

Poétiques
et imaginaires
de l'événement



Sous la direction de
Nicolas Xanthos
et Anne Martine
Parent

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

Vedette principale au titre :

Poétiques et imaginaires de l'événement

(Collection Figura; n° 28)

Comprend des réf. bibliogr.

ISBN 978-2-923907-22-2

1. Événement (Philosophie) dans la littérature. 2. Événement.
3. Imaginaire dans la littérature. 4. Poétique. 5. Roman — Histoire
et critique. I. Xanthos, Nicolas. II. Parent, Anne Martine, 1974- .
III. Université du Québec à Montréal. Centre de recherche Figura sur le
texte et l'imaginaire. IV. Collection : Figura, textes et imaginaires; n° 28.

PN56.E745P63 2011

809'.93355

C2011-941680-8

Figura remercie de son soutien financier le Fonds québécois de recherche sur la société et la culture (FQRSC).

Illustration de la couverture : Annie Perron, *Le possible de l'imaginaire*, 2009.

Mise en page : Virginie Harvey

Révision / correction : Maxime Galand et Virginie Harvey

Maquette de la collection : Julie Parent (Studio Calypso)

Diffusion / distribution : Presses de l'Université du Québec (www.puq.ca)
et Prologue (www.prologue.ca)

Dépôt légal :

Bibliothèque et Archives nationales du Québec • 2011

Bibliothèque et Archives Canada • 2011

Poétiques et imaginaires de l'événement

Sous la direction de
Nicolas Xanthos et Anne Martine Parent

UQÀM
Université du Québec à Montréal

figura
CENTRE DE RECHERCHE SUR
LE TEXTE ET L'IMAGINAIRE

Collection Figura numéro 28 • 2011



Table des matières

Nicolas Xanthos et Anne Martine Parent « À la lumière de l'événement »	9
---	---

I. Tensions événementielles

Bruno Blanckeman « Mirages de l'événement »	21
--	----

René Audet « Le temps interrompu. L'événement contemporain entre narrativité et historicité »	33
---	----

Nicolas Xanthos « Irréductibilités événementielles dans le roman d'enquête contemporain »	45
---	----

II. Poétiques événementielles

Anne Martine Parent « Désastres infinitésimaux. Affect et (dé)mesure de l'événement chez Toussaint et Lenoir »	65
--	----

Marie-Pascale Huglo « Que se passe-t-il quand il ne se passe rien? L'événement et le quotidien dans la littérature narrative contemporaine »	81
---	----

Bertrand Gervais « Paul Auster et la vie secrète des événements »	97
--	----

Amélie Paquet
« Le touriste ou celui qui préférerait éviter
les événements dans *Plateforme* de Michel Houellebecq » 111

III. Histoire de l'événement et événement de l'histoire

Annie Dulong
« Géographie de l'imaginaire.
Falling Man et le roman du 11 septembre » 131

Sylvano Santini
« Le prix de l'inutilité. Représentation
de l'écriture uchronique chez José Saramago » 153

Paule Mackrous
« Visages d'avatars.
Événements esthétiques et histoire de l'art » 167

Nathalie Roy
« "Ce n'était donc pas un faux
calibre 38 ne contenant aucune balle."
Perspectives sur l'événement chez Marie-Claire Blais » 179

Karin Schwerdtner
« De l'événement dans *Sable noir* de Chantal Chawaf » 195





Nicolas Xanthos

Université du Québec à Chicoutimi

Anne Martine Parent

Université du Québec à Chicoutimi

À la lumière de l'événement

Au carrefour des savoirs, au fondement de la fiction, au cœur des questionnements du contemporain, l'événement est à tous égards un concept fécond pour saisir quelque chose de notre temps et de ses productions culturelles¹.

Il l'est, tout d'abord, par les paradoxes qui fondent sa nature même; pris dans une tension entre le particulier et le général, l'altérité et l'identité, l'unique et le sériel, l'insignifiance et le sens, il se fait le

1. En témoignent, parmi d'autres, Didier Alexandre, Madeleine Frédéric, Sabrina Parent et Michèle Touret [dir.], *Que se passe-t-il? Événements, sciences humaines et littérature*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2004, 253 p., Emmanuel Boisset et Philippe Corno [dir.], *Que m'arrive-t-il? Littérature et événement*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2006, 306 p., ou encore François Dosse, *Renaissance de l'événement. Un défi pour l'historien : entre sphinx et phénix*, Paris, PUF, coll. « Le nœud gordien », 2010, 352 p.

miroir des inquiétudes actuelles de la connaissance, qui par nature tend à l'abstraction, mais qui dans notre contexte est bien vite suspectée de négation des différences, d'assimilations indues, d'oublis des singularités irréductibles — en une méfiance paradoxalement généralisée envers les systèmes explicatifs, dans le sillage des philosophies de la différence². En outre, les nécessités médiatiques, qui veulent l'événement en direct ainsi qu'en spectacle, et la course au *temps réel* dans les réseaux sociaux témoignent à leur manière d'une exigence d'immédiateté traversant et constituant un rapport à l'information qui, dès lors, ne peut qu'être écartelé entre l'instant de ce qui arrive, toujours susceptible d'être manqué, et le temps de la réflexion, toujours suspect de ralentissements induits. Entre l'inévitable surprise de son apparition et le délai de sa reconnaissance, l'événement se fait la figure de ces contradictions.

De l'événement à l'intrigue se déploient les modalités des arts du récit. Nécessité tout autant que péril, l'événement est cela même qui légitime la parole fictionnelle en exigeant, dans son exception, d'être raconté; mais il est aussi cette discordance potentielle, ce résidu qui peut résister, ce grain de sable dans l'engrenage du narratif qui, par sa force centrifuge, risque de miner la cohérence que le récit chercherait, conventionnellement³, à construire. Mais le cherche-t-il encore, ce récit contemporain désormais ouvert à l'immobilité, à l'éclat, à l'infime, aux prises avec le fait brut d'expériences incommensurables, avec une subjectivité qui se perd dans les méandres de la mémoire ou dans l'intensité d'un présent désorienté, dans la lente monotonie d'une quotidienneté que les défis ont désertée? Le cherche-t-il encore, ce récit contemporain qui narre un temps moins confiant et volontaire que perplexe et hésitant, qui narre un souci de prendre la mesure d'un monde et d'êtres pourtant peu enclins, dans leurs fragilités et leurs mutations, à se laisser faire ou dire? En ses usages de l'événement,

2. Pour reprendre la bannière sous laquelle on a fédéré, entre autres, Deleuze, Derrida, Foucault et Lyotard.

3. C'est du moins là la conception désormais classique de Ricœur. Voir principalement Paul Ricœur, *Temps et récit. Tome 1*, Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 1983, 324 p.

ce récit montre bien les doutes comme les aspirations dont il procède aujourd'hui — pour dire malgré tout le temps présent⁴.

L'événement est enfin l'un de ces lieux d'où la fiction questionne l'histoire, dans cette relation complexe et *critique*⁵ qu'elle noue aujourd'hui avec les sciences humaines. Qu'elle fasse sienne un événement historique et s'élabore dans ses marges, le retourne, le rende à ses incertitudes, ou encore qu'elle prenne l'histoire à rebours en des uchronies explorant le possible qui hante et précarise le factuel, elle arpente le discours et le territoire de l'histoire, emprunte à ses manières et à ses matières, la détourne, accueille ses manques, dit ses ombres comme ses lumières. En dialogue plutôt qu'en conflit, la fiction sonde ainsi — à la faveur d'événements historiques relus à hauteurs et géométries variables ou de variations imaginatives attentives aux hasards et aux périphéries troubles de ce qui a(urait) été — l'écriture de l'histoire, cette sœur austère, source d'inspiration autant que de préoccupation. Elle examine également, en toute discrétion, sa propre capacité à dire quelque chose du monde et les liens ténus et complexes qui la relie à un univers dont elle n'a jamais vraiment renoncé à exprimer ni la trame, dense ou lâche, ni les drames, petits ou grands.

Autant de réflexions et de perplexités que la notion d'événement permet d'exprimer — et que les contributions réunies dans le présent recueil invitent à méditer. C'est un parcours en trois étapes qui s'offrira ici au lecteur curieux de son temps. Premièrement, pour identifier les

4. Bruno Blanckeman dit bien cette ambition de nombreuses fictions — qui demeure nonobstant les incertitudes et que les contributions de ce recueil ne cesseront de mettre en lumière — d'engager « un rapport déterminant au principe de réalité, ce temps de partage vécu et éprouvé qu'[elles] font accéder à la catégorie du *présent* en en élaborant des représentations et des modèles, le rendant ainsi pleinement conscient à ceux qui le vivent ». (Bruno Blanckeman, *Les fictions singulières. Essai sur le roman français contemporain*, Paris, Prétexte éditeur, 2002, p. 11)

5 On fait ici allusion à ces *fictions critiques*, proprement contemporaines, qui « ont en commun de défaire les codes malmenés du roman pour y introduire un dialogue constant et complexe avec les élaborations des Sciences humaines ». (Dominique Viart, « Le moment critique de la littérature », dans Bruno Blanckeman et Jean-Christophe Millois [dir.], *Le roman français aujourd'hui. Transformations, perceptions, mythologies*, Paris, Prétexte éditeur, 2004, p. 29-30)

paradoxes de l'événement et son rapport complexe au récit, les *tensions événementielles* seront explorées par Bruno Blanckeman, René Audet et Nicolas Xanthos.

C'est la tension inhérente à l'idée même d'événement qu'interroge Bruno Blanckeman, et à partir de laquelle il considère de vastes pans de la production littéraire française contemporaine. Quelle est la part qui, dans l'événement, relève d'une unicité fondatrice, et celle qui ressortit à une sérialisation toujours possible, sinon même, à certains égards, inévitable? Cette tension entre l'exceptionnel et le sériel, le *sui generis* et la simple conséquence travaille notamment ces textes qui, par la mise en série d'un événement ou la multiplication séquentielle d'événements divers, atténuent la saillance de chaque unité. Elle est également à l'œuvre dans ces romans qui, thématiquement ou par leur composition, relient un événement à un principe ou à une combinatoire dont, sourdement, il découle. L'événement tend alors à valoir pour ce qu'il révèle, ce qui en lui se marque d'une transcendance culturelle ou narrative. Cette tension s'incarne enfin dans ces textes qui jouent, par effet d'addition et de juxtaposition, d'une égalisation événementielle : tout relevant ultimement de l'événement, l'événementialité s'efface à même son propre surgissement enfiévré.

Sur la base des exemples des « Vidas rotas » du journal *El País* et de *The Whale Hunt* de Jonathan Harris, René Audet présente une conception de l'événement qui se déploie à l'extérieur du paradigme totalisant et téléologique de la configuration narrative conventionnelle, telle que Ricœur l'a pensée. Alors que, chez le philosophe, l'événement, sans être nié, est partie intégrante d'une concordance narrative qui va lui conférer place et sens dans l'agencement des faits en fonction du terme du récit, René Audet, à la suite des propos de Claude Romano, fait de l'événement non plus un moyen de la narrativité, mais bien sa source ancrée dans une expérience individuelle par lui transformée. Pour René Audet, cette conception libérée de la téléologie et de la configuration narratives est à l'œuvre autant dans le récit contemporain que dans la définition même de cette période qu'est le contemporain, pour l'heure privée de terme, et donc hors d'atteinte d'une compréhension liée à

sa fin. Événementialité comme mode du narratif et contemporanéité comme déshistoricisation en viennent donc à se répondre comme processus signifiants à l'écart des nécessités de la fin.

Nicolas Xanthos explore ces romans policiers particuliers où l'événement initial, mystérieux, ne peut accéder au statut de récit finalement énoncé par l'enquêteur. Cette irréductibilité de l'événement au récit, qui se lit tout autant dans ces mystères qui demeurent que dans ces enquêtes menées par des êtres évanescents, témoigne d'une remise en question des fondements anthropologiques de la narrativité : cette dernière présuppose un agent fort de désirs et d'intentions lisibles, transparents à lui-même comme aux autres, qui rendent significantes ses interventions dans un monde avec lequel il instaure une relation de lutte, cherchant à lui imposer sa volonté. L'événementialité devient ici une manière de construire une représentation de l'être humain dans les marges de ces présupposés : ne cherchant pas marquer le monde, mais étant plutôt marqué par lui, constitué d'affects et de perceptions plutôt que de volonté et d'intentions, tentant de s'extraire de l'histoire ou des histoires plutôt que d'y entrer. L'événement devient ainsi, loin du récit, une manière fine et subtile d'explorer d'autres aspects, insaisissables et fuyants, de l'expérience humaine.

Deuxièmement, afin d'explorer dans des corpus spécifiques les usages narratifs de l'événement, les *poétiques événementielles* feront l'objet des réflexions d'Anne Martine Parent, Marie-Pascale Huglo, Bertrand Gervais et Amélie Paquet.

C'est à une exploration des fondements secrets d'événements en apparence anodins qu'Anne Martine Parent invite son lecteur. On voit en effet comment, dans *Faire l'amour* de Jean-Philippe Toussaint et *Le répit* d'Hélène Lenoir, les deux événements finaux — le déversement d'un flacon d'acide chlorhydrique sur une fleur, la saisie d'un sein féminin dans un wagon — sont la conséquence d'une multitude de petites péripéties étendues dans le temps, et dont le récit se fait l'anamnèse. S'il peut, de l'extérieur, se donner sous les dehors de la rupture imprévue, l'événement final devient ici l'aboutissement d'un lent procès d'affects

qui va lui donner tout son sens. Loin donc de consister en un point de départ, une ouverture à un nouvel ordre, l'événement affectif devient ici le terme, le résultat et le soulagement de mouvements intérieurs qui induisent une tension croissante. Ces remous intimes se font ainsi la mesure de l'événement : apparemment anodin, ce dernier, dans les deux romans, condense plusieurs jours, voire plusieurs années, d'aléas affectifs et relationnels qui s'expriment en lui et lui confèrent dès lors une ampleur insoupçonnée.

Marie-Pascale Huglo se demande si le quotidien, qui est l'un des thèmes de prédilection de la littérature contemporaine, signifie un refus de l'événement et du récit. Elle montre ainsi que les rapports entre quotidien, événement et récit sont bien plus nuancés qu'on aurait pu l'estimer. Premièrement, le quotidien, dès qu'il est narré, implique par le fait même un changement d'échelle d'intérêt et de valeur dramatiques, rendant aux petits faits et gestes leur intérêt. Deuxièmement, lorsqu'il prend appui sur un détail qui se mue en indice, le récit du quotidien ne tarde pas à devenir un mode de révélation, un lieu d'investissement de sens marginal mais fructueux, déployant l'instant dans la longue durée. Troisièmement, lorsqu'il investit le registre proprement anecdotique, le récit du quotidien soulage l'événement de son poids de signification et impose une poétique de la succession plutôt que de la totalisation. C'est ainsi l'idée même d'événement dans ses déclinaisons emphatiques ou dans ses implications signifiantes que le quotidien de la littérature contemporaine vient travailler et déplacer, indiquant que l'événement ne préexiste pas à sa propre narration.

Bertrand Gervais propose une exploration de la poétique de Paul Auster par le biais de l'événement. Alors que, bien souvent, l'événement apparaît comme une rupture unique et inédite, il est, chez Paul Auster, tout différemment envisagé. D'une part, un événement ne vient jamais seul mais est toujours relié à un second événement. D'autre part, c'est un lien particulier qui unit ces deux événements; ils en viennent en effet à faire écho, à *rimer*. Et là où, spontanément, on aurait envie de voir l'œuvre du hasard — ou d'entendre sa musique —, Auster nous invite bien plutôt à envisager le monde dans sa complexité

relationnelle, dans le tissu dense des liens qui le constituent et qui, d'ordinaire, échappe au regard, mais que, précisément, l'œuvre romanesque doit mettre au jour, dans un véritable travail de *filature*. Et l'on retrouve ici la figure, privilégiée chez Auster, de l'enquêteur qui cherche à identifier ces liens et à rendre compte « du réseau infiniment complexe des relations entre les choses ». En un retournement paradoxal au cœur de la poétique d'Auster, l'événement est non plus rupture dans l'ordre des choses, mais bien voie d'accès au tissu complexe qui fonde l'ordre du monde; dans sa rime apparemment contingente, il permet la saisie, ou du moins l'intuition, d'un enchevêtrement autrement ignoré.

C'est autour des figures du touriste et de l'attentat dans *Plateforme* de Michel Houellebecq qu'Amélie Paquet construit sa réflexion. Dans un premier temps, elle montre comment, dans le roman, le touriste est, précisément, celui qui se constitue en opposition à toute forme d'événement; il est cet Occidental moyen, diminué, sombrant dans l'ennui, épuisé, à la recherche d'une expérience d'avance construite et sans surprise. À tous égards, il incarne autant un refus qu'une impossibilité crépusculaires de l'événement. Au cœur de l'expérience touristique, et malgré lui, le narrateur fait face à l'événement sous la forme d'un attentat terroriste qui perturbe radicalement le cours de son existence et le pousse à vouloir transmettre, par le biais littéraire, l'expérience de cet événement, son sens, son ancrage signifiant dans une longue durée. L'événement apparaît ainsi tout à la fois comme cela même dont les Occidentaux sont privés, dans leur médiocrité ennuyée, et ce qui peut finir par les surprendre et les affecter, comme à revers, et leur rendre nécessaires les ressources expressives des formes littéraires.

Troisièmement, afin de prendre la mesure des relations complexes qui se nouent entre les discours historiques et fictionnels par le biais de l'événement, Annie Dulong, Sylvano Santini, Paule Mackrous, Nathalie Roy et Karin Schwerdtner exploreront *l'histoire de l'événement et l'événement de l'histoire*.

S'il est un événement marquant de l'histoire contemporaine, c'est bien le 11 septembre 2001. Annie Dulong, s'intéressant au roman de

Don DeLillo intitulé *Falling Man*, cherche à déterminer les modalités spécifiquement fictionnelles par lesquelles cet événement peut être conçu et mis en scène. Elle montre comment le roman déploie l'événement dans ses conséquences traumatiques, à la fois individuelles sous la forme d'une absence à soi et au monde, et narratives en tant que récit impossible, qui ne peut être narré dans la mesure où son objet dépasse l'entendement. C'est ainsi l'événement dans ses prolongements et ramifications qui est ici étudié, dans les perturbations qu'il provoque et dans les ébranlements qu'il impose aux êtres, au monde ou au récit. De façon particulièrement marquante, et peut-être aussi, à sa manière, paradigmatique, le 11 septembre fictionnel de Don DeLillo impose une conception de l'événement douloureusement mélancolique : son surgissement engloutit un lieu et un temps, des identités et des relations, la possibilité narrative du sens. Son après-coup est un exil qui ne laisse rien ni personne indemne, à l'image du personnage principal du roman qui, banni de sa vie d'avant, se déréalise dans l'impersonnalité des casinos.

Le faux événement historique est au cœur de la réflexion que Sylvano Santini propose sur *L'histoire du siège de Lisbonne* de José Saramago. Ce roman revisite le siège de Lisbonne en 1147 à la lumière d'une petite transformation effectuée par un correcteur de manuscrit; plutôt que d'y consentir, les Croisés refusent d'apporter leur aide au roi du Portugal, ce qui empêche la prise de Lisbonne, contrairement aux faits historiques. Des liens étroits se tissent alors entre cette uchronie et le présent. Le petit événement qu'a été la transformation de l'acceptation en refus par le correcteur transforme en effet le présent de ce dernier, et qui plus est doublement : d'une part, il doit devenir écrivain puisqu'on lui demande d'écrire ce qu'aurait été l'histoire si la réponse des Croisés avait été négative; d'autre part, il vit une idylle avec sa nouvelle patronne alors qu'il était un vieux célibataire. En retour, le présent s'inscrit dans l'uchronie qui va rendre compte de l'idylle en question. Ce jeu entre présent et (faux) passé est accentué et favorisé par l'entremêlement des voix propre à Saramago. C'est ainsi un événement perturbateur et en attente de récit qui se déploie dans le roman, un événement qui, tout à

la fois, transforme le quotidien et, pour assurer sa signification, réclame une coexistence des temps.

Si l'événement peut être représenté, l'interaction avec la représentation est aussi un événement. C'est cet événement esthétique que Paule Mackrous cherche à décrire, autour des *13 Most Beautiful Avatars* d'Eva et Franco Mattes. Événement intime et fruit d'un savoir d'historienne, cette rencontre sollicite des éléments cinématographiques, picturaux, photographiques, philosophiques, en un parcours restitué qui requiert une mémoire individuelle autant que collective. Équilibre fragile entre expérience et connaissance, entre jeu de perception et de mémoire et trace écrite, à égale distance du soliloque et du discours savant désincarné, l'événement esthétique apparaît ici comme procès d'appropriation qui, partant de la fascination première et immédiate, tisse un réseau de relations particulier au cœur du savoir historien et se déploie en un texte qui vient coordonner les fragments de cette expérience et nous rappeler cette vertu de l'œuvre d'art, de faire événement.

Nathalie Roy s'emploie à montrer le fonctionnement de l'événement au sein de la poétique de Marie-Claire Blais. Cette poétique se fonde sur des jeux de miroirs tous azimuts qui mettent à la fois en tension et en équilibre les multiples composantes romanesques et qui convoquent, sondent et déforment notre mémoire, notre histoire et notre actualité. Nathalie Roy montre comment l'événement, qui implique un avant et un après, est intégré à cette poétique qui se joue de la linéarité, et est par elle transformé. Les événements proprement diégétiques apparaissent en effet de manière confuse et latérale, mais pour mieux contraindre le lecteur à combler les manques par lui-même et faire ainsi accéder l'événement, local et spécifique, au général; les événements historiques inscrits dans les romans valent pour tous ceux qui, semblables, n'ont pourtant pas droit à la commémoration officielle, mêlant ici aussi les temps; les romans se font enfin événements poétiques en créant des personnages fictifs qui prennent la place de personnages réels oubliés pour mieux les commémorer, en autant d'invitations à configurer

autrement le temps pour préserver la mémoire et la conscience du monde.

Karin Schwerdtner analyse le statut complexe de la bataille de Normandie dans le roman de Chantal Chawaf intitulé *Sable noir*. Événement historique en tant que tel, inscrit au sein de la Seconde Guerre mondiale, la bataille de Normandie devient un événement vécu et un événement à vivre. Événement vécu, puisque la narratrice s'emploie à restituer, de son présent, cette bataille à hauteur d'être humain, et non dans sa valeur stratégique ou ses implications historiques. Événement à vivre, puisque la narratrice, se plongeant dans ces eaux troubles de l'histoire, va y trouver de quoi à la fois donner sens à sa propre situation au présent dans son conflit amoureux, et dénouer l'impasse en puisant une énergie à mener le combat contre les formes d'annihilation de l'amour, et en réanimant le présent par la violence, seule apte à provoquer de vives émotions. Valeurs performatives et perlocutoires de l'événement historique qui, dans sa force propre, parvient à énoncer et à ébranler le présent : c'est là tout un rapport conventionnel qui se métamorphose, le passé étant non plus lu, informé et interprété passivement par le présent, mais plutôt agissant sur un présent figé auquel il redonne sens et vie.

Le présent recueil trouve son origine dans un colloque organisé les 27 et 28 février 2009 à Chicoutimi. Cet événement avait été soutenu financièrement par l'Équipe de recherche sur l'imaginaire contemporain dirigée par Bertrand Gervais, le Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire Figura, le programme conjoint de maîtrise et doctorat UQAC-UQAR-UQTR, la Chaire de recherche du Canada sur le roman moderne, le Décanat des études de cycles supérieurs et de la recherche de l'UQAC et le Département des arts et lettres de l'UQAC. Qu'ils trouvent ici l'expression de notre reconnaissance. Très stimulant et enrichissant grâce à la générosité des participants, ce colloque a bénéficié du travail logistique aussi impeccable qu'apprécié de Sophie Gagnon-Bergeron et de Charles St-Gelais, que nous remercions chaleureusement. Le présent manuscrit, enfin, a profité des soins attentifs de Raphaëlle Guillois-Cardinal; à elle également, un grand merci.

I. Tensions événementielles





Bruno Blanckeman

Université Sorbonne Nouvelle — Paris III

Mirages de l'événement

Si l'on dit communément d'un livre qu'il fait événement, si l'on pense, encore plus communément, qu'un bon nombre de livres publiés constituent des non-événements, plus litigieuse semble l'appréhension de l'événement en sa qualité littéraire — production narrative et effet de fiction. N'appartient-il pas de haut lignage aux champs concurrents de l'histoire, de la philosophie et de la physique — aux jalouses tutelles d'un Prigogine, d'un Heidegger et d'un Paul Veyne? Ses intrusions dans la théorie littéraire procèdent d'un regard second, celui qui voit en les romans une simple réserve à exemples ou qui inclut l'approche ponctuelle des romans dans une réflexion initiée par un concept et portée par une visée plus vastes, d'inspiration métaphysique à dominante phénoménologique — le temps selon Paul



Ricœur dans *Temps et Récit*¹ — ou d'obédience mathématique à option politique — la théorie des ensembles selon Alain Badiou dans *L'Être et l'événement*².

Le tournant du vingt et unième siècle marque-t-il une redéfinition des approches de l'événement fondées sur des modes d'articulation narratifs et des mises en œuvre fictionnelles spécifiques à la littérature de notre temps?³ Plusieurs œuvres ne prétendent pas plus démarquer la réalité sur un mode psychoréaliste servile que s'en démarquer sur celui du soupçon radical, hystérisant dans les deux cas, mais en sens contraire, leur propre rapport à l'événement. Elles jouent de tous ses mirages pour concevoir des récits ouverts aux illusions sciemment croisées du réel et de l'écriture. Leur enjeu consiste à représenter l'événement sans le créditer d'une capacité à être figuré pleinement ou à poser au contraire comme prémisses l'impossibilité de sa figuration, sans donc recharger sa bonne conscience naturaliste ou nouer en lui quelque visée aporistique. Ces mirages, dont je trouve quelques agissements dans un bon nombre d'ouvrages récents, je les ramènerai à trois ordres de questionnements qui seront moins distingués que déclinés ensemble. Premier d'entre eux : où commence, dans le traitement de l'événement, ce qui relève du principe d'exception, où s'achève ce qui relève de la loi des séries? Est-il inaliénable — donc facteur décisif de singularisation — ou soluble dans la masse — donc moteur partiel d'indifférenciation? Deuxième ordre de questionnement : l'événement obéit-il à une logique de la causalité ou à une dynamique de l'exclusivité? Est-il ou non réductible à une puissance agissante qui le sous-tendrait comme le fil une trame ou le déterminerait comme le principe un épiphénomène? Est-il autosuffisant,

1. Paul Ricœur, *Temps et récit*, Paris, Seuil, 3 tomes (*Tome I : L'intrigue et le récit historique*, 1983; *Tome II : La configuration dans le récit de fiction*, 1984; *Tome III : Le temps raconté*, 1985).

2. Alain Badiou, *L'Être et l'événement*, Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 1988, 560 p.

3. La question traverse un ouvrage comme : *Que se passe-t-il? Événements, sciences humaines et littérature* (Didier Alexandre, Madeleine Frédéric, Sabrina Parent et Michèle Touret [dir.], Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2004, 253 p.)

sinon autoclave? Troisième ordre de questionnement : l'événement désigne-t-il ce qui retient le temps — un point de fixation — ou ce qui l'accélère — une zone de précipitation? Est-il vestige — le repère possible d'une temporalité appréhendée comme durée, c'est-à-dire comme relief — ou vertige — la parfaite métonymie d'une temporalité pensée comme flux, c'est-à-dire processus d'auto-surgissement, donc d'auto-effacement, perpétuel?

C'est avant tout depuis les vicissitudes de son propre sens que la notion d'événement fait mirage. Elle constitue à elle-même son propre antonyme : si l'événement désigne ce qui survient, ce qui modifie inopinément un certain ordre linéaire des choses — gageure romanesque autant que stimulant narratif par excellence —, l'événementiel, considéré comme la somme de multiples événements envisageables, renvoie au contraire à quelque loi commune du surgissement, qui réduit la portée des événements ainsi cumulés à une simple agitation de surface. L'idée d'événementiel rétablit alors l'ordre commun des choses contingentes : elle inclut dans sa définition même des phénomènes de surgissement, de perturbation mais, en les sérialisant, en les normalisant, estompe leur saillant. C'est parce que l'événementiel comme plan neutralise l'événement comme coupe que le réel s'évanouit, comme un mirage, depuis la situation même qui était censée en fixer une approche singulière. D'où l'intérêt, équivoque parce qu'à double tranchant, qu'une certaine littérature manifeste pour les états mineurs de la réalité courante, ce que l'on appelle parfois les « petits événements » en une formule tout à la fois tautologique et oxymorique. Si l'on évitera, sauf à rester sur sa faim, les salivations matutinales d'un Philippe Delerm achetant des croissants dans la boulangerie de son village de l'Eure, on lira les récits brefs d'un Eric Holder, qui s'apparentent à une collection de scènes évanescences et émouvantes en tant que telles : dans le cadre ténu de phrases elliptiques, du vivant moule à la légère ses empreintes, comme saisies sur le vif d'une quotidienneté dorée (une rencontre dans un train de banlieue, l'atmosphère d'un café qui ne paie pas de mine, dans un arrondissement excentré de Paris, la conversation avec

un lecteur rencontré par hasard)⁴. À peine stylisée, la consignation de certains événements particuliers garantit au final la mesure d'une *aurea mediocritas* en laquelle la mélancolie du déjà-effacé le partage à l'excitation du toujours-surgissant. Poussière et pépite, puissance et volatilité des instantanés d'une vie...

Plus dense, plus composé, le livre d'Annie Ernaux *Les Années*⁵ donne à lire ce même mirage. Chaque paragraphe ou unité logique de paragraphes caractérise une période spécifique de la seconde moitié du vingtième siècle français, depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale jusqu'à la dernière campagne présidentielle de 2007. L'écrivaine isole un certain nombre de situations qui ont fait événement de façon historique — des marqueurs politiques ou socioculturels — et de façon personnelle — des marqueurs intimes, liés à des scènes d'enfance, d'adolescence, aux différents âges de la vie adulte. Mais la construction du livre, par périodes successives, et son rythme d'ensemble, cyclique, ramènent les événements commentés, auxquels leur mention confère pourtant un statut d'exception puisqu'elle en fait les garants d'une mémoire collective et individuelle, à de l'événementiel si l'on passe du court terme de la période — les séquences du récit — au long terme de l'histoire — l'ensemble du livre, ramassé dans son titre. Quand chaque suite de souvenirs recouvre celle qui précède avant d'être à son tour recouverte par celle qui lui succède, la crête de l'événement se fond dans l'écume événementielle : référé au long terme de l'histoire et à la seule mesure du livre, tout se décompose qui, au court terme de l'actualité, aux rubriques du récit, possède pourtant de la consistance, du relief, de la valeur. Mirages de l'événement : il n'existe comme tel que par sa découpe arbitraire, qui en dilate ou en dilue les traits, en ouvre ou en restreint la focale, qui distingue dans un seul et même magma événementiel la micro-séquence du macro-phénomène. On rapprochera à cet égard le titre *Les Années* de celui donné à un ouvrage antérieur de l'auteur, *L'Événement*⁶, le premier aspirant le second qui

4. Eric Holder, *Les Petits Bleus*, Paris, Le Dilettante, 1990, 57 p.

5. Annie Ernaux, *Les Années*, Paris, Gallimard, 2008, 241 p.

6. Annie Ernaux, *L'Événement*, Paris, Gallimard, 2000, 114 p.

pourtant lui résiste, l'un l'autre se faisant écho par symétrie plutôt que par amalgame, dans la logique d'un projet expérimental qui éprouve différentes formes successives propres à inscrire l'identité de soi dans une double structure temporelle : l'une, figurative, restreinte à la séquence biographique ponctuelle que chaque ouvrage cible; l'autre, abstraite, générée par la coextension des récits à l'échelle de la vie, qui par là même se travaille comme œuvre, devient une œuvre. C'est d'ailleurs cette œuvre impossible, puisqu'inachevée et excédant le cadre d'un livre, que calque dans sa composition *Les Années*, ouvrage au statut étrange puisqu'il poursuit en même temps qu'il englobe la somme des récits antérieurs, comme une longue ligne droite qui se voudrait aussi une grande boucle. On pense dans un même ordre d'idées au *Mausolée des amants*⁷, ouvrage posthume d'Hervé Guibert, vrai-faux journal doublant, à tous les sens du verbe, la composition des récits entre 1977 et 1991 — soit la durée de l'œuvre publiée du vivant de l'auteur.

Chez d'autres romanciers, l'objet narratif et l'enjeu romanesque semblent se tenir non pas tant dans l'événement que dans ce qui lui échappe, son entre-deux. Le curseur se déplace vers l'en-deçà de l'événement, dans les écritures de la chose intime (Laurent Mauvignier, Hélène Lenoir) ou vers son au-delà dans les écritures de la transcendance, à dimension profane (Le Clézio) ou religieuse (Sylvie Germain). Il est dans leur récit une tension structurante entre l'écriture de la scène acquise, celle qui fait l'événement, qui fait événement par son art du relief dramatique, et l'écriture de la scène troublée, qui défait l'événement, le restitue à son improbabilité, à sa fabrique, par l'application d'un principe variable de fantaisie, de poésie ou d'abstraction analytique. Que l'on songe à la scène qui marque et cristallise, dans *La Sorcière*⁸ de Marie NDiaye, la séparation de la mère et de ses deux filles, l'autonomie de celles-ci, la solitude de celle-là, et qui se résorbe avec la métamorphose des deux adolescentes en oiseaux s'envolant loin d'un quai de gare où une femme, la mère, en guise d'ailes qui lui permettraient de rejoindre

7. Hervé Guibert, *Le Mausolée des amants*, Paris, Gallimard, 2001, 148 p.

8. Marie NDiaye, *La Sorcière*, Paris, Éditions de Minuit, 1996, 192 p.

sa progéniture, est rivée au sol par des valises on ne peut plus lourdes. L'intrusion du surnaturel dans une réalité familière rend compte du statut par définition équivoque de l'événement intime, qui fait office de crise, de temps de basculement personnel, alors même qu'il relève d'une loi commune, ici d'ordre générationnel et familial, qui le nie en tant que tel, en fait un événement par défaut, la simple actualisation de quelque invariant anthropologique (quand les enfants volent de leurs propres ailes, les parents restent à quai). Ce qui s'apparente à une rupture, un événement-accident, relève d'un ordre de continuité, un événement-nécessité. Quelle est donc la juste mesure de l'événement, sa puissance intrinsèque, entre la temporalité cassante de l'instant par laquelle il advient et la temporalité archaïque dont il constitue un avatar, réalisant un principe qui lui préexiste et nouant par là même du temps au temps? N'est-il d'approche existentielle du réel que par cette réversibilité vertigineuse de l'événement éprouvé comme exclusif en la situation fondamentale qui s'actualise à travers lui? Que l'on songe aux *Microfictions*⁹ de Régis Jauffret. Chaque nouvelle, brève, cible un événement éruptif, qui brise un ordre de vie commun, mais cette violence même, quelle qu'en soit la graduation, relève d'une règle des pulsions qui portent souterrainement chacun des événements, donc en neutralisent la puissance sécable. Le livre tient dans ce paradoxe que sa propre expansion, sur fond de chapitres minuscules, rend encore plus sensible. C'est en radicalisant l'effet disruptif des événements, en ramenant leur narration à la saisie d'un instantané et la structure du livre à leur juxtaposition par collage, que l'écrivain suscite l'illusion d'une réalité éclatée en foyers atomiques et d'une humanité éparse en particules horribles. Mais c'est en montant par combinatoire les événements selon un système de variations qui alterne dans la nature même de leurs circonstances les effets de nouveauté et de reprise, qui fait d'un suivi de chapitres des suites de situations, que l'écrivain normalise la vision même qu'il propose de cette réalité, marquée par un certain nombre de crimes récurrents, et de cette humanité, portée par des pulsions autodestructrices similaires (jalousie, folie, exclusion, rancœur).

9. Régis Jauffret, *Microfictions*, Paris, Gallimard, 2007, 1040 p.

L'instantané romanesque recouvre pleinement sa valeur étymologique : ce qui se tient en dessous d'un phénomène, le porte et l'exhausse, ce qui fait de l'événement l'épiphanie d'un principe, ce qu'ainsi il révèle en sa qualité de signe accompli. On se rapproche des spéculations vitalistes d'un Pascal Quignard, fin lecteur de Nietzsche, inventant dans *Dernier Royaume*¹⁰ la catégorie du Jadir, le jadis qui jaillit sans cesse, l'énergie de vie, la physis, levant le monde de toute éternité. On songe également aux méditations d'un Philippe Sollers, fin connaisseur de la casuistique chrétienne, distinguant dans *Portrait du joueur*¹¹ le plan du *factum* et celui du *genitum*, le plan des événements dupliqués, qui se reproduisent par leur seul enchaînement et obéissent ainsi à une causalité immanente, générée par l'activité saisonnière des hommes, et le plan de l'événement inaugural, autoproduit, dont tous les autres dépendent par application et que régit une causalité principielle, à visage d'absolu (hypothèse de Dieu). Tout aussi bien alors nul événement romanesque ne s'autosuffit-il, nulle marquise ne sort-elle à 5 heures sans son déambulateur si tout événement narré se ramène à un paradigme d'événement narrable. Les scènes spectaculaires du *Livre des nuits*¹² de Sylvie Germain, dans lesquelles le héros tente de dominer sa violence, de la canaliser en énergie positive, renvoient *in fine* au combat de l'Ange et de Jacob. À la dynamique romanesque se superpose la démarche heuristique. Des récits isolent une situation, l'instituent en événement, s'inventent une origine, un centre à partir duquel ils explorent et tentent d'arraisonner une réalité profuse, sinon inconciliable avec elle-même si l'on s'en tient à sa seule expérience.

L'intérêt de l'événement devient sémiotique : il s'efface au profit de ce qu'il signifie, dans des œuvres qui en étirent moins les lignes romanesques qu'elles n'en creusent les tenants et n'en prospectent les

10. Pascal Quignard, *Le Dernier Royaume*, 6 tomes. Les cinq premiers tomes sont parus aux éditions Grasset de 2002 à 2005, et le dernier tome au Seuil en 2009.

11. Philippe Sollers, *Portrait du joueur*, Paris, Gallimard, 1984, 312 p.

12. Sylvie Germain, *Le Livre des nuits*, Paris, Gallimard, 1985, 337 p.

aboutissants. Ainsi des récits de faits divers sensationnels, épurés de toute emphase romanesque parce qu'inquiets de comprendre ce qui, à travers l'événement qu'ils relatent, se manifeste par le tort, par le vicié, d'un certain instinct de civilisation (*Un Fait divers*¹³ de François Bon, *L'Adversaire*¹⁴ d'Emmanuel Carrère). Ainsi encore des romans d'amour en déveine de romance, *Faire l'amour*¹⁵, *Fuir*¹⁶, *La Vérité sur Marie*¹⁷, de Jean-Philippe Toussaint, préoccupés de dégager l'événement derrière les événements, la raison objectivable d'une histoire derrière le non-sens apparent d'une relation. L'événement comme principe d'exception qui décide de la coalescence d'un couple, de ce couple-là : quelle figure du désir en partage, quel *eros* sur fond de chairs assorties en dépit, ou en raison, d'affects divergents? Les événements, ou le triste constat du schéma-type, narratif et psychologique, auquel cette histoire se ramène, par une usure des codes auxquels en d'autres temps écrivains et amants donnaient le beau nom de fatalité : leurs yeux se rencontrèrent, s'embrouillèrent, se détournèrent, regardèrent ailleurs, se recherchèrent, etc.

Le propre de l'événement serait alors de fonctionner comme une métonymie sans prise, renvoyant à une réalité qu'on ne peut connaître que fragmentairement, demeurant hors synthèse, à côté des tables, des cartes, des panoramas — image d'une réalité tangentielle et tendancieuse, turbulente et polycentrée, que les sciences modernes depuis les années 1920 semblent avoir imposée. D'où la tentation propre à certains romanciers d'alterner l'effet de prise et de déprise, la volonté de déjouer le mirage, de contraindre les événements au sens, d'en faire les supports d'une vision du monde cohérente, et simultanément de jouer du mirage jusqu'à l'ivresse, de se laisser aspirer dans le vertige des événements et d'en faire les accélérateurs d'un passage au vide.

13. François Bon, *Un Fait divers*, Paris, Éditions de Minuit, 1993, 156 p.

14. Emmanuel Carrère, *L'Adversaire*, Paris, P.O.L, 2000, 224 p.

15. Jean-Philippe Toussaint, *Faire l'amour*, Paris, Éditions de Minuit, 2002, 179 p.

16. Jean-Philippe Toussaint, *Fuir*, Paris, Éditions de Minuit, 2005, 186 p.

17. Jean-Philippe Toussaint, *La vérité sur Marie*, Paris, Éditions de Minuit, 2009, 204 p.

Dans plusieurs œuvres, l'événement perd ainsi contenance. Sa distinction est impossible. Elle postule un critère d'exception, un réflexe de hiérarchisation là où seule s'impose l'indifférenciation des faits, de nature différente mais d'égale valeur pour peu qu'on applique à fond le principe de relativité, voire d'aucune valeur si on garde à l'esprit, avec la loi du chaos, l'histoire des battements d'ailes du papillon et de l'ouragan qui en résulte. Ainsi dans plusieurs récits d'Olivier Rolin comme *L'Invention du monde*¹⁸ et *Tigre en papier*¹⁹, la ligne événementielle se ramène à des ondes d'effets sans cause déductible ni conséquence certaine, dans lesquelles chaque épisode, saturé de faits, constitue un aléa qui suscite des réactions se démultipliant elles-mêmes en autant de foyers épars — d'où l'aspect de machine folle, qui s'emballe narrativement, propre à ces romans. Ainsi encore des romans de Christian Oster dans lesquels la moindre des péripéties, devenant à elle seule un microévénement, suffit à faire implorer la notion même d'événement : toute référence à la réalité se transforme en événement à partir du moment où elle devient objet d'écriture, de même toute circonstance, fût-elle anodine, en raison de son appropriation psychique et de la charge sensible qu'elle recouvre (excitation, phobie, exultation, effroi...) ²⁰. Il n'est pas de raison suffisante de l'événement, lui conférant le statut d'exception que le terme revendique par quelque mirage inhérent au seul logos : il n'est que des éléments constituant des effets en même temps que des causes dans une perte tout à la fois troublante et jouissive de toute raison suffisante. En cela la logique événementielle suffit à défaire la mythologie de l'événement.

C'est alors cette même mythologie qui est à la fois célébrée et défaite dans des œuvres en portant le deuil, chacune à leur façon : la frénésie, ou les événements en rafale, qui se liquident joyeusement entre eux chez un Hervé Guibert (*L'Incognito*²¹) ou un Jean Echenoz (*Cherokee*²²);

18. Olivier Rolin, *L'Invention du monde*, Paris, Seuil, 1993, 527 p.

19. Olivier Rolin, *Tigre en papier*, Paris, Seuil, 2002, 267 p.

20. Voir Christian Oster, *L'Aventure*, Paris, Éditions de Minuit, 1993, 224 p.

21. Hervé Guibert, *L'Incognito*, Paris, Gallimard, 1989, 228 p.

22. Jean Echenoz, *Cherokee*, Paris, Éditions de Minuit, 1983, 248 p.

le recouvrement, ou les événements enfouis dans les mémoires, enterrés dans l'oubli, mais que chaque couche nouvelle, chaque pelletée de drame supplémentaire fait remonter à la surface, dans la décomposition de toute histoire certifiée, chez un Henry Bauchau (*Le Boulevard périphérique*²³) ou une Assia Djebar (*Femmes d'Alger dans leur appartement*²⁴); l'égarement, ou les événements perdus dans le labyrinthe du temps, et avec eux l'ordre des raisons et des causes vouant les personnages d'un Patrick Modiano à une errance sans fin parce que sans terme assignable, à une plainte d'autant plus mélancolique qu'elle est sans objet formulable autre que l'écho lancinant d'un événement effacé²⁵.

Les œuvres évoquées sont contemporaines d'une époque dans laquelle le statut culturel de l'événement, ce que l'on entend et attend par là, s'est profondément modifié. Avec les médias qui le diffusent, voire le fabriquent, tout événement devient potentiellement planétaire, il n'est plus en ce sens que des méga-événements, quelles qu'en soient l'échelle propre et l'importance particulière. Paradoxe, donc : dans cette culture de l'événement, le sens même de l'événement, sa nature, n'ont jamais été aussi précaires tant les informations et les interprétations, les angles et les rythmes de prise se parasitent, se contrarient, rendant difficile son exacte proportion et sa place dans une quelconque échelle de valeurs. Il faut nourrir le ventre à événements, au prix d'une alimentation quelque peu survitaminée. Le politique lui-même, dans ses plus hautes instances, s'aligne sans vergogne sur ce modèle : pas une journée qui ne doive faire événement, comme si telle était désormais la loi de l'actualité — effet d'annonce, pétition de principe, réforme performatives — dans le nivellement et l'amalgame les plus hallucinés des événements eux-mêmes. Dans un tel environnement peut-être conviendrait-il alors de distinguer, à l'intérieur d'une littérature

23. Henry Bauchau, *Le Boulevard périphérique*, Arles, Actes Sud, 2008, 256 p.

24. Assia Djebar, *Femmes d'Alger dans leur appartement*, Paris, Albin Michel, 2002, 256 p.

25. Voir Patrick Modiano, *Rue des boutiques obscures*, Paris, Gallimard, 1978, 213 p.

romanesque qui, du *Chasseur de lions*²⁶ d'Olivier Rolin au *Courir*²⁷ de Jean Echenoz, fait tantôt la chasse tantôt la course aux événements, les récits de l'inspiration et ceux de la déception — ceux qui, d'un même mirage, choisissent en priorité d'entretenir le charme ou bien de le dissiper, les bretteurs de l'imaginaire ou les braqueurs de la réalité. Les uns en proposent une approche à dominante jubilatoire, les autres mélancolique, quand bien même chacun contient à mi-voix ce que l'autre exalte : d'une part, la croyance réaffirmée en la capacité pour l'écrivain de décrire, donc de donner à comprendre une réalité qui ne serait pas innommable mais par principe déductible de la langue et des œuvres de ceux qui font de ce principe un art; d'autre part, la conscience critique maintenue, dans la pratique de cet art, des formes d'illusion référentielle, romanesque, tropologique, cognitive qu'elle induit.

Chaque œuvre évoquée adapte en ce sens son parti pris poétique à la mesure souhaitée, et éminemment incertaine, des événements qui la séduisent. Les rassemble toutes une même distance face aux postures convenues en matière épistémologique — statut de l'événement — et esthétique — récit de l'événement — : le positivisme hérité d'une certaine tradition naturaliste prorogée jusqu'à nos jours par les usages les plus académiques; le négativisme légué par une certaine modernité encore nimbée de prestige, comme une queue de comète; le confusionnisme survolté qui, sur fond de culture-événement parfois baptisée du doux nom de postmodernisme, tient lieu d'idéologie des temps présents.

26. Olivier Rolin, *Un chasseur de lions*, Paris, Seuil, 2008, 234 p.

27. Jean Echenoz, *Courir*, Paris, Éditions de Minuit, 2008, 144 p.



René Audet

Université Laval

Le temps interrompu.
L'événement contemporain
entre narrativité et historicité

A lors que l'événement, dans les autres textes du présent ouvrage, est parfois lié aux affects, parfois envisagé dans son effacement ou sa problématisation, dans le contexte essentiellement fictionnel et romanesque, il me paraît stimulant d'entamer une réflexion sur le rôle de l'événement en narrativité contemporaine. Il s'agira pour moi de montrer la nécessité d'envisager l'irruption de l'événement dans notre monde sous le double regard, mi-complémentaire mi-contradictoire, de l'histoire et du récit, de l'historicité et de la narrativité.

Deux prémisses sont nécessaires afin de placer la situation du contemporain dans une perspective historique et d'établir le cadre de la présente réflexion. Ces prémisses portent sur le début et la fin du contemporain. Cette situation du contemporain me paraît intimement liée à la condition actuelle du récit, non pas par interversion ou indifférenciation, mais par contamination. Raconter aujourd'hui, c'est

prendre acte de la position que nous occupons sur le spectre historique, mais c'est aussi refléter, absorber la conception de l'historicité qui est nôtre au sein même du geste de raconter. Le défi de cette démonstration est sûrement démesuré, mais la portée de cette observation peut être fort conséquente pour notre compréhension de la narrativité aujourd'hui.

Une première prémisse : le contemporain commence au point de rupture entre historicité et actualité. Il est facile de discuter de la période contemporaine et de voir où elle conduit — pour l'instant, elle s'arrête là, maintenant, au moment de la lecture de ce texte. Toutefois, il est plus hasardeux de tenter d'en saisir les premiers moments : en dehors de toute querelle de date, quelle balise peut-on établir comme entrée dans le contemporain? Si cette période se définit par l'idée du moment continu dans lequel on se trouve, la fracture ne peut donc être établie que par une transition, celle permettant le passage de l'historicité à l'actualité. Avant la transition, tout événement s'inscrit dans la diachronie qui le voit apparaître; l'interprétation est alors cohérente de cette prise en compte du cours du temps. Après l'histoire, en quelque sorte, se trouve un magma événementiel et factuel se caractérisant fondamentalement par la simultanéité — c'est le règne du présentisme, pour reprendre un peu à la légère le terme de François Hartog¹. L'horizon est ce présent, où passé et futur sont élaborés en fonction des besoins de l'immédiat : le contemporain est ainsi la clé de voûte interprétative universelle. Cette vision s'oppose fortement à la conception du contemporain défendue par Giorgio Agamben², par exemple, qui propose plutôt une position typiquement essayistique. S'appuyant sur l'impératif d'inactualité avancé par Nietzsche, Agamben prône une adhésion qui appelle paradoxalement une prise de distance, un décalage par rapport à son temps.

1. François Hartog, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Paris, Seuil, coll. « Librairie du XXI^e siècle », 2003, 257 p.

2. Giorgio Agamben, *Qu'est-ce que le contemporain?*, Paris, Payot-Rivages, coll. « Petite bibliothèque », 2008, 43 p.

Si l'entrée en contemporanéité se perçoit par une plongée dans l'actualité, c'est bien parce qu'en contrepartie cette époque se détache de l'historicité, temporellement et discursivement parlant. C'est là la deuxième prémisse : le contemporain se situe hors de l'histoire, narrativement parlant. Dans *Évidence de l'histoire*, François Hartog retrace les mutations subies par la discipline de l'histoire à travers les siècles, partant de la charge immémoriale de la mémoire jusqu'à une saisie de l'histoire comme construction (à l'image du corps humain), de la prétention rhétorique de l'histoire comme discours de vérité jusqu'à l'analogie établie par Fénelon entre l'histoire et le poème épique, du désir de retrouver la vie (chez Michelet, à sa façon) jusqu'à l'histoire influencée par les sciences sociales, recentrée sur le répétitif et le sériel. Dans toutes ces conceptions, « l'histoire n'a cessé de dire les faits et gestes des hommes, de raconter, non pas le même récit, mais des récits aux formes diverses³ », nous rappelle Hartog. Il en est de même pour l'histoire littéraire, dont l'objectif est de « proposer une intelligence historique des phénomènes littéraires par une double opération d'intégration des éléments jugés pertinents et d'articulation de ces éléments en un ensemble organisé et orienté⁴ ». Ce qui émerge, c'est très nettement la dimension construite du récit historique (Michelet disait qu'il faudrait, pour retrouver la vie historique, « refaire et rétablir le jeu de tout cela⁵ »). Ce récit historique est fondé sur une relation métaphorique (un *être-comme*), disait Ricœur, mais contraint par la dépendance avec l'effectivité du passé (un *avoir-été* de l'événement passé). L'histoire conjugue le fait et une opération d'intelligibilité.

Si Julien Gracq est utopiste en disant que « [l]'histoire est devenue pour l'essentiel une mise en demeure adressée par le Futur au

3. François Hartog, *Évidence de l'histoire. Ce que voient les historiens*, Paris, Editions EHESS, coll. « Cas de figure », 2005, p. 173.

4. Jean-Pierre Goldenstein, « Le temps de l'histoire littéraire », Henri Béhar et Roger Fayolle [dir.], *L'histoire littéraire aujourd'hui*, Paris, Armand Colin, 1990, p. 58.

5. Cité par François Hartog, *Évidence de l'histoire, op. cit.*, p. 268.

Contemporain⁶ », il n'en explicite pas moins la forte charge téléologique de l'histoire, révélant un point de vue singulier sur les faits dont elle propose une lecture à la lumière du sens qu'elle leur attribue. Ce sens se détermine en fonction de l'issue des événements. Au-delà de la soumission béate à la flèche du temps, qui va du passé vers le futur, nous sommes en mesure de comprendre à rebours l'incidence des faits sur le cours des événements. Ricœur le souligne bien :

En lisant la fin dans le commencement et le commencement dans la fin, nous apprenons aussi à lire le temps lui-même à rebours, comme la récapitulation des conditions initiales d'un cours d'action dans ses conséquences terminales⁷.

Or c'est justement cette modalité d'attribution du sens qui stigmatise le contemporain — ou du moins qui confirme son exclusion de l'historicité. En ne sachant pas sur quoi ouvrira la période dans laquelle nous nous trouvons, nous ne pouvons évaluer la portée et la signification des gestes, des œuvres, des faits que nous vivons. La téléologie historique reste imparfaite, et l'interprétation stagne en raison de l'impossibilité de lire et de relire en fonction de la fin de l'histoire, qu'à l'évidence nous ne connaissons pas.

Ces deux prémisses soulèvent des questions fondamentales, si l'on revient à l'énoncé de départ qui établissait une analogie entre narrativité et contemporanéité. En lien avec la faillite du sens de l'histoire en contexte contemporain, quelle définition donner de l'événement? Quel rôle lui associer dans l'élaboration des récits? Plus encore, comment envisager la narrativité aujourd'hui, de façon autonome par rapport à l'histoire et à ses obsessions (l'Histoire avec sa grande Hache, comme disait Perec)? Y a-t-il une événementialité qui se comprenne en dehors de son ancrage historique, permettant d'isoler un peu plus l'historicité et la narrativité contemporaines? Pour tenter de répondre

6. Cité par François Hartog, *ibid.*, p. 117.

7. Paul Ricœur, *Temps et récit. Tome 1 : L'intrigue et le récit historique*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1991 [1983], p. 131.

à ces questions prégnantes, j'aborderai deux entreprises narratives singulières, dont le principal mérite réside d'emblée dans leur foi en une pratique du raconter, du *storytelling* (à entendre sans la connotation de manipulation sociale que lui accole un Christian Salmon⁸) — un *storytelling* immédiatement ancré dans l'événement.

11 mars 2004 : Madrid est frappée par une attaque terroriste qui sera revendiquée par Al Qaïda. Des trains explosent en quatre sites de la ville, tuant sur le coup près de deux cent personnes. L'édition du lendemain du journal *El País* consacre des dizaines de pages à l'événement, le scrutant, l'analysant, reconstituant l'organisation de l'attentat. Peu à peu, avec les renseignements qui convergent, on finit par raconter le déroulement des faits, à faire l'intelligence des données et à trouver une concordance malgré l'incroyable discordance de cette catastrophe. Ce qui m'intéresse ici, ce n'est pas la reconstitution de l'événement-attentat lui-même : cette reconstitution est de l'ordre de l'archive, de la preuve juridique, de la vérité des faits à extirper des carcasses de wagons de train — cette reconstitution est donc de l'ordre de l'intelligibilité des données rassemblées, de l'histoire à écrire, celle qui se lira ensuite dans les manuels scolaires nationaux et sur Wikipedia...

Ce qui m'intéresse, c'est un travail profondément humain qui s'est aussitôt mis en place et que le journal *El País* a donné à lire dès le surlendemain, le 13 mars, et ce pendant dix-neuf jours consécutifs. Deux pages de chaque édition du journal ont alors été consacrées aux *vidas rotas*, aux vies brisées : une photo, un cinquième de page pour raconter des faits de la vie du disparu ou encore sa destination non atteinte en raison de ce parcours de train qui a été sauvagement interrompu. Un exemple, traduit par *Le Monde* : le texte consacré à Marion Cintia Subervielle.

8. Christian Salmon, *Storytelling, la machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*, Paris, La découverte, coll. « Poche », 2008 [2007], 251 p.

MARION CINTIA SUBERVIELLE — « MON BIJOU »

Marion Subervielle, 30 ans, de nationalité française et mère d'une fillette de dix mois, travaillait à la réception de la Bibliothèque nationale où elle aidait à l'accueil des usagers, tout particulièrement, en raison de sa maîtrise des langues, les étrangers qui avaient besoin d'interprète. Elle avait fait des études aux États-Unis et en Angleterre, et elle était arrivée à l'université de Alcalá de Henares en 1996 pour y suivre un cours d'espagnol.

C'est là qu'elle a connu José Luis Sanchez San Frutos, son compagnon, dont elle partageait la vie depuis quelques années, dans un appartement du centre de Alcalá. « Marion était française, très française, quelque chose qui se remarquait dans son élégance, dans sa façon de s'habiller, dit son beau-frère, Jésus. Mais sans cesser d'être française, elle aimait l'Espagne et pensait rester ici pour toujours. »

Ana, l'une de ses camarades de travail, très secouée par la mort de quatre collègues de la Bibliothèque nationale, explique que Marion était une bonne amie, quelqu'un de simple. « Elle m'a aidée dans des moments difficiles, ajoute-t-elle. Elle était toujours gaie. Elle était tout le temps en train de fredonner des chansons espagnoles, elle aimait bien La Union et Radio Futura. »

Ses derniers mois ont été des mois de bonheur. À chaque instant, elle parlait d'Inès, sa petite fille, à ses collègues. « Elle était folle de son bébé. Avant le carnaval, elle a passé deux jours à réfléchir au déguisement d'Inès et il n'y a pas longtemps elle nous a montré une photo de la petite déguisée en Minnie, la fiancée de Mickey. Elle était ravie. » Marion et sa famille se rendaient souvent à Pardies, un village près de Pau, pour que les grands-parents puissent voir leur petite fille. Marion ne parlait que français à sa fille parce qu'elle voulait lui transmettre sa langue. Inès, elle l'appelait souvent « mon bijou ».

La dernière fois que José Luis, son mari, a vu Marion en vie, elle était en train de s'habiller. Il entrait dans la salle de bains. Avant de se mettre sous la douche, il lui a dit : « Attends un peu avant de partir, je veux t'embrasser. » Mais Marion était

pressée, et quand José Luis est sorti de la douche, elle était déjà partie⁹.

Dix portraits des innocentes victimes sont proposés chaque jour, atteignant une somme de 164 textes publiés (sur les 190 victimes officielles). Une collaboration avec l'école de journalisme de l'Université autonome de Madrid a permis cet exploit. Reprenant l'initiative des *Portraits of Grief* du *New York Times* après le 11 septembre, *El País* s'inscrit d'abord dans une dynamique de témoignage et de commémoration, offrant un hommage aux vies des hommes et des femmes ordinaires dont le seul crime est de s'être trouvés à bord d'un train ce jour-là¹⁰. Ce geste est nettement centré sur la mémoire; pourtant, au bilan, le journal avoue avoir dépassé son objectif d'hommage obligé, constatant que les vies des gens ordinaires ne sont pas insignifiantes, qu'elles comportent toutes quelque chose de spécial. Ces textes n'étaient pas des biographies conventionnelles ni des notices nécrologiques, conclut-on dans le journal. Peut-être étaient-ils des rimes événementielles, à la façon de Paul Auster.

L'événement est ici trop prégnant pour ne pouvoir être identifié ni accusé. On lui associe une charge émotionnelle négative, on lui associe d'emblée un sens, puisqu'aucune autre lecture que celle de l'indignation ne pourrait être possible — pourtant, les *vidas rotas* tendent à prouver le contraire. J'aimerais utiliser ce cas pour introduire la définition que le philosophe Claude Romano propose de l'événement¹¹. Étonnamment, par contraste avec l'attentat du 11 mars, Romano avance une définition neutre de l'événement : il s'agit d'un changement qui survient; il advient quelque chose. Plus encore, l'événement est assigné : il advient quelque chose à quelqu'un — c'est dire que l'événement est porteur de sens pour un advenant, le sujet à qui peut arriver cette chose. Cette

9. Miguel Moreno, « Marion Cintia Subervielle — "Mon bijou" », section « Des vies brisées », *Le Monde*, 16 mars 2004, p. 10.

10. [texte introductif], « Vidas rotas », *El País*, 13 mars 2004, p. 46.

11. Claude Romano, *L'événement et le monde*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Epiméthée », 1999 [1998], 293 p.

définition éclaire la relation intime que le rédacteur du texte sur Marion Subervielle a su percevoir entre la donnée historique et le parcours singulier de cette personne. Toutefois, le traitement de cet « advenir » ne se fait pas sur le plan interprétatif, voire historicisant : c'est l'aporie de la contemporanéité qui rejaillit, l'événement ne pouvant être lu que pour ce qu'il représente aux yeux de son advenant. Et c'est certainement là une conception fort stimulante de l'événement que propose Romano, qui se centre non pas sur la factualité de l'événement mais sur l'expérience qu'il suscite (à l'image de la protagoniste de *Sable noir*¹² de Chantal Chawaf, qui voulait entendre la version du vétéran et non les faits) :

Il n'y a pas *d'abord* un fait objectif qui, *en un second temps*, bouleverserait mes possibles : *l'événement n'est rien d'autre que cette reconfiguration impersonnelle de mes possibles et du monde qui advient en un fait et par laquelle il ouvre une faille dans ma propre aventure*. Transformation de moi-même et du monde, indissociable, par conséquent, de l'expérience que j'en fais¹³.

Et Romano de prendre l'exemple même de la mort et du deuil, dont le sens est profondément personnel, même si la souffrance est parfois partagée par des proches. L'événement apparaît ainsi comme le moteur même de la narrativité, le moment charnière autour duquel se construit le sentiment de narrativité. Et le caractère fulgurant de l'événement rajoute à l'idée du surgissement soudain d'une faille dans une aventure singulière jusqu'ici bien balisée.

Même si l'on acquiesce au principe de la neutralité fondamentale de l'événement soutenu par Romano, l'exemple des *vidas rotas* laisse tout de même poindre le sentiment d'une situation subie par le sujet. Un deuxième exemple permettra d'atténuer cette perception et d'insister sur le caractère générateur de l'événement dans la narrativité contemporaine. L'artiste américain Jonathan Harris a produit de

12. Chantal Chawaf, *Sable noir*, Monaco, Éditions du Rocher, 2005, 187 p.

13. Claude Romano, *op. cit.*, p. 45 [l'auteur souligne].

nombreuses expérimentations web qui avaient pour principe directeur de recueillir des histoires, notamment auprès d'internautes (pensons au projet *We Feel Fine*, qui rassemble les occurrences des phrases contenant l'expression « I feel » dans les publications des dernières heures sur un large échantillon de blogs) ou encore auprès d'habitants du Bhoutan, où il a passé deux semaines à interviewer des gens sur le bonheur, sur leurs rêves et leurs désirs¹⁴. Toutefois, le projet qui m'intéresse ici est intitulé *The Whale Hunt*¹⁵. Du 1^{er} au 7 mai 2007, Harris a côtoyé les Inuits résidant à Barrow, en Alaska, et les a accompagnés à la pêche traditionnelle à la baleine. Tout l'intérêt du projet réside dans la façon de rendre compte de cette aventure. Harris s'est donné la contrainte de prendre une photo à intervalle maximum de 5 minutes (même pendant son sommeil), avec des pointes allant jusqu'à 37 photos par 5 minutes, dans les moments de plus grande fébrilité. Le résultat est un ensemble chronologique de 3214 photos portant sur ce périple géographique et culturel. Le site associé au projet permet donc de naviguer à travers ces photos, de les lire à la lumière de sous-titres, mais aussi d'en faire un visionnement sélectif, à partir de différentes contraintes (personnes représentées, lieux, thématiques et rythme). Harris présente lui-même ce projet comme « an experiment in human storytelling », désirant engager une réflexion sur les composantes fondamentales d'un récit et sur le profond modelage associé à la posture de narration. L'interface proposée permet donc de recomposer son propre parcours de lecture ou plutôt d'en isoler certaines sous-histoires. Sa visée est de faire en sorte que « [e]ach viewer will experience the whale hunt narrative differently, and not necessarily in a linear fashion, constructing his or her own understanding of the experience¹⁶. » Un conte inuit à votre façon, en quelque sorte.

14. Sur les œuvres de Jonathan Harris, voir Jonathan Harris, <http://www.number27.org> (6 août 2010).

15. Jonathan Harris, « The Whale Hunt. A Storytelling Experiment », <http://www.thewhalehunt.org> (6 février 2010).

16. « Chaque lecteur expérimentera la chasse à la baleine différemment, sans que ce soit nécessairement de façon linéaire; il élaborera ainsi sa propre compréhension de l'expérience » [je traduis]. (Jonathan Harris, « Jonathan Harris collects stories », *TED Talks*, http://www.ted.com/talks/jonathan_harris_collects_stories.html [6 février 2010])

Outre cette dimension de l'appropriation par le lecteur qui est souvent rebattue dans la glose sur la littérature hypermédiatique, la réflexion naïve mais engagée d'Harris sur le *storytelling* mérite qu'on s'y arrête, notamment pour ce qu'elle appelle dans notre compréhension de la narrativité aujourd'hui. Ce que l'on a sans trop de nuance appelé un retour du récit en littérature contemporaine ramène de façon désinvolte tout le débat sur l'action et l'intrigue, notions fondatrices de la théorie du récit que l'on tente ici de sauver à tout prix (voir les travaux de Raphaël Baroni¹⁷), dont on explique là la quasi-absence par des modulations qui les basculent du côté du savoir ou des affects (pensons aux logiques cognitive et passionnelle de Fontanille). L'élément que souligne pourtant avec force *The Whale Hunt* est bien l'idée de configuration, de concordance pour prendre le terme de Ricœur. Explorant le récit depuis sa position de lecteur, le philosophe Ricœur identifie l'événement comme une composante du texte narratif et s'inscrit dans la lignée aristotélicienne de la concordance discordante : un tout unifié, qui reste néanmoins composé d'épisodes, de péripéties. L'événement y est donc « plus qu'une occurrence singulière. Il reçoit sa définition de sa contribution au développement de l'intrigue¹⁸. » Une telle configuration répond à une nécessité de tension, elle-même intriquée dans un rapport avec le lecteur qui justifie de ménager les surprises et les coups de théâtre. Mais qu'advient-il du récit ainsi balisé quand il y a chute du *telos*? Quand la tension repose non plus sur un effet résultant d'un calcul rhétorique mais sur une intensité ressentie lors de certains moments? Et plus encore, que dire d'une œuvre qui refuse la fermeture de la courbe tensive et qui abandonne son lecteur au milieu de la boucherie de la deuxième baleine capturée? L'événement expérimenté par Harris et transmis par son montage photo n'est à l'évidence pas soumis à l'architecture d'une intrigue; il transparaît bien à chaque étape du périple, manifeste par le regard qu'il porte sur les lieux, les gens, les rites dont il fait le portrait. Son regard n'est pas

17. Raphaël Baroni, *La tension narrative. Suspense, curiosité et surprise*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2007, 437 p.

18. Paul Ricœur, *op. cit.*, p. 127.

neutre, contrairement à ce qu'il souhaite pour cette œuvre. Au bilan, *The Whale Hunt* refuse la traditionnelle configuration narrative, au sens fort du terme, mais témoigne, pour reprendre les mots de Romano, d'une reconfiguration du sujet et du monde qu'il habite.

Afin d'expliquer cette désaffection commune de la définition canonique du récit dans la littérature contemporaine, nombreuses sont les propositions de la lire, surtout en contexte français, dans la perspective de la mémoire. Archive, archéologie, devoir de mémoire : ce recours au régime général de la commémoration témoignerait — c'est là l'hypothèse de Marielle Macé¹⁹ — d'un rapprochement qu'opérerait la littérature à l'endroit de l'histoire (et non le parcours inverse, comme l'historiographie postmoderniste d'un Hayden White a su l'imposer dans nos esprits). Bascule de la littérature dans les formes et les fonctions de l'histoire : telle pourrait être l'explication d'une disparition de l'intrigue. L'hypothèse, si elle décrit bien une part du corpus narratif contemporain, paraît cependant bien orientée et centrée sur les obsessions thématiques de l'histoire. Le paradigme configurationnel reste extrêmement aveuglant et empêche peut-être de considérer une autre hypothèse, celle d'un changement de notre rapport avec l'événement (changement conséquent ou concomitant du présentisme qui caractériserait la période actuelle). Avec Ricœur, en accord avec la conception aristotélicienne de la mimésis, il nous est commun de percevoir l'événement comme une composante du récit (l'intrigue tirant une histoire sensée d'un divers d'événements). Avec des exemples, atypiques j'en conviens, comme ceux des *vidas rotas* et de *The Whale Hunt*, force est de conclure que l'événement agit plutôt en amont, qu'il engendre et possède littéralement l'expérience relatée. Le contemporain verrait ainsi l'événement passer du statut d'un acteur parmi d'autres du récit à celui d'agent de la narrativité.

19. Marielle Macé, « Crise de l'intrigue, triomphe de la configuration », *Affronter la crise : outils et stratégies*, Publifarum, n° 8, 2008, http://www.publifarum.farum.it/ezine_articles.php?art_id=79 (6 février 2010).



Nicolas Xanthos
Université du Québec à Chicoutimi

Irréductibilités événementielles dans le roman d'enquête contemporain

Je crois qu'elle essayait là de me suggérer qu'elle-même ne savait pas non plus grand-chose de l'être dont elle partageait la vie et que chacun est un univers en soi, avec ses trous noirs qui happent la lumière et ne la laissent plus rejaillir, sinon dans un autre monde dont nous n'avons pas les clés¹.

Éric Faye
L'homme sans empreintes

Événement, action, enquête

Le narrateur du très beau roman *Missing* de Claude Ollier a ces mots sur l'événement :

Tout événement est une apothéose, un couronnement, le sacre d'un état fugace, la célébration d'un indécidable dont un des

1. Éric Faye, *L'homme sans empreintes*, Paris, Stock, 2008, p. 192.

termes vient d'éclorre, baptisé « logique », où le récit se coule maintenant à l'ombre des déductions et des enchaînements dans la continuité du vrai ou du faux, sans plus².

Ce faisant, il oppose deux termes : événement et récit. Le premier se fait instant, imprévu, rupture, surgissement; le second, ordre, logique, chaînes de causalités ou de raisons. Là où l'événement surprend, le récit, lui, *comprend* — aux deux sens du terme : il intègre ce qui a surgi dans un ensemble plus vaste dont il procède et qui lui donne sens. Le récit est en somme l'avenir intelligible de l'événement. Ainsi, dans les termes de Claude Ollier, s'opposent et se suivent, dans un processus de connaissance, un surgissement presque privé de sens — l'événement — et une durée signifiante — le récit —, qui deviennent ainsi deux manières d'appréhender les métamorphoses que subit l'état du monde.

Or, s'il est un genre littéraire qui veut représenter ce passage de l'événement au récit, c'est bien le roman policier. On le sait depuis Butor au moins, le roman policier articule deux lignes d'intrigue : un mystère initial et une enquête qui veut ensuite élucider ledit mystère³. Ce dernier, le détective finit d'ordinaire par en faire le récit au terme de son enquête. Pour reprendre les termes de Claude Ollier, le but de l'enquête est, précisément, de faire passer le mystère initial du statut d'événement à celui de récit. À la surprise de la découverte d'un cadavre dans une bibliothèque doit succéder, au terme de l'enquête, la compréhension narrative de l'action dont ce cadavre était l'aboutissement. Comme le dit Uri Eisenzweig :

L'auteur [du forfait initial] reconnu, son acte (crime, récit) déchiffré, le détective pourra enfin reprendre sa place, c'est-à-dire se livrer à ce qui avait toujours constitué son objectif

2. Claude Ollier, *Missing*, Paris, P.O.L, 1998, p. 116.

3. Reprenant cette intuition de Butor sur un mode plus théorique, Jacques Dubois dira : « La roman policier articule l'une à l'autre deux histoires, celle du crime et celle de l'enquête, et il a beau les superposer et les enchevêtrer, elles n'en sont pas moins là comme les deux parties clivées de la même réalité textuelle ». (Jacques Dubois, *Le roman policier ou la modernité*, Paris, Nathan, 1992, p. 77)

prioritaire : la prise du pouvoir narratif, l'énonciation du récit définitif des événements⁴.

Du moins est-ce ainsi que les choses se passent normalement. Nous disons « normalement » puisque le roman policier est, de tous les genres dits « paralittéraires », celui qui a connu le plus de succès auprès d'écrivains dits « légitimes » qui l'ont, à leur manière, malmené. Nous avons cité Ollier et Butor, mais la liste est longue de tous ceux qui se sont emparés du genre pour s'en servir à d'autres fins : de Robbe-Grillet à Eco, de Gombrowicz à Auster, de Gadda à Pynchon, nombreux sont en effet les écrivains non policiers qui ont peu ou prou pris appui sur les possibilités que ce genre leur offrait. Si leurs usages du genre policier sont très variables⁵, il n'en reste pas moins que tous, à des degrés divers, travaillent sa structure de base, la détournent, révèlent ou réveillent d'autres de ses potentialités.

C'est à certains de ces faux romans policiers — que nous appellerons à partir de maintenant des *romans d'enquête* — que nous aimerions nous intéresser dans le présent texte. Plus spécifiquement, il s'agira de voir comment des romans d'enquête contemporains français composent avec ce passage de l'événement au récit, et le sens qu'on peut attribuer aux éventuels détournements qu'ils font subir au genre policier.

Distances

Bien souvent, c'est, en fait d'action mystérieuse, sur une disparition que ces romans d'enquête contemporains vont s'ouvrir : soit une disparition tout à fait concrète et effective — un personnage a quitté, de

4. Uri Eisenzweig, *Le récit impossible. Forme et sens du roman policier*, Paris, Christian Bourgois éditeur, 1986, p. 151. Pour ce qui est du caractère proprement narratif de la résolution, nous nous permettons de renvoyer à notre ouvrage *De l'empreinte au récit. Destin de l'indice et de l'action dans le roman policier*, Québec, Nota bene, 2008, p. 72-104.

5. De l'autoengendrement narratif jusqu'aux modalités de sémiotisation, en passant par la coupure du lien entre les signes et leurs référents, l'indécidabilité, le monde hiéroglyphique ou la paranoïa.

façon plus ou moins incompréhensible, son univers familier ou les lieux dans lesquels on avait coutume de le croiser —; soit cette disparition un peu plus symbolique mais non moins radicale qu'est le suicide. Quelles qu'en soient les modalités, cette disparition est vécue comme un véritable événement, imprévisible et souvent bouleversant pour l'entourage du disparu. L'enquête, elle, prend ensuite le relais pour essayer de donner sens à cette disparition. Le plus souvent, quoique non systématiquement, elle est menée par un personnage qui n'est pas, à proprement parler, détective, enquêteur, policier, bref, qui aurait le mandat professionnel de mener l'enquête. Il s'agira fréquemment d'un proche du disparu — membre de la famille, ami, voisin — ou de quelqu'un à qui un proche du disparu va confier la mission de le retrouver et / ou de comprendre ce qui a bien pu se passer pour qu'on en arrive là. C'est donc dire, d'entrée de jeu, que le « détective », dans ces romans, ne disposera pas forcément des ressources d'un authentique enquêteur — ressources matérielles, personnel qualifié, informateurs, savoir-faire, expérience, etc. C'est dire aussi que, non encadrée contractuellement, l'enquête sera plus facilement ouverte à tous les aléas affectifs ou thymiques de l'opération. En d'autres mots, la situation ne se présente pas sous les meilleurs auspices. Du côté du personnel romanesque, donc, cette représentation qu'est le roman d'enquête est, dès l'abord, constituée en fonction de paramètres lestés d'un indéniable potentiel d'échec.

Et, dans une mesure variable, c'est effectivement l'échec qui attend ce « détective » à l'autre bout du roman. En voici trois exemples pour nous permettre de voir comment, par-delà des contextes différents, le même constat semble s'imposer. *Missing* de Claude Ollier présente en grande partie un narrateur âgé de quelque soixante-dix ans du nom de Fahan qui revient sur un événement vécu il y a cinquante ans environ, et qui était resté pour lui totalement mystérieux. Il était alors jeune étudiant et s'apprêtait à rédiger une thèse de doctorat sur un reporter nommé Frost quand, au cours d'un voyage dans l'Ouest canadien, il croise, précisément, ce reporter. Après l'avoir suivi à distance, il l'aborde et l'invite à passer un peu de temps à Kingston, sa ville d'études. Le reporter accepte mais, après quelques semaines, disparaît. Puis la petite amie du narrateur disparaît elle aussi. Peu après, elle l'appelle

de Tadoussac où elle était allée rejoindre Frost. Elle lui apprend que ce dernier a de nouveau disparu, et qu'il faut que lui, Fahan, vienne la rejoindre pour qu'ils partent à sa recherche. Il a besoin d'un peu plus d'un jour pour faire le trajet jusqu'à Tadoussac. De là, lui et son amie partent sur les traces de Frost. Ces traces ne sont pas trop difficiles à suivre, mais le retard qu'ils ont initialement pris ne sera pas rattrapé. Le roman se termine alors qu'ils sont sur une route enneigée qui mène vers le grand nord québécois, et que leur trajet doit s'arrêter parce que cette route est coupée par un véritable mur de glace qui les oblige à abandonner leur quête et à faire demi-tour — comme s'il s'agissait d'une fatalité acceptée d'entrée de jeu :

Nous sommes restés un certain temps sans bouger, sans rien dire, pensant que c'était une fin plausible à notre quête, que cet épisode ne pouvait s'achever autrement, que rien n'était plus prévisible, ni normal; et que si nous étions allés jusque-là pour buter sur ce mur de glace comme tranché à vif, c'est que nous avions admis depuis longtemps un tel dénouement, que nous l'avions d'avance assumé, récité souvent déjà dans notre tête⁶.

C'est d'une triple distance qu'il est question ici. Une distance dans le temps, d'abord, et de deux façons. Premièrement, le narrateur tente de se souvenir d'un événement vieux de plus de cinquante ans, et a donc à lutter avec l'inévitable érosion des souvenirs sur laquelle il insiste d'ailleurs souvent⁷. Deuxièmement, comme on vient de le voir, lors de l'événement, une distance temporelle se creuse entre le moment où Fahan apprend ce qui s'est passé et le moment où, rendu à Tadoussac, il peut passer à l'action pour de bon. C'est aussi une distance dans l'espace, puisque le narrateur et son amie ont été éloignés de Frost et

6. Claude Ollier, *op. cit.*, p.177.

7. « Provoqué ou non, le souvenir est turbulence, il n'est pas à dépeindre, n'a pas de forme fixe, hormis une très partielle stabilisations de ces constituants sous l'effet de la répétition, mais cette dernière, à la longue, ne retient qu'une portion de plus en plus infime du déroulement passé des faits [...]. Des substitutions s'opèrent, et des permutations d'époque, de décor, d'étagement : un souvenir fait écran, masque celui qu'on dit latent, actif en douce et pernicieux en diable. » (*Ibid.*, p. 101-102)

tentent du mieux qu'ils le peuvent de réduire l'intervalle qui les sépare du reporter. La fin du roman, avec son mur infranchissable, est un jugement sans appel sur cette tentative : cette distance ne peut être réduite. Tout se passe du coup comme si cette distance, ou ces distances, n'étaient pas tant dues à un fâcheux concours de circonstances que des dieux plus cléments auraient pu leur épargner, que proprement constitutives. Cela nous renvoie à la troisième forme de distance ici présente : une distance par rapport à un objet de connaissance. Ce geste posé par Frost, sa disparition, restera en grande partie un événement inexplicable et inexpliqué, un acte mystérieux dont les causes comme les buts demeureront presque entièrement impénétrables. L'événement ne deviendra pas récit. Et, dans cette théorie de la connaissance qui s'esquisse ici, ce sont autant le sujet que l'objet et même le chemin menant de l'un à l'autre qui, perturbés et fragilisés, précarisent le processus jusqu'à empêcher son plein accomplissement.

Dans *La vie voyageuse*, de Maylis de Kerangal, une jeune femme archiviste est mandatée par l'une de ses tantes, Jeanne Malauzier, pour retrouver son grand amour de jeunesse, Ignacio Torres, disparu il y a plusieurs années sans laisser de traces. Et, des traces, cet amour en laisse de moins en moins, puisque la tante en question est atteinte de la maladie d'Alzheimer et voit donc ses souvenirs disparaître progressivement. Au terme d'un périple un peu chaotique, la narratrice finit par retrouver le fameux Ignacio Torres. Le lecteur se frotte les mains de plaisir en attendant l'aveu d'Ignacio - mais voilà :

Ce que j'avais à dire tenait en une phrase. Je la lui murmurais. Ma tante l'aimait depuis qu'elle aimait. Voilà. J'étais venue lui dire cela parce que Jeanne perdait la mémoire et qu'il fallait mettre cet amour-là — et le récit de cet amour-là — en sécurité. Je suis un peu le passeur dans tout cela, ai-je ajouté dans un sourire. Ignacio se tenait silencieux et concentré. J'ai aimé qu'il ne me demande pas comment je l'avais retrouvé. J'ai aimé qu'il demeure indifférent aux anecdotes. J'ai aimé qu'il ne me donne pas de réponse — il n'y a jamais de réponse⁸.

8. Maylis de Kerangal, *La vie voyageuse*, Paris, Éditions Verticales / Seuil, 2003, p. 153.

Alors même que, cette fois-ci, la distance spatiale a été positivement réduite au point que le disparu a été retrouvé, le mystère, lui, demeurera, et l'événementialité de sa disparition, comme presque de son existence, restera en l'état — du moins en grande partie. La volonté de savoir qui animait la jeune femme s'est muée en une sorte de conscience et d'acceptation de l'impossibilité de savoir, un peu semblable dans sa fatalité aux sentiments qui avaient animé les deux personnages de *Missing* dans l'exemple précédent. Ici non plus, l'événement ne parvient pas à se faire récit, ne peut être récit.

Dans le roman de Christian Garcin intitulé *Le vol du pigeon voyageur*, l'enquêteur est un journaliste particulièrement casanier, Eugenio Tramonti, à qui son patron a donné comme mission officieuse de retrouver la trace sa fille, Anne-Laure, disparue en Chine. Son enquête, que la quatrième de couverture qualifie très justement de « pérégrination aléatoire », le conduit à se retrouver, vers la fin du roman, plus ou moins malgré lui, en face de Savelli, le petit ami d'Anne-Laure qui lui apprend que cette dernière a choisi de disparaître pour des raisons inconnues de lui, mais qu'elle est prête à révéler au journaliste. Tramonti reçoit alors, sur un petit papier, l'adresse de la jeune femme — et le chapitre se clôt sur cette promesse. Dans le chapitre suivant, qui est le dernier, on commence par retrouver, à la faveur d'une ellipse, notre enquêteur dans l'avion qui le ramène à Paris. Au milieu de réflexions un peu sombres, il pense soudain à ce

papier que lui avait remis Savelli, sur lequel était indiquée l'adresse où il pourrait trouver Anne-Laure. Il l'avait un peu tourné et retourné entre ses doigts, puis l'avait offert à la flamme d'une allumette et longuement regardé se consumer⁹.

En d'autres mots, dans ce roman, l'enquêteur aurait pu avoir droit à la résolution de l'énigme de la disparition — mais, de son propre chef, il la refuse. La distance, qui semblait ici pouvoir s'effacer pour de bon, a finalement été maintenue entre lui et la disparue, et l'acte de cette

9. Christian Garcin, *Le vol du pigeon voyageur*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2002 [2000], p. 168.

dernière conserve donc son événementialité première. L'inéluctabilité de cette distance semble du reste se lire dans l'enchaînement elliptique des chapitres évoqué à l'instant : cet enchaînement fait tout naturellement l'impasse sur la résolution tant attendue par le lecteur, comme si l'impossibilité de cette résolution était une évidence qui allait de tant soi qu'il n'est nul besoin d'épiloguer à son propos.

Comme on le voit, ces trois exemples présentent des configurations différentes de la même situation : une distance qui finit par ne pas pouvoir être supprimée et perdue, une incapacité à pouvoir saisir l'action de l'autre qui du coup demeure impénétrable. Et l'on est ici au cœur de l'irréductibilité événementielle du roman d'enquête, qui ne parvient pas à se métamorphoser en cette synthèse intelligible qu'est le récit. Il y a bien, ici ou là dans ces romans, des hypothèses, des bribes plus ou moins longues d'existence, des éléments d'explication partiels, mais rien qui ressemble à cet agencement structuré, ordonné dans le temps et la causalité, qu'est le récit. La mise en intrigue dont les nécessités et les vertus ont été si bien dites par Ricœur¹⁰ ne se produit pas en ces romans où la concordance ne peut l'emporter.

Impénétrable agir

Reste à savoir pourquoi l'événement initial ne peut se transformer en récit, pourquoi la disparition demeure mystérieuse en tout ou en partie, pourquoi l'action de l'autre n'est pas pleinement lisible, intelligible. À quelques occasions, un enjeu moral ou éthique fait son apparition, comme dans les dernières lignes de *Dora Bruder* de Modiano, qui font état d'un mystère qui ne sera pas résolu :

J'ignorerai toujours à quoi elle passait ses journées, où elle se cachait, en compagnie de qui elle se trouvait pendant les mois d'hiver de sa première fugue et au cours des quelques semaines de printemps où elle s'est échappée à nouveau. C'est là son secret. Un pauvre et précieux secret que les

10. Voir notamment à ce propos sa lecture de la *Poétique* d'Aristote (*Temps et récit. Tome 1*, Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 1983, p. 55-84).

bourreaux, les ordonnances, les autorités dites d'occupation, le Dépôt, les casernes, les camps, l'Histoire, le temps — tout ce qui vous souille et vous détruit — n'auront pas pu lui voler¹¹.

Comme on le voit, le narrateur souhaite que ce mystère subsiste, souhaite que quelque chose, qui soit propre à Dora Bruder, demeure globalement inconnu, non répertorié surtout, de façon à ce que puisse perdurer d'elle quelque chose qui soit *intact*. À mi-chemin entre le devoir de mémoire et la préservation pudique d'une humanité fragilisée, par l'histoire, jusqu'à sa disparition, cette distance instaurée et maintenue se veut en définitive la forme ultime d'une bienveillance attentionnée et mélancolique, d'un profond souci de l'autre¹².

Si on la croise bien à quelques reprises, cette exigence d'ordre moral qui cherche à dire tout en les préservant les dimensions les plus éphémères et sensibles de l'expérience humaine ne prédomine pourtant pas dans les raisons de l'inintelligibilité des disparus. On va beaucoup plus fréquemment trouver une distance qui n'est pas tant instaurée que constitutive. Autrement dit, le disparu — et, plus largement, l'action d'autrui — est ou serait, dans cette perspective, par principe hors d'atteinte d'une pleine compréhension. On peut s'en approcher jusqu'à un certain point, mais pas au-delà. L'une des narratrices de *Dernières promenades à Pétopolis*, de Belinda Cannone, en fait l'expérience. Elle tente de rédiger une biographie partielle de Zweig qui expliquerait son suicide au Brésil par-delà la référence, qu'elle trouve trop convenue ou confortable, à une sorte de désespoir de l'humanité qui aurait poussé l'écrivain à s'ôter la vie.

11. Patrick Modiano, *Dora Bruder*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1999 [1997], p. 145.

12. Cette bienveillance et ce souci sont l'aboutissement d'un long cheminement qui mène le narrateur de la volonté de savoir (une volonté valorisée positivement et que rendent nécessaire les desseins amnésiques imposés à cette période et à cette jeune femme) à l'acceptation d'un non-savoir dont la valeur réside dans la capacité à reconnaître que quelque chose aura finalement échappé aux fiches de la police des questions juives ou des historiens, pour une fois équivalentes dans leurs effets d'effacement de l'individu.

À trop fouiller dans la vie d'un être, je trouve ses fêlures et ses failles. Alors que je tentais, pas à pas, de l'approcher, que chaque nouvelle étape franchie me le rendait plus familier, plus clair... soudain, le pas supplémentaire le rejette dans une altérité si profonde, si opaque, que la vue se brouille et je sens la vanité de mon parcours¹³.

On retrouve ici cette métaphore spatiale de distance et de proximité pour exprimer la nature hiéroglyphique de l'action d'autrui : un rapprochement semble possible, une progression se devine, qui permettrait d'appréhender l'autre et ses gestes, mais, sans prévenir, voilà que l'entreprise devient vaine et que l'autre est rendu à son altérité. Notons, avant d'y revenir plus tard, que cette illisibilité de l'agir ne peut pas être sans conséquence sur la forme romanesque, voire sur la possibilité même du romanesque, ou du moins d'un certain romanesque. En effet, si le roman est bien biographie d'êtres imaginaires, c'est-à-dire mise en forme intelligible des actions et des passions de personnages, mise en intrigue, comment pourra-t-il composer avec une inintelligibilité fondamentale de l'action? Comment pourra-t-il raconter, alors que l'un des principes de cet acte — l'idée même que l'action soit compréhensible — semble remis en question?

L'illisibilité de l'agir se complique encore davantage dans certains romans — et l'on pense, par exemple, à *Ce que je sais d'elle*, de Béatrice Hammer, ou à *La disparition de Richard Taylor*, d'Arnaud Cathrine, qui est du reste peut-être plus roman de disparition¹⁴ que roman d'enquête proprement dit. Dans l'un et l'autre cas, on a accès, souvent ou non, au disparu, à sa propre voix dans le texte; or, dans ces deux cas, les disparus ne sont pas en mesure de donner sens à leur geste. Ainsi, Richard Taylor

13. Belinda Cannone, *Dernières promenades à Pétropolis*, Paris, Seuil, coll. « Fiction & Cie », 1990, p. 120.

14. Thématique que Cathrine continue d'explorer dans son dernier roman où quatre narrateurs veulent comprendre le suicide d'un proche. L'un d'eux dit, notamment : « Et puis, je parle sans cesse de mon incompréhension, du gouffre qui s'est ouvert devant nous à la seule pensée que Benjamin ait été capable de faire ça. » (Arnaud Cathrine, *Le journal intime de Benjamin Lorca*, Paris, Verticales/Gallimard, 2010, p.143)

avait décidé de quitter le domicile conjugal — femme et nouveau-né —, son nouvel appartement et sa vie d'employé à la BBC pour, semble-t-il, se retrouver, laissant ses proches dans le désarroi devant sa disparition. Or, une lettre qu'il envoie à sa sœur laisse entendre la vanité de cette quête : « Une fois le masque tombé, on admet que le coquillage sonne creux et qu'on n'y entend pas la mer mais le vide le plus absolu¹⁵ »;

voilà de longs mois que je voyage de ville en ville, il ne me restera bientôt plus un sou, et je ne croise que le désert. Car on ne voit de l'extérieur que ce que notre âme veut bien y projeter : alors c'est le néant que je traverse de jour en jour, toujours le néant. [...] Mes mains traversent tout. Je ne sens plus rien. Que l'absence au creux de ma carcasse¹⁶.

Tout se passe en somme comme si Richard Taylor possédait une conception double de l'identité — une première identité, factice, née des attentes et contraintes familiales et sociales, et une seconde, authentique, véritable, un « vrai moi » qu'il s'agit de retrouver, intact, sous le « moi social » — et que toute sa dérive servait à mettre en évidence le mirage de cette conception identitaire qui, en fin de compte, « sonne creux ». Il n'y a pas de substrat identitaire qui fonderait l'individu et permettrait d'en rendre compte et de le définir. Dans *Ce que je sais d'elle*, le dernier chapitre est la voix de la femme disparue qu'un enquêteur a fini par retrouver :

Alors voilà, vous m'avez retrouvée? Je ne suis pas surprise, pas tout à fait. Je ne suis pas inquiète non plus. Seulement curieuse. Parce que, pour en arriver là, vous avez dû creuser. Vous avez dû comprendre beaucoup de choses. Vous allez pouvoir m'expliquer. Vous avez dû aller voir tout au fond. Là où moi-même je ne m'y retrouve pas. Vous avez dû comprendre. Quelque chose qui m'a échappé. Vous allez me dire qui je suis¹⁷.

15. Arnaud Cathrine, *La disparition de Richard Taylor*, Paris, Verticales | Phase deux/Gallimard, 2007, p. 126.

16. *Ibid.*, p. 128.

17. Béatrice Hammer, *Ce que je sais d'elle*, Paris, Arléa, coll. « 1^{er} mille », 2006, p. 141.

On devine, à ses seules réponses par la suite, une sorte de dialogue entre elle et l'enquêteur, durant lequel elle met à mal toutes les hypothèses qu'on a pu faire sur elle. Elle conclut : « Assez joué. Vous voyez bien que ça ne mène nulle part. Vous voyez bien que vous vous aveuglez. Vous vous cachez la vérité. Vous voyez bien : vous ne m'avez pas retrouvée¹⁸ ». Le geste de cette femme, qui avait disparu en quittant brutalement mari et enfants, est ainsi incompréhensible pour son auteure elle-même. L'action s'opacifie ainsi non seulement aux yeux des autres, mais aussi aux yeux de l'agent lui-même. La demande de la femme est très claire à cet égard : vous allez pouvoir m'expliquer, me dire qui je suis. Demande concernant certes son geste, mais plus profondément son être, les deux apparaissant ici comme indissolublement liés en vertu de ce lien conceptuel qui veut que ce que nous sommes explique ce que nous faisons. Or, comme ce que nous faisons ne peut plus être rendu intelligible, ce que nous sommes demeure tout autant impénétrable. Et l'on ne se surprendra pas d'apprendre, dans le droit fil de cette remise en question identitaire, que la femme qui disparaît dans *Ce que je sais d'elle* n'est pas nommée, n'a pas de nom — marque claire d'une faillite identitaire, sinon ontologique. Le constat final qu'elle fait au détective qui est pourtant devant elle est sans appel : « Vous ne m'avez pas retrouvée ». Tout compte fait, *ce qu'on sait d'elle* se résume à bien peu de choses.

Il semblerait ainsi que ce ne soient pas tant des personnages singuliers qui disparaissent dans ces romans, que, plus radicalement, une certaine idée du personnage, une certaine conception ou un certain imaginaire du personnage, sinon une certaine anthropologie. Nous nous permettrons à ce propos de citer un long passage de *Missing*, où le narrateur mentionne un projet du reporter Frost concernant le *personnage* dans toute sa gloire, c'est-à-dire le « héros ».

Mais ce qu'il [Frost] a évoqué quelquefois, c'est l'effacement du « héros » de ce siècle, du héros de tous ces siècles de

18. *Ibid.*, p. 144.

chatoyance culturelle, que d'aucuns disaient sur le déclin, sans plus, et la plupart continuaient de célébrer et d'honorer comme si rien de fondamental ne s'était passé durant toutes ces décennies de bouleversements et d'adaptation précipitée, à marche forcée, du citoyen manquant à reprendre souffle, à « se retourner », à faire le point et envisager froidement la situation.

Il le suivait depuis son plus jeune âge, lui, et le voyait s'absenter définitivement, s'éclipser à l'horizon, tournant la tête par intervalles pour regarder en arrière, non par nostalgie d'un passé prestigieux qui l'avait captivé et l'émouvait encore, mais par curiosité, curiosité toujours, de ce qui allait advenir après lui, et après tous ses semblables vivant comme ils le pouvaient cette mutation de tous les constituants et de tous les genres, à supposer qu'il dût advenir quelque chose qui ressemblât de près ou de loin, fût-ce par analogie grossière ou décalque approximatif, à ce qu'il avait connu et qui était en train de mourir, comme mourait autour de lui son monde et tout ce qu'il y avait aimé¹⁹.

À la lumière de ce fragment crépusculaire, il semblerait que ce qui se joue dans le roman d'enquête, c'est la fin d'une certaine manière de penser l'agir et donc l'être, le tout se cristallisant dans cette figure du héros qui s'efface. C'est aussi la fin d'un monde, d'une forme de vie, d'une manière de penser qui s'incarne, d'après le narrateur d'Ollier, dans des structures sociales, politiques et culturelles en mutation et dont les transformations ne sont pas perçues par ceux qui les vivent — à l'exception de visionnaires comme Frost. Et si dans l'ensemble Fahan demeure assez discret sur le présent de sa narration, il évoque malgré tout à quelques reprises un sensible déclin de la civilisation qu'il a eu à vivre entre la disparition de Frost (qui devient dès lors une borne où se marquent tout à la fois une culture et son effacement) et son présent²⁰.

19. Claude Ollier, *op. cit.*, p. 113-114.

20. Par exemple : « Aucun économiste n'avait prévu telle stagnation, leurs dires allaient de l'abondance à l'explosion sociale. Mais non, rien qu'une déperdition à peine sensible de temps en temps, comme par paliers, une déflation très lente des sentiments et des idées, un enlisement des cotations et des bilans qui n'en finit pas » (*ibid.*, p. 67). Ou encore : « Comment qualifier ce nouveau train des choses,

Et c'est bien selon nous à ce déclin identitaire et ontologique lié à l'agir que renvoie l'irréductibilité événementielle qui traverse les romans d'enquête au point d'en devenir un trait définitoire. Par sa propension à l'événementiel, par son incapacité à (ou son refus de) procéder à une synthèse intelligible de cet hétérogène qu'est la disparition, par la fragilité identitaire, voire ontologique, des personnages qui le traversent, le roman d'enquête se fait inquiétude de l'agir et de l'être, les renvoyant l'un comme l'autre à une opacité ou à une illisibilité constitutives, ébranlant aussi par le fait même l'ordre du romanesque, mêlant donc, en une improbable philosophie de l'action, poétique et imaginaire de l'événement.

Investigations évanescences

Mais on négligerait une partie de la force et de la forme du roman d'enquête en y voyant une seule et unique remise en question d'une conceptualisation transparente de l'action. En effet, si la ligne d'intrigue concernant la disparition possède bien l'instabilité qu'on a vue, la ligne d'intrigue qui concerne l'enquête n'est pas davantage à l'abri d'une perturbation de sa narrativité, et donc de sa pensée actionnelle. En effet, les enquêtes, dans les romans du même nom, se déploient le plus souvent sous les auspices de l'errance dépressive, les enquêteurs étant d'ordinaire poussés par les événements, récalcitrants, accablés. Ils ne mènent pas l'enquête d'une main de maître, mais sont menés par ce qui leur arrive, ont une position qui est de patient plutôt que d'agent.

Deux traits poétiques particuliers peuvent ainsi être mis en évidence pour ce qui est de l'enquête. Premièrement, son organisation narrative sera faiblement configurée, discordante à certains égards, peu dirigée par une intention qui lui conférerait une tension téléologique. Deuxièmement, et conséquemment, les personnages d'enquêteur sont

je me le suis cent fois demandé, me le demande encore; ce qui est advenu en place de l'ordre ancien; pour quelle raison ce qui se pratiquait depuis des siècles dans le domaine du jugement, de l'innovation, de la recherche, n'a plus été goûté, aimé, ou vénéré » (*ibid.*, p. 131).

peu ou prou accablés, déprimés, impuissants, sujets à la rêverie plutôt qu'agissants, et leurs humeurs comme leur sensibilité au monde sont souvent matière narrative; autrement dit, ils expriment tous, à des degrés divers, une véritable fragilité ontologique.

On peut ici penser emblématiquement aux narrateurs de Modiano, et par exemple à celui de *Voyage de noces*. Ce dernier devait partir au Brésil tourner un documentaire d'explorateur intitulé « Sur les traces du colonel Fawcett », mais ne prend pas l'avion et va plutôt loger dans des hôtels de la périphérie parisienne, s'allonger sur les bancs du zoo de Vincennes²¹ et tenter, un peu au hasard, de retrouver les traces d'une certaine Ingrid Teyrsen, qu'il avait connue et qui s'était suicidée. Symptomatiquement, il va, pour la seconde fois de son existence, tenter d'écrire une biographie d'Ingrid, mais fort différente de sa première tentative, qu'il juge avec sévérité, estimant avoir été attiré par des épisodes spectaculaires, mais finalement sans importance : « à l'époque où j'avais écrit ces notes, j'étais plus sensible aux accessoires et aux paillettes et je n'allais pas à l'essentiel²² ». Il développe une conception particulière de l'existence et de l'ambition biographique : « À moins que la ligne d'une vie, une fois parvenue à son terme, ne s'épure d'elle-même de tous ses éléments inutiles et décoratifs. Alors, il ne reste plus que l'essentiel : les blancs, les silences, les points d'orgue²³ ». Cette pensée épurée d'une existence débarrassée de ses péripéties et rendue à ses blancs et ses silences est bien entendu en lien direct avec la narrativité atténuée, en mode mineur, presque allusive parfois, qui est la forme prise ici par l'enquête. Cette faible teneur actionnelle, on peut encore la lire dans ce constat du journaliste du *Vol du pigeon voyageur* à propos de son enquête : « Bien sûr [...] j'ai retrouvé la trace d'Anne-Laure,

21. « J'ai fini par m'allonger sur le banc. Et je me suis demandé si je me lèverais de moi-même au moment où le zoo fermerait ses portes ou bien si j'attendrais que le gardien me prie de quitter les lieux. J'ai éprouvé la tentation de ne plus retourner dans ma chambre de l'hôtel Dodds et de me laisser glisser sur cette pente qui était peut-être la mienne après tout : devenir un clochard » (Patrick Modiano, *Voyage de noces*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1991 [1990], p. 86).

22. *Ibid.*, p. 52.

23. *Ibid.*, p. 54.

même si c'est une trace un peu évanescence, et il est juste de dire que c'est en ne faisant rien, en ne pesant aucunement sur les événements, que je suis parvenu à ce piètre résultat²⁴ ». Se trouvent ainsi mises à mal l'intensité dramatique autant que la configuration de l'intrigue, en un affaiblissement des fondements même du narratif.

Ces enquêteurs ont tous une position particulière par rapport à ce qu'ils vivent : légèrement en retrait, comme s'ils éprouaient un « étrange sentiment d'inexistence²⁵ », un désir très net d'effacement. Tout se passe en somme comme si eux aussi expérimentaient, à leur manière et par un étrange phénomène de gémellité, la disparition, ou encore comme si, à trop plonger dans un passé plus ou moins lointain, ils en venaient à ne plus s'inscrire dans le présent, hantant d'étranges limbes : « Un jour, je reviendrai parmi vous. Je ne sais pas encore la date précise de ma résurrection. Il faut que j'en aie la force et l'envie. Mais ce soir, je vais prendre le métro jusqu'à la porte Dorée. Léger. Si détaché de tout²⁶ ». Quand les romans ne présentent pas de commentaires thymiques subtilement dysphoriques, ils mettent en scène des gestes qui expriment cette légère absence à soi et au monde :

Il s'arrête toutes les trois heures dans des stations-service. Il erre entre les rayonnages en écoutant la petite musique de nuit, il se dit, Ici tout n'est que luxe, calme et volupté, il se dit, Je ne pourrais vivre qu'en fréquentant ce genre d'endroit, je voudrais toujours rester ici. Puis il achète des chips saveur carpaccio et plus tard des chewing-gums à la crème de marrons [...], et il reste un moment devant les tirettes à jouet²⁷.

Bref, si la ligne d'intrigue consacrée à la disparition, moyennant sa propension à l'événementialité, malmène une certaine conception

24. Christian Garcin, *op. cit.*, p. 171.

25. Christian Garcin, *op. cit.*, p. 170-171.

26. Patrick Modiano, *Voyage de nocces*, *op. cit.*, p. 49.

27. Véronique Ovaldé, *Et mon cœur transparent*, Paris, Éditions de l'Olivier, 2008, p. 146.

de l'action, la ligne d'intrigue consacrée à l'enquête, par la posture de relatif retrait des enquêteurs et leur intentionnalité floue, incertaine, absente parfois, par l'aléatoire qui préside aux progrès de l'enquête, malmène elle aussi, quoique différemment, cette conception de l'action et, derrière elle, de l'être.

Pluralité de l'expérience

Il serait hasardeux de conclure de notre parcours que le roman d'enquête témoigne de la fin de la pensée courante de l'agir : le moindre regard sur le vaste corpus contemporain montre bien que cette conception continue d'être présente, et qu'il est téméraire de proclamer sa disparition ou son déclin. En revanche, le roman d'enquête s'intègre à cet ensemble romanesque ou fictionnel qui, par divers moyens, essaie de donner forme et sens à d'autres dimensions de l'expérience.

La narrativité traditionnelle et la philosophie de l'action (voire l'anthropologie) qui la sous-tend postulent un agent fort, qui voit le monde comme le lieu d'actualisation future d'intentions et de désirs clairs à son esprit, ou du moins lisibles. C'est là une façon de considérer les rapports complexes qui se nouent entre des conceptions de l'agent, de l'agir et du monde — mais ce n'est certes pas la seule, pas plus que ce n'est la seule modalité de notre rapport au monde.

À côté de cette conception sans doute dominante et de cette expérience spécifique, il en existe plusieurs autres que la fiction contemporaine tente de formuler, dessinant des paysages de l'agir certes inaccoutumés, mais où s'exprime la pluralité de nos rapports au monde. C'est ainsi que, notamment par ses irréductibilités événementielles, le roman d'enquête contemporain se fait, à sa manière, le témoin des pénombres de l'agir.



II. Poétiques événementielles



Anne Martine Parent
Université du Québec à Chicoutimi

Désastres infinitésimaux.
Affect et (dé)mesure de l'événement
chez Toussaint et Lenoir

Un homme verse de l'acide chlorhydrique sur une fleur. Un autre saisit le sein d'une femme. Peut-on parler d'événements? Si peu. Et pourtant, dans l'univers romanesque où ces deux gestes prennent place, ce sont des événements, des désastres infinitésimaux, qui font irruption et perturbent irrémédiablement le cours des choses pour les personnages.

Dans les deux récits, ce qui fonde l'événement, c'est une (dé)mesure affective; autrement dit, l'événement n'est événement qu'à l'échelle du récit et de l'affect qui s'y déploie. Ce fondement affectif de l'événement est au cœur de la poétique et de l'imaginaire de l'événement chez Toussaint comme chez Lenoir. Ce qui caractérise les deux textes à l'étude par rapport au reste de l'œuvre des deux auteurs, c'est qu'à l'affectivité se rajoute / mélange le sexe. Dans les deux romans, sexe et affect font un mélange explosif; le sexe et l'affect créent en effet un état

de tension qui culmine dans un événement final dont la violence est à la (dé)mesure de cette tension accumulée tout au long du récit.

« L'émotion est pur événement¹ », écrit Anne Dufourmantelle dans *Blind Date. Sexe et philosophie*. « L'émotion est un curseur qui indique que quelque chose a lieu, a eu lieu, est en train de se passer là, tout de suite, et que l'on n'y peut rien »; l'émotion, c'est « quand le monde arrive, qu'il entame la peau, entame cette fragile abstraction que nous sommes² ». C'est à cet événement particulier qu'est l'émotion que je m'intéresserai ici, dans *Faire l'amour* (2002) de Jean-Philippe Toussaint et *Le répit* (2003) d'Hélène Lenoir.

Faire l'amour

Le narrateur de *Faire l'amour*³ de Jean-Philippe Toussaint garde sur lui en permanence un flacon d'acide chlorhydrique avec l'idée « de le jeter un jour à la gueule de quelqu'un » (*FA*, p. 11), en visant bien entendu les yeux. « Je me sentais curieusement apaisé depuis que je m'étais procuré ce flacon de liquide ambré et corrosif, qui pimentait mes heures et acérait mes pensées. » (*ibid.*) Le narrateur et Marie, son amoureuse, sont au Japon (à Tokyo plus précisément); Marie, qui est designer et artiste, y prépare une exposition avec sa nouvelle collection de robes. Ils sont sur le point de rompre, sans arriver à s'y décider parce qu'ils s'aiment toujours, mais sans en être certains; parfois, il est question de la fin de leur amour; à d'autres moments, au contraire, le narrateur pense que le problème entre eux est non pas qu'ils ne s'aiment plus, mais qu'ils ne se supportent plus. La question reste ambiguë tout au long du récit et on ne sait pas vraiment, non plus, s'ils

1. Anne Dufourmantelle, *Blind Date. Sexe et philosophie*, Paris, Calmann-Lévy, 2003, p. 55.

2. *Ibid.*, p. 54-55.

3. Jean-Philippe Toussaint, *Faire l'amour*, Paris, Éditions de Minuit, 2002, 179 p. Désormais, les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses à la suite de la citation, précédées de la mention *FA*.

vont finalement rompre⁴. Quoi qu'il en soit, il y a, d'entrée de jeu, une tension entre eux, ainsi qu'entre le désir / besoin de rompre et l'élan qui continue de les pousser l'un vers l'autre, tension qui se répercute sur le plan sémantique par un jeu d'oppositions constant entre la douceur et la violence⁵.

Alors, pourquoi tu ne m'embrasses pas? dit-elle en s'approchant de moi pour me prendre l'épaule. Je me raidis, repoussai sa main le plus *doucement* possible et me remis à regarder fixement le quartier dans la nuit. [...] Je faillis ajouter quelque chose, mais je ne dis rien, je me retins et lui posai *doucement* la main sur l'avant-bras, et elle dégag^{ea} *violemment* le bras. Tu ne m'aimes plus, dit-elle. (FA, p. 19, je souligne)

Ce passage est magnifiquement emblématique non seulement de la relation entre le narrateur et Marie, mais aussi du rythme et de la tonalité du récit, de la tension et du mouvement sur lesquels il se fonde. Elle le touche, il se raidit, mais la repousse « doucement », puis la touche « doucement » et elle se dégage « violemment »; ils s'aiment, ne s'aiment plus, se quittent et se retrouvent. De la même manière, le récit alterne entre des moments de sérénité, d'harmonie entre le monde et le narrateur, et des moments de violence. Par exemple, lorsque le narrateur contemple la ville endormie depuis le dernier étage de l'hôtel :

Je regardais l'immense étendue de la ville derrière la baie vitrée, et j'avais le sentiment que c'était la terre elle-même que j'avais sous les yeux, dans sa courbe convexe et sa nudité intemporelle, comme si c'était depuis l'espace que j'étais en train de découvrir ce relief enténébré, et j'eus alors

4. Dans *La vérité sur Marie* (2009), le troisième roman appartenant au cycle dont *Faire l'amour* et *Fuir* (2005) constituent les deux premiers volets, on apprend que le narrateur et Marie ont finalement rompu (Jean-Philippe Toussaint, *La vérité sur Marie*, Paris, Éditions de Minuit, 2009, 204 p.).

5. D'ailleurs, les mots « douceur » et « violence », ainsi que leurs dérivés (doux, doucement, violent, violemment) sont peut-être les mots qui reviennent le plus souvent dans ce texte de Toussaint; il y a parfois deux « doucement » dans la même page.

fugitivement conscience de ma présence à la surface de la terre, impression fugace et intuitive qui, dans le douceâtre vertige métaphysique où je vacillais, me fit me représenter concrètement que je me trouvais à l'instant quelque part dans l'univers. (*FA*, p. 47)

[Dans la piscine ensuite :]

Je nageais comme en apesanteur dans le ciel, respirant doucement en laissant mes pensées se fondre dans l'harmonie de l'univers. J'avais fini par me déprendre de moi, mes pensées procédaient de l'eau qui m'entourait, [...] elles en avaient l'évidence et la fluidité, elles s'écoulaient au gré du temps qui passe et coulaient sans objet dans l'ivresse de leur simple écoulement, [...] comme des pulsations sanguines inconscientes, rythmées, douces et régulières, et je pensais, mais c'est déjà trop dire, non, je ne pensais pas, je faisais maintenant corps avec l'infini des pensées, j'étais moi-même le mouvement de la pensée, j'étais le cours du temps. (*FA*, p. 51-52)

Mais la ville endormie est également porteuse d'une violence sous-jacente; les néons qui clignotent « déchire[nt] la nuit » (*FA*, p. 27) et irradient les gens et les choses d'une « clarté sanguine indicible » (*FA*, p. 18).

Font écho à ces mouvements de balancier (douceur / violence) les secousses sismiques qui touchent Tokyo à deux reprises (et qui à chaque fois constituent le prélude à une relation sexuelle entre Marie et le narrateur), mouvements qui constituent la parfaite mise en abyme de la relation du narrateur avec Marie, tous deux si « fragiles et désorientés affectivement » (*FA*, p. 25).

Le premier tremblement de terre a lieu au tout début du récit, quand le couple revient à l'hôtel après être allé on ne sait où (tout ce qu'on sait, c'est qu'ils sont arrivés à Tokyo le matin même et n'ont pas dormi depuis près de quarante-huit heures).

[N]ous avons traversé sans un mot le grand hall désert aux lustres de cristal illuminés, trio de lustres éblouissants qui

se mirent à se balancer doucement sous nos yeux au moment même où nous rentrions à l'hôtel, les lustres se mettant à osciller sur eux-mêmes comme des cloches de cathédrale s'ébrouant lentement sur notre passage dans un cliquetis de verre et de cristal qui accompagnait l'irrésistible grondement de détresse de la matière qui faisait trembler le sol et vibrer les murs [...]. (FA, p. 15)

Le séisme est de si faible magnitude que le narrateur se demande « si ce n'était pas que dans nos cœurs qu'il s'était produit » (FA, p. 16). À la suite de ce « doux » tremblement de terre, et comme en réponse à celui-ci, le couple, de retour dans la chambre, s'engage dans une violente relation sexuelle, violente non pas physiquement, mais plutôt affectivement. Toute la violence affective de cette étreinte s'exprime dans un passage où le narrateur aperçoit une larme sous le mince rebord des lunettes de soie de la Japan Airlines que porte Marie, une larme qui, « à force de trembler à la frontière du tissu, finit par éclater sur la peau de sa joue dans un silence qui résonna [dans l'esprit du narrateur] comme une déflagration » (FA, p. 31). Marie garde donc sur les yeux les lunettes de soie de la Japan Airlines et garde aussi la bouche fermée; pas de regards ni de baisers dans cette étreinte :

c'était comme si [Marie] évitait soigneusement tout contact superflu avec ma peau, tout attouchement inutile, toute jonction entre nos corps autre que sexuelle. [...] [S]eul son sexe semblait participer à notre étreinte, son sexe chaud que j'avais pénétré et qui bougeait de façon presque autonome, âpre et hargneuse, avide, tandis qu'elle serrait les jambes pour enfermer ma verge dans l'étau de ses cuisses et se frottait éperdument contre mon pubis à la recherche d'une jouissance que je la sentais prête à conquérir de façon de plus en plus agressive. (FA, p. 33)

Le narrateur sent que Marie se sert de son corps pour se masturber, transformant leur étreinte en une « lutte de deux jouissances parallèles », lutte dans laquelle il la rejoint, se concentrant lui aussi sur la recherche d'un plaisir strictement onaniste. « Et, à mesure que l'étreinte durait, que le plaisir sexuel montait en nous comme de l'acide, je sentais croître la terrible violence sous-jacente de cette étreinte » (FA, p. 34).

Le séisme que devraient provoquer cette tectonique des plaques, ces déplacements et frictions de deux sexes solitaires et en même temps interdépendants, n'aura toutefois pas lieu. Brusquement, la télé s'allume et affiche un message qui déconcentre le narrateur : « *You have a fax. Please contact the central desk* ». Marie, à cause de ses lunettes de soie, n'a rien vu et ne comprend pas le retrait du narrateur; hors d'elle, elle lui crie de « foutre le camp » (*FA*, p. 36).

C'est à la suite de cette étreinte ratée que la narrateur se retrouve au dernier étage de l'hôtel, devant la baie vitrée de la piscine où il s'est introduit clandestinement. J'ai déjà cité plus haut un extrait du passage où il contemple la ville endormie, passage où le narrateur se sent plutôt calme, plongé dans un « douceâtre vertige métaphysique ». Toutefois, la violence sous-jacente à son étreinte avec Marie continue de se propager et, tout en observant Tokyo endormie, le narrateur pressent que la terre tremblera de nouveau, que la première secousse était annonciatrice d'un plus grand séisme, peut-être même du fameux « *big one* »,

attendu à Tokyo par tous les spécialistes, comparable à celui de 1923, ou de 1995 dans le Kansai, et même peut-être supérieur en intensité, d'un degré de destruction encore inconnu à ce jour, inimaginable compte tenu de l'urbanisation actuelle de Tokyo, au-delà de toute imagination catastrophique. Et, jouissant de ce point de vue imprenable sur la ville, je me mis alors à l'appeler de mes vœux, ce grand tremblement de terre tant redouté, souhaitant dans une sorte d'élan grandiose qu'il survînt à l'instant devant moi, à la seconde même, et fît tout disparaître sous mes yeux, réduisant là Tokyo en cendres, en ruines et en désolation, abolissant la ville et ma fatigue, le temps et mes amours mortes. (*FA*, p. 49)

Il y aura en effet un deuxième tremblement de terre, plus important que le premier, mais pas catastrophique non plus. Il se produit à l'aube, après que Marie et le narrateur ont passé une partie de la nuit à se promener dans la ville (toujours la même nuit où le fax arrive pendant qu'ils font l'amour et où le narrateur va se baigner clandestinement dans la piscine de l'hôtel). Les rues se remplissent de gens qui partent au travail et, lorsque la terre se met à trembler, des passants courent,

d'autres s'accroupissent et Marie se précipite dans les bras du narrateur en pleurant. Tous deux se réfugient dans le renforcement d'un pont et Marie, indifférente aux passants, se serre contre le narrateur, prend sa main et la pose sur son sexe mouillé de désir. Le narrateur comprend alors qu'il faut qu'elle jouisse, « qu'elle jouisse sur-le-champ » (FA, p. 89).

[L]e jour se levait et je la désirais très fort moi aussi maintenant, je me collais contre elle dans les clartés du jour naissant, je caressais son sexe, je pétrissais ses fesses. Le jour se levait sur Tokyo, et je lui enfonçais un doigt dans le trou du cul. (FA, p. 90-91)

On note que seule Marie jouit dans ce passage; les affects qui habitent le narrateur ne connaissent pas d'exutoire, du moins, pas pour le moment; le « *big one* » est encore à venir.

Ces diverses péripéties se produisent dans la première partie du roman (qui en compte deux), partie qui se termine avec le passage que je viens de citer. Par la suite, le narrateur quitte Tokyo sur un coup de tête (sans même dire au revoir à Marie qui prépare son exposition), pour aller à Kyoto où il rend visite à son ami Bernard, toujours avec son flacon d'acide chlorhydrique. Il arrive à Kyoto très affaibli par une grippe (il était déjà malade en quittant Tokyo) et garde le lit pendant presque deux jours, essayant de faire avec son corps l'expérience de la maladie comme s'il s'agissait d'une véritable expérience sensuelle⁶. Il se balade ensuite dans Kyoto, retournant aux endroits qu'il a visités

6. « Les heures passaient. [...] Je ne faisais rien de particulier, je ne quittais pas la chambre, je transpirais, le front chaud, l'esprit vide. Je me complaisais dans cet état de faiblesse et de fièvre. Je restais des heures au lit sous l'épaisse couverture du futon bien enroulée autour de mes épaules, je savourais la fragilité de ma poitrine, l'apathie de mes membres, je me réfugiais au fond de l'édredon pour m'imprégner de sa douceur et de sa chaleur [...]. Je prenais ce refroidissement comme une fatalité, un luxe, une expérience. [...] [J]e tâchais d'extraire de mon corps affaibli et souffrant des voluptés inconnues, des sensations inédites, même si, en matière d'agréments des sens, je continuais de préférer les caresses de l'eau ou les douceurs des femmes aux subtils raffinements du rhume et de la fièvre auxquels j'essayais vainement d'initier mon corps endolori. » (FA, p. 150-151)

quelques années auparavant avec Marie, balade dans le temps qui le pousse à quitter Kyoto, encore sur un coup de tête et à retourner vers Marie qu'il aime toujours. Mais à son arrivée à Tokyo, il est incapable de la trouver. Il se précipite donc au dernier endroit où il l'a vue : le musée où a lieu son exposition. C'est le soir et le musée est évidemment fermé. Il réussit à se faire ouvrir la porte par le gardien et s'introduit de force dans le musée, menaçant le gardien avec son flacon (dont il a enlevé le bouchon); il visite ainsi l'exposition de Marie dans le noir, tenant devant lui son flacon comme une bougie inutile. Puis il quitte le musée et va se réfugier dans un sous-bois, ne sachant plus où aller; de plus, il n'arrive pas à retrouver le bouchon de son flacon d'acide. Voyant au loin le gardien du musée accompagné de deux policiers, il jette le contenu du flacon sur une petite fleur « fragile », « minuscule ».

Je ne savais pas ce que c'était comme fleur, une fleur sauvage, une violette, une pensée, et, sans faire un pas de plus, las, brisé, épuisé, pour en finir, je vidai le flacon d'acide chlorhydrique sur la fleur, qui se contracta d'un coup, se rétracta, se recroquevilla dans un nuage de fumée et une odeur épouvantable. Il ne restait plus rien, qu'un cratère qui fumait dans la faible lumière du clair de lune, et le sentiment d'avoir été à l'origine de ce désastre infinitésimal. (*FA*, p. 179)

Par opposition à la catastrophe qu'imaginait le narrateur, ce fameux « big one » qui engloutirait la ville et sa fatigue, le temps et ses amours mortes, la destruction de la petite fleur fragile est en effet un désastre infinitésimal. Ce n'est certes pas Tokyo qui est réduit « en cendres, en ruines et en désolation » (*FA*, p. 49), mais si l'affect est ici la mesure de l'événement, il s'agit bien d'un « *big one* », à l'échelle du récit, de la vie du narrateur et de sa relation avec Marie. Par ailleurs, l'acide versé sur la fleur représente la décharge affective tant attendue, la jouissance retardée du narrateur, un exutoire à la tension accumulée tout au long du récit.

Le répit

Dans *Le répit*⁷, le personnage principal (dont on ne sait pas le nom) reçoit un coup de fil de son fils Ludo lui annonçant que sa femme, Véra, partie en vacances chez Ludo à Helsinki, vient d'avoir un malaise cardiaque. Cette nouvelle provoque chez l'homme un grand désarroi : lui qui n'aime pas voyager et a une peur phobique de l'avion se voit obligé de se rendre à Helsinki. Ne pouvant se décider à prendre l'avion, il opte pour le train, ce qui lui impose un voyage d'une quarantaine d'heures.

Les réticences de l'homme à entreprendre le voyage vers Helsinki sont également dues à l'état de son couple. On apprend en effet rapidement que, depuis trois ans, une « guerre froide » (R, p. 16) règne entre Véra et son mari. Après une crise particulièrement violente où Véra a menacé de partir, son mari a décidé de prendre ses menaces au sérieux et a rempli une valise avec les affaires de Véra. Mais Véra s'est finalement contentée de déménager de l'autre côté du couloir, dans l'ancienne chambre de Ludo qui était devenue un débarras, transportant le fouillis qui constituait le débarras dans l'ancienne chambre conjugale, devenue la chambre du mari. Et alors qu'elle s'est aménagé un coquet petit nid, le mari, lui, dort dans une chambre encombrée de boîtes. Il n'y a évidemment plus de contacts physiques entre eux, sauf en public (un baiser quand il la reconduit au train lorsqu'elle part en voyage). Le « déménagement » de Véra a ainsi institué, de manière tacite, leur guerre froide.

Cet état constitue une « trêve » (R, p. 12), un « couvre-feu » (R, p. 25) par rapport aux disputes qui l'ont précédé, mais il n'en reste pas moins qu'une tension permanente, tissée de non-dits et de ressentiments, fonde la relation entre les deux époux; le vocabulaire guerrier utilisé (guerre froide, trêve, couvre-feu) est à cet égard révélateur. Pour le

7. Hélène Lenoir, *Le répit*, Paris, Éditions de Minuit, 2003, 125 p. Désormais, les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses à la suite de la citation, précédées de la mention R.

mari, cette situation est tout entière contenue dans un geste que sa femme pose chaque soir : lorsqu'elle va se coucher, elle ferme à clé la porte de sa chambre. Le bruit de la clé qui tourne dans la serrure est un motif qui revient constamment au cours du récit et constitue pour l'homme une blessure et le symbole de sa vie amoureuse, voire de son existence.

Mais cette clé maintenant. Trois ans de soumission abjecte, d'attente veule au milieu d'un foutoir que de toute évidence elle ne considèrerait nullement comme provisoire, trois ans de silence, de bâillon, d'efforts absurdes pour supporter l'insupportable, cette espèce d'entente tiédasse, cette infecte tartuferie [...]. (R, p. 105-106)

Dans ce contexte, le fait d'aller à Helsinki est une action lourde de conséquences. D'abord, le mari n'est pas certain que Véra le réclame : il croit plutôt que c'est Ludo qui exige qu'il vienne, jouant son rôle de fils modèle, ne se doutant pas de la « guerre froide » qui prévaut entre son père et sa mère. Ainsi, si l'homme se rend à Helsinki et que Véra, à son arrivée, est rétablie, « fraîche et rose » (R, p. 19), ce sera comme s'il s'avouait vaincu. Si, par ailleurs, Véra est au plus mal, la présence de son mari confirmera la gravité de sa situation qui exigeait de mettre fin à la guerre. Quoi qu'il en soit, le voyage à Helsinki est une rupture de la trêve entre Véra et son mari, dont les conséquences, imprévisibles, contribuent à alimenter l'état de tension et d'anxiété de l'homme.

Le voyage en train devient ainsi, pour le mari, le prétexte à se remémorer sa vie avec Véra, à ressasser ses frustrations et ses humiliations. On apprend ainsi, au cours du récit, qu'avant la « guerre froide », les relations sexuelles entre les époux étaient devenues furtives, se passant pratiquement toujours lorsque Véra dormait ou faisait plutôt semblant de dormir, comme si le sexe, entre eux, avait lieu dans un univers parallèle, en dehors de leur vie quotidienne (et ils n'en parlaient d'ailleurs jamais, comme ils ne parlèrent jamais, par la suite, du déménagement de Véra dans la chambre de Ludo). Les seules exceptions à ces relations sexuelles furtives étaient des relations

sexuelles plus passionnées / passionnelles qui servaient d'exutoire à leur rage et leur frustration lors de disputes particulièrement violentes.

Entre Liège et Hambourg, l'homme se voit forcé de partager son compartiment avec une femme. Rapidement, cette femme prend place dans le monologue intérieur de l'homme qui, sans s'en rendre compte, finit par projeter sur elle des perceptions et des affects qui concernent plutôt Véra. Par exemple, embarrassé par la présence de la voyageuse dans son compartiment, l'homme s'éloigne et va marcher dans le couloir, puis il se sent coupable d'avoir abandonné la voyageuse et revient près du compartiment, s'interdit cependant d'y entrer, hésite et décide finalement de s'imposer une attente de vingt minutes avant de retourner s'asseoir dans le compartiment. « [V]ingt minutes loin de son corps », se dit-il; en faisant ainsi référence au corps de la voyageuse, il instaure une tension sexuelle que rien ne justifie dans le texte, si ce n'est l'identification qui commence à s'opérer entre la voyageuse et Véra : « vingt minutes loin de son corps » constitue ainsi un écho aux trois ans loin du corps de Véra depuis que celle-ci fait chambre à part. La suite du passage confirme le rapprochement créé entre la voyageuse et Véra :

l'impression d'être pris au piège, puni pour avoir simplement rendu service à cette voyageuse qui avec ou sans calcul l'avait harponné et attaché maintenant à un piquet, la longueur de la corde lui permettant tout juste d'atteindre le bout du wagon suivant, il pouvait le tester immédiatement, voir jusqu'où il pourrait s'aventurer dans ce train sans ressentir comme précédemment une inquiétude toute pétrie de culpabilité, ce serrement familial qui avait sans doute été l'un des principaux moteurs de son histoire, un mécanisme fonctionnant depuis le début, dès l'enfance, une force qui le ramenait chaque fois au bercail à peine avait-il tenté de s'en échapper, mollement certes, vu qu'il n'avait jamais été casse-cou, et non sans avoir lui-même vérifié avant de s'éloigner la solidité des liens, ajoutant seulement quelques rallonges au fil des ans [...]. (R, p. 81-82)

Avec cette identification de la voyageuse à Véra, se met en place une série de parallèles entre les situations de l'homme avec sa femme

et avec la Danoise. Ainsi, le parapluie que la voyageuse a placé en travers du compartiment et le canif qu'elle sort pour manger ses fruits deviennent, dans l'esprit de l'homme, l'équivalent de la porte fermée à clé par Véra tous les soirs : ce sont des obstacles empêchant d'accéder au corps — celui de Véra comme celui de la voyageuse.

La tension sexuelle déjà créée par la simple présence du corps de la voyageuse et, surtout, par son inaccessibilité est encore exacerbée lorsque, au cours d'une de ses courtes marches dans le train, l'homme tombe sur un couple en train de faire l'amour. Cette rencontre le bouleverse, trouble « gravement » ses sens, « comme une crampe douloureuse le traversant verticalement jusqu'à la gorge, tandis que ses bras et ses jambes paraissent aussi mous que son cerveau » (*R*, p. 83). Il a chaud, transpire et son pouls s'accélère. Quelque chose lui arrive, là, durant ce voyage, un événement est en train de se produire, infinitésimal, certes, mais déterminant pour la suite.

La vision de ce couple en train de faire l'amour provoque l'établissement d'un autre parallèle, non pas cette fois entre Véra et la voyageuse, mais entre le couple d'une part, et l'homme et la voyageuse d'autre part. En effet, l'homme ne peut s'empêcher de comparer ce couple avec celui que lui-même forme avec la voyageuse⁸, d'autant plus qu'il perçoit l'autre homme comme un double de lui-même, car, même s'il ne le voit que de dos, il constate qu'ils ont le même gabarit et portent tous deux un imperméable.

Un couple qui ne s'était peut-être même pas adressé la parole, ni rendu aucun service⁹ avant de se retrouver dans le même compartiment étouffant où ils auraient eu tout le loisir en éteignant la lumière et en tirant les rideaux, il devait donc y avoir quelqu'un d'autre, un gêneur à fuir, à moins qu'ils ne se soient tout simplement croisés dans le couloir, elle,

8. Car tous ces rapprochements / parallèles / identifications ont fini par faire de l'homme et de la voyageuse un couple.

9. Contrairement à l'homme qui a rendu service à la voyageuse en l'aidant à monter ses bagages dans le train.

lui demandant du feu, lui, enfilant aussitôt son imperméable en lui montrant d'un signe de tête le renforcement donnant sur la portière de gauche, un langage clair immédiatement compréhensible, *ils ne s'étaient pas encombrés de politesses anglaises et compliquées, valise, gros seins, parapluie, canif, fruit juteux exhibé pour le faire saliver [...]*. (R, p. 83-84, je souligne)

Le passage souligné réfère à l'homme et la voyageuse qui se sont, eux, « encombrés de politesses » plutôt que de passer à l'acte. On voit bien dans cet extrait comment la situation avec la voyageuse fait naître en lui une frustration sexuelle qui est l'écho de celle qu'il ressent avec Véra. Tout se passe comme si l'homme distinguait de moins en moins son histoire avec Véra de celle avec la voyageuse — qui est, objectivement parlant, à peine une histoire : il l'a aidée à monter ses bagages, ils se sont retrouvés dans le même compartiment et ont échangé quelques mots en anglais. Ainsi, lorsque l'homme revient dans le compartiment et remarque que le parapluie n'est plus placé en travers de celui-ci (et ne fait donc plus office de barrière), que la voyageuse a rangé son canif et que, en tentant de prendre une position confortable pour se reposer, sa jupe découvre son pied et sa cheville, l'homme voit dans ces divers « signes » une sorte d'invitation implicite, une ouverture.

Il y aura, lors de l'arrivée à Hambourg, une ouverture de la part de la Danoise qui lui suggère de prendre le temps de déjeuner avec elle à Hambourg. À partir de là, tout se précipite.

Elle venait de se glisser sur le siège à côté de lui. Il sentit sa main toucher son épaule, remonter vers sa nuque, son crâne, il sentit sa poitrine s'appuyer contre son flanc, frissonna et se raidit quand son souffle tiède brouilla dans son oreille les mots qu'elle lui murmurait tout près et dont il ne saisit que l'intonation réconfortante, maternelle, insupportable. Il serrait les mâchoires en comptant les battements de son pouls dans ses doigts qui écrasaient son poing devant sa bouche et autre chose soudain, son bras mou, son gros sein, elle poussa un petit cri rauque, se mordit la lèvre, il vit son regard s'enfiévrer, son cou et ses joues rougir, gonfler, il pressa plus fort, désordre, rage, ses doigts brutaux essayaient de saisir il ne savait quoi de dur ou de pointu sous

la masse caoutchouteuse et difforme qui semblait grossir en s'échappant constamment de sa main, elle lui griffa le poignet, cria, l'effroi, l'incompréhension, la douleur tordaient ses traits, il la repoussa. Elle le gifla. (R, p. 120-121)

La scène est obscure, confuse autant pour l'homme qui semble ne pas bien saisir les contours du corps qu'il cherche à étreindre, que pour la lectrice qui a du mal à comprendre ce qui se passe. Que se passe-t-il en effet, dans ce passage? L'homme embrasse la femme, lui touche les seins, en empoigne un trop violemment... Difficile, vraiment, de se faire une idée précise. Si les détails de l'action nous échappent, la tonalité affective de la scène (rage, frustration, en parallèle avec ce que l'homme éprouve pour sa femme Véra) ne fait aucun doute, ce qui suggère que ce ne sont pas les détails de l'action qui importent, mais les affects : ce sont eux qui constituent l'événement. C'est en ce sens que va tout le travail de l'écriture.

L'important, dans cette scène, ainsi que dans l'économie du récit, est ce débordement d'affects qui a lieu et qui entame le monde. Débordement d'affects qui dépasse la simple situation avec la Danoise rencontrée dans le train, et qui résulte plutôt des trois ans de frustration (sexuelle) et de la silencieuse guerre froide avec Véra.

Sans le récit qui précède, l'événement n'est pas compréhensible, et en fait, ce n'est même pas un événement; c'est le récit qui permet d'en prendre la (dé)mesure — et cela est valable autant pour *Le répit* que pour *Faire l'amour*. Dans les deux romans, l'événement final (la destruction de la fleur, l'agression) est le résultat d'une tension qui se développe et s'intensifie tout au long du récit, d'une violence sous-jacente qui rend inévitable la « décharge » (pour utiliser un terme psychanalytique) et fait de l'événement lui-même un événement extrêmement violent sur le plan affectif — et en fait c'est la dimension affective qui confère à ce qui advient dans ces derniers moments sa valeur d'événement dans l'économie du récit.

L'événement, dans ces récits, est affaire d'affect, ou d'émotion pour reprendre le terme utilisé par Anne Dufourmantelle. L'émotion, comme

le remarque Dufourmantelle¹⁰, révèle que quelque chose a lieu, est en train de se passer, que quelque chose arrive, un *big one* ou un désastre infinitésimal, qui nous entame et nous transforme.

10. Anne Dufourmantelle, *op. cit.*, p. 54-55.



Marie-Pascale Huglo

Université de Montréal

Que se passe-t-il
quand il ne se passe rien?
L'événement et le quotidien dans la
littérature narrative contemporaine¹

La littérature narrative contemporaine se démarquerait par une transitivité dont l'un des traits distinctifs serait l'exploration renouvelée de l'événement comme mode du devenir. Si ce devenir engage un questionnement individuel ou collectif du monde, il implique aussi une transformation étroitement liée à la constitution du récit. Celui-ci est, par définition, chevillé à la notion d'événement : quels que soient leurs motifs de dissension, les théoriciens s'accordent pour faire de l'événement l'unité minimale du récit². Avec le surgissement d'au

1. Cet article s'inscrit dans le contexte du programme *Raconter le quotidien*, subventionné par le Conseil de Recherche en Sciences Humaines du Canada.

2. « Simply put, narrative is the representation of an event or a series of events. "Event" is the key word here, though some people prefer the word "action". Without an event or an action, you may have a "description", an "exposition", an "argument", a "lyric", some combination of these or something else altogether, but you won't have a narrative » (H. Porter Abbott, *The Cambridge Introduction*

moins un événement, le récit devient à la fois l'opérateur et la relation d'une transformation, autrement dit d'un devenir. On ne s'étonnera donc pas que la transitivité implique un « retour au récit³ » largement reconnu. Dans cette mesure, le fait que le quotidien soit placé au cœur de nombreux récits et romans contemporains pose problème : ce problème ne tient évidemment pas au fait de raconter un événement — petit ou grand — transformateur du quotidien. C'est même là un des modes attendus du roman, susceptible de mettre en relief la force perturbatrice de *ce qui arrive* sur le fond d'un quotidien ordinaire. Mais que se passe-t-il quand le récit s'attache à raconter non pas ce qui bouleverse l'univers habituel, mais cet univers même? Là où le récit s'associe minimalement à l'événement et au devenir, ne se dissocie-t-il pas du quotidien qui, de manière tout aussi élémentaire, renvoie à ce qui revient chaque jour et compose le milieu dans lequel nous vivons?⁴ Autant on peut considérer l'intérêt marqué pour le quotidien dans la littérature narrative comme l'une des manifestations spécifiques de la transitivité contemporaine, autant on peut y voir un phénomène paradoxal qui « touche » à la configuration minimale du récit chevillée à l'événement.

À rebours de l'art de l'éloignement propre à l'imagination classique, la littérature moderne déploie une esthétique de la proximité plongée

to Narrative, Cambridge, Cambridge University Press, 2008, p. 13). « Autrement dit, le récit est la représentation d'un événement ou d'une série d'événements. "Événement" est le mot clé ici, bien que certaines personnes préfèrent le mot "action". Sans un événement ou une action, vous pouvez avoir une "description", une "présentation", un "raisonnement", un "poème", une combinaison de ceux-ci ou tout autre chose, mais vous ne pourrez pas avoir un récit ». [je traduis]

3. Dominique Viart, *La Littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, Paris, Bordas, 2005, p. 17.

4. « Est *quotidien* [...] une certaine pratique spontanément naturelle du monde ambiant, bref, comme l'indique son étymologie latine (*quotidie* désigne *ce qui arrive tous les jours*) tout ce qui se répète jour après jour. La répétition dans le temps (habitudes, coutumes, traditions, etc.) et dans l'espace (endroits familiers, le chez soi, les parcours habituels) définit donc en première approximation le quotidien. » (Bruce Bégout, *La Découverte du quotidien*, Paris, Allia, 2005, p. 38 [l'auteur souligne])

dans l'immanence de l'ici et du maintenant⁵. La fortune du quotidien dans l'art est indissociable d'une telle esthétique de la proximité. Or, à partir du moment où le roman délaisse la représentation totalisante d'une vie ou d'une conquête, à partir du moment où il se rapproche du degré zéro de la quotidienneté au point d'abandonner la visée englobante d'une histoire susceptible de mettre l'événement en relief, que reste-t-il du récit? Il n'est aujourd'hui plus possible de se dessaisir de la question de l'événement au nom d'une prétendue suprématie esthétique : là où la modernité a fait du style et de la forme la raison d'être suffisante de la littérature, la contemporanéité ne prétend plus transfigurer, voire évacuer son objet par l'écriture⁶. Pourtant, dès lors que le quotidien fait l'objet d'un récit, la transitivité présumée de celui-ci perd son évidence : que raconter quand il ne se passe rien? L'idée communément admise faisant du quotidien un univers familier, répétitif, projette sa représentation narrative comme un défi. La notion même de quotidien tire sa cohésion de ce qui l'oppose au surgissement de l'événement qui, nécessairement, se détache du train familier, bouscule les habitudes, déchire la toile de l'attendu. En somme, le quotidien se définit contre l'événement qui s'en écarte et, réciproquement, l'événement se démarque par rapport au quotidien qu'il perturbe. On voit déjà que le quotidien est une unité de base sans laquelle l'*écart narratif* ne saurait avoir lieu. Le cercle vicieux qui fait de l'événement la condition du récit et du récit la relation d'un événement se retrouve dans le couple opposant le quotidien à l'événement, et vice versa : est événement ce

5. Thomas Pavel, *L'Art de l'éloignement. Essai sur l'imagination classique*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1996, 460 p. Voir en particulier l'épilogue « Les classiques et nous », p. 367-396.

6. « Pour citer la formule d'Arthur Danto, l'art *transfigure* le quotidien, et j'ajouterai, il transfigure l'humain, afin de lui prêter un visage qui, tout en étant le sien, n'est pas toujours immédiatement perceptible comme tel ». (Thomas Pavel, *Comment écouter la littérature?*, Paris, Collège de France/Fayard, 2006, p. 19) L'attention critique que Pavel prête au caractère *significatif* de la littérature — qui rejoint les nombreux questionnements contemporains sur son « utilité » — relève d'une valorisation contemporaine de la transitivité, qui s'oppose évidemment à l'intransitivité moderne qui, dans le régime de l'autonomie esthétique, place le style et la forme au-dessus du « sujet », désormais indifférent. Voir Jacques Rancière, *La Parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature*, Paris, Hachette, 1998, 190 p.

qui se distingue, s'écarte du quotidien, est quotidien ce qui ne fait pas événement...

On comprend mieux alors en quoi raconter le quotidien pose a priori un problème⁷. En termes pragmatiques, nous attendons, de façon spontanée et persistante, que ce que l'on raconte mérite d'être raconté. Dans les termes de Diane Vincent reprenant ceux de William Labov, « toute narration doit satisfaire à la condition de racontabilité⁸ ». On frôle ici la tautologie — ne mérite d'être raconté que le racontable —, qui a tout de même l'intérêt de nous ramener à une règle de pertinence communément admise tant pour les récits littéraires que pour les récits oraux plus ouvertement interactifs. Le détail des gestes et des déplacements quotidiens représente un potentiel narratif faible que les expérimentations programmatiques de Georges Perec annoncent à leur manière : pour lui, interroger l'infra-ordinaire, c'est d'abord se détourner de l'événement conforme à un horizon d'attente médiatique :

Ce qui nous parle, me semble-t-il, c'est toujours l'événement, l'insolite, l'extra-ordinaire. [...] Il faut qu'il y ait derrière l'événement un scandale, une fissure, un danger, comme si la

7. René Audet expose bien cette attente : « Si l'on considère d'abord que le récit (entendre : un récit réussi) suppose le surgissement d'un élément insolite ou inattendu dans une situation donnée [...], on ne peut que remettre en doute le potentiel transgressif de l'ordinaire, dont la continuité [...] tend à se définir par l'absence de pics, de moments saillants [...]. Cette attente de l'inattendu dans le récit s'inscrit difficilement dans l'exercice de la peinture de la vie courante, qui se caractérise justement par l'absence de singularités ou de faits marquants. [...] Pourquoi raconter le quotidien? Les règles conversationnelles de H. Paul Grice tiennent ici difficilement la route. Grice (1975) postule un principe fondamental de coopération entre les locuteurs; pour expliquer ce principe, il formule certaines maximes, dont l'une est au fondement de tout échange : *be relevant*. Cet impératif de parler à propos s'accorde bien mal avec la pratique du récit du quotidien. Envisagée dans cette perspective, l'absence d'une transgression, d'un événement bouleversant conduit à considérer un tel récit comme déficient ». René Audet (2007), « Fuir le récit pour raconter le quotidien », *temps zéro. Revue d'étude des écritures contemporaines*, n° 1, <http://tempszero.contemporain.info/document84> (22 décembre 2008).

8. Diane Vincent, « La racontabilité du quotidien », Marty Laforest [dir.], *Autour de la conversation. Les abords du récit conversationnel*, Québec, Nuit blanche, 1996, p. 29.

vie ne devait se révéler qu'à travers le spectaculaire, comme si le parlant, le significatif était toujours anormal [...]⁹.

Avant que la critique ne revendique la transitivité comme étendard de la littérature contemporaine, l'intérêt de Georges Perec pour le quotidien implique bel et bien l'exploration du « réel¹⁰ ». Le projet de faire du quotidien une *cause commune* engage certes un devenir à partir de « ce qui se passe vraiment [...], ce qui se passe chaque jour et qui revient chaque jour¹¹ », mais pour ce faire, Perec évite le récit événementiel. « Interroger ce qui semble aller de soi¹² », c'est d'abord, pour lui, décrire les lieux habituels, faire l'inventaire des gestes, des objets, des gens, des voitures qui passent, y compris en temps réel comme en 1978, dans l'émission radiophonique *Carrefour Mabillon*¹³. Si la prouesse descriptive impressionne, si Perec pousse l'esthétique de la proximité et de l'immédiateté à son comble, son écriture du réel se détache du récit, comme si le geste de raconter ramenait l'événement à un écart d'avance « racontable », ratant ce qui compose nos vies de manière invisible. Dans la mesure où il n'est ni sensationnel ni palpitant, le quotidien ne répond pas aux attentes narratives, ce qu'une anecdote rapportée par Milan Kundera indique à sa manière :

« Le plus grand événement de cette deuxième moitié du siècle, c'est la disparition des trottoirs », disait un jour Cioran [...] dans l'appartement de Claude Gallimard. Je vois encore les sourires polis et embarrassés qui suivirent. Pourtant quelle leçon du concret! Car une kyrielle d'événements dramatiques se déroule sans infléchir si peu que ce soit notre vie, tandis que le remplacement des trottoirs par ces minces

9. Georges Perec, « Approches de quoi? », *L'Infra-ordinaire*, Paris, Seuil, coll. « Librairie du XX^e siècle », 1989, p. 9.

10. « Approches de quoi? » est paru pour la première fois dans le numéro 5 de *Cause commune* en 1973.

11. Georges Perec, *op. cit.*, p. 11.

12. *Ibid.*, p. 12.

13. Georges Perec, « Tentative de description de choses vues au carrefour Mabillon le 19 mai 1978 », *Georges Perec*, Marseille, André Dimanche éditeur, 1997, CD 3-4.

passerelles surpeuplées [...] où il est impossible de flâner [...] a transformé la notion même de la ville, du quotidien [...] ¹⁴.

L'affirmation provocatrice de Cioran déplace les attentes et, d'autorité, fait de la disparition des trottoirs un événement plus bouleversant que les guerres et les génocides, renversant ainsi la hiérarchie convenue du majeur et du mineur, de l'élevé et (littéralement) du terre-à-terre. Ce faisant, c'est bien, comme le souligne Kundera, la puissance transformatrice du quotidien qu'il met de l'avant. Pourtant, au-delà de l'anecdote de salon qui se nourrit du malaise suscité par le propos déplacé de Cioran, le caractère saisissable de cette disparition tient à une opération discursive faisant d'un phénomène diffus, étalé dans le temps et disséminé dans l'espace, un fait identifiable et « étiqueté » après-coup. Donnant d'autorité une transformation urbaine progressive comme *un événement*, Cioran redonne une perspective à ce qui en manquait, il totalise, cristallise d'entrée de jeu un phénomène de longue durée dont l'impact concret sur nos vies serait (explique Kundera) considérable. Si Cioran renverse ainsi une axiologie événementielle implicite dans un geste tourné, là encore, contre les idées reçues et, par là même, choque, il ne bouscule en rien les attentes relatives à la visibilité de l'événement : celui-ci reste saisissable, totalisé, aussi bien circonscrit par Cioran que les « grands événements » auxquels il s'oppose pour leur souffler la place. L'anecdote permet cependant de montrer que l'événement est non pas un donné, un *fait* spontanément considéré comme tel par une communauté, mais une construction discursive susceptible de bousculer l'échelle des valeurs¹⁵. D'où la possibilité de raconter « n'importe quoi », le discours ayant la capacité de constituer l'événement là où, *a priori*, il ne se passe rien : la narrativité implicite de « la disparition des trottoirs » n'a pas besoin d'être développée pour reconduire un ordre convenu (force transformatrice des « faits », cause

14. Milan Kundera, « La nudité comique des choses », avant-propos à Benoît Duteurtre, *Drôle de temps*, Paris, Gallimard, 1997, p. 9-10.

15. L'événement de « la guerre » est également une construction discursive et idéologique qui, dès lors qu'elle est reçue, n'apparaît plus comme telle et semble aller de soi.

pourvue de conséquences, totalité). La « racontabilité » de l'événement n'est donc pas ébranlée par le coup de force axiologique de Cioran qui, dans un geste typique (ou plutôt : topique), déloge le grand au profit du petit sans mettre en question le récit.

L'insistance de Perec sur le quotidien vient également d'une prise de conscience des transformations souterraines qui se jouent en deçà de tout surgissement dramatique ou spectaculaire, mais elle ne passe pas, chez lui, par un simple renversement axiologique. Il s'agit plutôt, de manière plus radicale, d'une tentative d'éviter l'événement, presque de le prendre de court dans un inventaire aussi scrupuleux qu'aveugle, *quasi* « brut », alors que tout ce qui passe et se passe ne se démarque pas particulièrement¹⁶. L'interrogation du quotidien n'est pas, on le voit, anodine : elle vise à transformer nos manières de voir et de ne pas voir, c'est-à-dire, aussi, nos manières de penser, de faire l'histoire. Mais faut-il renoncer au récit pour autant, et qu'en est-il de nos manières de raconter?

Pour répondre un tant soit peu à cette question, il faut, en premier lieu, revenir sur l'intrication du récit, de l'événement et du quotidien afin de sortir du cercle vicieux qui les renvoie l'un à l'autre. Car ce cercle n'est opératoire que si le récit se place à une échelle qui, d'office, déborde et dépasse la vie courante couramment dite « sans histoire ». Dès que l'on change d'échelle, dès que l'on renonce à la visée englobante (surplombante), la platitude présumée du quotidien laisse place à un fourmillement événementiel peut-être infime, mais certainement pas nul. Changer d'échelle, se placer au ras du quotidien, c'est faire émerger une multitude d'événements autrement imperceptibles. Les modulations des innombrables scénarios de la vie commune, les

16. Chez Perec, le court-circuitage de l'événement au profit du tout venant ne se constitue d'ailleurs pas contre la guerre et les génocides, mais contre la mise en spectacle médiatique qui, d'office, balaie le pan infra-ordinaire de toute réalité. Son travail sur la disparition, que ce soit celle des lieux, d'une lettre ou des souvenirs d'enfance, tend, paradoxalement, à montrer l'invisibilité, l'évanouissement même de l'événement pourtant déterminant de cette disparition, dont *il faut* rendre compte.

anticipations déçues, les manquements aux micro-rituels faisant place ici à l'énigme, là à l'amusement, la reconnaissance de manières de faire décalées ou singulières forment le spectre d'une événementialité allant de l'accident anodin — comme trébucher sur un pavé — à l'incident qui, écrivait Barthes en 1979 à propos de sa chronique, est un événement « "faible", dont la ténuité ne laisse pas cependant d'agiter du sens, de désigner ce qui, dans le monde "ne va pas bien"¹⁷ ». L'incident barthésien rejoint l'infra-ordinaire perecquien en ce qu'il s'oppose à l'événement médiatique, lequel se conçoit à grande échelle. Pour Barthes, c'est bien de cela qu'il s'agit : d'échelle, de mesure constitutive. Changer de mesure, c'est atteindre un autre niveau d'événementialité :

[S]i l'on s'occupait peu à peu, patiemment, de remanier la grille des intensités? Les grands médias me paraissent traiter l'événement comme les peintres d'Empire traitaient une bataille célèbre [...]. Je sais que mon langage est petit (« les limites de mon langage, disait Wittgenstein, signifient les limites de mon propre monde »), mais cette petitesse est peut-être utile; car c'est à partir d'elle que je sens à mon tour, parfois, les limites de l'autre monde, du monde des « autres », du « grand » monde [...]¹⁸.

Le changement d'échelle découle, on s'en rend compte ici, d'une coupure entre l'expérience vécue et le monde attendu des histoires qui se détachent du quotidien¹⁹. Mais les multiples strates événementielles du quotidien se constituent à leur tour de reliefs et d'écarts par rapport aux schémas préconstruits de reconnaissance (les « scénarios ») et elles

17. Roland Barthes, « La chronique », *Œuvres complètes V, 1977-1979*, Paris, Seuil, 2002, p. 652.

18. *Ibid.*, p. 652-653.

19. Le lieu commun opposant le quotidien à l'art est reconduit par Serge Doubrovsky lui-même, puisque la « vie » ne se peut vraiment raconter que débarrassée de sa banalité : « Je commence à connaître la cuisine. Une vie passée, quand on la débite en tranches, un peu saignantes, blessures de guerre encore ouvertes [...]. D'un seul coup, elle se transforme. Elle devient un vrai roman. UN ROMAN VRAI. [...]. Bien sûr, il y l'art et la manière de débiter. Si on se dépiaute, il faut savoir tailler dans les chairs. Même et surtout si ça fait mal. *Dégraïsser la banalité du quotidien*, garder le nerf, la nervure de la vie. » (Serge Doubrovsky, *Le Livre brisé*, Paris, Grasset, 1989, p. 65 [je souligne])

sont, chez Barthes, indissociables d'une subjectivité affirmée, jouant de ses affects, mais aussi de sa tendance moraliste à tirer une matière à réflexion de la moindre des choses. Barthes serait, en ce sens, plus contemporain que Perec : au lieu de mettre le récit à distance pour observer le quotidien, il s'en ressaisit subjectivement, faisant de ses chroniques un mélange générique instable entre roman, essai et théâtre²⁰. Il est à sa manière exemplaire de la multiplication des petits récits dans l'espace contemporain, mais loin de voir dans le petit une perte ou un simple repli sur soi, Barthes le considère comme un combat non encore gagné sur l'empire du « grand », y compris par lui-même dans l'espace de sa chronique²¹.

Le changement d'échelle envisagé par Barthes apporte un deuxième élément de réponse qui, d'une autre manière, résout le problème du « racontable » : si l'événement se constitue nécessairement comme un écart, la mesure de cet écart n'est pas unique. Ce qui oppose la macro-histoire à la micro-histoire est, relativement parlant, du même ordre que ce qui oppose le grand roman aux chroniques circonstanciées. L'événementialité immédiate et locale des chroniques n'est dévalorisée que si l'on refuse de considérer la *myopie*, qu'on lui reproche parfois, comme un appareil de vision capable de faire apparaître un autre niveau d'événementialité. Pourtant, même si la période contemporaine se caractérise par la coexistence d'appareils de vision correspondant à des niveaux de réalité et d'événementialité différents, les attentes narratives restent en partie normées par une échelle moyenne, à bonne

20. « Ce sont comme des bouts d'essai pour un roman (voix de personnages encore innommés), ou pour une pièce de théâtre (genre où l'on échange des répliques » (Roland Barthes, *op. cit.*, p. 653). Les « bouts » soulignent bien le caractère fragmentaire des chroniques. En ce qui concerne Perec, le rejet de la subjectivité dans les descriptions de l'infra-ordinaire n'empêche pas l'inscription oblique du sujet; il la rend même possible. Il en va de même avec la narrativité, qui travaille de manière sous-jacente l'infra-ordinaire sans former pour autant des récits.

21. Les réflexions de Barthes sont tirées de la dernière de ses chroniques intitulée « pause » (*ibid.*, p. 652-653). Mécontent de sa tendance à donner un sens aux incidents qu'il rapporte pour en tirer des moralités, il interrompt sa chronique par le biais de ces réflexions.

distance entre la réalité quotidienne immédiate et la grande histoire étalée sur des siècles.

Par ailleurs, la prise en charge discursive de l'événement dans le récit permet d'intensifier et de mettre en relief l'incident anodin qui, *a priori*, ne se démarque pas et, ainsi, d'en constituer l'événement. Le récit, avec sa capacité à dramatiser les riens et à investir discursivement les minutes du quotidien, *fait l'événement*. La définition du récit minimal comme la relation d'au moins un événement transformateur aveugle sur le fait que l'événement se construit en même temps que le récit. Là où l'événement semble *a priori* indigne d'être raconté, le récit a la capacité de le transformer un objet racontable et significatif. On a vu comment Cioran donne « la disparition des trottoirs » comme un événement majeur dont Kundera, après lui, ébauche l'histoire, la portée « dramatique ». C'est aussi ce que le changement d'échelle implique : l'événement quotidien se constitue contre l'événement d'envergure et en dialogue avec lui. D'une certaine manière, le maintien d'un horizon d'attente liant l'événement à ce qui sort de l'ordinaire permet d'utiliser toutes les armes discursives et narratives possibles pour faire voir l'événement là où on ne l'attendait pas. Le caractère polémique de l'infra-ordinaire ou de l'incident n'est pas revendiqué pour rien par Perec et Barthes, et la différence tient alors dans la capacité à faire émerger une événementialité qui ne soit pas une sorte de modèle réduit ou renversé du grand, mais bien *autre chose* capable de perturber l'évidence de ce qui arrive sans apparaître extraordinaire pour autant²².

22. C'est ce que Cioran ne parvient pas à faire : il maintient les contours de l'événement en renversant la hiérarchie du majeur et du mineur. Barthes, de son côté, se reproche, dans sa dernière chronique, de moraliser sans cesse : « Le défaut, c'est qu'à chaque incident rapporté je me sens entraîné [...] à lui donner un sens (social, moral, esthétique, etc.), à produire une dernière réplique ». (Roland Barthes, *op. cit.*, p. 653) Nous pourrions dire qu'en tirant un sens de l'incident, Barthes lui redonne une importance et, par là, reprend du champ et conforte l'évidence du lien entre événement et signification : le contingent se démarque moins bien que le significatif, auquel on associe spontanément l'événement. Cependant (nuance importante), le sens de l'événement n'est pas d'emblée *donné* : il tient à une lecture subjective, à une opération d'interprétation, à une relance.

Cette autre chose est d'abord— Barthes y insiste — affaire de subjectivité : ce qui me touche, me trouble, m'irrite ou m'enchanté n'est pas forcément ce qui importe. Le pavé sur lequel bute le pied devient révélation, l'inflexion de la voix d'un proche déclenche un émoi à explorer dans tous les sens, dont le devenir reste ouvert. La prise en charge subjective de l'événement assigne à l'ordinaire une valeur affective ou cognitive inattendue, elle renvoie l'expérience dite commune à une singularité assumée, toute en nuances.

Mais le quotidien ne se contente pas de réduire l'événement à un niveau de réalité et à son impact subjectif. Le changement d'échelle fragilise aussi la consistance de l'événement « rapporté ». Il ne se projette plus comme un tout susceptible d'affecter ou non le sujet, mais il n'apparaît pas inconsistant ou illusoire pour autant (il ne s'agit pas de rompre avec « l'illusion référentielle »). Il émerge de manière fragmentaire : son devenir reste ouvert, ses frontières, mouvantes, indissociables d'une attention (et de ses variations), d'une sensibilité, d'une quête. Le petit fait ne s'impose pas de lui même, déjà tout investi de son devenir : il émerge d'un milieu, d'un *momentum*, d'un processus. La mesure du quotidien fait donc ressortir, outre un changement d'échelle, un changement de *contours* : on passe de l'idée d'événement comme unité factuelle bien « découpée » (pour reprendre l'image de Serge Doubrovsky), formant un tout, à une unité fragmentaire mobilisable. Ainsi en va-t-il d'une anecdote de Roland Barthes que Marielle Macé donne pour emblématique d'une conduite d'existence :

Il raconte avoir regardé attentivement, pendant quelques minutes et depuis sa fenêtre de la rue Servandoni, marcher une mère et son enfant; la mère faisait avancer devant elle une poussette vide, et tenait l'enfant par la main en marchant d'un pas trop rapide l'obligeant à courir, le contraignant à son rythme à elle [...] ²³.

23. Marielle Macé, « Style de pensée, style de vie », *Spirale*, n° 232, Dossier « Barthes écrivain », p. 21.

De cette scène en elle-même à peine événementielle, Barthes fait ressortir la violence, le « forçage » et, du même coup, il mue une conduite quotidienne courante en un événement ténu, dont le relief tient à la perception d'une discordance entre ce que l'on peut attendre d'une mère (attente à la fois subjective et collective) et cette subtile manifestation de pouvoir transformant l'enfant en « *animal* », en « *victime sadienne qu'on fouette*²⁴ ». Les contours de l'événement tiennent plus au regard de celui qui le remarque, le retire de la circulation et le dramatise pour en manifester l'écart *ordinaire*, qu'à un surgissement factuel rompant avec le quotidien.

Le devenir de l'événement relève aussi d'un changement de paradigme, le factuel cédant souvent le pas à l'indiciel, aux détails infimes révélateurs d'un passé, d'un état, d'une condition. Dans les minutes du quotidien gîte ce que les historiens — ou les psychanalystes — appellent la longue durée : les incidents concrets, voire triviaux, révèlent, en même temps qu'un penchant subjectif, ce qui dans le monde « ne va pas bien » (pour le redire avec Barthes). Dans *Journal du dehors* d'Annie Ernaux, le comportement d'un homme dans le métro indique son exclusion sociale²⁵; dans *Mémoires de l'enclave* de Jean-Paul Goux, l'impossibilité de plier les doigts pointe vers les gestes effectués jour après jour par les Ouvriers Spécialisés travaillant à la chaîne²⁶. Dans la précipitation d'une mère tirant son enfant par la main, Barthes reconnaît « ce qu'impose à ses yeux le pouvoir : un rythme forcé, un cadrage déphasant qui exclut la nuance des pulsations²⁷ ». L'indice ne se borne pas ici à dévoiler une événementialité révolue : il est non seulement trace ou symptôme, mais aussi métonymie. L'indice

24. *Ibid.*, p. 21. La comparaison de Barthes accentue cet écart, elle « l'hystérise » pour en faire apparaître la violence.

25. Voir Annie Ernaux, *Journal du dehors*, Paris Gallimard, coll. « Folio », 2000, p. 100.

26. Je renvoie ici aux propos de Christian Corouge que Jean-Paul Goux rapporte (et commente) dans *Mémoires de l'enclave*, Arles, Actes Sud, « coll. Babel », 2003 [1996], 615 p.

27. Marielle Macé, *op. cit.*, p. 21.

métonymique a la capacité de donner forme et contour événementiels à ce qui ne se laisse pas saisir ni réduire à un fait *saillant*. Étroitement associé à la modernité, l'événement indiciel continue, dans la littérature contemporaine, à investir le récit, si ce n'est qu'il tend à substituer, au « totalement et en détail » des romanciers du réel (suivant la formule de Jacques Dubois), le *totalement en détail* dont les fragments barthésiens ou ernausiens sont représentatifs²⁸.

En faisant du fragmentaire un des modes narratifs du quotidien, les micro-récits contemporains battent en brèche le caractère totalisant de la fable sans se départir d'une quête de sens, d'une tentative d'interroger la réalité commune. L'indice fait de l'événement un devenir à retardement : ce n'est qu'après, dans le contrecoup de l'écriture ou du recul temporel, que l'événementialité du présent (ou du passé) apparaît, forte de ce que l'on n'a pas vraiment vu, pas considéré sur le coup. De l'événement fragmentaire, il n'est pas question de faire le tour. Dégagé de la nécessité de trouver son *enchaînement* dans un récit achevé, l'indice libère une potentialité susceptible de resurgir en tout temps. Il devient alors embrayeur, fort d'une puissance dans laquelle couve une événementialité imprévisible, accidentelle : un geste, une inflexion, un mot peuvent déclencher un trouble, susciter une réflexion, s'associer à d'autres incidents, réveiller une douleur. L'événement quotidien indiciel, aussi infime soit-il, ne laisse pas intact, indemne. Il a cette capacité à mobiliser quelque chose en nous, parfois même malgré nous, à nous *traverser*, écrit Ernaux²⁹. Son devenir tient à la fois au mouvement de l'interprétation et à l'accident de la rencontre qui fait que l'on remarque ceci et pas cela, que ceci et pas cela nous marque. Ainsi, tout événement peut-être réouvert, toute histoire relancée; nous sommes à l'ère des résurgences, là où le devenir couve à des niveaux et à des échelles considérés, pour un temps, comme marginaux. Dans bien

28. Jacques Dubois, *Les Romanciers du réel, de Balzac à Simenon*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 2000, 362 p.

29. « Ce sont les autres, anonymes, côtoyés dans le métro, les salles d'attente, qui, par l'intérêt, la colère ou la honte dont ils nous traversent, réveillent notre mémoire et nous révèlent à nous-mêmes ». (Annie Ernaux, *op. cit.*, p. 10)

des cas, le geste de raconter coïncide avec une « écriture du réel » qui fixe, interroge et relance une événementialité parcellaire inépuisable.

Mais le changement d'échelle n'implique pas forcément une capture de cet ordre, avec tous les rebonds que cela permet. L'événement ténu peut s'avérer un petit événement à part entière qui, à son échelle minuscule, se suffit à lui-même. Une piqûre d'insecte ou un embouteillage sont, *a priori*, aussi racontables qu'un vol à l'étalage ou un déraillement de train : nul besoin de les renvoyer à autre chose pour leur donner consistance. L'anecdotique n'empêche pas le récit, il contracte même très bien, à travers les petites piqûres et autres contrariétés de la vie, *le sens de l'événement*, qui se passe de signification. Or c'est également là — dans cette capacité à court-circuiter la signification —, que le quotidien se prête à la remise en question de la représentativité narrative. Là où l'indiciel tend à démultiplier et le sens et l'événement sur un mode fragmentaire, le minuscule tend à délier l'événement de son caractère significatif, à en disperser le devenir narratif au fil de la chronologie : le micro-événement passe et se passe sans répercussion notable. Ainsi en va-t-il des romans minimalistes de Jean-Philippe Toussaint, chez qui les incidents minuscules, dérisoires, se suivent sans aboutir ni signifier, forment une lente dérive, traîne plutôt que trame. On tend alors vers une présence successive, opaque qui, aussi intense soit-elle, se délie de toute visée comme de toute conséquence, du moins sur le plan de l'action. Il en va de même dans certains récits d'Antoine Volodine, où de microscopiques manifestations sensorielles se succèdent sans aboutir ailleurs que dans l'espace fluctuant de l'attente. Dans « Le bar du Bardo », les vitres « cliquettent », « tremblent » et « vibrent », le retour d'infimes ébranlements sonores tenant lieu d'événement³⁰. Si ce minimalisme n'est pas, chez Toussaint et Volodine, dépourvu d'humour ni de tension, la suspension phénoménologique de l'événement est une autre forme remarquable de la mise en récit du quotidien dans la littérature contemporaine. Sous cette forme, le devenir tient plus dans

30. Antoine Volodine, *Bardo or not Bardo*, Paris, Seuil, coll. « Fiction et cie », 2004, p. 204, 214, 218.

une potentialité maintenant le récit en tension que dans le déploiement d'une action. C'est, dans les termes de Toussaint, une « énergie romanesque [...] qui peut surgir parfois des lignes immobiles d'un livre³¹ », indépendamment de l'intrigue.

Entre le *changement d'échelle* qui résiste à faire de l'événement quelque chose d'extra-ordinaire et bouscule les hiérarchies, *l'indice* qui relance l'événement dans le parcours fragmentaire du sens et *l'étirement de manifestations non décisives* qui le suspendent dans un récit minimal, on pourrait voir trois inflexions contemporaines du renouvellement narratif chevillé au quotidien. Autant on peut considérer l'inscription du quotidien comme une manifestation caractéristique du retour transitif du réel et du sujet dans la littérature contemporaine, autant le microscopique, l'indiciel, le phénoménologique et, plus largement, l'esthétique de la proximité modifient notre perception de l'événement. Sous ces formes diverses, le devenir événementiel comme *potentialité* revient de façon insistante, nous invitant à reconsidérer le primat de l'action dans le récit sans renoncer à l'événement ni à cette « énergie romanesque » qui en mobilise le sens, le drame, l'émotion, et l'investit d'une *force* narrative indéniable.

D'un point de vue poétique, l'intrication du récit, de l'événement et du quotidien montre à quel point l'événementialité se constitue narrativement, rompant simultanément, d'une part, avec l'imaginaire de l'événement comme fait saillant d'emblée racontable, d'autre part avec le récit achevé, totalisant, qui l'englobe et qu'il agence. La leçon aristotélicienne faisant de la poétique une *poïesis* se confirme, paradoxalement, contre l'intrigue. C'est bien au sein de récits fragmentaires ou déliés qu'une événementialité infra-ordinaire émerge, faisant apparaître avec elle un niveau de réalité autrement inadvenu. Il n'y a donc pas d'un côté le récit, de l'autre, l'incident minuscule plus ou moins digne d'être rapporté. L'événement est affaire de configuration

31. Jean-Philippe Toussaint, « J'écris, j'y suis », propos recueillis par Sylvain Bourmeau, *Les Inrockuptibles*, hors série, « Nouvelles littératures françaises », 2010, p. 39.

narrative, et le changement d'échelle qu'entraîne le quotidien implique d'autres manières de raconter, de voir, de comprendre. Pourtant, à insister sur ces manières qui dialoguent avec (contre) le relief de l'extraordinaire, la capacité du récit à déconstruire l'événement quel qu'il soit, à lui retirer toute puissance transformatrice, a été écartée. À partir de l'opposition entre l'ordinaire et l'insolite, la mise en récit du quotidien apparaît comme une transformation et une expansion de ce que l'on considère comme un événement : « cataclysmes naturels ou bouleversements historiques, conflits sociaux, scandales politiques³² », certes, et puis « ce que nous vivons, le reste, tout le reste³³ ». Mais dès lors que l'ordinaire et l'extraordinaire se valent, qu'est-ce qui peut encore faire événement? C'est la question que soulève l'œuvre de Régis Jauffret, là où les événements quelconques et horribles, majeurs et mineurs, décisifs et insignifiants, actuels et virtuels se multiplient sans rien changer à nos vies, toutes bonnes à jeter³⁴. En liant cette surdose événementielle à un devenir étale qui ruine de l'intérieur le récit, Jauffret produit un malaise qui rompt tant avec l'énergisation d'une présence qu'avec la curiosité endotique et les potentialités du sens. Il écarte le quotidien de toute découverte intime ou collective, retire à l'événement, quel qu'il soit, sa puissance transformatrice. Il nous rappelle que si le quotidien ouvre de nouveaux horizons, il relève également d'un malaise vis-à-vis du récit et de l'événement. Pousser ce malaise à bout, comme le fait Régis Jauffret, nous garde d'une idéalisation du minuscule dans un repli intime et universel dont le quotidien serait aussi, dans les récits contemporains, un des lieux.

32. Georges Perec, « Approches de quoi? », *op. cit.*, p. 10.

33. *Ibid.*, p. 11.

34. *Fragments de la vie des gens* est bien représentatif de cette destruction quasi cancéreuse de l'événement par la prolifération événementielle même. (Régis Jauffret, *Fragments de la vie des gens*, Paris, Gallimard, « Folio », 2001 [2000], 367 p.)

Bertrand Gervais
Université du Québec à Montréal

Paul Auster
et la vie secrète des événements

Les événements prennent une place prépondérante dans la poétique de Paul Auster. Dans son écriture, l'anecdote prend le dessus sur la phrase; la logique des événements, les coïncidences et les contingences l'emportent sur les effets de style et les constructions savantes. Le mot se conçoit chez Auster toujours dans sa relation au monde. Et c'est une relation complexe. Le monde n'existe pas sans les mots, nous-mêmes ne pensons pas sans le langage, mais en même temps, les mots n'existent pas sans le monde et leur fonction est non pas de s'en dégager, créant leur propre réalité, uniquement langagière, mais de révéler le monde dans sa complexité. Or, celle-ci est exprimée de façon imagée dans cette assertion nichée au cœur de *L'invention de la solitude*, selon laquelle « les événements d'une vie peuvent rimer entre eux¹. » C'est dire que, pour Auster, les événements

1. Paul Auster, *L'invention de la solitude*, traduit de l'américain par Christine Le Bœuf, Arles, Actes Sud, coll. « Babel », 2002 [1992], p. 254. Désormais, les



se comportent comme des mots et peuvent être organisés en fonction de ressemblances ou de correspondances à la manière des homophonies recherchées en poésie. La relation habituelle entre les mots et les choses est, ici, renversée. Ce sont non pas les mots qui ressemblent aux choses qu'ils désignent, mais au contraire, les événements qui s'agencent tels des mots.

C'est à comprendre une telle esthétique que je m'arrêterai ici. Je poserai, d'entrée de jeu, que l'esthétique de Paul Auster implique un style minimaliste et dépouillé, où l'écriture cède volontairement le pas aux événements, et en montrerai certaines caractéristiques. J'explorerai ensuite la logique surprenante des événements qui a cours dans ses premiers romans et récits, ainsi que l'importance démesurée qu'y prend l'anecdote. Et je terminerai sur une définition en trois composantes de l'esthétique de l'auteur.

L'effacement comme style

Le style de Paul Auster est dépouillé et son écriture est minimaliste. La recherche des effets se trouve du côté non pas de la langue et des figures, mais de celui de la fiction et de sa mise en scène. Il use de phrases brèves, parfois même syncopées, qui parviennent à transmettre un sentiment d'étrangeté et d'aliénation, à la manière d'Albert Camus. Elles portent aisément la charge négative d'une crise existentielle. Il faut dire que l'absence de détails, la circonspection de la narration, le jeu des allusions favorisent le mystère de la crise et aggravent le sentiment d'impuissance qui y est lié. Souvenons-nous du début de *Revenants*, le deuxième roman de la *Trilogie new-yorkaise*². L'incipit met en scène une figure qui reviendra presque systématiquement dans l'œuvre de Auster : celle d'un homme seul assis à sa table de travail, écrivant ou alors musant devant une feuille de papier ou une fenêtre.

références à ce texte seront indiquées entre parenthèses à la suite de la citation, précédées de la mention IS.

2. Paul Auster, *Trilogie new-yorkaise*, traduit de l'américain par Pierre Furlan, Arles, Actes Sud, coll. « Babel », 1998 [1988], 424 p. (*Tome I : Cité de verre*; *Tome II : Revenants*; *Tome III : La chambre dérobée*).



Tout d'abord il y a Bleu. Plus tard il y a Blanc, puis Noir, et avant le début il y a Brun. Brun l'a initié, lui a appris les ficelles et, lorsque Brun s'est fait vieux, Bleu lui a succédé. C'est ainsi que cela commence. Le lieu : New York; le temps, le présent; aucun des deux ne changera jamais. Bleu se rend à son bureau à tous les jours, il s'assoit à sa table et attend que quelque chose survienne³.

Les phrases sont laconiques et énigmatiques. C'est une écriture blanche, proche du degré zéro de l'écriture dont parlait, il y a très longtemps, Roland Barthes. Le jeu sur les patronymes qui exploite le spectre des couleurs confère à cet incipit une grande absurdité, comme si la scène qui s'ouvrirait n'était pas singulière et spécifique, mais générique. Cela se passe ainsi, cela s'est toujours passé ainsi, et le présent n'est qu'une répétition du passé. De plus, l'absence de déterminations temporelles fermes donne à ce présent un caractère générique. Cela commence maintenant, même si ce temps n'est aucunement ancré dans une situation précise. Cette lacune nous dit bien que rien, ni l'époque, ni l'identité de ses protagonistes, ne viendra nous distraire de l'essentiel de ce récit, qui est l'ensemble des événements qui s'y dérouleront. Ces événements parleront par eux-mêmes, il ne sert à rien de les enjoliver avec des détails inutiles. Mais nous ne sommes pas pour autant dans un régime de la transparence, où le langage se ferait limpide et se retirerait tout bonnement devant un monde cristallin, comme s'il pouvait être compris en soi, dans son évidence même. Au contraire, le langage ne cesse d'être opaque, parce que le monde l'est lui aussi, et c'est dans la relation de l'un à l'autre que se construit la signification et que le sens se déploie. Il n'y a pas de connaissance du monde sans langage, comme il ne peut y avoir de langage sans monde. Ce sont des forces, des pans de notre rapport au monde qui se complètent. Si le langage sert de pâte à modeler, ce sont des formes qui sont constituées, des situations et des rapprochements, comme si les choses pouvaient être manipulées avec du langage, comme du langage. Paul Auster explique ainsi, dans *L'invention de la solitude* :

3. *Ibid.*, p. 189.

Le langage n'est pas la vérité. Il est notre manière d'exister dans l'univers. Jouer avec les mots c'est simplement examiner les modes de fonctionnement de l'esprit, refléter une particule de l'univers telle que l'esprit la perçoit. De même, l'univers n'est pas seulement la somme de ce qu'il contient. Il est le réseau infiniment complexe des relations entre les choses. De même que les mots, les choses ne prennent un sens que les unes par rapport aux autres. « Deux visages semblables, écrit Pascal, dont aucun ne fait rire en particulier, font rire ensemble par leur ressemblance. » Ces visages riment pour l'œil, juste comme deux mots peuvent rimer pour l'oreille. Poussant un peu plus loin, A. irait jusqu'à soutenir que les événements d'une vie peuvent rimer entre eux. (*IS*, p. 253-254).

Le langage, dit Auster, est notre manière d'exister dans le monde. C'est notre interface, ce par quoi on connaît le monde et en interprète les événements. Cette assertion à caractère ontologique indique bien qu'il ne peut y avoir d'événement sans un sujet qui se l'approprie, sans une prise en charge langagière. Il s'agit en fait d'une dyade. Le monde existe par le langage, nous existons dans le monde par le langage. Cette dyade est le principe à l'œuvre à la fin de *Cité de verre*. Daniel Quinn s'est isolé dans un appartement et son seul lien au monde est un carnet qu'il remplit d'une écriture de plus en plus ténue. Quand il arrive à la fin de son carnet, quand il ne lui reste plus d'espace pour écrire et que son écriture, sa seule forme de communication avec le monde, s'interrompt pour de bon, il disparaît littéralement. Il quitte la surface de la terre, comme un spectre évanoui dans l'air pourtant confiné de la pièce. Cette disparition a beaucoup intrigué, et les explications à saveur métaphysique se sont multipliées; mais elle n'est que l'application pratique de ce principe que le langage est notre manière d'exister dans le monde. Quand le langage s'épuise, c'est le sujet lui-même qui cesse d'exister. Il ne peut plus être vu, il n'est plus présent.

C'est la même dyade qui est à l'œuvre dans l'affirmation de l'existence de rimes événementielles. On peut faire rimer les événements comme on fait rimer les mots. L'existence est comme le langage, elle donne lieu à des relations, à des ressemblances, à des phénomènes étonnants, en

un mot, à des rimes. C'est dire qu'elle donne lieu à des anecdotes où le hasard et les coïncidences jouent un rôle prépondérant et permettent toutes les relations. Ces coïncidences sont au cœur de l'esthétique de Paul Auster, que l'on pense à *Cité de verre*, *Revenants*, *La musique du hasard*⁴, *Moon Palace*⁵, *Léviathan*⁶, etc.

La vie secrète des événements

L'anecdote joue un rôle essentiel dans la poétique austérienne. Dans un opuscule intitulé *Pourquoi écrire?*⁷, la section éponyme prend la forme de cinq anecdotes qui toutes offrent des rimes d'événements. La première anecdote relate l'histoire d'un homme allemand dont la femme était enceinte de son premier enfant. Elle écoutait, à la télé, *The Nun's Story* avec Audrey Hepburn, quand tout à coup elle a perdu ses eaux et a dû se rendre de toute urgence à l'hôpital. Trois ans plus tard, enceinte de son deuxième enfant, elle s'assoit pour écouter la télé, et que voit-elle? Évidemment, *The Nun's Story* avec Audrey Hepburn... Cette fois-ci elle peut l'écouter jusqu'à la fin. Mais immédiatement après, elle perd ses eaux... Les autres anecdotes reposent toutes sur le même principe : celui des coïncidences, des hasards heureux, des événements exceptionnels. Comme si les événements rimaient tout seuls. Et qu'il suffisait à l'écrivain de noter les rimes et de les transcrire, ou alors d'inventer ses propres rimes d'événements.

Dans *Pourquoi écrire?*, Paul Auster ne répond pas à la question, il semble même l'éviter complètement. En fait, il laisse les événements

4. Paul Auster, *La musique du hasard*, traduit de l'américain par Christine Le Bœuf, Arles, Actes Sud, coll. « Romans, nouvelles, récits, textes anglais ou américains », 1991, 235 p.

5. Paul Auster, *Moon Palace*, traduit de l'américain par Christine Le Bœuf, Arles, Actes Sud, coll. « Babel », 1993, 480 p.

6. Paul Auster, *Léviathan*, traduit de l'américain par Christine Le Bœuf, Arles, Actes Sud, coll. « Babel », 1997 [1994], 396 p.

7. Paul Auster, « Pourquoi écrire? », *Le diable par la queue* suivi de *Pourquoi écrire?*, traduit par Christine Le Bœuf, Arles, Actes Sud, coll. « Babel », 1999 [1996], p. 157-174.

répondre à sa place. Et cette réponse tient au fait que les événements d'une vie constituent une trame d'une grande complexité et que le travail du romancier consiste essentiellement à recueillir les principales corrélations et à s'en servir comme point de départ de ses propres agencements. Pourquoi écrire? Simplement parce que le monde est complexe, que ses relations se multiplient et que le langage seul peut assurer la pérennité des liaisons et des concordances qui ne manquent pas de s'y produire. De telles connexions, nous dit Auster dans *L'invention de la solitude* :

on a tendance à ne pas les voir dans la réalité — car celle-ci est trop vaste et nos vies sont trop étriquées. Ce n'est qu'en ces rares occasions où on a la chance d'apercevoir une rime dans l'univers que l'esprit peut s'évader de lui-même, jeter comme une passerelle à travers le temps et l'espace, le regard et la mémoire. (*IS*, p. 254-255)

L'importance de ces anecdotes où les événements riment semble très grande pour Auster. On en retrouve cinq dans *Pourquoi écrire? Constat d'accident*⁸, on en trouve sept autres. Dans *Le carnet rouge*⁹, treize nouvelles. Dans *Je pensais que mon père était Dieu*¹⁰, Auster a réuni cent quatre-vingts histoires, autant de rapports « envoyés du front de l'expérience personnelle » et glanés dans le cadre de l'émission radiophonique *The National Story Project*. En fait, son œuvre entière est faite d'anecdotes qui s'agglutinent pour constituer un tissu romanesque d'une rare imprévisibilité.

On a associé ces rimes et le jeu des contingences qu'elles supposent au hasard. Et il est évident qu'on retrouve, dans l'œuvre d'Auster, d'innombrables concours de circonstances inattendus et inexplicables.

8. Paul Auster, *Constat d'accident et autres textes*, traduit de l'américain par Christine Le Bœuf, Arles, Actes Sud, 2003, 60 p.

9. Paul Auster, *Le carnet rouge. L'art de la faim*, traduit de l'américain par Christine Le Bœuf, Paris, Le Livre de Poche, 2000 [1993], 351 p.

10. Paul Auster, *Je pensais que mon père était Dieu et autres récits de la réalité américaine*, traduit de l'américain par Christine Le Bœuf, Arles, Actes Sud, coll. « Babel », 2002, 480 p.

Mais le hasard qui y est à l'œuvre n'est pas superficiel; il est celui, plus secret, qui lie les événements entre eux et qui les fait se répondre et se compléter, comme s'il y avait un œil omniscient qui regardait le monde et qui s'amusait, tel un auteur, à mettre ensemble et à faire se répondre les événements. « [Je] crois que l'univers est plein d'événements étranges. La réalité est beaucoup plus mystérieuse que nous ne nous le figurons¹¹ », avance-t-il dans une entrevue. Et, lorsque interrogé par Gérard de Cortanze, dans *La solitude du labyrinthe*, sur les innombrables hasards dans ses romans, il répond, exaspéré :

« Paul Auster et le hasard »... ah oui, je trouve ça très agaçant! Vous avez entièrement raison! Il y a nécessité et contingences et la vie n'est que contingences. Il suffit d'ouvrir les yeux, de regarder la vie de vos proches, celle de vos amis pour voir combien aucune existence ne se déroule en ligne droite. Nous sommes, en permanence, la proie des contingences quotidiennes. Les choses arrivent quand on ne les attend pas. Les vies sont faites, composées par l'inattendu. S'il n'y avait qu'une idée à retenir de mes livres, ce serait celle-là...¹²

Le hasard n'est jamais que l'expression superficielle, le symptôme apparent de la complexité du monde, ce que le terme de contingence révèle. Le contingent est, dans le cadre de la logique, le contraire du nécessaire. C'est l'accidentel, le fortuit, l'inattendu. Évidemment, le hasard se nourrit de cette modalité logique, mais il n'en est qu'une des manifestations en surface. Pour Auster, affirmer la contingence des événements du monde, c'est spéculer sur sa structure profonde. Les événements ont une vie secrète dont un observateur peu attentif n'aperçoit que la partie la plus évidente, comme la pointe d'un iceberg, et qu'il nomme le hasard. Les événements ont une vie secrète que l'écrivain se doit d'apercevoir et d'exploiter pour en montrer l'étendue et la complexité.

11. Paul Auster, *Le carnet rouge. L'art de la faim*, op. cit., p. 299.

12. Paul Auster et Gérard de Cortanze, *La solitude du labyrinthe. Essai et entretiens*, Arles, Actes Sud, coll. « Babel », 2004, p. 106-107.

Auster exploite cette poétique de façon explicite dans *La musique du hasard* qui repose, comme le souligne le titre au crayon gras, sur le jeu des contingences. Son personnage principal est un être de l'oubli et de l'errance, un navire sans gouvernail qui choisit ses destinations au gré des vents et des caprices. Mais l'exemple le plus fascinant, voire percutant, de cette vie secrète subitement révélée apparaît dans *Cité de verre*, le premier tome de la *Trilogie new-yorkaise*. Daniel Quinn, qui se fait passer pour Paul Auster, le détective privé, accepte d'aider Peter Stillman Jr dont le père vient de sortir de prison. Stillman, qui craint que son père cherche à se venger, veut que Quinn l'attende à sa descente du train et le prenne en filature. Notre héros se rend donc à Central Station et il aperçoit bien vite Stillman père.

La ressemblance avec la photo ne semblait pas faire le moindre doute. Non, il n'était pas devenu chauve, comme Quinn l'avait prévu. Il avait les cheveux blancs non coiffés, ébouriffés, çà et là en épis. Il était grand et mince, il avait incontestablement plus de soixante ans et le dos un peu voûté. [...] Lorsqu'il eut atteint le seuil de la gare, Stillman posa à nouveau sa valise et fit une pause. A cet instant-là, Quinn se permit de regarder à droite de Stillman pour être doublement certain qu'il ne s'était pas trompé. Ce qui se passa alors défie toute explication. Venant juste après Stillman, surgissant quelques centimètres à peine derrière son épaule droite, un autre homme s'arrêta, sortit un briquet d'une de ses poches et alluma une cigarette. Son visage était la réplique exacte de celui de Stillman. Pendant une seconde Quinn crut à une illusion, une sorte d'aura projetée par les courants électromagnétiques du corps de Stillman. Mais non, cet autre Stillman bougeait, il respirait, il clignait des yeux; ses gestes étaient, sans doute possible, indépendants du premier Stillman. Le deuxième Stillman respirait la prospérité. Il était habillé d'un costume bleu de bonne marque; il avait des chaussures cirées; ses cheveux blancs étaient peignés; et dans ses yeux il y avait l'expression rusée d'un homme du monde¹³.

13. Paul Auster, *Trilogie new-yorkaise*, *op. cit.*, p. 85-86.

Quinn est confronté à deux Peter Stillman. Dans la logique d'une vie secrète des événements propre à l'esthétique de Auster, on comprend que le monde vient de se mettre à rimer. Les contingences ont fait que tout à coup des personnages et des actions ont commencé à se répondre. Que disait Pascal? Que deux visages semblables, dont aucun ne fait rire en particulier, font rire ensemble par leur ressemblance. Ici, évidemment, c'est la perplexité qui s'impose. Le principe de la complexité maximale sous-tendu par la logique des contingences est à l'œuvre et il fournit au pseudo-détective deux cibles plutôt qu'une, il suscite une défamiliarisation extrême qui ne laisse pas intact celui qui la ressent.

Cela dit, si la rime aperçue transforme les faits eux-mêmes, si elle ne laisse pas le monde indifférent, c'est qu'observateur et observé ne constituent qu'une seule entité, une dyade. Il est clair ainsi, pour Auster dans *L'Invention de la solitude*, que : « la rime [que deux faits] produisent quand on les voit ensemble modifie la réalité de chacun d'eux. » (*IS*, p. 254). Quinn croit, une fraction de seconde, « à une sorte d'aura projetée par les courants électromagnétiques ». C'est la reprise sur le mode fictionnel de la conception de l'écriture à l'œuvre dans *L'invention de la solitude* :

De même que deux objets matériels, si on les rapproche l'un de l'autre, dégagent des forces électromagnétiques [...], ainsi la rime advenue entre deux (ou plusieurs) événements établit un contact dans l'univers, une synapse de plus à acheminer dans le grand plein de l'expérience. (*ibid.*)

Le monde est fait non d'objets mais de relations et de tensions, du surgissement des événements. Deux Stillman apparaissent et la situation devient subitement labyrinthique : « Tout choix — et il lui fallait en faire un — serait arbitraire, ce serait se soumettre au hasard¹⁴. » La ligne de sa filature est brisée et il lui faut prendre une décision : choisir un Stillman plutôt que l'autre. Après quelques tergiversations,

14. *Ibid.*, p. 86.

Quinn opéra pour le premier, le plus pauvre des deux. Mais le mal est fait : il a pénétré dans un labyrinthe. Dès cet instant d'ailleurs, sa filature se fera interminable déambulation dans une ville devenue, et cela littéralement, un texte. Malgré les apparences, nous ne sommes pas dans un univers fantastique. L'apparition de ces deux figures n'est pas la première appréhension d'une strate cachée de réalité, voire de l'ouverture d'un inframonde. Nous restons dans un régime essentiellement réaliste, même si le magique n'en est pas loin.

Quinn prend Stillman père en filature : cet acte est aussi symboliquement chargé. La filature est, dans ce contexte, le fait de suivre quelqu'un et de le surveiller, mais c'est aussi, en son sens premier, l'opération par laquelle des matières textiles sont transformées en fils à tisser. Si la rime est un fil entre deux mots, entre deux événements, fil invisible et pourtant résistant, l'ensemble des rimes forme un tissu qui n'est autre que le récit, cette structure langagière qui organise des événements en un tout. La filature est la recherche de rimes, d'échos entre des événements et des faits tout autant que des mots. Elle permet la constitution d'un fil à tisser des histoires et des anecdotes. C'est, de plus, la représentation par excellence du travail de l'écrivain confronté à la vie secrète des événements et aux surprises occasionnées par leur concaténation.

La filature

Cette filature est présente dans les trois romans de la *Trilogie new-yorkaise*, dans le roman policier *Fausse balle*¹⁵, écrit sous le pseudonyme Paul Benjamin, dans *Le voyage d'Anna Blume*¹⁶, où l'héroïne est partie à la recherche de son frère dans une ville post-apocalyptique, et bien entendu dans *Léviathan*, où enquête de police et rédaction d'un récit à caractère biographique se complètent.

15. Paul Benjamin, *Fausse Balle*, traduit de l'américain par Lilian Sztajn, Paris, Gallimard, coll. « Série noire », 1992, 278 p.

16. Paul Auster, *Le voyage d'Anna Blume*, traduit de l'américain par Patrick Ferragut, Arles, Actes Sud, coll. « Babel », 1993, 266 p.

Dans ce dernier roman, la figure de Maria Turner s'impose comme l'expression même du travail de filature en tant que rapport au monde et modalité de description. Cette Maria, artiste en herbe dont les faits d'armes sont inspirés de la carrière de l'artiste française Sophie Calle, elle-même très proche des préoccupations de Paul Auster, construit son art à partir de coïncidences. Maria suit, nous explique le narrateur de *Léviathan*, « des inconnus dans la rue, choisissant quelqu'un au hasard quand elle [sort] de chez elle le matin et laissant ce choix déterminer où elle [ira] pendant le reste de la journée¹⁷. » Et le soir, elle s'assoit à sa table de travail pour tenter de se représenter leur vie et leur invente une biographie imaginaire. Elle trouve un carnet et, à partir des adresses fournies, entreprend de reconstruire la vie de son propriétaire. C'est dire qu'elle trouve dans le quotidien, dans les faits de tous les jours, des occasions d'amorcer un processus de narrativisation, transformant le banal en récit. Comme Paul Auster, elle se tient prête, le stylo à la main, à noter les rimes du monde, quitte à leur donner un coup de pouce, en forçant les rapprochements. Comme Auster, elle pratique : « une attention méticuleuse au détail, la confiance accordée aux structures arbitraires, une patience frisant l'insoutenable¹⁸. »

Pour un projet en particulier, elle demande à un détective privé de la suivre pendant plusieurs jours. Il prend des photos, note systématiquement dans un carnet ses faits et gestes, même les plus anodins. Maria trouve cette filature dont elle est l'objet tout à fait grisante :

Des actions microscopiques y trouvaient des significations nouvelles, les gestes les plus coutumiers se chargeaient d'une rare émotion. [...] Quand [le détective] lui avait remis son rapport à la fin de la semaine elle avait eu l'impression, en examinant les photographies d'elle-même et en lisant les chronologies exhaustives de ses faits et gestes, qu'elle était devenue quelqu'un d'inconnu, qu'elle s'était transformée en une créature imaginaire¹⁹.

17. Paul Auster, *Léviathan*, *op. cit.*, p. 109.

18. *Ibid.*, p. 110.

19. *Ibid.*, p. 110-111.

La filature est une manière d'être dans le monde, une manière de faire exister. Elle parvient ainsi à tisser le fil « du réseau infiniment complexe des relations entre les choses » (*IS*, p. 254) qui sert de matériau premier à la production d'un récit. Elle s'impose comme un langage dont la tâche est d'établir des liens et d'initier un processus de symbolisation, dont l'effet premier est une transfiguration. Entre les filatures de Maria Turner / Sophie Calle et l'esthétique de l'anecdote de Paul Auster, il y a une même recherche du merveilleux dans le quotidien, de l'inattendu et de la rime dans les faits de tous les jours et un même postulat de la complexité du monde.

La filature est une relation triadique, celle établie entre un client, un enquêteur et un enquêté. Et elle est essentiellement une machine à produire du sens. Elle s'empare d'une chose ou d'une situation, et elle la transforme en signe. L'enquêteur assure la médiation entre le client et l'enquêté. Il sémiotise le monde, le rend signifiant, et en propose une version, étonnante peut-être, mais acceptable.

Il n'est pas étonnant que Paul Auster ait fait de la filature une figure importante de son œuvre, du moins dans sa première moitié. Elle lui permet d'exploiter cette relation essentielle qui relie les mots et le monde dans sa complexité même. Elle permet de faire jaillir, dans une production romanesque fortement codée, le roman policier et ses reprises postmodernes, la vie secrète des événements. Puisque celle-ci est au cœur même de leur existence, les personnages peuvent accorder, sans pudeur, leur entière confiance aux structures arbitraires et à leurs effets de surface. Or, au-delà d'une éthique, c'est une esthétique qui se profile dans cette attitude. Ces structures arbitraires sont à l'origine de la vie secrète des événements. Le jeu des contingences ressemble tout à fait, pour emprunter une métaphore de Paul Auster, à la musique du hasard, c'est-à-dire non pas à la cacophonie des instruments en complète inintelligence, mais à une musique secrète, dont ne nous apparaissent que les notes les plus stridentes.

Une poétique

À la lumière de ces quelques réflexions, on voit que l'œuvre de Paul Auster exploite un certain nombre de figures récurrentes : la figure d'un homme seul assis à une table et écrivant ou musant devant une feuille de papier; celle, plus abstraite, de la vie secrète des événements, qui débouche sur une prédilection pour les anecdotes et les coïncidences. Une troisième figure est la filature, qui pousse ses personnages à mener d'in vraisemblables quêtes aux limites de soi.

Ces trois figures, on peut en faire l'hypothèse, sont au cœur de la poétique de l'auteur. Loin d'être en rivalité, ces figures se complètent et s'articulent les unes aux autres, comme le font les dimensions. C'est dire que la filature, la plus complexe des trois, implique logiquement une vie secrète des événements, et que celle-ci ne peut être révélée que si un écrivain le met par écrit, travaillant à son bureau.

La figure de l'homme au travail est une pure potentialité. Elle est le point de départ de toute écriture, du rapport au monde, et son omniprésence dans l'œuvre de Auster rend compte de son importance. La figure des rimes événementielles ou de la vie secrète des événements repose sur l'actualité avérée des coïncidences et du jeu des correspondances. De la monade d'un homme seul dans sa chambre, nous sommes passés à une dyade puisqu'un sujet et un objet, le monde, s'y trouvent intimement liés.

Cette dyade se déploie en fonction du langage. Mais, il n'y a pas que les événements qui puissent rimer : « La grammaire de l'existence comporte [elle-même] tous les aspects du langage : comparaison, métaphore, métonymie, synecdoque » (*IS*, p. 255). À la vie secrète des événements répondent les multiples jeux identitaires que le langage rend possibles. D'ailleurs, Auster nous le répète à satiété, l'auteur n'est qu'un être de langage. Son identité se prête à tous les jeux et sa propre existence n'est assurée que par l'écriture.

La filature dépend des deux premières figures, puisqu'elle implique que les événements aient une vie secrète qui puisse être découverte

et, ultimement, mise en récit. Elle se présente comme une triade, dont les fonctions sont aisément illustrées par les personnages du roman policier, promus au rang de personnages conceptuels : l'enquêté, qui fournit le tissu complexe des événements et des faits, l'enquêteur, qui compose le texte de ces événements et anecdotes; et le client, celui pour qui le récit est composé et qui en fournit les règles d'interprétation.

Ensemble, ces figures, dont la récurrence dans l'œuvre de Paul Auster est grande, dessinent les contours d'une poétique romanesque subtilement originale et qui se déploie sur près de trente ans.

Amélie Paquet
Université du Québec à Montréal

Le touriste ou celui qui préférerait
éviter les événements dans
Plateforme de Michel Houellebecq

L'événement constitue une rupture imprévisible qui engendre un changement d'état dans le cours du monde quotidien. Jean-Pol Madou, dans « L'événement, l'idée et le phénomène », rappelle l'origine grecque du mot : « Tout événement est un scandale, du grec *skandalon*. Pierre d'achoppement pour la pensée, car tel est bien le sens originaire de *skandalon*, l'événement n'a jamais eu véritablement droit de cité en philosophie¹ ». Le scandale à la base de l'événement n'est pas sans retombées. La rupture événementielle produit une discontinuité dans le temps et engendre une nouvelle continuité temporelle. Même si l'apparition de la rupture est foudroyante, elle n'est pas instantanée. L'événement se poursuit dans le temps. Il commence à exister avant d'être perceptible et se poursuit après son avènement. On ne perçoit que

1. Jean-Pol Madou, « L'événement, l'idée et le phénomène », *Cahiers internationaux de Symbolisme*, n° 110-112, 2005, p. 99.

la pointe de l'événement, c'est-à-dire le moment où la rupture devient visible dans la vie quotidienne. L'événement, comme phénomène, ne peut ainsi pas être réduit à l'instant de l'action. Michel Houellebecq, dans son roman *Plateforme*², deuxième œuvre qu'il consacre au tourisme après *Lanzarote*³, travaille l'événement. Le roman réfléchit à l'événement dans le monde et à son impact sur les sujets qui sont confrontés à lui. Je distinguerai l'événement comme « phénomène saturé », selon l'expression de Jean-Luc Marion, de l'objet de consommation que le journalisme moderne en a fait. À la suite de Kant, notamment, la philosophie s'est intéressée aux phénomènes premiers, aux phénomènes à la racine. Le phénomène saturé pour Marion est un phénomène de trop, non parce qu'il serait inutile, mais au contraire parce qu'il est de surcroît, que son avènement dans le monde produit un « trop plein » de sens. Comme l'événement médiatique, le tourisme contemporain, balisé par les voyages organisés, est une sortie du temps de l'événement. Le voyage est déjà défini avant notre départ. Non seulement le prix est connu à l'avance, mais le séjour est lui-même contrôlé du début à la fin par les agents de voyage. S'il existe un potentiel imprévisible dans le voyage organisé, ce potentiel d'imprévisibilité est très faible, ce qui est tout le contraire d'un régime événementiel. On peut en effet définir l'événement historique comme le surgissement brusque et imprévisible dans le monde d'une réalité inédite dont les résonances passées et futures ne cesseront jamais d'influencer l'humanité. Le temps de l'événement est un temps traumatique, où la violence du monde continue de marquer le cours de l'Histoire. L'événement dans *Plateforme* est mis sous tension par la question du tourisme développée dans le roman.

L'événement comme phénomène saturé

L'entreprise de Jean-Luc Marion, dans *De surcroît*, consiste à décrire les phénomènes saturés. L'événement n'est pas le seul. L'idole, l'icône et

2. Michel Houellebecq, *Plateforme*, Paris, Flammarion, 2001, 370 p.

3. Michel Houellebecq, « Lanzarote », *Lanzarote et autres textes*, Paris, Libro, 2002 [2000], 89 p.

la chair appartiennent aussi à cette description. Il dira que l'événement est saturé par sa « quantité imprévisible ». L'idole l'est dans son « intensité insupportable », l'icône dans son « altérité irregardable » et la chair dans sa « relation absolue » à l'être et au monde. Marion décrit les propriétés de cet événement saturé par sa quantité imprévisible. Sa définition montre bien de l'incompatibilité fondamentale entre l'événement et le voyage organisé tel qu'on le retrouve dans *Plateforme* :

En effet, l'événement apparaît bien comme d'autres phénomènes, mais il se distingue des phénomènes objectifs en ce que, lui, ne résulte pas d'une production, qui le livrerait comme un produit, décidé et prévu, prévisible selon ses causes et par suite reproductible suivant la répétition de telles causes. Au contraire, en advenant, il atteste une origine imprévisible, surgissant de causes souvent inconnues, voire absentes, du moins non assignables, que l'on ne saurait donc non plus reproduire, parce que sa constitution n'aurait aucun sens⁴.

L'événement est un phénomène à propos duquel nous n'avons qu'une seule certitude : son présent. Il est nécessairement imprévisible et ce caractère empêche d'en reconstituer les origines. L'événement ne connaît pas de moment de résolution. Son sens est toujours ouvert aux interprétations. Pour Marion, s'il y a représentation de l'événement, cette représentation est la nôtre au sein de ce phénomène, et non celle du phénomène lui-même. C'est ainsi qu'il peut affirmer que :

L'événement, nous ne le mettons jamais en scène (rien de plus ridiculement contradictoire que la prétendue « organisation d'événement »), mais, lui, à l'initiative de son soi, nous met en scène en se donnant à nous. Il nous met en scène dans la scène qu'ouvre sa donation⁵.

La question de l'espace est essentielle pour appréhender l'événement. Marion se réfère à cet égard aux travaux de Kant. Le phénomène pour

4. Jean-Luc Marion, *De Surcroît*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Perspectives critiques », 2001, p. 37.

5. *Ibid.*, p. 40.

Kant se donne dans sa « grandeur extensive » pour devenir un objet. Il constitue ainsi une quantité qui se configure au sein d'un espace imaginaire ou réel. Si l'objet est un phénomène dont la quantité est mesurable, l'événement échappe au domaine objectal puisque sa nature imprévisible empêche toute saisie précise dans l'espace où il se déploie. L'objet, selon Marion, est un phénomène déchu, alors que l'événement est un phénomène saturé. C'est ainsi que Marion dira que l'objet est « l'ombre de l'événement ». L'événement est un phénomène collectif dont Marion dressera les trois caractéristiques principales. Il est d'abord unique. Il ne peut se répéter de façon identique. Puisque son sens n'est jamais donné comme tel, il est ainsi impossible à reproduire. L'événement ne peut jamais être expliqué par une seule cause, une seule action ou un seul sujet. C'est sa deuxième caractéristique. Il excède toujours les explications qu'on peut tenter de produire à son sujet. Il n'est ainsi jamais épuisable par la description. Sa troisième caractéristique est son caractère forcément imprévisible⁶.

À cette définition très complète de l'événement proposée par Marion, qui nous permettra de comprendre la présence du phénomène dans *Plateforme*, il ne manque à mon avis qu'une distinction. Cette précision a été apportée dans les études historiographiques sur la Deuxième Guerre mondiale. Enzo Traverso, dans *La violence nazie. Une généalogie européenne*, évoque la critique de l'historien Arno J. Mayer de l'historiographie consacrée à cette guerre. Selon Mayer, il importe de distinguer les « phénomènes de temps courts » des « prémisses historiques dans la longue durée ». Les phénomènes de temps courts désignent les événements qui se déroulent entre l'été 1941 et la fin de 1944, les événements qui constituent donc le grand ensemble d'événements qu'est la Deuxième Guerre mondiale. Même si l'origine imprévisible de la guerre n'est pas remise en question, il importe pour

6. La dimension collective de l'événement n'est pas un élément de sa définition pour Marion qui explique le caractère tout autant collectif que privé de l'événement à travers l'exemple de l'amitié célèbre entre Montaigne et La Boétie, qui selon la description qu'en donne Montaigne dans les *Essais* revêt les mêmes modalités que l'événement collectif.

les historiens et les penseurs politiques, comme Traverso, qui décrivent et réfléchissent à cette guerre, de rappeler qu'elle n'est pas sortie de nulle part :

Il est vrai que cet anéantissement soudain et irréversible remet en cause l'approche braudelienne de l'histoire, réduisant l'événement à « une agitation de surface », simple « écume » superficielle et éphémère « que les marées soulèvent sur leur puissant mouvement ». Il renforce, cependant, l'exigence d'en étudier les prémisses historiques dans la *longue durée*. Toute tentative de comprendre le judéocide doit prendre à la fois l'irréductible singularité de l'événement et son inscription dans les « temps longs » de l'histoire⁷.

Les événements entre l'été 1941 et le fin de 1944 surviennent parce qu'il existe des prémisses historiques dans la *longue durée*, des prémisses que Traverso tentera de dégager dans sa généalogie européenne de la violence nazie, un travail qui poursuit la lecture de la guerre proposée par Hannah Arendt dans *Les origines du totalitarisme*⁸. Sans ces prémisses historiques de longue durée jamais les événements ne se seraient déroulés tels que nous les avons connus.

Positivité du tourisme, négativité de l'art

Dans *Plateforme*, il existe aussi des prémisses historiques dans la longue durée qui seront à l'origine de l'événement final du roman : l'attentat terroriste. Bien avant que n'advienne cet événement, qui coûtera la vie à Valérie, l'amoureuse du narrateur, le roman s'attarde à déployer ses prémisses en montrant leur rapport complexe et les conséquences qu'elles entraînent pour l'être humain. La prémisses principale est le développement des voyages organisés dans les pays

7. Enzo Traverso, *La violence nazie. Une généalogie européenne*, Paris, La Fabrique, 2002, p. 11-12.

8. Toutefois, comme le précise Paul Ricœur en citant un extrait d'une conférence d'Hannah Arendt dans la préface qu'il signe pour l'édition française de la *Condition de l'homme moderne*, « l'événement illumine son propre passé mais ne peut jamais en être déduit ». (Hannah Arendt, *Condition de l'homme moderne*, Paris, Pocket, coll. « Agora », 1983, p. 10)

sous-développés, grand thème de *Plateforme*. À partir de cette prémisse, Houellebecq ajoute un point majeur à la définition de l'événement proposée par Marion que nous avons vu. Bien sûr, l'événement est comme l'écrit Marion — unique, non répétable et imprévisible —, mais encore faut-il un sujet disposé à le recevoir. Au début du roman, le narrateur ne sera pas du tout touché par un événement pourtant important dans sa vie, la mort de son père, tandis qu'à la fin du roman, lorsque Valérie meurt, le narrateur est désormais disposé à recevoir l'événement et à en être bouleversé.

Houellebecq cite en exergue d'un des chapitres de *Plateforme* un sociologue français, Rachid Amirou, qui s'est intéressé au tourisme :

En somme le tourisme, comme quête de sens, avec les sociabilités ludiques qu'il favorise, les images qu'il génère, est un dispositif d'appréhension graduée, codée et non traumatisante de l'extérieur et de l'altérité⁹.

Désireux d'offrir un nouveau regard intellectuel sur les pratiques touristiques contemporaines, Amirou entame ses travaux en affichant sa volonté de sortir les analyses du phénomène des images « dépréciatives » et « équivoques¹⁰ » auxquelles nous sommes habituellement confrontés. Par le truchement de la psychanalyse, il revalorise le tourisme dont il dégage une image positive et riche en expérience humaine. La référence à Amirou, faite par Houellebecq, a toutes les allures d'une boutade. Les thèses du sociologue qui défend une vision rassurante du tourisme, voire même « homéopathique¹¹ », ne correspondent pas tout à fait, c'est le moins qu'on puisse dire, au portrait peu réjouissant de l'humanité construit par l'œuvre houellebecquienne.

9. Michel Houellebecq, *Plateforme*, Paris, J'ai lu, 2002 [2001], p. 43. Désormais, les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses à la suite de la citation, précédées de la mention *Pf*.

10. Rachid Amirou, « Le tourisme comme objet transitionnel », *Espaces et Sociétés*, n° 76, 1994, p. 149-164. Les citations de cet article sont tirées de la version électronique, UQAC, http://classiques.uqac.ca/contemporains/amirou_rachid/tourisme_objet_transitionnel/tourisme_objet_transition.pdf, 6 sept. 2011, p. 4.

11. *Ibid.*, p. 20.

Le roman de Houellebecq, tel que l'annonce l'exergue du cinquième chapitre, offre aux travaux du sociologue une réponse littéraire qui va bien au-delà de la provocation. *Plateforme* construit une figure particulière de l'individu contemporain, à travers une réflexion sur le tourisme, et tente d'en saisir toute la réalité dialectique. Le roman de Houellebecq critique ouvertement les thèses du sociologue. À partir de Donald W. Winnicott et de ses travaux sur la relation au monde de l'enfant, Amirou insiste sur l'« espace potentiel » que constitue le voyage. Le touriste, qui n'est pas en fuite ni en régression enfantine, arrive, selon Amirou, dans un lieu intermédiaire au cœur des dualités de l'extérieur et de l'intérieur, de l'autre et du soi. Le voyage est posé comme une « quête de sens aussi maladroite soit-elle¹² ». À la fin de la deuxième partie de *Plateforme*, Houellebecq met à l'épreuve cet espace intermédiaire du voyage en faisant advenir un événement dans ce lieu dont on tente de l'écartier.

La référence à Amirou ne s'arrête pas à cette citation, placée en exergue au cinquième chapitre de *Plateforme*. Le sixième chapitre s'ouvre avec une citation attribuée cette fois à un certain « Bernard Guilbaud » : « Les trois grandes attentes des consommateurs qui se sont dégagées de notre enquête sont : le désir de sécurité, le désir d'affectivité et le désir d'esthétique » (*Pf*, p. 187). Cette citation est un pastiche à peine voilé d'Amirou qui résume à merveille ses thèses sur le tourisme. Si, dans *Imaginaire touristique et sociabilités du voyage*¹³, Amirou, fortement inspiré par Winnicott, s'intéressait aux problématiques de l'affectivité et de la sécurité inhérentes à la quête de sens qu'est le voyage, il définit dans son étude *Imaginaire du tourisme culturel*¹⁴ l'importance de la jouissance esthétique au sein du voyage. La positivité qui caractérise le voyage, selon Amirou, s'oppose à l'expérience de l'art contemporain vécue négativement. Les univers distincts de l'art contemporain et

12. *Ibid.*, p. 6.

13. Rachid Amirou, *Imaginaire touristique et sociabilités du voyage*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Le sociologue », 1995, 288 p.

14. Rachid Amirou, *Imaginaire du tourisme culturel*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « La politique éclatée », 2000, 155 p.

du tourisme sont tous deux convoqués dans *Plateforme* à travers les personnages principaux : le narrateur et Valérie. Le narrateur, Michel Renault, est employé par le Ministère de la Culture et organise, sans témoigner le moindre intérêt pour son travail, des expositions d'art contemporain. Son amoureuse, Valérie, œuvre pour sa part dans le milieu du tourisme. Michel s'intéresse davantage au travail de Valérie, dont elle lui raconte les moindres détails. Dès qu'il a l'opportunité de partir à l'étranger avec sa douce, Michel est immédiatement prêt à quitter son emploi. Le milieu touristique est présenté par le narrateur tout au long du roman comme plus enviable que celui de l'art. Dans la scène où Valérie accompagne pour la première fois Michel à une exposition qu'il a dirigée autour des travaux du seul artiste qu'il aime vraiment, Bertrand Bredane, elle en ressort complètement dégoûtée, alors que, au contraire, Michel se plaît complètement dans les voyages organisés par Valérie. Le narrateur précise que l'erreur fut de l'emmener au vernissage de Bertrand Bredane « alors qu'elle était déjà épuisée par sa journée » (*Pf*, p. 179). Le texte ne précise pas si Valérie s'intéresse ou non à l'art, mais tout porte à croire que seule la fatigue liée à sa journée de travail l'empêche de vivre l'expérience qu'offre l'exposition.

Épuisement et protection des individus moyens

Cet épuisement qui empêche les humains d'entretenir une relation pleine avec le monde revient à plusieurs reprises dans le roman. Immédiatement après le vernissage, Michel et Valérie rencontrent, au café Beaubourg, l'artiste qui les invite à finir la soirée au *Bar-bar*, un haut lieu du sadomasochisme parisien. Valérie et Michel ne sont pas très friands de l'activité à laquelle se consacrent pourtant les individus rassemblés dans ce bar. De retour chez eux, ils discutent longuement du caractère déssexualisé que revêt pour eux le sadomasochisme. À la suite de cette discussion où ils concluent tous deux que le sadomasochisme s'oppose totalement à la sexualité, Valérie énonce un dégoût généralisé à l'égard du monde :

Valérie se blottit contre moi. « On vit dans un monde bizarre... » dit-elle. Dans un sens elle était restée naïve, protégée de la

réalité humaine par ses horaires de travail démentiels qui lui laissaient à peine le temps de faire ses courses, de se reposer, de repartir. Elle ajouta : « Je n'aime pas le monde dans lequel on vit » (*Pf*, p. 186).

Valérie serait, selon le narrateur, protégée du monde par ses horaires de travail. L'exposition d'art contemporain à laquelle elle assiste brise quelque peu cette protection. Le narrateur remarque que son père a bénéficié, lui aussi, d'une protection contre la réalité humaine, grâce au sport dans son cas :

Je revoyais mon père cloué dans son lit, terrassé par une dépression subite — terrifiante chez un homme si actif; ses amis alpinistes l'entouraient, gênés, impuissants devant ce mal. S'il avait fait tant de sport, m'avait-il expliqué une fois, c'était pour s'abrutir, pour s'empêcher de penser. Il avait réussi : j'étais persuadé qu'il avait réussi à traverser la vie sans jamais ressentir de réelle interrogation sur la condition humaine (*Pf*, p. 67).

Cette caractéristique du père du narrateur, une des rares que l'on connaît à son sujet, n'est pas singulière, puisque Michel fait de son père, quelques chapitres plus tard, un représentant des hommes du vingtième siècle :

Mon père, pour sa part, était mort fin 2000; il avait bien fait. Son existence se trouvait ainsi entièrement incluse dans le vingtième siècle, dont il constituait un élément hideusement significatif. Moi-même je survivais dans un état moyen. (*Pf*, p. 87).

Les personnages de *Plateforme* sont, comme dans ce passage, décrits d'un bout à l'autre du roman comme des individus moyens. Le narrateur remet même en question l'unicité des humains :

Il est faux de prétendre que les êtres humains sont uniques, qu'ils portent en eux une singularité irremplaçable; en ce qui me concerne, en tout cas, je ne percevais aucune trace de cette singularité. C'est en vain, le plus souvent, qu'on épuise de distinguer des destins individuels, des caractères. En somme, l'idée de l'unicité de la personne humaine n'est

qu'une pompeuse absurdité. On se souvient de sa propre vie, écrit quelque part Schopenhauer, un peu plus que d'un roman qu'on aurait lu par le passé. Oui, c'est cela : un peu plus seulement. (*Pf*, p. 175)

L'exergue de *Lanzarote* [« Le monde est de taille moyenne¹⁵ »] peut être lu en ce sens. Le monde est de taille moyenne, comme ceux qui le composent. Le touriste, en tant que figure phare des individus dits « moyens », ne s'oppose pas à sa société, bien au contraire puisqu'il en est un sujet particulièrement représentatif. L'expérience offerte par le voyage n'est pas exempte de cet épuisement, qui constitue d'ailleurs une des composantes les plus importantes de la figure du touriste. Le problème de l'épuisement libidinal du touriste sera au cœur des déboires de Valérie pour la mise en marché des produits touristiques qu'elle a développés avec son patron Jean-Yves.

Le désir sans limite et l'épuisement libidinal

L'épuisement libidinal du touriste se construit par la confrontation entre les vies des personnages. Dans *Lanzarote*, deux sexualités, celle du narrateur et celle de son compagnon de voyage Rudi, sont convoquées au sein du récit. Le narrateur raconte gaiement ses aventures érotiques avec un couple de lesbiennes allemandes. Rudi, à Lanzarote, est à son tour invité par ces mêmes lesbiennes à se joindre à eux trois. Il refuse cependant. Dans une lettre qu'il envoie au narrateur, il explique son retrait des activités lubriques de ses comparses de voyage par un épuisement libidinal :

Je comprends très bien ce que vous avez voulu faire en provoquant une rencontre avec vos deux amies allemandes; je le comprends, et je vous en remercie. Mais, pour moi, il était malheureusement un peu tard. Le drame de la dépression est qu'elle rend impossible toute démarche vers les actes sexuels qui seraient, pourtant, les seuls à pouvoir calmer cette atroce

15. Michel Houellebecq, « Lanzarote », *op. cit.*

sensation d'angoisse qui l'accompagne. Vous n'imaginez pas, déjà, le mal que j'ai eu à décider de ce voyage¹⁶.

De retour chez lui, en Belgique, la sexualité qu'il se refusait alors en voyage revient en force sous une forme criminelle. Rudi qui vient d'entrer dans la secte des Raëliens est arrêté après avoir agressé sexuellement une enfant. Plusieurs membres de la secte sont accusés de pédophilie et le chef de la secte, Raël, défend ses disciples en affirmant qu'ils participent à un nouvel érotisme sacré. Rudi était donc, avec l'aide de la secte, sorti de son épuisement. L'épuisement libidinal chez Houellebecq est toujours une réalité dialectique : l'absence totale de désir coexiste avec une volonté sans limites, même légales et éthiques, de sexualité. Cette dialectique qui détermine la figure du touriste médiatise les deux extrêmes de la vie libidinale.

Le rêve médiocre de la communauté des voyageurs

Au début de *Plateforme*, le tourisme est associé à une sexualité active. Le roman se divise en trois parties. La première partie, « Tropic Thaï », s'ouvre avec la mort du père du narrateur. Le roman qui débute par ce décès¹⁷ ne relate pas du tout le travail du deuil du narrateur. Bien au contraire, après deux brefs chapitres, le narrateur décide de partir en voyage sans expliquer son désir autrement que par la réalisation de son soi-disant « rêve » :

Mes rêves sont médiocres. Comme tous les habitants d'Europe occidentale, je souhaite *voyager*. [...] [C]e que je souhaite au fond, c'est pratiquer le *tourisme*. On a les rêves qu'on peut; et mon rêve à moi c'est d'enchaîner à l'infini les « Circuits passion », les « Séjours couleur » et les « Plaisirs à la carte ». (Pf, p. 31)

Ce rêve qu'il qualifie de « médiocre » n'est, comme il le dit lui-même, pas réellement le sien. Son désir de voyager ne naît pas de l'expression

16. *Ibid.*, p. 45.

17. L'incipit est « Mon père est mort il y a un an ». (Pf, p. 9)

de sa singularité. Lorsqu'il choisit son forfait de voyage, il hésite entre Cuba et la Thaïlande. Il avoue que « le texte de présentation de la brochure [de la Thaïlande] habile, propre à séduire les âmes moyennes » fut important dans son choix. Son désir de voyager est « un rêve de famine » (*Pf*, p. 86), comme il désignera aussi plus loin ses fantaisies érotiques.

Lorsqu'il arrive à destination le premier mode de relation qu'il observe est la « sociabilité phatique » (*Pf*, p. 39); peu de temps après cette étape initiale, comme le raconte le narrateur, le groupe se transforme véritablement en « communauté vivante » (*Pf*, p. 43). Cette désignation, non innocente, est une autre des nombreuses références aux travaux d'Amirou. Houellebecq paraît se consacrer encore à la parodie. S'il y a une ironie dans cette parodie, elle ne concerne pourtant pas la communauté. Houellebecq représente autant dans *Lanzarote* que dans *Plateforme* la manière dont la communauté se forme en voyage. Il s'agit toutefois d'une communauté de survivants, bien davantage que d'une communauté de vivants. Cet autre trait de la figure du touriste, qui survit plus qu'il ne vit, est au cœur de la lecture de *Plateforme* publiée par Philippe Muray dans *Marianne* peu de temps après la sortie du roman. La représentation du voyage telle qu'elle se constitue dans *Plateforme* est, pour lui, une tentative désespérée de retour vers la vie : « [Les touristes] ne cherchent qu'à se transfuser du sang frais. En pure perte, d'ailleurs, mais tel est le véritable univers de l'horreur touristique, l'ultime comédie humaine où les trépassants s'agitent en bermuda¹⁸ ». Muray ne fait pas référence à Amirou, mais nous devinons ainsi à travers sa lecture du roman que cette revalorisation du tourisme est fortement remise en question.

Le roman de Houellebecq s'attarde aussi à réfléchir à la possibilité d'une positivité de l'expérience du touriste. Pour le narrateur, la vie sexuelle offerte par le tourisme constitue cette positivité. Son désir pour les sexes féminins est explicitement désigné comme « un de [ses]

18. Philippe Muray, « L'occident meurt en bermuda », *Exorcismes spirituels III*, Paris, Les belles lettres, 2002 [2001], p. 74.

derniers traits pleinement humains » (*Pf*, p. 65). Peu de temps après son arrivée, il profite des plaisirs accordés par les prostituées thaïlandaises. Sa première expérience est incroyablement merveilleuse. On est une jeune prostituée idéale, dévouée et passionnée par son travail. À cette représentation idyllique s'oppose le dégoût sans borne des touristes « éthiques » pour qui le tourisme sexuel représente la plus totale abjection. Lorsque Josiane dénonce le scandale, le narrateur et Robert se moquent d'elle, alors que Valérie se révèle plutôt curieuse et non choquée par l'affaire. Le narrateur ira même jusqu'à en faire l'éloge : « le tourisme sexuel était [se disait-il] l'avenir du monde » (*Pf*, p. 107). Robert, qui est représenté dans le roman comme l'expert du tourisme sexuel, se vante même auprès du narrateur d'être devenu « raciste », selon son propre terme. Il lui explique qu'il n'éprouve plus le moindre désir pour les Occidentales. Son énergie sexuelle est tout entière consacrée aux prostituées étrangères qu'il sollicite en voyage. Son épuisement libidinal trouverait donc une résolution à travers ses voyages. Il en va tout autrement pour le narrateur. Malgré sa première expérience qui fut quasi-parfaite, la rencontre de Valérie qu'il revoit à Paris au retour de la Thaïlande et son amour pour elle font naître chez lui une réelle passion qu'il n'aurait pu connaître avec les prostituées thaïes.

L'ennui généralisé

La deuxième partie du roman, « Avantage concurrentiel », raconte la relation amoureuse qui se construit entre Valérie et Michel. L'amour et la sexualité s'installent naturellement entre eux. Sa relation avec elle le rend même heureux¹⁹. Son état ne ressemble en rien à la vie de ses contemporains, qu'il décrit comme une existence malheureuse. Michel, qui s'intéresse énormément au travail de Valérie, en apprend beaucoup sur l'individu de son époque par le biais des analyses de l'industrie touristique. Valérie et Jean-Yves, en imaginant de nouveaux concepts

19. « Pourtant, en souvenir de ces quelques mois, je puis en témoigner : je sais que le bonheur existe. » (*Pf*, p. 159)

de voyage, doivent lutter contre un ennui de plus en plus pernicieux chez leur clientèle, tel que l'exprime avec cynisme et froideur Jean-Yves :

Je crois simplement que les gens mentent, dit Jean-Yves après avoir relu, pour la deuxième fois, le rapport de synthèse sur les questionnaires de satisfaction. Ils se déclarent satisfaits, ils cochent à chaque case « Bien » , mais en réalité ils se sont emmerdés pendant toutes leurs vacances, et ils se sentent trop coupables de l'avouer (*Pf*, p. 197).

Selon Jean-Yves, le mal est si profond qu'il fait l'objet d'un déni généralisé. Valérie et Jean-Yves, avec le narrateur, partent incognito enquêter sur une destination de voyages à Cuba qui n'est pas très lucrative. Le narrateur en profite pour exposer ses théories approuvées par les deux professionnels du tourisme :

Il doit certainement se passer quelque chose, pour que les Occidentaux n'arrivent plus à coucher ensemble [...]. Le dépérissement de la sexualité en Occident était certes un phénomène sociologique, massif, qu'il était vain de vouloir expliquer par tel ou tel facteur psychologique individuel [...] (*Pf*, p. 233).

Les solutions envisagées par le passé ne peuvent être reprises. Les clubs échangistes, par exemple, n'ont plus leur pertinence dans ce nouveau contexte : « Les clubs échangistes c'est une formule sympa, mais de plus en plus démodée, parce que les gens n'ont plus envie d'échanger quoi que ce soit, ça ne correspond plus aux mentalités modernes » (*Pf*, p. 234). Même s'ils ne parviennent jamais à identifier le mal des Occidentaux, les trois personnages sont conduits à postuler qu'un changement important est survenu dans le monde : « La libération sexuelle, en Occident, c'est vraiment fini. » (*Pf*, p. 235).

L'attentat terroriste

Portée par la figure du touriste, cette représentation d'un monde qui sombre dans un ennui si profond que le désir sexuel disparaît s'oppose complètement à un temps de l'événement. Le narrateur exprime par

une formule aussi brève qu'intense ce qu'il en est des événements dans l'univers du roman : « Tout peut arriver dans la vie, et surtout rien » (*Pf*, p. 200). Malheureusement pour lui, il n'arrive pas rien. À la fin de la deuxième partie, un événement tragique survient. Valérie, Michel et Jean-Yves sont en voyage en Thaïlande. Valérie vient tout juste d'annoncer à Jean-Yves sa démission et son désir de devenir responsable de village en Thaïlande. Alors que les protagonistes ne s'attendaient à aucun danger lors de leur séjour, des hommes armés paraissent sortir de nulle part. Le texte restitue bien la surprise qui ébranle sur les personnages : « Au moment où je jetais, de nouveau, un regard reconnaissant à Valérie, j'entendis sur la droite une espèce de déclic » (*Pf*, p. 320). Après ce déclic, des rafales de mitraillette s'abattent sur eux. Le narrateur et Jean-Yves sont blessés, Valérie est tuée :

Lorsque les secours arrivèrent sur la terrasse, je tenais toujours Valérie serrée dans mes bras; son corps était tiède. Deux mètres devant moi une femme gisait sur le sol, son visage couvert de sang était constellé d'éclats de verre. D'autres étaient restés assis sur leurs sièges, la bouche grande ouverte, immobilisés par la mort. Je poussai un cri en direction des sauveteurs : deux infirmiers s'approchèrent sur une civière. Je tentai de me relever, puis retombai en arrière; ma tête heurta le sol. J'entendis alors, très distinctement, quelqu'un dire en français : « Elle est morte ». (*Pf*, p. 322)

Le roman avait commencé avec la mort du père du narrateur qui était vécue comme un fait insignifiant. La mort de Valérie est toutefois un véritable événement, selon la définition de Marion, dans la vie du narrateur qui perturbe entièrement le cours de son existence.

La transmission de l'expérience de l'événement

La troisième partie du roman, « Pattaya Beach », suit l'attentat de Krabi où Valérie a trouvé la mort. Cet événement qui bouleverse la vie du narrateur fait naître un désir inattendu chez lui qui est essentiel dans le roman. Tout à coup, le narrateur qu'on connaissait cynique et blasé ressent l'envie d'écrire. C'est l'événement de la mort de Valérie qui lui insuffle ce désir. Devant le phénomène de temps court qu'est

l'attentat, le narrateur n'a qu'une seule façon de comprendre, il doit retrouver les prémisses historiques dans la longue durée. Il doit écrire le récit de l'événement. Ce n'est qu'avec le récit qu'il peut aller au-delà de l'événement et voir comment il avait été préparé involontairement par un contexte politique, économique et historique qui est celui des voyages organisés. Il ne sait pas réellement s'il pourrait réussir à transmettre son expérience, mais c'est tout ce qui lui reste pour occuper son temps avant sa mort :

Il ne me restait pas grand-chose à faire, dans l'existence, en général. J'achetai plusieurs rames de papier 21 x 29,7 afin d'essayer de mettre en ordre les éléments de ma vie. C'est une chose que les gens devraient faire plus souvent avant de mourir. Il est curieux de penser à tous ces êtres humains qui vivent une vie entière sans avoir à faire le moindre commentaire, la moindre objection, la moindre remarque. Non que ces commentaires, ces objections, ces remarques puissent avoir un destinataire, ou un sens quelconque; mais il me semble quand même préférable, au bout du compte, qu'ils soient faits. (*Pf*, p. 345)

Le narrateur ne donnait pas précédemment de détails sur la situation énonciative du roman. Il évoque son projet d'écriture d'abord en insistant sur le besoin qu'il ressent de rédiger son témoignage avant de décéder et puis comme un exercice thérapeutique :

Six mois plus tard, je suis toujours installé dans ma chambre de Nakura Road; et je crois que j'ai à peu près terminé ma tâche. Valérie me manque. Si par hasard j'avais eu l'intention, en entamant la rédaction de ces pages, d'atténuer la sensation de la perte, ou de la rendre plus supportable, je pourrais maintenant être convaincu de mon échec : l'absence de Valérie ne m'a jamais autant fait souffrir. (*Pf*, p. 347)

Après avoir terminé l'écriture de son récit, il ne lui reste qu'à mourir à son tour. Son témoignage parviendra-t-il à transmettre l'expérience de l'événement qu'il a vécu? Sur cette question, il demeure pessimiste. En effet, ces individus moyens qui constituent sa société, ceux dont la figure du touriste sert à représenter le mal qui les enlève dans un tel épuisement qu'ils s'éloignent des expériences, peuvent-ils réellement

recevoir son récit de l'événement? Le roman laisse cette interrogation en suspens. Même si, selon ses dires, il n'escompte pas réellement un destinataire pour son texte, il réalise tout de même son projet, laissant ainsi se dessiner l'ombre d'un espoir. Pour placer son propre récit en comparaison avec celui paru dans la presse écrite, le narrateur nous présente un résumé des réactions dans les médias français suite à l'attentat de Krabi. Le lien entre l'attentat et le terrorisme n'est pas du tout présent dans les comptes rendus. Les journalistes ne s'intéressent qu'aux pratiques de tourisme sexuel qui avaient lieu dans cet endroit du globe. Le raccourci des journalistes retire aux victimes des coups de feu et de la bombe leur statut de victimes légitimes en les déclarant « ambigus » et en faisant des prostituées les véritables victimes de l'attentat, alors qu'elles sont déjà depuis longtemps victimes de l'industrie touristique. Comparativement, l'expérience racontée par Michel paraît plus près de la vérité que celle relatée dans les textes journalistiques. La littérature, dans ce contexte, est certes plus apte que le compte-rendu journalistique afin de rendre compte de l'expérience de l'événement. Par les moyens de l'esthétique, la littérature peut représenter toute la portée du phénomène en dépassant l'explication et la description. Elle peut rendre l'événement dans sa nature imprévisible et insaisissable.

La rupture

Comme nous l'avons vu avec la mort de Valérie, l'événement arrive dans la vie de Michel comme un scandale. Il avait enfin atteint un certain état de plénitude, il découvrait une forme de bonheur avec elle. Jouissant du plaisir qu'apprécie particulièrement le touriste des voyages organisés, il croyait pouvoir échapper aux événements imprévus. Le drame survient lorsque la bombe explose et qu'elle tue Valérie, mais, comme nous l'avons dit, on ne voit que la pointe de l'événement : l'explosion. Même si on ne pouvait pas le prévoir, l'événement se préparait. La place occupée par les Occidentaux dans les pays du sud préparait le terrain pour des représailles. Il existe des prémisses historiques dans la longue durée qui peuvent expliquer en partie le phénomène de longue durée qu'est l'attentat. Si on peut retrouver des

causes passées rattachables à cet événement, il a aussi des conséquences futures dans la vie du narrateur, qui semble à jamais détruite à la toute fin du roman. L'événement touche ainsi à tous les plans temporels : passé, présent et futur. Il existe pleinement comme phénomène dans la durée. Cette durée est cependant constituée par une rupture importante : le « présent de l'événement » produit une coupure dans la vie et son futur s'annonce désormais selon une perspective imprévue, tout aussi imprévue que l'est l'attentat.

III. Histoire de l'événement et événement de l'histoire



Annie Dulong
Université du Québec à Montréal

Géographie de l'imaginaire.
Falling Man et
le roman du 11 septembre

Dès les premiers jours, pour ne pas dire les premières heures, après les attentats du 11 septembre 2001, les écrivains furent interpellés, comme si, devant les images si fortes de cette journée, seule la littérature pouvait permettre de redonner forme et sens à l'événement. Avec les années, l'attente pour « LE roman du 11 septembre¹ », au lieu de s'apaiser, s'est aiguisée. Du roman, les critiques souhaitent qu'il fasse ce que les journalistes, les politiciens et les philosophes, peut-être, n'ont pu accomplir : donner de la cohérence à l'événement. Raconter ce qu'il est impossible de savoir avec certitude, aussi. Mais les quelques centaines de romans² publiés depuis 2002

1. Chantal Guy, « LE roman du 11 septembre », *La Presse*, 6 août 2008, p. PLUS4.

2. Pour un aperçu du corpus, consulter le site du groupe de recherche Lower Manhattan Project qui répertorie les romans, essais, œuvres d'art et œuvres cinématographiques créés en réponse aux attentats du 11 septembre, <http://imp.ericlint.uqam.ca/> (30 janvier 2010).

n'ont pas réussi à satisfaire l'impatience des critiques et à correspondre à ce nouveau « canon³ ». La question se pose donc : que serait le roman du 11 septembre? Quels seraient les traits pour le définir? Un rapport à l'histoire et à ses modifications, comme dans *Man in the Dark*⁴ de Paul Auster, où le lecteur est confronté à deux temporalités, l'une de l'après-11 septembre, l'autre, apocalyptique et uchronique, où le 11 septembre n'a pas eu lieu mais où les États-Unis sont aux prises avec une guerre civile suite à l'élection contestée de Bush en 2000? Un imaginaire apocalyptique comme dans *The Road*⁵, de Cormac McCarthy, où la catastrophe n'est jamais nommée, mais où, parce que nous savons qu'il a été publié après le 11 septembre, nous ne pouvons faire autrement que de tisser des liens entre événement et représentation? Il est également possible d'imaginer que le roman du 11 septembre sera centré sur la seule journée de l'événement, comme *A Day at the Beach*⁶ de Helen Schulman et *Windows on the World*⁷ de Frédéric Beigbeder. Mais peut-être cherche-t-on un traitement spécifique, une approche pointue ou globalisante, politique ou philosophique? Ou encore intimiste, comme *The Writing on the Wall*⁸ de Lynne Sharon Schwartz, *Sorrows of an American*⁹, de Siri Hustvedt, ou le très apprécié *Extremely Loud and Incredibly Close*¹⁰ de Jonathan Safran Foer? Préfère-t-on un roman

3. Laura Frost, « Afterwords », *Bookforum.com*, décembre-janvier 2010, http://www.bookforum.com/inprint/016_04/4667 (30 janvier 2010).

4. Paul Auster, *Man in the Dark*, New York, Henry Holt and Company, 2008, 180 p.

5. Cormac McCarthy, *The Road*, New York, Vintage International, 2006, 287 p.

6. Helen Schulman, *A Day at the Beach*, New York, Houghton Mifflin Company, 2007, 214 p.

7. Frédéric Beigbeder, *Windows on the World*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2005, 367 p.

8. Lynne Sharon Schwartz, *The Writing on the Wall*, New York, Counterpoint, 2005, 295 p.

9. Siri Hustvedt, *Sorrows of an American*, New York, Henry Holt and Company, 2008, 320 p. Version française : *Élégie pour un Américain*, traduit par Christine Le Bœuf, Arles, Actes Sud, coll. « Lettres anglo-américaines », 2008, 399 p. Désormais, les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses à la suite de la citation, précédées de la mention EA.

10. Jonathan Safran Foer, *Extremely Loud and Incredibly Close*, New York, Houghton Mifflin Company, 2005, 368 p.

qui place l'événement comme un point de départ qui n'en est pas un, ainsi qu'on le lit dans *A Disorder Peculiar to the Country*¹¹ où Ken Kalfus montre que si le 11 septembre peut changer la donne socialement, politiquement, et même dans la vie des gens, il ne change au fond pas grand-chose à la bêtise humaine? *Falling Man*¹² de Don DeLillo, construit autour de la figure de l'homme qui tombe, est-il davantage un roman du 11 septembre que *Cosmopolis*¹³ qui situe son action en 2000, mais où l'on ne peut s'empêcher de deviner l'ombre du 11 septembre dans une phrase comme celle-ci : « You live in a tower that soars to heaven and goes unpunished by God¹⁴ »?

Je ne prétendrai pas parvenir à une définition stable et définitive de ce que serait le roman du 11 septembre, d'abord parce que le cadre du présent article ne le permettrait tout simplement pas : il faudrait plus de temps, le temps d'aborder les multiples approches de l'événement en général et du 11 septembre en particulier, la construction des figures récurrentes, de même que des aspects en apparence extérieurs au texte qui déterminent néanmoins la construction de cet imaginaire, comme la diffusion des images répétitives, la cristallisation des discours politiques et sociaux, l'héroïsation comme réponse à l'impuissance, etc. Mais surtout, et ce malgré la hâte des critiques et des littéraires, il appert évident que le roman du 11 septembre est encore en cours d'écriture et n'a pas atteint de forme stable. S'il y a cohérence dans la construction de certains motifs, ou minimalement dans leur présence au sein des œuvres, il n'en demeure pas moins que, un peu moins de dix ans après la chute du World Trade Center, la distance temporelle manque toujours. Je voudrais toutefois proposer une réflexion sur un aspect important des

11. Ken Kalfus, *A Disorder Peculiar to the Country*, New York, HarperCollins Publishers, 2006, 237 p.

12. Don DeLillo, *Falling Man*, New York, Scribner, 2007, 256 p.

13. Don DeLillo, *Cosmopolis*, New York, Scribner, 2007, 209 p.

14. *Ibid.*, p. 103 : « Vous vivez dans une tour qui s'élève vers le paradis et qui reste impunie par Dieu ». [je traduis]

stratégies narratives de cette littérature émergente : les liens qui s'y établissent entre le trauma et la mémoire. Le roman du 11 septembre, peut-être parce qu'il traite d'un événement historique, ne semble pouvoir faire l'économie d'un rapport particulier à la mémoire. C'est le cas avec *Compter jusqu'à cent*¹⁵ de Mélanie Gélinas, avec *Extremely Loud and Incredibly Close* de Jonathan Safran Foer, avec *Windows on the World*, *Sorrows of an American*, *The Writing on the Wall*, et plusieurs autres. Je me concentrerai toutefois sur *Falling Man* de Don DeLillo, publié en 2007. L'œuvre de DeLillo a cette particularité de construire la mémoire du 11 septembre par des déplacements centrés sur le refus ou l'impuissance de raconter l'événement : le New York de DeLillo se présente comme une géographie variable où Central Park forme une zone tampon pour le personnage principal entre les deux personnes qui, elles, peuvent raconter. Keith Neudecker a survécu à l'effondrement de la tour Nord du World Trade Center. Son appartement du quartier financier étant inaccessible, Keith se présente à l'appartement qu'il habitait avec sa femme, Lianne, et leur fils jusqu'à leur séparation. Alors qu'il tente de réintégrer la vie avec sa femme, Keith se lie à Florence qui a elle aussi survécu à l'écrasement de la tour Nord. Unis par leur expérience, Keith et Florence seront, très brièvement, amants. Le roman se construit autour de ces relations marquées par le silence : Keith et Lianne, Keith et Florence, Lianne et le groupe de personnes âgées atteintes d'Alzheimer qu'elle accompagne par un atelier d'écriture. Ce n'est pas Keith qui dit ce qu'il a vu, c'est Florence, de l'autre côté du parc, qui raconte pour les deux. Et même si Lianne était loin des tours, c'est bien par elle qu'est véhiculée l'anxiété des souvenirs. Le roman de DeLillo, semblable en cela à plusieurs romans du 11 septembre, confronte la figure de l'homme qui tombe à travers à la fois les souvenirs refoulés de Keith et le personnage d'un artiste qui reproduit une image célèbre des attentats, la photographie de Richard Drew montrant l'une des victimes du World Trade Center. Au terme de cette étude de *Falling Man*, il s'agira de voir comment la fin du roman représente le rapport

15. Mélanie Gélinas, *Compter jusqu'à cent*, Montréal, Québec Amérique, coll. « Première impression », 2008, 335 p.

problématique à la mémoire à travers une stratégie narrative qui fusionne deux trames narratives, recentre le trauma et reconstruit le souvenir de l'événement précisément par le biais de cette figure.

L'impossibilité du récit

The cellphones, the lost shoes, the handkerchiefs mashed in the faces of running men and women. The box cutters and credit cards. The paper that came streaming out of the towers and drifted across the river to Brooklyn backyards, status reports, résumés, insurance forms. Sheets of paper driven into concrete, according to witnesses. Paper slicing into truck tyres, fixed there.

These are among the smaller objects and more marginal stories in the sifted ruins of the day. We need them, even the common tools of the terrorists, to set against the massive spectacle that continues to seem unmanageable, too powerful a thing to set into our frame of practiced response¹⁶.

Don DeLillo

« In the ruins of the future »

Le 22 décembre 2001, Don DeLillo publie « In the ruins of the future » dans *The Guardian*. Oscillant entre la réflexion philosophique, voire politique, l'essai, le témoignage et la fiction, DeLillo s'y interroge sur les motivations des terroristes, sur l'expérience vécue par les gens pris dans les tours, et finalement sur la manière dont la fiction peut travailler l'événement pour lui donner forme. Que peut la littérature

16. Don DeLillo, « In the ruins of the future », *The Guardian*, 22 décembre 2001, <http://www.guardian.co.uk/books/2001/dec/22/fiction.dondelillo> (30 janvier 2010) : « Les téléphones cellulaires, les souliers perdus, les mouchoirs écrasés sur les visages d'hommes et de femmes courant. Les couteaux tout usage et les cartes de crédit. Le papier qui s'est échappé des tours et a dérivé jusque de l'autre côté du fleuve dans les cours arrière de Brooklyn, états financiers, curriculum vitae, formulaires d'assurances. Des feuilles de papier enfoncées dans le béton, selon les témoins. Le papier fendant les pneus des camions, fixé là. / Ce sont là parmi les plus petits objets et les histoires les plus marginales dans les ruines de ce jour. Nous avons besoin d'eux, même les outils ordinaires des terroristes, pour les confronter au spectacle écrasant qui continue de nous sembler ingérable, trop puissant pour être intégré dans le cadre de nos réponses habituelles. » [je traduis]

devant un événement qui excède le langage même? Déjà, devant la force des images, le commentaire le plus fréquent fut ce sentiment d'irréalité face à des images qui allaient au-delà de ce que même les films hollywoodiens avaient pu concevoir. Mais, écrit DeLillo, « When we say a thing is unreal, we mean it is too real, a phenomenon so unaccountable and yet so bound to the power of objective fact that we can't tilt it to the slant of our perceptions¹⁷ ». L'événement, en somme, dépasse les capacités humaines : nous sommes en retard par rapport à ce que nous percevons, ces images, sons, odeurs qui s'imposent à nous, et la seule réponse possible est de le concevoir comme au-delà du réel. Pour parvenir à intégrer une telle expérience, le langage doit être adapté à l'expérience vécue, ce qui permettra en retour d'accéder à ce « New Normal » que martèlent les journalistes et les chroniqueurs devant un événement qui rompt la continuité du temps, qu'il s'agisse d'une récession, d'un attentat terroriste ou d'un désastre naturel. Entre l'événement et cette nouvelle normalité, entre ce qui choque et fracasse le quotidien et le retour aux habitudes et rites de la vie, il y a donc cet entre-deux, un espace où les perceptions fragmentées de l'événement continuent de se heurter et de s'imposer à la pensée. Et pendant ce temps, avant qu'une nouvelle version de la normalité soit possible et envisageable, l'événement en lui-même est constamment rappelé, s'imposant à la mémoire, habitant le champ perceptuel. Ces images et « petits objets » dont parle DeLillo constituent ainsi le point d'entrée dans le souvenir, comme si, pour approcher le trauma, il fallait passer par ces petites choses qui semblent à sa périphérie.

Les personnages de *Falling Man* se trouvent précisément dans cet entre-deux. Aux prises avec l'événement, Keith et Lianne Neudecker sont incapables de le nommer, de le raconter. Keith a survécu à l'effondrement de la tour nord. Sur l'étage où il se trouvait au moment de l'attentat, apprendra-t-on à la fin, plusieurs ont été fatalement blessés.

17. *Ibid.*, p. 6 : « Quand nous disons qu'une chose est irréaliste, nous voulons dire qu'elle est trop réelle, un phénomène tellement inexplicable et pourtant tellement limité par le pouvoir du fait objectif que nous ne pouvons le faire correspondre à la distorsion de nos perceptions ». [je traduis]

Mais Keith, lui, s'en est sorti assez bien : quelques blessures, des éclats de verre nécessitant une chirurgie à la main. Au lieu de se rendre à son propre appartement, voire d'aller à l'hôpital, Keith frappe à la porte de l'appartement qu'il habitait avant sa séparation avec sa femme et leur fils. Annulant d'une certaine façon tout ce qu'il y a eu entre leur séparation et les attentats, Keith reprend ainsi la vie commune avec sa femme qui, au lieu de lui poser des questions, l'accueille, se considérant comme la gardienne de ce lieu d'asile :

She didn't want to believe she was being selfish in her guardianship of the survivor, determined to hold exclusive rights. This is where he wanted to be, outside the tide of voices and faces, God and country, sitting alone in still rooms, with those nearby who mattered¹⁸.

Les personnages de *Falling Man* se trouvent dans le « trop tard » où l'événement a rendu impossibles le récit en même temps que le quotidien, le réel, le temps. Lorsqu'il se présente à la porte de l'appartement, Keith, à peine sorti des ruines du World Trade Center, ne raconte pas vraiment à sa femme ce qui vient de lui arriver, pas plus qu'elle ne lui pose de questions. Sa présence relève davantage d'un état de fait, comme si, devant l'événement, la question était inutile. Ce n'est qu'après un certain temps que son ex-femme demandera à Keith pourquoi il s'est dirigé vers chez elle plutôt que de se rendre à son appartement à lui, dans le Lower Manhattan. Les éléments d'information, disséminés à travers le roman, relèvent non pas de l'exposition, mais de ce que les théories du trauma appellent des réminiscences : des images qui surgissent, parfois sans lien avec le réel, et envahissent le champ de la perception, au point où Keith commence à les craindre. Nul besoin de les nommer, de les raconter, elles sont là, comme des ombres à la périphérie du regard. Cathy Caruth définit ainsi le trauma :

18. Don DeLillo, *Falling Man*, *op. cit.*, p. 2 : « Elle ne voulait pas croire qu'elle était égoïste dans sa protection du survivant, déterminée de conserver des droits exclusifs. Mais il voulait être là, loin de la marée des voies et des visages, Dieu et la Nation, assis seul dans des pièces calmes, avec auprès de lui ceux qui comptaient. » [je traduis]

In its general definition, trauma is described as the response to an unexpected or overwhelming violent event or events that are not fully grasped as they occur, but return later in repeated flashbacks, nightmares, and other repetitive phenomena. Traumatic experience, beyond the psychological dimension of suffering it involves, suggests a certain paradox: that the most direct seeing of a violent event may occur as an absolute inability to know it; that immediacy, paradoxically, may take the form of belatedness¹⁹.

Stratégie de préservation, l'évitement qui place Keith à l'extérieur de lui-même est une manière de tenir les images à bonne distance de lui, comme lorsqu'il s'absorbe dans la contemplation d'une chute parce que « This was better than closing his eyes. If he closed his eyes, he'd see something²⁰ ». Se contentant de petits gestes de survie, comme revenir chez son ex-épouse pour tenter de réintégrer une partie de la vie d'avant, Keith se concentre aussi sur la répétition des exercices de physiothérapie qu'on lui impose à la suite de ses blessures, même après avoir récupéré entièrement, le temps passé avec son fils et, ultimement, les parties de poker, comme s'il tentait de reprendre le contrôle sur quelque chose. « There were the dead and maimed. His injury was slight but it wasn't the torn cartilage that was the subject of his effort. It was the chaos, the levitation of ceilings and floors, the voices choking in smoke²¹. »

19. Cathy Caruth, *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative, and History*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1996, p. 91-92 : « Dans sa définition générale, le trauma est décrit comme la réponse à un ou des événements inattendus ou violents qui ne sont pas totalement compris lorsqu'ils se produisent, et s'imposent plus tard sous la forme de flashbacks, de cauchemars et d'autres phénomènes répétitifs. L'expérience traumatique, au-delà de la dimension psychologique de la souffrance qu'elle suppose, comporte donc un certain paradoxe : la vision la plus directe d'un événement violent peut se produire dans l'incapacité absolue de le savoir; cette immédiateté peut paradoxalement prendre la forme d'un délai. » [je traduis]

20. Don DeLillo, *Falling Man*, *op. cit.*, p. 205 : « C'était mieux que de fermer ses yeux. S'il fermait ses yeux, il verrait quelque chose ». [je traduis]

21. *Ibid.*, p. 40 : « Il y avait les morts et les blessés. Sa blessure était légère, mais ce n'était pas le cartilage déchiré qui était la raison de ses efforts. C'était le chaos, la lévitation des plafonds et des planchers, les voix s'étouffant dans la fumée. » [je traduis]

De Keith, nous n'avons donc au départ que cette image avec laquelle DeLillo ouvre le roman et qui place le personnage au centre de ce qui excède les possibilités de compréhension :

It was not a street anymore but a world, a time and space of falling ash and near night. He was walking north through rubble and mud and there were people running past holding towels to their faces or jackets over their heads²².

La description est presque clinique, comme si le personnage était déconnecté de ce qui arrive autour de lui, de ce qui lui arrive, comme si, finalement, il en était exclu. « There was something critically missing from the things around him. They were unfinished, whatever that means²³ », écrit DeLillo avant d'ajouter, un peu plus loin, « He tried to tell himself he was alive but the idea was too obscure to take hold²⁴ ». Ce sentiment d'étrangeté marque à la fois le personnage et la tonalité du roman. En dehors de lui-même, incertain quant à la signification de sa propre survie, Keith, pour la majeure partie du roman, se trouve dans cette obscurité. Et la trame narrative du roman, pourrait-on avancer, se construit précisément autour de cette idée de la distance que demande la survie.

Siri Hustvedt, dans *Élégie pour un Américain*, reprend les théories du trauma telles que développées entre autres par Cathy Caruth et écrit « Le traumatisme n'est pas un élément de l'histoire; il est en dehors de l'histoire. C'est ce que nous refusons d'incorporer à notre histoire » (EA, p. 76). Ce n'est pas que Keith nie les événements, plutôt qu'il se refuse à les raconter, à les confronter. Lors de sa fuite de la tour nord, Keith s'est retrouvé, sans s'en rendre vraiment compte, avec en main le

22. *Ibid.*, p. 3 : « Ce n'était plus une rue mais un monde, un temps et un espace de cendre tombant et de presque nuit. Il marchait vers le nord dans les débris et la boue et il y avait des gens le dépassant en courant en tenant des serviettes devant leur visage ou des vestons sur leur tête. » [je traduis]

23. *Ibid.*, p. 5 : « Quelque chose d'essentiel manquait aux choses autour de lui. Elles étaient infinies, peu importe ce que cela voulait dire ». [je traduis]

24. *Ibid.*, p. 6 : « Il essaya de se dire qu'il était vivant, mais cette idée était trop obscure pour faire sens ». [je traduis]

porte-documents d'une femme, Florence, qui se trouvait dans le même escalier, mais que Keith ne connaissait pas. Quelques jours après les attentats, Keith redécouvre le porte-documents, comme un autre objet à l'extérieur de lui-même qu'il ne parvient pas à identifier. « He'd seen it, even half place it in some long-lost distance as an object in his hand, the right hand, an object pale with ash, but it wasn't until now that he knew why it was here²⁵ ». L'objet semble contenir la mémoire de l'événement, tant par son état (la poussière, un coin endommagé par le feu) que par le silence et le détachement qui lui permettent de se tenir là, dans un coin d'un appartement, ignoré pendant des jours. Malgré ses hésitations — DeLillo qualifie de « morbidly unright²⁶ » la curiosité qui pousse Keith à examiner le contenu du porte-documents —, Keith l'ouvre, examine les objets, ces traces de la vie de quelqu'un, un portefeuille, un cd, un guide de voyage, trouve le numéro de téléphone de la propriétaire et finit par l'appeler, ne réalisant qu'après avoir composé le numéro qu'il est probable que la femme soit morte. Mais Florence a survécu, elle aussi, dans la même tour, le même escalier que Keith. Et c'est par Florence que passera le récit de l'événement.

Comme ce personnage de *A Disorder Peculiar to the Country* qui scrutait les images des attentats pour se prouver qu'il y était, c'est par Florence que Keith accepte de se souvenir, même minimalement, de ce qui lui est arrivé, comme si l'expérience commune, malgré ses différences probables — ils n'étaient pas sur le même étage, n'ont pas vu entièrement les mêmes choses, etc. — éliminait les divergences au profit d'un récit unique. « It would never be dull or too detailed because it was inside them now and because he needed to hear what he'd lost in the tracings of memory²⁷ ». L'expérience individuelle s'efface, s'abolit,

25. *Ibid.*, p. 35 : « Il l'avait vu, presque retracé, loin dans sa mémoire, comme un objet dans sa main, sa main droite, un objet pâle de poussière, mais ce n'était que maintenant qu'il savait pourquoi il était là ». [je traduis]

26. *Ibid.*, p. 36 : « morbidement immoral » [je traduis]

27. *Ibid.*, p. 91 : « Ce ne serait jamais vague ou trop détaillé parce que c'était à l'intérieur d'eux maintenant, et parce qu'il avait besoin d'entendre ce qu'il avait perdu dans les méandres de sa mémoire ». [je traduis]

dans la fusion des deux personnages, au profit d'une communauté de survivants, « a union of souls²⁸ » où les histoires deviennent interchangeable et dont sont exclus ceux qui n'ont pas vécu la même expérience, comme l'épouse de Keith.

Après leur première rencontre, Keith et Florence deviennent amants. Mais ce n'est pas l'intimité sexuelle, voire la passion, qui les unit : au contraire, elle apparaît être davantage le surplus, ce qui justifie de l'extérieur leur relation, mais qui, dans les faits, est profondément secondaire. Cette relation trace une nouvelle géographie de l'espace new-yorkais et de la vie après le 11 septembre. Il y a, d'un côté, la vie de Keith avec Lianne et leur fils, ces petits gestes quotidiens, ordinaires, qui le rattachent à sa famille. Et il y a, de l'autre côté de Central Park, Florence, et leur expérience du 11 septembre. Faisant l'aller-retour entre les deux espaces, les deux temps, Keith demeure silencieux, accueillant la parole davantage que parlant lui-même.

La mémoire, de même que la vie en elle-même, est ainsi segmentée tout au long du roman. Et les jours comme les semaines sont ponctués par des référents temporels, toujours présentés de la même façon : « ten days after the plane », « three years after the plane²⁹ ». Rappelant la stratégie employée dans le roman de Foer qui désignait le 11 septembre

28. Don DeLillo, « In the ruins of the future », *op. cit.*, p. 7 : « une union des âmes » [je traduis]. Cette idée m'apparaît problématique, en ce qu'elle élimine la possibilité d'une pluralité d'expériences. Et c'est contre cela qu'écrivait Ken Kalfus, en tentant de montrer que l'événement n'abolit pas la possibilité que les morts puissent avoir été faillibles. De même, dans un article publié en 2002, Siri Hustvedt note : « The attacks on the World Trade Center can only be understood through individual people, because if we lose sight of the particular — or one man's or one woman's or one child's suffering and loss — we risk losing sight of our common humanity, and that is a form of blindness, not only to others but to ourselves » (Siri Hustvedt, « 9/11, or one year later », *A Plea for Eros*, New York, Picador, 2006, p. 130 : « Les attaques sur le World Trade Center ne peuvent être comprises qu'à travers les individus, car si nous perdons de vue les détails — les souffrances et le deuil d'un homme, d'une femme ou d'un enfant — nous risquons de perdre de vue notre commune humanité, et ce serait une forme d'aveuglement, non seulement face aux autres, mais face à nous-mêmes ». [je traduis])

29. Don DeLillo, *Falling Man*, *op. cit.*, p. 34 et 229.

par le syntagme « the worst day³⁰ », le 11 septembre, jamais nommé, fragmente le temps, délimitant l'avant et l'après. Il est devenu la mesure, l'étalon auquel le temps se rapporte dorénavant. Il est d'ailleurs à noter que, au début du roman, une remarque en apparence anodine pointe vers cette déréalisation du passé : « Keith had been alive for six days now, ever since he appeared at the door³¹ », comme si, avant ce jour où il est apparu devant Lianne couvert de poussière et de sang, surgissant brusquement du néant, il n'existait pas.

Alors que Keith est incapable d'articuler le récit de son expérience, Florence et Lianne, elles, ne sont pas en défaut de parole. Keith devient en quelque sorte ce que Hustvedt appelle un « contenant » (*EA*, p. 243), un récipient. Il est celui en qui Florence perçoit un sauveur, parce que le simple fait qu'elle puisse lui raconter leur expérience lui permet d'appriivoiser ses propres images envahissantes. Et il est celui qui préserve Lianne, également, du choc qu'elle ressent. Car c'est par Lianne que le trauma du 11 septembre est nommé, alors que l'évocation même de Keith par Lianne semble relever du stress post-traumatique :

There was Keith in the doorway. Always that, had to be that, the desperate sight of him, alive, her husband. She tried to follow the sequence of events, seeing him as she spoke, a figure floating in reflected light, Keith in pieces, in small strokes³².

La possibilité d'une représentation complète de l'événement compromise de la sorte, Lianne entreprend de le recomposer, image après image, d'une réminiscence à l'autre. Dans un comportement typique des séquelles d'un trauma, elle refuse de prendre certains moyens de transport, par crainte d'une attaque. Et, contrairement à sa

30. Jonathan Safran Foer, *Extremely Loud, Incredibly Close*, *op. cit.*, p. 11.

31. Don DeLillo, *Falling Man*, *op. cit.*, p. 47 : « Keith avait été vivant six jours maintenant, depuis qu'il était apparu à la porte ». [je traduis]

32. *Ibid.*, p. 125 : « Il y avait Keith à la porte. Toujours cela, il devait y avoir ça, son apparition désespérée, vivant, son mari. Elle tenta de recomposer la séquence des événements, le voyant alors qu'elle parlait, son visage flottant dans la lumière reflétée, Keith en morceaux, à petits coups. » [je traduis]

mère qui croit qu'après cela il n'y a plus rien, elle demeure convaincue qu'autre chose va arriver. Dans le meilleur des cas, pourrait-on dire, elle perdra la mémoire, comme son père dont la mort est liée à la maladie d'Alzheimer. À la fin du roman, les tests, pourtant négatifs, ne la rassurent pas, comme si au lieu de lui prouver qu'elle est en santé, tant les tests diagnostics que les attentats laissent planer la menace d'une future catastrophe.

À travers l'impossibilité du récit, *Falling Man* se situe donc dans la précarité de l'après-événement, lorsque tout menace encore de s'écrouler, lorsque tout *peut* s'écrouler à nouveau. Malgré Lianne, malgré Florence, Keith demeure seul dans l'après-coup, habité par le rugissement de l'effondrement, les sons, les images. Dans l'évitement du récit de l'événement se joue ainsi une stratégie importante à la fois du roman et des rapports entre les personnages : refuser le récit, refuser de lui donner forme, de lui donner voix, permet à Keith de survivre et de garder à distance la réalité de sa propre expérience. « Things inside were distant and still, where he was supposed to be. It happened everywhere around him³³ », écrivait DeLillo dès l'ouverture du roman. Tant que Keith parvient à maintenir cette déréalisation de l'événement, aussi longtemps qu'il garde les traits de son expérience à l'extérieur de lui, comme des faits distincts, cette autre chose, « not belonging to this, aloft³⁴ », ne représente aucun danger, n'a pas besoin d'être identifiée.

La figure de l'homme qui tombe et le récit impossible

S'il est une figure récurrente dans l'imaginaire du 11 septembre, c'est bien celle de l'homme qui tombe. Les images de ces hommes et femmes sautant ou tombant des plus hauts étages des tours se sont gravées dans l'imaginaire au point où, la partie représentant dorénavant le tout, elles en viennent parfois à résumer ce que les spectateurs et les

33. *Ibid.*, p. 3 : « Les choses à l'intérieur étaient distantes et immobiles, là où il devait être. Cela se passait autour de lui ». [je traduis]

34. *Ibid.*, p. 4 : « n'appartenant pas à ceci, dans les airs ». [je traduis].

témoins ont vu pendant les 102 minutes entre l'écrasement du premier avion dans la tour nord et le dernier effondrement. Parmi les multiples images de ces chutes, la plus célèbre est probablement la photographie de Richard Drew : un homme portant une chemise blanche, un pantalon sombre, tombant, la tête vers le bas, une jambe bien droite et l'autre pliée, comme s'il avait fait un saut. La photographie le montre aligné sur la verticalité de la tour.

Falling Man reprend cette figure devenue iconique en mettant en scène un artiste de performance qui se désigne par l'appellation, justement, de *Falling Man*. L'homme reproduit la photographie célèbre à travers la ville, sautant de structures élevées, la tête baissée, la jambe pliée, mais en portant un harnais. Ses apparitions ponctuent le récit, non par leur régularité, mais par la violence et la terreur qu'elles produisent, indiquant bien, de cette façon, que le terrorisme du 11 septembre, au-delà de la destruction et de la mort, est également une terreur par l'image, médiatique. Il est à noter que ce n'est pas Keith qui voit le *Falling Man*, mais Lianne. L'artiste surgit de nulle part, prend le temps de s'installer et de s'assurer de causer le plus de terreur possible. La performance s'accompagne également d'un effet pervers en créant une attente, une curiosité morbide, à un point tel que certains enfants en viennent à encourager l'artiste à sauter.

Le *Falling Man* recrée de la sorte à la fois l'ébahissement des gens sur la rue le 11 septembre, et les conditions favorables à ce qu'ils puissent répondre à son geste, à ce qu'ils sentent la nécessité, voire le devoir, d'intervenir lorsqu'il s'installe. Et il répète le trauma de l'inattendu, de ces corps plongeant dans le vide. Sauf que cette fois, les gens savent qu'il peut surgir, même s'ils ignorent quand. Il a un nom, une fonction sociale, celle de rappeler que la terreur ne finit jamais. Mais pour Lianne, le *Falling Man* va au-delà de ces considérations. Si elle reste là à le regarder, c'est qu'il est une porte d'entrée pour comprendre Keith, pour comprendre ce qu'il a vu.

Because she saw her husband somewhere near. She saw his friend, the one she'd met, or the other, maybe, or made him

up and saw him, in a high window with smoke flowing out. Because she felt compelled, or only helpless, gripping the strap of her shoulder bag³⁵.

La figure de l'homme qui tombe, réinterprétée par l'artiste, se révèle donc elle aussi un contenant. Mais elle est également le stade intermédiaire du récit que Keith pourrait faire de son 11 septembre : ponctuant le roman par ses surgissements, elle permet de réinterpréter l'expérience du spectateur en attendant que Keith soit capable de raconter sa propre expérience. Son propre *Falling Man*.

Keith n'oppose aucune résistance à l'impossibilité du récit, comme s'il l'admettait d'entrée de jeu, parce que le récit excède justement ce que le personnage se permet de voir, de ressentir. Il s'agit non pas d'une décision pondérée, plutôt d'une nécessité, d'un mécanisme de protection. Non que la possibilité du récit ne soit pas présentée à Keith à plusieurs reprises : Lianne attend ce récit de Keith, tout comme elle attend le récit des personnes âgées atteintes d'Alzheimer qu'elle accompagne dans un atelier d'écriture. Mais elle a devant son ex-mari la même patience que devant un malade, acceptant ses silences pour ne pas le bousculer. Cependant, une fois son aventure avec Florence terminée, Keith est confronté à la nécessité de réintégrer une certaine normalité (le travail, l'entraînement physique, etc.) C'est ici que se joue la résistance du personnage qui, au lieu de consentir à ce « new normal » d'un nouvel emploi (son bureau étant bien sûr disparu dans les décombres), s'efface lentement mais sûrement derrière une professionnalisation d'un loisir de l'avant : Keith partageait avec trois hommes, avant les attentats, une partie hebdomadaire de poker. Leur jeu était parsemé de règles qui régissaient la nourriture et l'alcool qu'ils consommaient, le type de jeux qu'ils acceptaient, etc. Pour Keith, nouvellement séparé, cette partie de poker, hautement ritualisée, constituait une constante, une figure de

35. *Ibid.*, p. 167 : « Parce qu'elle voyait son mari quelque part tout près. Elle voyait son ami, celui qu'elle avait rencontré, ou l'autre, peut-être, ou inventait et le voyait, lui, dans une haute fenêtre avec la fumée s'écoulant. Parce qu'elle se sentait interpellée, ou peut-être seulement sans défense, agrippant la courroie de son sac. » [je traduis]

stabilité. Sauf que, le 11 septembre, si Keith a survécu, un des quatre hommes, Rumsey, qui travaillait sur le même étage que Keith, est mort, tandis qu'un autre a été grièvement blessé. Le quatrième, Terry Cheng, s'est effacé de la vie de Keith, leur seul point commun ayant été le poker. Il ne lui est donc pas possible de reprendre la partie de poker exactement là où il l'avait laissée.

La dernière partie de *Falling Man* se situe temporellement trois ans après les attentats. Keith ne travaille plus, il est désormais joueur professionnel : il va d'un tournoi de poker à un autre, vivant de la sorte dans le *no man's land* des salles de jeux où le temps, pas plus que le réel, n'existent vraiment, et où seuls comptent les gestes du jeu. De temps à autre, Keith revient chez lui, passe quelques jours avec Lianne et leur fils. Ces visites marquent l'inversion de la constante : ce n'est plus le poker qui constitue l'assise stable, mais bien la famille, avec laquelle il entretient une relation ritualisée et vaguement déréalisée, comme l'était le poker. Lorsque Keith croise par hasard Terry Cheng dans un casino, la camaraderie faite des règles tacites ou explicites ne tient plus, leur expérience du 11 septembre les séparant dorénavant. Pour Lianne, cette vie que Keith a choisie, cet effacement progressif dans les néons du casino, dans l'absence de contact réel avec l'histoire, l'actualité, le temps qu'il fait, etc., est une forme de disparition : « It's not exactly a wish to disappear. It's the thing that leads to that. Disappearing is the consequence. Or maybe it's the punishment³⁶ ». Châtiment pour avoir survécu, peut-être. Pour n'être pas capable de raconter, serait-on tenté de penser. Reste que pour parvenir à confronter le récit impossible, le roman de DeLillo fera ce que peu d'auteurs ont jusqu'à présent tenté : joindre victime et bourreau, survivant et terroriste.

Tout au long du roman, DeLillo a progressivement installé, parallèlement à la première trame narrative, une seconde trame, suivant un terroriste, Hammad, dans sa préparation pour commettre les

36. *Ibid.*, p. 214 : « Ce n'est pas vraiment le désir de disparaître. C'est ce qui y conduit. Disparaître est la conséquence. Ou peut-être est-ce le châtiment ». [Je traduis]

attentats. L'engagement du terroriste apparaît tiède, et va à l'encontre de l'image véhiculée par les médias qui présentent les terroristes comme des fanatiques à la conviction inébranlable. Le terroriste de DeLillo, s'il est témoin d'un tel engagement dans le personnage de Mohammed Attah, demeure jusqu'à la fin convaincu que les services de renseignements les interpellent au dernier moment. La trame narrative consacrée à Hammad retrace ce que les services de renseignements savent maintenant du parcours des terroristes, de Hambourg aux écoles de pilotages et au matin du 11 septembre. Mais ce qui est particulièrement significatif, c'est la manière dont DeLillo utilise le terroriste pour clore le récit et répondre aux questions laissées en suspens par le silence de Keith.

Le dernier chapitre, intitulé « In the Hudson corridor », résout le mystère de ce qui est arrivé à Keith le matin du 11 septembre. Le chapitre s'ouvre avec le terroriste, assis dans l'avion après que son équipe ait pris possession de l'appareil. C'est par les yeux du terroriste que sera révélée l'expérience de Keith.

He fastened his seatbelt.

A bottle fell off the counter in the galley, on the other side of the aisle, and he watched it roll this way and that, a water bottle, empty, making an arc one way and rolling back the other, and he watched it spin more quickly and then skitter across the floor an instant before the aircraft struck the tower, heat, then fuel, then fire, and a blast wave passed through the structure that sent Keith Neudecker out of his chair and into a wall. He found himself walking into a wall. He didn't drop the telephone until he hit the wall. The floor began to slide beneath him and he lost his balance and eased along the wall to the floor³⁷.

37. *Ibid.*, p. 239 : « Il attachait sa ceinture de sécurité. Une bouteille tomba du comptoir dans la cuisinette, de l'autre côté de l'allée, et il la regarda rouler de ce côté et de l'autre, une bouteille d'eau, vide, faisant un arc d'un côté et roulant de l'autre, et il la regarda tourner plus rapidement et puis glissant sur le plancher un instant avant que l'avion heurte la tour, chaleur, puis essence, puis feu, et une explosion passa à travers la structure et projeta Keith Neudecker hors de sa chaise et dans le mur. Il se retrouva marchant dans un mur. Il ne laissa tomber son téléphone qu'en heurtant

Fusionnant les deux trames narratives au cœur d'une même phrase, DeLillo déplace ainsi le point de vue, du terroriste à Keith, sans rupture, et sans que soit non plus évoqué le sort du terroriste, même si on le connaît très bien. Ce passage, de Hammad à Keith, abolit les différences entre les espaces. Alors que, dans l'ouverture du roman, comme nous l'avons vu, Keith, en état de choc, semblait extérieur à ce qui lui arrivait, avançant dans les débris comme un automate, la clôture du roman représente la réintégration de ce trauma : pour la première fois — une fois le passage presque obligé par le point de vue du terroriste, comme si ce n'était qu'ainsi, en partant de l'intérieur de l'avion, que le récit de l'événement pouvait trouver sa forme —, le point de vue sur l'événement n'est plus celui de Lianne ou de Florence, mais bien celui de Keith, du moment où l'avion atteint la tour jusqu'à celui où l'homme sort vivant de la tour. Ce qui n'avait pas été nommé, ces images et ces souvenirs trop envahissants pour être dits, se trouve finalement là, transformé en récit.

Le récit, au lieu de se clore sur des retrouvailles, ou de bons sentiments, propose plutôt la confrontation avec cette chose dont Keith n'a pas parlé, mais qui était présente depuis le début, sous la forme d'une chemise qu'il a vue descendre de la tour, presque lentement, déréalisée ou, à tout le moins, vide. Comme si la chemise, à l'image des papiers qui s'envolaient des tours en feu, s'était tout simplement mise à voler, « drifting in the scant light and then falling again, down toward the river³⁸ ». Loin des rencontres somme toute banales de Lianne avec le Falling Man, du moins en ce que, en dehors de la peur qui les accompagnait, elles ne représentaient aucun risque, la dernière image, cette image trop vive, trop traumatisante, qui a empêché la parole et tenu Keith à distance du monde et de lui-même, n'est pas la rencontre de Keith avec la mort d'un collègue (Rumsey) qu'il trouve dans son

le mur. Le plancher commença à glisser sous lui et il perdit l'équilibre et se laissa glisser le long du mur jusqu'au plancher. » [je traduis]

38. *Ibid.*, p. 4 : « dérivant dans la faible lumière et puis tombant encore, vers le fleuve. » [je traduis]

bureau, ni avec la destruction alors qu'il se fraie un chemin à travers les ruines. C'est plutôt l'image d'un homme (ou d'une femme) tombant : « Then he saw a shirt come down out of the sky. He walked and saw it fall, arms waving like nothing in this life³⁹. »

Géographie de l'imaginaire et de l'événement

What we carry. This is the story in the end⁴⁰.

Don DeLillo
Falling Man

Du porte-documents aux apparitions du *Falling Man*, des déplacements de Keith et de Lianne à travers la ville ou en avion, ce qu'il reste, au terme du roman, ce sont ces images trop fortes nées du trauma : l'homme qui tombe, les corps, les débris, les gestes désormais dénués de sens. Dans *Élégie pour un Américain*, Siri Hustvedt a créé à travers un personnage de psychiatre sa propre définition du trauma, comme si, pour parler du 11 septembre, il fallait adapter le langage même du choc de l'événement : « les mots créent l'anatomie d'une histoire, mais, à l'intérieur de cette histoire, il y a des ouvertures qui ne peuvent être fermées » (EA, p. 118). *Falling Man* n'a pas fait l'unanimité auprès des critiques et des littéraires qui attendaient de DeLillo le roman du 11 septembre. Si, comme le fait Kristiann Versluys dans *Out of the Blue : September 11 and the Novel*⁴¹, on peut reprocher au roman sa mélancolie, sa narration hachée, ses personnages distants et extérieurs à eux-mêmes, il n'en demeure pas moins que DeLillo, dans son approche du 11 septembre, se refuse à faire ce que beaucoup d'auteurs ont senti le besoin de faire : présenter un récit qui boucle la boucle, réconcilie l'irréconciliable, et propose une rédemption aux personnages. Chez DeLillo, « the narrative ends in the rubble and it is left to us to create

39. *Ibid.*, p. 246 : « Puis il vit une chemise tombant du ciel. Il marcha et la vit tomber, les bras s'agitant comme rien de ce monde ». [je traduis]

40. *Ibid.*, p. 91 : « Ce que nous transportons. C'est cela l'histoire à la fin ». [je traduis]

41. Kristiaan Versluys, *Out of the Blue : September 11 and the Novel*, New York, Columbia University Press, 2009, 226 p.

the counternarrative⁴² ». La scène finale, en donnant à voir ce qui avait été jusqu'alors tenu à distance, sans nom, propose non pas une boucle, mais une ouverture. Je diffère grandement, ici, de l'interprétation de Verluys, qui écrit :

As a scene of revelation, it goes back to the origin and thus provides closure, but of the claustrophobic kind. The novel turns back upon itself, mimicking the mental development of the main character, who remains enclosed in endless reenactments of this originary scene. The end is the beginning in the vicious circle of melancholia⁴³.

Au contraire, il me semble que cette répétition de la scène traumatique, en nommant le *pire* de ce qui a été vu, constitue ce que les théories du trauma appellent l'intégration — la possibilité de nommer ce qui excédait la nomination, de confronter l'image sans disparaître dans la dissociation —, et que cette intégration, sans représenter le salut dont rêvent peut-être certains critiques, interrompt précisément le cercle vicieux de la mélancolie.

En étudiant tant ce roman que les autres romans du 11 septembre, il m'est apparu évident qu'au-delà des différences existant entre les multiples auteurs, qu'ils habitent New York ou ailleurs aux États-Unis et dans le monde, le 11 septembre, lorsqu'il est recréé, transformé par la fiction, crée sa propre géographie imaginaire : un lieu à explorer, aux règles mutables, mais où, finalement, des images finissent par émerger, par se rencontrer. Chez DeLillo, il demande un travail d'assouplissement de la forme, du genre même du roman, pour rendre compte de personnages pris aux confins d'eux-mêmes.

42. Don DeLillo, « In the ruins of the future », *op. cit.*, p. 2 : « Le récit se termine dans les débris et il nous appartient de créer le contre-récit. » [je traduis]

43. Kristiaan Verluys, *op. cit.*, p. 46 : « En tant que scène de révélation, elle retourne à l'origine et procure un aboutissement, mais un aboutissement claustrophobe. Le roman se retourne sur lui-même, imitant le développement mental de son personnage principal qui demeure enfermé dans de constantes reconstitutions de la scène originelle. La fin est le début d'un cercle vicieux de mélancolie ». [je traduis]

Il restera à voir comment les images récurrentes se construiront pour donner, à long terme, une constante dans les romans et former un véritable canon. Pour l'instant, le rapport à la mémoire apparaît, avec la figure de l'homme qui tombe, l'une des portes les plus probantes dans ce nouvel univers fictionnel.



Sylvano Santini

Université du Québec à Montréal

Le prix de l'inutilité.
Représentation de l'écriture
uchronique chez José Saramago

Avant d'aborder mon objet principal — la mise en scène de l'écriture d'une uchronie dans *L'Histoire du siège de Lisbonne*¹ de José Saramago —, je tiens à préciser le sens que je donnerai tout au long de ce texte à l'expression « événement historique ». Si l'on me demandait de justifier le caractère abrupt de cette introduction théorique, je répondrais qu'elle n'obéit pas véritablement à l'injonction d'avoir des idées claires, mais bien plutôt au souci de ne vouloir ni différer ni cacher mon attachement pour l'imaginaire de l'événement.

Au sens fort du terme, l'événement est considéré comme le moment d'un changement important dans le cours normal d'une expérience. Il

1. José Saramago, *L'histoire du siège de Lisbonne*, traduit par Geneviève Leibrich, Paris, Seuil, coll. « Points », 1992 [1989], 352 p. Désormais, les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses à la suite de la citation, précédées de la mention *HSL*.

représenterait une déviation qui provoquerait une telle discontinuité dans un écoulement donné qu'elle lui semblerait entièrement étrangère. L'événement serait donc comparable à une intervention d'un corps dans un autre corps, à une rencontre subite entre eux qui ne serait pas volontaire. L'événement est un accident de parcours imprévisible, dont les stéréotypes seraient le tremblement de terre et le crash aérien. C'est d'ailleurs pour cette raison — parce qu'il est accidentel et, par conséquent, sans cause nécessaire — que « l'événement dans son devenir, dans sa consistance propre, dans son auto-position comme concept, échappe à l'Histoire² ».

Cette définition générale nous permet d'éclairer la manière dont on structure logiquement l'imaginaire de l'événement historique. En effet, les événements du passé, ceux qui se sont effectués dans des états de choses, dans du vécu, et qui, pour cette raison même, ont été saisis par l'histoire³, auraient tous été commencements plutôt que fins. Cela signifie qu'on n'imagine pas l'événement de manière déterministe, comme s'il était la conséquence, sur le long terme, de macro- ou micro-tendances qui en conditionneraient l'apparition. Pour dire les choses autrement, on ne conçoit généralement pas l'événement comme étant l'effet d'un enchaînement causal et encore moins comme une fatalité; sans annonce, il surgit d'un seul coup. Cela veut dire que l'événement n'a pas de passé, mais qu'il a un avenir. On pourrait suggérer, en usant d'une formule un peu barbare, qu'il est la cause sans cause d'un futur plus ou moins rapproché. Cette structure imaginaire de l'événement historique se traduirait, dans l'art de raconter, sous la forme d'une narrativité inchoative, c'est-à-dire sous la forme d'un épisode en demande de récit.

2. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1991, p. 106. Le commentaire que François Zourabichvili fait de ce passage est également très éclairant : « L'événement met donc en crise l'idée d'histoire. Ce qui arrive, en tant qu'il arrive et rompt avec le passé, n'appartient pas à l'histoire et ne saurait être expliqué par elle » (François Zourabichvili, *Deleuze. Une philosophie de l'événement*, Paris, Presses Universitaires de France, 1994, p. 19).

3. Ibid., p.106.

Mais pour qu'un événement existe, pour qu'il apparaisse comme tel, il faut qu'il soit perçu consciemment : l'événement est un phénomène et non un fait. Il s'agit néanmoins d'un phénomène spécial, car il est imaginé, interprété et représenté — c'est-à-dire perçu — comme pouvant potentiellement affecter le corps et l'esprit. L'événement est donc un phénomène qui intensifie la conscience de soi, intensification qui apparaît dans différents affects allant de la peur au sentiment de salut. Quel effet l'événement produit-il alors sur la conscience lorsqu'il est éloigné d'elle dans le temps? Il arrive, semble-t-il, que la conscience croie que l'événement passé, historique, a été vécu et ressenti selon ses propres dispositions psychologiques, c'est-à-dire selon les émotions et les sentiments qu'elle imaginerait ressentir si un événement analogue l'ébranlait au présent. Cela signifie non pas que la conscience imprègne effectivement tout le corps de crainte et tout l'esprit de doute, mais qu'elle a une propension à imaginer de façon vive le malheur ou le bonheur des autres. L'événement du passé est donc perçu, comme phénomène, sur le mode de l'empathie.

L'événement historique intéresse donc le roman, en tout cas ceux qui en écrivent, en lisent ou, peut-être plus orgueilleusement, en proposent une interprétation, puisqu'il possède les principaux ingrédients qui permettent la narration d'une bonne histoire : il est une demande de récit et il suscite les passions.

C'est bien à cet imaginaire de l'événement historique qu'a recours José Saramago dans plusieurs de ses récits. En effet, sans qu'on ne sache trop pourquoi ni comment, un événement extraordinaire a très souvent lieu dès l'amorce de ses romans — un événement si hors du commun d'ailleurs qu'il afflige à peu près tout le monde : plus personne ne voit, plus aucun humain ne meurt, etc⁴. Une telle amorce semble mettre en place, de manière tout aussi arbitraire qu'artificielle, un état d'exception

4. Un exemple suffira, le plus éloquent je crois de tous ses romans, la première phrase de *Les intermittences de la mort* : « Le lendemain, plus personne ne mourut » (José Saramago, *Les intermittences de la mort*, traduit par Geneviève Leibrich, Paris, Seuil, coll. « Points », 2008 [2005], p. 13).

qui permet d'engager un discours philosophique à dominante éthique sur l'agir humain. Il me plaît d'imaginer les incipits des livres de Saramago comme le seuil d'une généalogie imaginaire de romans qui poseraient tous la question : « que se passera-t-il avec les hommes après une si grande infortune? » plutôt que : « pourquoi ont-ils mérité cela? »; des romans, en somme, existentiels, humanistes et pragmatistes puisqu'ils s'intéresseraient non pas aux causes des événements (ont-ils même une cause?), mais bien plutôt à leurs effets concrets sur la vie des êtres humains, ce qui révoque d'emblée toutes les tentatives d'interprétation métaphysique, surnaturelle ou religieuse.

Saramago recourt une fois de plus à cet imaginaire pour mettre en scène l'écriture d'une uchronie dans *L'Histoire du siège de Lisbonne*. Ce roman raconte les conséquences de l'impertinente décision d'un correcteur de remplacer un « oui » par un « non » dans le manuscrit de *L'Histoire du siège de Lisbonne* qu'il devait réviser. Ce « oui » était historiquement la vraie réponse que les croisés, qui naviguaient au large de Lisbonne en route vers Jérusalem, ont donnée au roi du Portugal qui leur avait demandé d'aider les Portugais à reprendre la ville aux mains des Maures en 1147. Sans l'aide des croisés, la prise était peu probable, ce qui signifie que l'histoire du Portugal aurait été différente de celle que la mémoire connaît aujourd'hui. Le livre d'histoire a été publié avec l'erreur volontaire de Raimundo Silva, le correcteur. Son geste lui a valu une réprimande de la part de l'éditeur, mais a surtout conduit à l'embauche d'une superviseuse de correction. Or, cette femme, la « doutora Maria Sara », la nouvelle patronne de Raimundo, lui propose d'écrire *L'histoire du siège de Lisbonne* telle qu'elle aurait pu être si les croisés avaient répondu « non » plutôt que « oui » à la requête du roi. Sans doute a-t-elle été séduite par l'audace du correcteur. Ce qui importe le plus dans sa proposition inattendue néanmoins, c'est qu'elle est formellement une demande de récit, exactement comme l'est en principe toute proposition d'élucider un événement historique qui a véritablement eu lieu. Raimundo répond à cette demande en écrivant une fausse histoire du siège de Lisbonne, et il le fait sur le mode sympathique, puisqu'on peut y lire, en filigrane, la naissance de son histoire d'amour avec Maria Sara, sa nouvelle patronne. Que se passera-t-il

donc avec Raimundo? Quelles seront les conséquences de son geste impertinent sur sa propre vie?

Saramago n'écrit pas une uchronie, il en met plutôt en scène l'écriture, désirant peut-être ainsi exhiber les effets réels qu'une telle fantaisie imaginaire pourrait provoquer si elle devenait un acte réellement accompli. Son projet ne se limite pas cependant à combler ce désir : Saramago semble avoir également voulu représenter l'écriture d'une uchronie pour s'amuser à imaginer les fins auxquelles la littérature s'accorde le droit de rêver le passé autrement.

De l'importance de l'événement historique pour l'uchronie

L'uchroniste a une vision du passé qui se rapproche de la structure imaginaire de la macro-histoire telle que Siegfried Kracauer la conçoit dans son essai sur les écritures historiennes. Kracauer, qui était aussi critique et théoricien du cinéma, définit cette structure en la comparant aux plans éloignés. La macro-histoire s' imagine ainsi comme des prises de vue qui donnent une perspective si lointaine des détails de la vie passée que seules sont perceptibles, à l'œil nu dirait-on pour filer la métaphore, les grandes charnières de l'histoire, c'est-à-dire ses événements marquants⁵. C'est bien à cet imaginaire de l'histoire événementielle que se réfère le père de la notion d'uchronie, Charles Renouvier, lorsqu'il dit, dans son ouvrage bien connu *Uchronie* : « Me voilà donc tout à fait dans l'histoire [...] je n'ai donc qu'à suivre en regardant aux sommités des événements⁶ ». Renouvier nous présente une image alpine de l'histoire, comme s'il était suffisamment élevé pour voir surgir, de la masse nuageuse, les cimes d'une chaîne de montagnes. Cette image donne l'impression que le passé est divisé en

5. Siegfried Kracauer, *L'histoire. Des avant-dernières choses*, Paris, Stock, 2006 [1969], p. 187-194.

6. Charles Renouvier, *Uchronie (l'utopie dans l'Histoire), esquisse historique apocryphe du développement de la civilisation européenne tel qu'il n'a pas été, tel qu'il aurait pu être*, Paris, A. Fayard, 1988 [1876], p. 330.

deux, exactement comme si l'on voyait de loin une montagne coupée par un nuage : il y aurait, à la base, la vie passée dans tous ses détails et, au sommet, les événements qui en infléchissent le cours. L'histoire comme suite d'événements se détacherait ainsi de la vie mondaine et empirique, comme si elle échappait finalement au temps. La cime d'une montagne suggère d'ailleurs assez bien le lieu de la divinité, c'est-à-dire un endroit qui échappe au temps mais d'où l'on peut se jouer du temps. Vue de cette hauteur, l'histoire a quelque chose d'une nature divine. Certaines expressions courantes comme « c'est l'histoire qui en a voulu ainsi », « l'histoire fait bien les choses » ou encore « l'histoire lui a donné raison » évoquent bien cette nature. La réalité de l'histoire événementielle repose sur ceci : on imagine que, comme un dieu, elle s'exprime par des décrets qui donnent implacablement un nouveau cours aux choses. Cela signifie que le reste du temps, quand il ne se passe pas grand-chose, quand la vie suit pour ainsi dire son cours habituel, l'histoire veille sur la cime du temps.

L'uchroniste accorde de l'importance à cet imaginaire de l'histoire événementielle. Dans son panorama de l'uchronie, Éric Henriet a relevé l'une des raisons de cet attachement : l'uchroniste aime les grands événements historiques et les grands hommes qui y sont associés, car son lecteur doit connaître minimalement l'histoire dont il s'agit pour saisir le sens possible de son uchronie⁷. Si Henriet pense que l'uchroniste reprend un moment important et très connu de l'histoire parce qu'il représente la condition de visibilité de son travail, je dirais plutôt, de mon côté, que l'événement historique est une condition non pas de *visibilité* mais, plus radicalement, de *possibilité* de l'uchronie. Si l'uchroniste s'adonne à l'imaginaire événementiel de l'histoire, c'est que ce dernier lui permet d'avoir une conception si réelle et tangible des événements historiques qu'il s'imagine pouvoir les retoucher. Le narrateur de *L'Histoire du siège de Lisbonne* ne cache pas que le sens de

7. Éric B. Henriet, *L'uchronie*, Paris, Klincksieck, 2009, p. 58-61. Henriet fait remarquer aussi, d'après son propre relevé statistique, qu'environ 80% des uchronies se répartissent en dix groupes relevant d'événements historiques majeurs dont la Deuxième Guerre mondiale qui, à elle seule, alimente le tiers des « 5000 textes ou objets divers à caractère uchronique » contenus dans sa base de données (p. 40).

la correction intempestive de l'histoire du Portugal consiste, en partie, à révéler la vraie nature de l'historien, c'est-à-dire cette « catégorie humaine qui se rapproche le plus de la divinité par sa façon de regarder les choses » (*HSL*, p. 180). Mais, pour pouvoir être retouchée, voire corrigée par l'uchroniste, l'histoire doit se présenter sous une forme traitable. Aucun doute sur ce point : comme Renouvier, tout uchroniste imagine l'histoire sous la forme spirituelle d'une volonté, une sommité dirais-je avec lui, qui a imposé un choix tranché dans le temps.

Réalité et présence de l'histoire

Dans *L'Histoire du siège de Lisbonne*, Raimundo fait face à l'histoire, elle est pour ainsi dire présente devant lui. Il ne faudrait toutefois pas se contenter d'envisager que cette présence de l'histoire se limite au livre qu'il a sous les yeux et qu'il est en train de réviser, ce serait trop simple. Saramago sait très bien que la véritable réalité de l'histoire se fait sentir non pas dans la matérialité du livre, dans chacune de ses pages, dans chacun de ses mots, mais plutôt dans une sorte d'esprit du livre qui émane de cette matérialité et qui impose sa volonté au lecteur. Le narrateur de Saramago s'arrange pour bien le faire sentir à son personnage :

Il est comme hypnotisé, il lit, relit, lit une troisième fois la même ligne, celle qui affirme chaque fois sans équivoque que les croisés aideront les Portugais à prendre Lisbonne. Le hasard, ou plutôt, la fatalité, a voulu que ces mots univoques fussent réunis sur une seule ligne, se présentant ainsi avec la force d'une légende, formant comme un distique, une sentence sans appel, mais ils sont aussi une provocation, car ils semblent dire ironiquement, Fais de moi autre chose, si tu en es capable (*HSL*, p. 49).

L'histoire excite la conscience du correcteur parce qu'elle lui lance le défi d'intervenir là où elle-même est intervenue, c'est-à-dire au moment de la naissance du Portugal tel que la mémoire le connaît aujourd'hui. Et le défi est d'autant plus provoquant qu'il se réduit à sa plus simple expression : oui ou non ! Cet épisode rappelle ce que William James disait à propos de ce qu'il appelait l'« option vivante » : il y a des

moments dans la vie où l'on est obligé de croire ceci ou cela, et le fait de suspendre son jugement, comme le proposait Descartes devant le malin génie, ne ferait que nous ramener nécessairement du côté que l'on n'aurait pas choisi volontairement⁸. Le correcteur Raimundo affronte une telle option vivante et obligée : s'il décidait de ne pas relever le défi de l'histoire, c'est elle qui gagnerait le pari.

C'est ce qui arrive quand on dispose d'un imaginaire de l'histoire qui regarde aux « sommités des événements » ; c'est ce qui passe lorsqu'on se prend pour un historien, c'est-à-dire, en suivant la catégorie de Saramago, lorsqu'on se rapproche de la divinité : l'impossibilité de pouvoir changer les événements du passé agace la conscience. Malgré cette impossibilité, ce défi n'est pas absurde selon Renouvier : combattre les décrets de l'histoire par l'imaginaire, c'est pour l'être humain affirmer symboliquement sa liberté au présent. Il est vrai que Renouvier est un homme de son temps, c'est-à-dire du XIX^e siècle, un homme donc qui voulait combattre, à sa façon, tous les déterminismes historiques, en particulier ceux de la religion. Écrire une uchronie représentait pour lui une façon d'imposer symboliquement à l'histoire une volonté humaine. C'est le principe de l'homme moderne qui, croyant non plus au passé mais à l'avenir, conçoit l'être humain comme un être infiniment perfectible. C'est à ce sens de l'uchronie que fait référence Saramago, bien plus qu'à un nouveau genre de la science-fiction, quoique la science-fiction fantasme, bien souvent, la perfectibilité de la race humaine dans l'extraordinaire perspicacité des cyborgs. Raimundo n'a rien cependant d'un cyborg, même si l'aspect automatique de son travail de correction peut paraître analogue à l'activité d'un robot.

L'uchronie comme effet de coexistence du passé et du présent

Renouvier place l'auteur imaginaire de son uchronie dans une situation historique telle que la liberté qu'il s'autorise face à l'histoire le

8. William James, *La volonté de croire*, Paris, Les empêcheurs de penser en rond, 2005 [1897], p. 40-47.

mène au bûcher. En regard de ce châtement, le danger auquel s'expose Raimundo Silva est puéril : en prenant la liberté de corriger l'histoire du siège de Lisbonne, il risque tout au plus d'être mis à la porte de la maison d'édition. Ce degré différent de risque ne change rien à la donne, car la liberté d'un être humain ne s'exerce jamais dans l'absolu, mais toujours par rapport à sa situation présente. En opposant sa volonté à celle de l'histoire pour en détourner fictivement le cours, l'uchroniste verra les effets de son intervention se manifester dans son propre présent. Tel est bien le sens de la liberté que s'autorise l'uchroniste : faire coexister le passé avec son présent.

L'uchronie de Raimundo ne dure que quelques mois, le temps d'un été, car les Portugais réussissent tout de même à prendre la ville de Lisbonne à la fin du siège en dépit du « non » imaginaire des croisés. L'histoire du Portugal retrouve donc son cours habituel à la fin, malgré cette légère déviation fantaisiste qui parvient à introduire temporairement, comme dans les contes pour enfants, un non-temps dans le temps. Mais qu'est-ce qui change alors dans la vie de Raimundo? Quel est le sens de la liberté qu'il s'autorise face à l'histoire? Comment le passé qu'il imagine coexiste-t-il avec son présent?

Saramago a un sens du récit traditionnel, voire classique : l'événement historique détourné par Raimundo est, par la même occasion, l'événement qui équivaut à un retournement de situation dans le récit. L'histoire se replie parfaitement sur le récit. Raimundo est un célibataire ankylosé par les habitudes : il mange des tartines au beurre le matin, des sardines le midi et reste plongé dans son travail de correcteur le reste du temps; et, quand il a terminé la révision d'un manuscrit, il s'offre une soirée de détente au restaurant ou au cinéma, invariablement les mêmes. Pour ce qui est de l'amour, je laisse le narrateur nous en donner l'aperçu :

Il n'y a donc pas de femme dans cette maison et il n'y en a jamais eu. Le correcteur Raimundo Benvindo Silva est célibataire et ne songe pas à se marier, J'ai cinquante ans passés, dit-il, qui m'aimerait maintenant, ou qui aimerais-je,

encore que, comme chacun sait, il soit beaucoup plus facile d'aimer que d'être aimé. (*HSL*, p. 34-35)

La correction inopportune de Raimundo est un événement dans sa vie. Elle bouleverse en effet son métier de correcteur qui, comme tout le monde le sait, implique qu'il n'intervienne pas dans un livre, et elle change également sa vie affective puisque c'est elle qui est à l'origine de son histoire d'amour avec Maria Sara. Son audace de retoucher l'histoire du Portugal a donc pour effet de renverser le déroulement de sa vie, elle l'incite à prendre un nouveau départ en se libérant des habitudes qui déterminaient et figeaient son existence. Tout compte fait, sa décision déplacée de réécrire un événement historique tel qu'il aurait pu être lui offre l'occasion de se perfectionner : Raimundo est non plus un simple correcteur mais bien écrivain, rêve qu'il osait à peine s'avouer, et, plus encore, il devient l'auteur de sa propre vie. Cette double conséquence répond parfaitement aux vœux de Renouvier d'associer l'uchronie à une question de liberté et de perfectionnement de l'être humain. Raimundo porte la correction à un degré supérieur : il corrige l'histoire et sa vie au sens où l'on dirait qu'il leur flanque une correction à toutes les deux. Ce sont les effets de cette audace sur l'histoire et sur sa vie régulière qui demandent à être racontés. C'est exactement ce qu'il entreprend en écrivant l'histoire du siège de Lisbonne telle qu'elle aurait pu être si....

Que se passe-t-il dans son uchronie? Pas grand-chose : depuis le départ des croisés après leur « non » imaginaire, les Portugais assiègent la ville de Lisbonne seuls sans être capables de la prendre. Ils attendront tout un été aux portes de Lisbonne, et l'uchronie de Raimundo correspond à la durée imaginaire de cette attente. Nous sommes bien dans un hors-temps. Alors, faute d'un autre événement marquant, Raimundo s'intéresse à la vie des guerriers immobilisés, et plus particulièrement à celle de l'un d'entre eux, Mogueime, secrètement amoureux d'Ouroana, la fiancée d'un chevalier supérieur à lui en rang et en richesse. Il ne peut nourrir aucun espoir : cet amour semble socialement impossible, en tout cas, tant que vivra le chevalier. Or, l'histoire fait bien les choses comme on dit, surtout lorsqu'on en a l'initiative : le chevalier meurt, et Mogueime peut donc aimer Ouroana en toute tranquillité. On l'aura

compris : le sort de cet amour qui n'a pas eu lieu dépend du sort de celui qui a lieu au présent entre Raimundo et Maria. Ces deux amours coexistent ensemble à tel point parfois qu'on se demande de quel amour il s'agit au juste, comme si par la puissance non pas du même mais de l'analogie, c'est-à-dire de l'histoire qui passe dans le langage, comme le propose Ricœur⁹, le passé et le présent formaient une seule réalité : « Comment t'appelles-tu, demanda Raimundo Silva à Ouroana, et elle répondit, Maria Sara » (*HSL*, p. 286).

L'entremêlement des voix

Il faut reconnaître ici que Saramago cède à la facilité en effectuant la permutation des personnages dans le temps par la simple inversion des noms, ce que nous avons au demeurant déjà très bien saisi. Mais si l'on fait fi de ce jugement sommaire, on s'aperçoit que cette permutation est l'expression d'un mécanisme narratif beaucoup plus complexe chez Saramago et qui ne se limiterait pas à ce seul roman : l'entremêlement des voix. La manière la plus efficace, à mon avis, de faire tenir ensemble le passé et le présent se situe sur le plan de la voix narrative. Qui parle dans *L'Histoire du siège de Lisbonne*? C'est évidemment le narrateur omniscient et ironique qui manipule à sa guise les personnages de son histoire. Mais ce narrateur cède souvent la place à d'autres voix, celles de ses personnages, celle du narrateur de la fausse histoire du siège de Lisbonne que Raimundo est en train d'écrire (le narrateur cite en fait cette histoire en lui donnant la forme d'un manuscrit qu'il a sous les yeux); il cède aussi la place à la voix de la mémoire encyclopédique des dictionnaires et d'autres documents historiques réels ou illusoire dont Saramago s'est servi pour écrire son roman, citant parfois les sources

9. En réfléchissant sur la réalité du passé historique, Ricœur tente de préciser la nature du lien qui unit le passé et le présent dans les écritures historiennes. C'est à ce moment qu'il s'intéresse à la tropologie et, plus particulièrement, à l'analogie pour expliquer cette nature : « L'analyse tropologique est l'explication cherchée de la catégorie de l'Analogie. Elle ne dit qu'une chose : les choses ont dû se passer *comme* il est dit dans le récit que voici; grâce à la grille tropologique, l'*être-comme* de l'événement passé est porté au langage » (Paul Ricœur, *Temps et récit. Tome 3 : Le temps raconté*, Seuil, coll. « Points », 1985, p. 279).

directement dans le texte. À cette voix de la mémoire encyclopédique, il faut ajouter une voix de la mémoire populaire composée de phrases toutes faites et de dictons que le narrateur reprend pour leur beauté, pour leur justesse ou tout simplement pour s'en moquer. Cette mémoire populaire est une voix imagée et vivante, exactement comme celle, encyclopédique, de l'histoire. On dirait ainsi que le narrateur de Saramago n'est pas si omniscient qu'il en a l'air, car il ne cache pas que sa propre mémoire baigne dans une mémoire qui la dépasse largement et qui est irréductible à une conscience singulière. Or, toutes ces voix s'entremêlent dans le roman par un procédé typographique particulier à Saramago : aucun saut de ligne ou tiret n'indique le début d'un discours direct, une virgule et une majuscule suffisent à la tâche. Le narrateur atténue la plupart des marques qui nous permettraient de visualiser un changement de voix, comme : « tel qu'il est écrit », « tel qu'il est dit », « tel qu'on peut le lire », etc. C'est ainsi qu'une expression populaire peut se trouver enchâssée dans un passage reproduisant un document historique lui-même commenté par le narrateur, sans que l'on ne parvienne à savoir exactement qui dit quoi; ou encore, à un autre moment, le narrateur lit le livre que Raimundo lit dans les pages d'un livre d'histoire dans lequel on cite le livre que le roi du Portugal est lui-même en train de lire. Il y a, dans cette série de lectures d'un même livre, un jeu de lectures par-dessus l'épaule dirais-je, quelque chose qui tient d'une nouvelle de Borges.

Cet entremêlement des voix permet surtout au narrateur de produire un effet de coexistence entre le passé et le présent, glissant, dans la même phrase, du Moyen Âge au temps présent sans recourir à aucun marqueur temporel : ce qui est décrit dans une phrase s'adapte parfois aussi bien à la situation de Raimundo qu'à celle de Mogueime ou des autres assiégés. On le voit dans l'extrait suivant où l'on passe sans avertissement du présent de Raimundo Silva au passé médiéval du Portugal, où l'on passe également d'une voix narrative à l'autre, changement repérable cette fois par l'utilisation ténue de la majuscule qui suit invariablement une virgule :

Il devient donc nécessaire de reconsidérer toute la stratégie, et c'est pour examiner in situ le théâtre des opérations que

Raimundo Silva monte de nouveau au château, du haut des hautes tours duquel les yeux peuvent embrasser toute l'étendue du terrain où, comme sur un échiquier, pions et cavaliers au sens propre du terme se battront, sous le regard du roi et des évêques, peut-être avec l'aide d'autres tours qui seront construites si est retenue la suggestion d'un des étrangers qui sont restés avec nous, Elevons-les jusqu'à la hauteur des murailles et appuyons-les contre elles en les poussant jusque-là, ensuite il ne restera plus qu'à sauter sur les remparts et à tuer les infidèles, Dit ainsi, cela paraît facile, répondit le roi, mais il faudra voir si nous avons assez de charpentiers... (HSL, p. 214-215)

La fluidité des voix narratives, permettant toutes sortes de va-et-vient entre différents passés et entre ceux-ci et le présent, réalise verbalement l'abolition de la chronologie. Cette abolition se présente du reste comme l'une des caractéristiques de l'expérience du temps dans la mémoire et est conçue par le narrateur omniscient, derrière lequel on semble reconnaître sans peine l'écrivain, comme le principe même de la connaissance : « je suppose que la vraie connaissance est dans la conscience que nous avons de passer pour ainsi dire d'un niveau de perception à un autre » (HSL, p. 297). Ce passage d'un niveau à l'autre m'apparaît en définitive comme un véritable défi adressé au lecteur.

La fausse histoire du siège de Lisbonne permet de rêver la coexistence du passé et du présent. C'est cette liberté qui est affirmée dans l'histoire, et c'est finalement elle qui résume le mieux le sens de l'œuvre. On l'a vu, le narrateur de Saramago s'amuse à faire le pont entre les deux histoires d'amour. Il lui arrive aussi de situer le correcteur dans certains lieux de la ville de Lisbonne où jadis eut lieu le siège pour tirer tout le parti d'un tel rapprochement métonymique. Des quasi-fantômes de guerriers du Moyen Âge semblent même apparaître inopinément à Raimundo dans un restaurant, une crèmerie ou sur une place publique¹⁰. Mais c'est

10. Pour le seul plaisir de la citation, j'offre cet extrait qui décrirait bien, à mon avis, l'imaginaire de l'uchronie de Saramago : « La nuit, dans cet espace entre les maisons basses, les trois fantômes se réunissent, le fantôme de ce qui fut, celui de ce qui fut sur le point d'être et celui de ce qui aurait pu être, ils ne se parlent pas, ils se regardent comme font les aveugles et se taisent ». (HSL, p. 76)

surtout l'entremêlement des voix qui lui permet concrètement de faire coexister différents moments du passé et du présent, entremêlement si bien métaphorisé dans le passage suivant qu'on dirait presque que l'auteur a voulu nous en laisser un indice évident : « Des chiens aboyaient avec une différence de plusieurs siècles, le monde était par conséquent identique » (*HSL*, p. 77).

La liberté que Raimundo s'est permise en retouchant l'histoire a été rendue possible parce qu'il s'est abstrait de ses actions quotidiennes, de ses habitudes, en posant le geste extravagant de rêver autrement la mémoire du Portugal. C'est la leçon connue de Bergson : « Pour évoquer le passé sous forme d'image, il faut pouvoir s'abstraire de l'action présente, il faut savoir attacher du prix à l'inutile, il faut vouloir rêver¹¹ ». Deleuze a saisi l'opportunité d'une telle liberté de la mémoire en montrant comment, dans un certain cinéma après la littérature, un seul et même événement peut produire des effets dans des univers séparés dans le temps, ce qui, du coup, fait coexister dans une seule image des nappes de passé dont le présent est la partie la plus contractée. C'était bien sûr le problème de Proust. La liberté de rêver le passé au présent nous révèle que les problèmes du temps linéaire n'affectent pas la mémoire, et que seul celui qui sait « attacher du prix à l'inutile », comme celui qui s'adonne librement à écrire une histoire qui aurait pu être, s'autorise la liberté d'expérimenter autrement le temps. Ne dirait-on pas finalement que la mise en scène de l'écriture d'une uchronie a permis à Saramago de prendre la mesure du XX^e siècle littéraire en faisant d'un événement historique une demande de récit de la mémoire?

11. Henri Bergson, *Matière et mémoire Essai sur la relation du corps et de l'esprit*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 2004 [1939], p. 187. Pour éviter toute ambiguïté, il faut savoir que le présent est, pour Bergson, « sensori-moteur », une sorte de combiné de sensations et de mouvements sur lequel reposent les actes réflexes. On peut donc dire que « s'abstraire de l'action présente » (p. 153), comme il le propose ici, signifie en un certain sens s'éloigner de ses habitudes. A mon avis, c'est exactement ce que fait le personnage de Saramago.

Paule Mackrous
Université du Québec à Montréal

Visages d'avatars.
Événements esthétiques
et histoire de l'art¹

Durant les années 2006 et 2007, les artistes Eva et Franco Mattes ont exploré les lieux populaires du monde virtuel *Second Life* à la recherche des avatars les plus fameux. Si le projet *Second Life*² était d'abord annoncé par *Linden Lab* comme un lieu virtuel pour la création d'un monde imaginaire, il est rapidement devenu un lieu commun de promotion pour les compagnies de toutes sortes. Ses avatars incarnent moins la diversité humaine que quelques stéréotypes du *glamour*. Moins un jeu qu'une plate-forme communicationnelle, on y retrouve des villes, des magasins, des musées.

1. Cette communication était accompagnée d'une centaine d'images qui n'avaient pas simplement un rôle complémentaire mais faisaient pleinement partie de l'argumentation. Ce site a été créé pour accompagner cette publication : <http://effetdepresence.blogspot.com/p/publications.html>.

2. Linden Lab, « Second Life », <http://secondlife.com/> (2 janvier 2010).

S'inspirant du célèbre projet d'Andy Warhol *13 Most Beautiful Boys and Women*, Eva et Franco Mattes conçoivent à leur tour une série de portraits nommés *13 Most Beautiful Avatars*. Celle-ci est présentée à *Ars Virtua* en 2007³, une galerie établie dans le monde virtuel. L'exposition, qui contient des portraits d'avatars de *Second Life*, se manifeste une seconde fois deux semaines plus tard dans la salle bien réelle de la *Italian Academy of Columbia University* à New York. Par la création de ces portraits en gros plan, Eva et Franco Mattes créent une expérience de l'avatar bien différente de celle que l'on peut vivre en naviguant dans un monde virtuel.

En tant qu'historienne de l'art, comment puis-je rendre compte de l'expérience de ces visages virtuels tels que saisis et modifiés par les Mattes? Cette question implique la suivante : comment faire l'histoire de ces portraits sans anéantir l'événement esthétique vécu à leur rencontre? Il faut comprendre ici le terme « événement » tout simplement comme « quelque chose qui advient » dans l'œuvre d'art et « esthétique » réfère à la fois à la sensation et à l'art. L'événement esthétique implique un mouvement, quelque chose qui est en train de se faire. Si l'histoire de l'art se préoccupe largement des événements passés, les événements esthétiques, dont la forme historique serait celle de la survivance, n'y trouvent pas aussi aisément leur place.

Une histoire au service de l'événement esthétique

Comme le dit si justement Hans Belting dans son ouvrage *L'histoire de l'art est-elle finie?* : « L'histoire de l'art, comme chacun sait, étudie des supports de représentation, les œuvres d'art. Mais nous oublions souvent que l'histoire de l'art elle-même pratique la représentation⁴. » En voulant donner un sens particulier à ce qui est représenté par l'écriture de l'histoire de l'art, on peut facilement réduire l'expérience de

3. Eva et Franco Mattes, <http://www.0100101110101101.org/home/portraits/thirteen.html> (2 janvier 2010).

4. Hans Belting, *L'histoire de l'art est-elle finie?*, Paris, Gallimard, 1989, p.117.

l'œuvre d'art, voire la faire disparaître au profit des qualités mimétiques, documentaires, sociologiques ou encore formelles de l'œuvre. Friedrich Nietzsche disait bien qu'il fallait placer la vie au-dessus de la pensée et ainsi cesser de s'instruire sans animer son activité. C'est pourquoi il s'oppose à l'histoire, telle qu'elle est pratiquée à l'époque moderne : parce que l'accumulation de connaissances qu'elle entraîne paralyse et empêche de vivre. L'histoire devrait être au service de la vie. Selon le philosophe : « l'enjeu est clair : la vérité ou la vie; l'histoire ou l'art⁵ ».

L'approche phénoménologique, inspirée de la méthode d'Edmund Husserl, résout une partie du problème. Elle propose au spectateur de se défaire de ses savoirs pour s'adonner entièrement à une expérience. La signification émerge de l'expérience décrite par le spectateur. Ayant une formation en histoire de l'art, puis-je faire une dissociation entre mon expérience conceptuelle d'une œuvre d'art et une expérience purement sensorielle? Je ne peux me défaire entièrement de mon savoir, par exemple, celui qui mène tout spectateur à s'intéresser à une œuvre d'art. Il faut déjà, pour qu'il y ait un événement esthétique, « qu'un ensemble d'indications visuelles, langagières et comportementales délimitent et définissent la zone d'opération et d'expérience artistique⁶. » Il faut également que des expériences soient reliées en histoires pour qu'une nouvelle expérience soit perçue comme une expérience propre. La conscience de soi est toute construite par ces histoires. L'événement esthétique de l'effet de présence n'échappe pas à ces prédispositions. Car si une sensation est un vécu qui se donne comme immédiat, elle s'érige pourtant sur un savoir ancré dans la perception.

Pour rendre compte de l'événement esthétique des portraits d'avatar par une histoire de l'art, il est essentiel de trouver des moyens de maintenir cet événement en vie. Si Nietzsche écrit qu'il faut « refuser

5. Friedrich Nietzsche, *Seconde considération intempestive : de l'utilité et de l'inconvénient des études historiques pour la vie*, Paris, Flammarion, 1997 [1884], p.33.

6. Yves Michaud, *L'art à l'état gazeux, essai sur le triomphe de l'esthétique*, Paris, Stock, 2003, p.37.

l'extériorité des faits historiques [...] et privilégier la conviction⁷ » cela ne signifie pas qu'il faille occulter les faits historiques. Il s'agit plutôt de les mettre à contribution en fonction d'une conviction expérimentielle. Pour parler d'une œuvre avec art, nous dit Nietzsche, on doit « se sentir lié » à elle jusqu'au bout.

L'événement esthétique vécu à la rencontre des visages d'avatar n'est pas uniquement lié à une histoire de l'art préconstruite, mais il réfère aux productions culturelles de manière générale. Comprendre et maintenir l'événement esthétique consiste à rendre conscient, par l'écriture et les images, les productions culturelles de toutes sortes qui y participent. À la suite de l'historien Jacob Burckhardt et de l'historien d'art Aby Warburg, on peut parler de ces éléments comme des survivances⁸. Les survivances permettent d'appréhender la surdétermination temporelle de l'histoire, ainsi elles permettent aisément les sauts dans le temps. Chez Burckhardt, elles sont le fruit d'un inconscient socio-historique qui se déploie dans les productions culturelles, alors que chez Warburg, elles résultent plutôt d'une transmission biologique qui s'exprime dans le geste de l'artiste. Je les définis à mon tour comme résultant du travail de l'historien lui-même, sans quoi il n'y aurait pas de survivances. Les survivances sont mes propres actualisations interprétatives, en tant qu'être dans le monde qui pratique la représentation par l'écriture de l'histoire de l'art. Il se peut ainsi que certaines d'entre elles soient plus récentes que l'avènement des portraits eux-mêmes, l'événement esthétique étant renouvelé et enrichi par les expériences qui continuent de se consolider en histoires.

Chez Burckhardt et Warburg, les survivances s'actualisent dans la juxtaposition des éléments de culture (œuvres d'art, fragments d'histoire de l'art). L'historien fait un « tableau » dans lequel on expérimente, malgré la linéarité de l'écriture, la simultanéité des éléments qui

7. Friedrich Nietzsche, *op. cit.*, p.51.

8. Jacob Burckhardt, *Considérations sur l'histoire universelle*, Paris, Payot, 1971 [1905], 301 p. et Georges Didi-Huberman, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2002, 592 p.

composent l'événement esthétique. Cette méthode historique participe de l'événement esthétique des œuvres d'art. Les visages d'avatar ne sont pas figés dans l'époque où ils sont apparus pour la première fois. Ainsi, les œuvres ne s'inscrivent pas dans une histoire, mais inscrivent, par les survivances que j'actualise, une histoire. Cette histoire, qui s'érige comme un *patchwork* et qui prend pour guide la « conscience de mon émoi⁹ », engendre elle-même des événements esthétiques.

Au départ : l'insaisissable

Devant la série de portraits *13 Most Beautiful Avatars*, je suis fascinée. Dans le monde virtuel, je vois les avatars se mouvoir. Dans le cas des portraits, les avatars sont immobiles, mais ils m'apparaissent pourtant davantage animés. Les visages d'avatars occupent tout l'espace de l'image pour lequel le cadrage sectionne plutôt qu'il n'enclôt. Ce sont des grandes surfaces à explorer tels les visages qui apparaissent dans les gros plans cinématographiques que l'on ne parvient jamais à saisir. Cette idée se trouve à un double niveau dans le film *La frontière de l'aube*¹⁰ de Phillippe Garrel, dans lequel le personnage de Carole, une actrice vedette de cinéma, fait la rencontre de François, un photographe chargé de faire un reportage à son sujet. François cherche à saisir sur de la pellicule sensible le visage de Carole. Construit presque uniquement de gros plans, le film nous introduit dans le regard du photographe. Malgré la découpe, le cadrage, l'isolement, et le grossissement, les visages sont des énigmes. Comme le mentionne Emmanuel Lévinas : « Le visage est présent dans son refus d'être contenu. Dans ce sens, il ne saurait être compris, c'est-à-dire englobé¹¹. » À l'écran cinématographique, ils nous submergent dans une impossibilité physique de les contenir d'un seul regard. Ainsi dramatisés, ils ne sont nulle part, mais eux-mêmes les lieux de l'altérité. Les visages d'avatars m'habitent plus qu'ils ne se

9. Roland Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Seuil, 1980, p. 24.

10. Phillippe Garrel, *La frontière de l'aube*, France, 2008, 105 min.

11. Emmanuel Lévinas, *Totalité et infini*, Paris, Librairie générale française, 1971, p. 211.

laissent comprendre. Dans le film *La frontière de l'aube*, le visage de Carole hante François qui, dans son propre reflet dans le miroir, voit désormais le visage de Carole décédée. C'est un visage qu'il n'a jamais pu saisir malgré les nombreux portraits photographiques. Les portraits des *13 Most Beautiful Avatars* sont, pour moi, tout autant insaisissables. Les photographies, tel que le mentionne Barthes, sont invisibles : il faut fermer les yeux pour mieux les voir¹².

Le visage fabriqué : mesure et décadence

Malgré cet aspect insaisissable du visage, les gros plans des visages d'avatars incarnent de manière évidente les standards de beauté occidentaux et les modalités de représentation de ceux-ci. Dans leur perfection manufacturée, les avatars possèdent tous un quelque chose de *déjà vu*. Ils rappellent fortement les visages qui nous submergent, je parle de ceux que l'on retrouve dans les images publicitaires, pour lesquels l'écart entre la peau et le synthétique est de moins en moins un facteur de différenciation. Les visages sont modelés par une fantasmagorie collective et celle-ci se révèle dans les traits physiologiques, mais aussi dans les compositions, les vecteurs, la lumière, les couleurs, les poses, les reflets et les textures. Les images des vedettes hollywoodiennes proposent également ce type de composition. Des clichés dirons-nous, de simples stéréotypes de représentation, féminine surtout. Un cliché, c'est aussi une formule et après Warburg, j'affirme qu'une formule c'est aussi un *pathosformel*¹³. Le *pathosformel* est ainsi plus qu'une simple forme qui se répète dans les œuvres d'art et à travers le temps. Elle porte aussi un pathos qui, selon Warburg, est transmis par le geste et non l'imitation. On peut d'abord identifier un rapport de ressemblance entre les photographies des visages d'avatars et celles des visages des vedettes hollywoodiennes, mais il faut ensuite reconnaître le rapport contigu entre les deux formules. Si une formule survit, c'est parce que

12. Roland Barthes, *op. cit.*, p.18.

13. Pour une étude approfondie de la notion de *pathos formel* chez Aby Warburg, voir Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 193.

sa force de signification est toujours actuelle dans l'expérience. Qu'est-ce que cette formule actualise à travers l'avatar?

Nietzsche disait qu'« Apollon ne peut vivre sans Dionysos¹⁴ », que l'art dorique, l'art de la mesure et de la beauté, n'aurait pu exister sans la barbarie dionysiaque avec laquelle il lutte incessamment. Le canon de beauté, qui est ici la formule du portrait d'avatar, paraît ainsi toujours dissimuler une certaine forme de décadence. Cette décadence se révèle à la mesure de la perfection qui paradoxalement est démesurée. Cette polarité de la mesure et de la décadence, je la rattache toujours à un court voyage à Bucarest au cours duquel elle m'est apparue évidente¹⁵. Des visages féminins, à une échelle incroyablement grande, sont imprimés sur des tissus. Véritables revêtements de la ville, ces images publicitaires recouvrent les bâtiments laissés à l'abandon. Les images se passent toutes à la surface. Tout comme les portraits des avatars, sans véritable perspective, elles n'inscrivent pas un espace en creux, elles n'ouvrent pas sur un autre monde, mais elles sont là. C'est l'espace du spectateur qu'elles façonnent. C'est comme si on voulait refaire une beauté à la ville et que la solution était de répandre ces images de femmes, dans leur perfection manufacturée, proposant elles-mêmes des produits cosmétiques. Sortes de parements de tombeau, les affiches laissaient ainsi pour morts deux séismes, une guerre et une révolution, gravés dans les bâtiments en ruine. En les recouvrant d'une belle éternité, elles faisaient voir ce qui les débordait de manière frappante : la violence, la mort et le temps.

L'avatar de *Second Life*, dans sa belle éternité, dévoile aussi son revers. Dans la religion hindouiste, d'où le terme « avatar » est issu, on dit que « l'Avatar apparaît parfait, se revêtant de matière dans le dessein de servir le monde de la forme¹⁶ ». Toutefois, l'avatar vient

14. Friedrich Nietzsche, *La naissance de la tragédie*, Paris, Librairie générale française, 1998, p.62.

15. Paule Mackrous, « Ce qui nous regarde : les visages de Bucarest », *.dpi, la revue du Studio XX*, n° 11, Montréal, mars 2008, <http://dpi.studioxx.org/demo/?q=fr/no/11/ce-qui-nous-regarde-les-visages-de-bucarest-paule-mackrous> (6 sept. 2011)

16. Michel Coquet, *La doctrine des avatars*, Grenoble, L'or du temps, 1986, p.78.

dans le but d'instruire l'humanité et lui montrer ce qu'est *Maya*, c'est-à-dire l'illusion. C'est pour cela qu'il doit revêtir le vêtement de *Maya* (l'illusion) : pour mieux la dévoiler. Révélant dans l'évidence leur artifice par l'esthétique informatique de *Second Life*, les visages d'avatars font voir l'envers du mythe de l'avatar, tel qu'on le rencontre dans la croyance hindoue. Le mythe de l'avatar repose sur l'idée que, étant un être qui n'a ni passé, ni futur, son corps ne sera pas pour lui une prison de chair, et qu'il n'en subira aucune limitation. Les visages d'avatars rappellent, par leur évidente fabrication, le temps qui passe. Ils agissent telles les allégories de la Vanité qui évoquent une mort imminente par la représentation d'une jeune beauté qui se regarde dans un miroir. Ici, le standard de beauté a laissé tomber le miroir pour ses effets miroirs, son opacité. Comme les visages de Roy Lichtenstein, ils portent la présence du mécanisme qui les ont mis au monde : les points de trame pour l'imprimerie, dans le cas des œuvres de Lichtenstein, et l'esthétique d'un logiciel, dans le cas des portraits d'avatars. Les portraits d'avatars montrent que ce corps n'est qu'une pure possibilité mathématique et que son existence résulte d'une fabrication. Malgré son apparence intemporelle, l'avatar a une origine, sa fabrication, et évoque ainsi une fin tragique et hors de son contrôle, sa destruction. Tel est la conséquence de sa réversibilité.

De l'individuation à la dislocation

Bien que les visages d'avatars soient le résultat de la technique, le portrait reproductible est, comme Benjamin le souligne, l'ultime retranchement pour l'aura, il résiste¹⁷. C'est en tant que visage qu'il résiste, visage garant d'une singularité. En tant que participante du monde virtuel *Second Life*, je perçois les portraits d'Eva et Franco Mattes comme des figurines devenues visages. Les avatars ont subi, en quelque sorte, le même processus que l'homme dans la peinture de la Renaissance : Dominique Baqué dit que

17. Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*, Paris, Allia, 2003 [1955], 78 p.

pour que le visage puisse conquérir la célébration de son irréductible singularité à travers la magnificence du portrait renaissant, il aura fallu passer préalablement par un lent travail d'individualisation du corps par rapport au groupe¹⁸.

Cette individualisation procède par un triple retrait de l'humain : celui d'être coupé des autres, de lui-même (en tant que corps) et du cosmos. De l'avatar du monde virtuel au portrait décontextualisé de l'avatar, l'individuation crée ici un effet de présence. Eva et Franco Mattes ont engendré des visages dont l'expression est indépendante de la présence de l'utilisateur. Au sein de ces portraits, l'idée des yeux comme organes de la vision disparaît pour faire place au regard. Le regard invoque la sensibilité humaine. Déracinés du monde virtuel dont ils sont issus et de l'utilisateur qui les mouvait, les avatars sont dotés d'une certaine autonomie.

Cette souveraineté de l'avatar engendre une relation dialogique avec celui-ci. L'avatar, sans utilisateur et se suffisant à lui-même, ne renvoie ni à quelqu'un qui le meut, ni, par ressemblance, à quelqu'un hors de lui. L'avatar, que nous ne pouvons plus investir dans un monde *virtuel*, ne s'alimente que de nos propres projections fantasmatiques, puisqu'il entre dans notre espace, un monde *tangible*. Cette expérience peut mener à une forme de folie puisqu'elle tourne à vide. Dans le film *S1m0ne*¹⁹, par exemple, Victor Taransky, un réalisateur déchu, manipule une actrice virtuelle issue d'un logiciel créé par un informaticien. L'avatar, manipulé par Taransky dans ses films, devient une vedette. Plus elle se donne comme insaisissable, parce que toutes les rencontres non médiatisées avec elles sont impossibles, plus Simone (l'avatar) est encensée. Taransky réussit à faire vivre Simone pour un très large public en passant de l'image photographique au film, puis du film à l'hologramme. Les admirateurs ressentent la présence de Simone, celle-ci existe.

18. Dominique Baqué, *Visages : du masque grec à la greffe du visage*, Paris, Éditions du Regard, 2007, p.167.

19. Andrew Niccol, *S1m0ne*, États-Unis, 2002, 117 min.

Le trouble arrive lorsque le réalisateur, conscient du mécanisme d'animation de Simone, se fait prendre au jeu. Il vit un effet de présence. Celui-ci est d'autant plus trouble que s'y ajoute la conscience du dispositif. Taransky dialogue avec son propre avatar : « this is a phony balloney world, we're all living one big lie so why shouldn't you live too. Your more authentic than all these people worshipping you and that's the problem²⁰ ». Les avatars d'Eva et Franco Mattes se trouvent également sur cette mince frontière entre deux mondes, une cohabitation du monde virtuel auquel ils appartiennent et du monde tangible dont l'animation dépend. S'animant d'eux-mêmes par un visage autonome, ils provoquent un effet de présence.

On oublie ainsi leur fabrication, on oublie qu'il peut y avoir destruction. Simone vit au-delà même d'une existence tangible. La destruction du dispositif ne suffira pas à la faire mourir, puisqu'elle vit à l'intérieur de Taransky. Mettre à mort quelqu'un qui n'existe pas est impossible. Comme le visage de Simone, l'avatar autonomisé crée une dislocation qui engendre un simulacre de communication se poursuivant au-delà du regard posé sur le portrait.

Le portrait du portraitiste

Cela me conduit à parler de la tension entre le portraitiste et son modèle. C'est peut-être dans cette tension, plutôt que dans le concept, que le travail d'Eva et Franco Mattes rejoint celui de Warhol. Lorsqu'on voit le portrait de *Marilyn* manipulé par Warhol, qui voit-on en premier? Warhol ou Marilyn? Ne sont-ils pas deux à se battre pour figurer? Tout comme les portraits de Warhol, les portraits des Mattes sont à la fois tous singuliers et tous identiques. Warburg prévient qu'il ne faut pas perdre de vue qu'il y a, dans le portrait renaissant, entre l'homme qui représente et la personne représentée, un contact intime, la rencontre

20. *Ibid.* : « Il s'agit là d'un monde artificiel, nous vivons tous dans un grand mensonge alors, pourquoi ne pourrais-tu pas exister. Tu es plus réelle que les gens qui te vénèrent, voilà le problème ». [je traduis]

de deux volontés²¹. Mais ici, encore une fois, on ressent l'inverse, un contact illusoire, médiatisé. La Marilyn de Warhol est un ready-made, il a modifié une photographie dont la série révèle à la fois le processus de l'image médiatique et le rapport entretenu avec cette image. Il en va de même des portraits d'avatars. Le modèle portraituré est une image. L'avatar est déjà une forme d'autoportrait, celui de l'utilisateur. Qu'ont fait les artistes sinon prendre cette image d'avatar et lui insuffler une singularité, la singularité des artistes eux-mêmes ? Dans la série, les avatars deviennent à la fois singuliers, mais dans l'unicité des compositions, ils sont également une seule et même composition singulière, le portrait de l'artiste.

La composition de l'historien d'art

En élucidant à mon tour les événements esthétiques des portraits d'avatars par la provocation de rencontres entre les éléments de culture, je pose aussi le problème plus général de la composition de l'historien d'art. Le danger est que l'histoire elle-même produise une tension, qu'elle en devienne le portrait de l'historien. Je parle de cette mince frontière entre le fait de parler des œuvres ou de soi-même lorsqu'il est question d'événements esthétiques. L'implication explicite de l'historien en tant qu'un point de vue dans le monde révèle l'impossibilité d'englober une expérience esthétique. Le portrait, pour ainsi dire, a plusieurs visages et chacun de ces visages se présente dans le refus d'être englobé, l'ensemble créant toujours plus d'insaisissabilité. Mais saisir, dans le sens de prendre quelque chose avec force, n'est pas le but de ce bricolage théorique. Le but était plutôt de construire un savoir qui participe de cette expérience sans que cela équivalle « à l'avoir réduit à l'état de cadavre dépecé²² ».

21. Aby Warburg, *Essais florentins*, Paris, Klincksieck, 1990, p. 105.

22. Friedrich Nietzsche, *op. cit.*, p. 49.



Nathalie Roy
Université Laval

« Ce n'était donc
pas un faux calibre 38
ne contenant aucune balle. »
Perspectives sur l'événement
chez Marie-Claire Blais

Dans les quatre romans de Marie-Claire Blais qui constituent ce que j'appellerai le « cycle *Soifs* », la poétique de l'événement participe d'un jeu de reconfiguration du temps historique et actuel, selon une perspective qui évoque celle de Benjamin dans ses thèses « Sur le concept d'histoire¹ ». Au détriment d'un temps quantitatif, vide et linéaire, ces romans semblent en effet préconiser la saisie d'un temps qualitatif, hétérogène, où se confondent dans la saisie des événements ponctuels un ensemble d'événements, d'époques, de lieux et d'expériences². Le mouvement obéit à une exigence de

1. Walter Benjamin, « Sur le concept d'histoire », *Œuvres III*, traduit par Maurice de Gandillac, Pierre Rusch et Rainer Rochlitz, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2000, p. 427-443.

2. Au sujet de cette opposition des temps qualitatif et quantitatif, voir le commentaire de Michael Löwy des thèses XIV à XVII et XVIIa, dans *Walter Benjamin : Avertissement d'incendie. Une lecture des thèses « Sur le concept d'histoire »*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Pratiques théoriques », 2001, p. 101-116.

remémoration, ressentie de façon urgente dans un univers où l'on est constamment confronté au spectacle d'« une ère bouillonnant à l'orée des volcans³ ».

Mais avant d'en arriver à la poétique de l'événement chez Marie-Claire Blais, il sera utile de brosser le tableau de sa poétique, tout court. La mise en évidence des mécanismes éminemment complexes qui gèrent la forme romanesque — tout en permettant de mieux rendre compte de ce qui est en jeu dans ces textes — donnera ainsi à voir le statut problématique de la représentation de l'événement du point de vue d'une logique narrative.

Chacun des quatre romans publiés depuis *Soifs*⁴ se présente sous la forme d'un long monologue narrativisé où se conjuguent sous la gouverne d'une instance narrative anonyme des dizaines de voix, dont les perspectives multiples se déploient au sein de très longues phrases, qui ne forment qu'un seul paragraphe. Le premier volet, *Soifs*, situe ses voix à l'aube de l'an 2000, et dans chaque volet subséquent nous retrouvons à peu près les mêmes personnages, et quelques nouveaux, avec environ cinq ans de décalage. Le récit se déroule dans différents lieux, mais l'espace principal est une île jamais nommée, dont on sait qu'elle est située dans le Golfe du Mexique. Parus entre 2001 et 2008, les deuxième, troisième et quatrième volets s'intitulent : *Dans la foudre et la lumière*, *Augustino et le chœur de la destruction*⁵ et *Naissance de Rebecca à l'ère des tourments*⁶.

3. Marie-Claire Blais, *Dans la foudre et la lumière*, Montréal, Boréal, 2001, p. 50. Désormais, les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses à la suite de la citation, précédées de la mention *DFL*.

4. Marie-Claire Blais, *Soifs*, Montréal, Boréal, 1995, 313 p. Désormais, les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses à la suite de la citation, précédées de la mention *S*.

5. Marie-Claire Blais, *Augustino et le chœur de la destruction*, Montréal, Boréal, 2005, 301 p. Désormais, les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses à la suite de la citation, précédées de la mention *ACD*.

6. Marie-Claire Blais, *Naissance de Rebecca à l'ère des tourments*, Montréal, Boréal, 2008, 296 p. Désormais, les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses à la suite de la citation, précédées de la mention *NR*.

La structure d'ensemble de ces romans dépend, à mon sens, d'une « réflexion poétique », notion que je définis en m'inspirant de la pensée de l'ironie de Friedrich Schlegel. J'entends par là que cette structure est déterminée par tout un ensemble de procédés réflexifs, des jeux de consonance et de dissonance, de réfraction, de symétrie et d'inversion, de juxtaposition et de télescopage. Ceux-ci mènent à une mise en équilibre et en tension de tous les éléments au sein d'une narration qui a tout à la fois : (1) la forme d'un récit éclaté mais étrangement circulaire, par la démultiplication des voix et des perspectives qui se répondent; (2) la géométrie d'un tableau par la répétition de couleurs, de traits et d'éléments visuels qui crée, au sein d'une pluralité irréductible, une sorte d'effet de bas-relief par rapport à l'ensemble; et (3) la musicalité d'une symphonie par les jeux d'harmonie et de contrepoint des voix, les effets de mouvement d'une composition classique et les modulations rythmiques de la voix narrative⁷. Cette architectonique narrative, dont on peut penser qu'elle témoigne d'une volonté de continuellement déjouer la linéarité du langage, constitue une organisation, voire une multiplicité de jeux de configuration de l'hétérogène dans une œuvre qui, selon un passage autoréflexif du troisième volet, se veut « synthétisée en mille détails » (ACD, p. 207). Il s'agit, autrement dit, d'une structure narrative qui semble répondre à merveille à cette réflexion poétique que préconisait Schlegel, où la pensée, cherchant à déjouer les limites de la conscience subjective, doit être « multipliée à des paliers toujours plus élevés, "comme dans une série infinie de miroirs"⁸ », et où la « démultiplication de l'objet va de conserve avec les paliers de réflexion dans le sujet⁹ ». Chez Marie-Claire Blais, la narration invite en effet à démultiplier les paliers possibles de réflexion, en ce sens que, du moins virtuellement, nous pouvons en tant que lectrice, lecteur nous situer un

7. On trouvera une analyse détaillée de cette architectonique narrative dans ma thèse. Voir Nathalie Roy, « De l'ironie au roman contemporain : l'esthétique réflexive comme philosophie dans la trilogie *SOIFS* de Marie-Claire Blais », thèse de doctorat, Département d'études littéraires, Université du Québec à Montréal, 2007, f. 170-193.

8. Ernst Behler, *Ironie et modernité*, traduit par Olivier Mannoni, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Littératures européennes », 1997, p. 79.

9. *Ibid.*, p. 118.

peu n'importe où dans cet univers pour en extraire des configurations signifiantes ou même en reconstruire l'ensemble.

Cette réflexion poétique incite d'ailleurs à dépasser l'idée courante selon laquelle nous avons affaire chez Blais à une narration absente, qui sert de porte-voix à ses personnages. Dans un texte sur *Soifs*, la romancière nous laisse entrevoir tout à la fois le statut de cette voix narrative et sa matière, quand elle écrit que nous ne pouvons échapper à cette sorte de conscience collective qui s'est réveillée en nous, comme si chacun des êtres que nous allions décrire dans nos livres représentait un être vivant parmi nous, dans une société désormais sans limites, universelle, qu'il soit lointain ou proche, pauvre ou riche, cet être est lié à nous, dans cette vaste tension de vivre qui est celle de l'humanité en péril¹⁰.

Plus loin, elle ajoute : « nous voici dans cet enchaînement de toutes nos vies et consciences, [...] tous les destins sont enchevêtrés¹¹ ». Retenons ici deux choses : l'insistance, d'une part, sur les formules qui marquent l'entrelacement — les êtres liés à nous dans cette vaste tension de vivre, l'enchaînement de toutes nos vies et consciences, les destins enchevêtrés —; et, d'autre part, le fait qu'il s'agisse d'une transposition de regards d'êtres réels, confrontés au monde qui est le nôtre. Cela donne à penser que ces jeux incessants de mise en tension et en équilibre des éléments et des discours de l'univers romanesque visent la configuration fictionnelle d'une conscience collective, voire la mise en forme d'une conscience « universelle », si on me passe le mot tabou, sachant que Marie-Claire Blais s'en réclame. Cette conscience se représente un monde qui est partout reconnaissable. On y retrouve les guerres, dont la Seconde Guerre mondiale, la Shoah, les Intifada, la (re)montée des extrémismes et intégrismes, la menace du terrorisme, le sida, les changements climatiques, l'actualité états-unienne, le débat sur la peine de mort, les inégalités sociales et la violence qui en résulte,

10. Marie-Claire Blais, « Marie-Claire Blais », Catherine Morency [dir.], *La littérature par elle-même*, Québec, Nota bene, 2005, p. 18.

11. *Ibid.*, p. 18-19.

les faits divers rapportant des crimes atroces, etc. Ainsi, les discours qui constituent le tissu de la narration sont indissociablement liés à une histoire, à une mémoire et à une actualité qui recourent pour l'essentiel les nôtres. Ils évoquent, du reste, les perspectives politiques ou sociales — écologisme, féminisme, racisme, patriotisme, etc. — que véhiculent les médias et les écrits contemporains.

Il s'agirait, en somme, d'une écriture qui vise à sonder les perspectives de ses contemporains et à mieux comprendre l'humain, en conviant le lecteur, par la démultiplication des paliers de réflexion, à une semblable démarche exploratoire. Cette projection des discours dans une « série infinie de miroirs » mène à une reconfiguration continue des significations et des perspectives en jeu, qui semble procéder d'une volonté de défamiliarisation d'un univers connu¹². En effet, dans ces textes tissés de repères familiers, la narration infiltre de l'intérieur les discours, les retourne sur eux-mêmes, juxtapose l'actuel et l'ancien, le réel et le fictif, l'historique et le mythique, et finit par créer partout des rapports insolites. On se trouve ainsi confronté à une série de miroirs déformants, où ce que l'on croyait connaître devient déroutant, étrange, comme si l'appel au répertoire du lecteur ne servait qu'à mieux le déstabiliser. De cette manière, le lecteur est constamment mis en garde contre la tentation de s'en tenir à ce qu'il a pour ainsi dire sous les yeux, par une narration qui invite à inscrire toute perspective, tout événement isolés dans un tableau plus large, plus inclusif, par rapport à une totalité projetée.

L'événement dans ce contexte

L'événement dans un sens large renvoie à ce qui arrive, ce qui survient et qui implique un changement pour quelqu'un. Ce n'est pas

12. Je tiens en partie cette hypothèse de la stratégie de défamiliarisation d'une très belle analyse d'*Une Saison dans la vie d'Emmanuel*, que propose Rosmarin Heidenreich (Rosmarin Heidenreich, *The Postwar Novel in Canada. Narrative Patterns and Reader Response*, Waterloo, Wilfrid Laurier University Press, 1989, 197 p.). Pour la critique, la défamiliarisation représente l'une des techniques par lesquelles la narration impose, dans *Une Saison*, une mise en suspens des façons de voir habituelles.

un fait objectif; ce qui arrive devient « événement » dès lors qu'on le saisit comme tel. Du point de vue d'une histoire intime ou collective, les événements sont, selon une idée empruntée à Jean-Paul Hugot, une « brèche » dans la continuité, ils se constituent comme origine, moment de récapitulation¹³. Autrement dit, ils sont toujours virtuellement l'occasion d'une réécriture d'une histoire, si ce n'est de l'Histoire. Dans une logique narrative conventionnelle, on imagine difficilement un événement contingent, qui n'aurait aucun impact sur le déroulement du récit. Les événements impliquent une transformation, un avant et un après qui, comme les actions, définissent le cours d'un récit, relancent la flèche de sa temporalité. Or, dans les romans qui m'intéressent ici, l'enchaînement temporel comme facteur de configuration est subordonné aux autres éléments structurants qui composent l'architecture narrative, et qui déjouent la linéarité d'un déroulement temporel, qui déjouent finalement les transformations. En ce sens, quel rôle peut jouer l'événement?

Dans la représentation de l'événement chez Blais, la logique narrative sera toujours soumise à la réflexion poétique. Les rares événements qu'on pourrait identifier comme « intra-diégétiques », en ce sens qu'ils adviennent aux personnages dans le cours de la narration, sont représentés d'une façon telle que toute transformation potentielle de l'expérience du personnage est comme escamotée au profit de la logique qui détermine la configuration de l'ensemble. Ils deviennent, autrement dit, *davantage objet de réflexion qu'objet de l'expérience de celui ou celle à qui ils adviennent*.

J'analyserai dans cet esprit trois catégories d'événements : les événements intra-diégétiques, les événements historiques et ce que j'appellerai les « événements » poétiques.

13. Jean-Paul Hugot, « Forme de l'événement, formes du récit », Françoise Daviet-Taylor [dir.], *L'Événement. Formes et figures*, Angers, Presses de l'Université d'Angers, 2006, p. 74.

Les événements intra-diégétiques

Tous les « récits » d'événements qui surviennent dans le cours de la narration et qui affectent l'un ou l'autre des personnages ont un curieux point commun : ils escamotent systématiquement le moment précis où « ça arrive ».

Prenons l'exemple du récit de l'altercation entre Carlos et Lazaro au début du deuxième volet :

il était midi lorsque Lazaro aperçut Carlos qui fonçait sur lui, écartant son chien d'un geste brutal, Polly recula, étonnée, sur ses pattes de derrière, avant de s'enfuir, je t'ai dit d'aller à la maison, cria Carlos, tout n'était que tumultes et cris, autour de Carlos, de Polly, le vrombissement des avions atterrissant sur la piste, près de la mer, étouffait la voix de Lazaro qui exigeait que Carlos lui remît sa montre, ma montre Adidas, je la veux, la voix de Lazaro devint muette lorsque la détonation d'un fusil alourdit l'air lénifiant, ce n'était donc pas un faux calibre 38 ne contenant aucune balle, pensa Carlos. (*DFL*, p. 29)

Le point de vue qu'adopte ici la narration est, comme c'est souvent le cas chez Blais, assez ambigu. On ne sait trop qui de Lazaro ou de Carlos voit ce qui est relaté, et on a l'impression que la voix narrative oscille entre les deux personnages. Le regard porté sur la scène pourrait même, brièvement, être celui de la chienne Polly. Mais l'usage de l'article indéfini au moment critique de la détonation « d'un fusil » nous projette décidément dans une sorte d'espace aveugle, et fait en sorte que, en tant que lecteurs, nous ne voyons rien de l'événement. Nous n'entendons que du bruit.

Dans le deuxième volet, toujours, au moment où les pneus de la voiture de Samuel sont crevés par un « malfaiteur » à New York, la narration adopte encore une perspective dont le lieu est indéterminable, mais cette fois grâce à une curieuse licence grammaticale :

[Samuel] vit le voyou à la mine ingrate rasant la portière, je peux laver votre voiture? lui demandait-il, tandis qu'un objet

de fer cahotait dans un fichu à pois, c'était avec cet objet de fer, ce marteau que le garçon enfoncerait ses clous dans les pneus de la décapotable, placide à son siège, Samuel avait vu le malfaiteur s'enfuir, sautant habilement jusqu'au trottoir, entre les voitures. (*DFL*, p. 60)

Rien ne justifie l'usage, ici, du conditionnel à titre de futur du passé — le garçon « enfoncerait ses clous dans les pneus de la décapotable » —, hormis une apparente volonté de détourner l'attention du moment précis où le jeune vandalise la voiture de Samuel. Cet extrait saute d'un « présent » de l'événement qui s'annonce grâce à l'usage du passé simple, à un moment antérieur à l'événement, qui est une projection dans l'avenir par l'annonce de l'intention du malfaiteur, pour se terminer après l'événement : « Samuel avait vu le malfaiteur s'enfuir ». L'étrangeté de cette pirouette de la temporalité verbale témoigne de l'insistance avec laquelle la narration cherche à détourner l'attention du « moment événementiel » et à maintenir ainsi une représentation du temps diégétique trop aléatoire pour que le lecteur puisse s'y fixer.

Quel que soit l'aspect que prend le récit dans les diverses relations narratives d'événements, l'escamotage du moment précis ou de la nature exacte de ce qui arrive est systématique. Ainsi, le moment où Renata subit un viol, dans *Soifs*, correspond à peu près à ce passage : « et c'est là où la creuse sensation de soif n'avait cessé d'avilir Renata » (*S*, p. 100). Dans le troisième volet, le récit de l'agression sexuelle de Mai, par un pêcheur, se fait en ces termes :

Mai ne dirait rien, ne l'avait-elle pas promis, les cheveux, la barbe en broussaille et comment avec sa chemise malodorante il l'avait gardée des vents, te voici sous mon aile, contre ma peau, qu'avait-il dit, qu'avait-il fait sinon la défendre des aigles, des éperviers dont elle aurait été vite la proie, comme les souris et les furets, caressant ses jambes sous la robe dont le col blanc était défait. (*ACD*, p. 120)

À l'échelle de l'expérience des personnages, cet escamotage des événements, surtout dans la mesure où il s'agit d'événements traumatisants, peut certainement s'expliquer à partir d'une expérience

phénoménologique du choc, de ces moments où les choses arrivent trop vite ou sont de nature trop renversante pour que nous puissions saisir ce qui se passe et où, par conséquent, la conscience que nous avons du temps subit de fortes distorsions. Mais il se passe autre chose ici. Les quelques formules ambiguës auxquelles sont réduits les récits d'événements les rendent abstraits, mais n'empêchent jamais que les événements eux-mêmes demeurent reconnaissables. Au contraire, ces formules ont un caractère pour ainsi dire « codé » qui fait appel au « savoir collatéral¹⁴ » du lecteur, lui permettant sans difficulté d'interpréter le non-dit à partir de son propre répertoire. De cette façon, les événements accèdent à une forme de généralité. Le sort de Renata rejoint celui de toutes les victimes du viol, le sort de Mai, celui de tous les enfants ayant subi une agression sexuelle. La blessure par balle de Lazaro rappelle ces faits divers qui relatent de semblables incidents. Le cas de l'acte de vandalisme perpétré sur la voiture de Samuel devient un symbole des violences que génèrent les inégalités sociales. On voit déjà, ainsi, de quelle façon l'ambiguïté qui entoure les relations d'événements donne au temps narratif un caractère ouvert. Les victimes sont d'emblée identifiées à d'autres victimes, et l'événement ici, comme ce sera le cas ailleurs, souligne moins une occurrence isolée qu'une expérience partagée de l'humanité. Cela est peut-être d'autant plus vrai que les récits, en misant sur les affects plutôt que sur la relation explicite de ce qui s'est passé, engagent le lecteur à partir de son expérience intime. L'escamotage du moment événementiel, autrement dit, devient la brèche à partir de laquelle se reconfigure potentiellement notre saisie du monde.

Événements historiques

Si les évocations d'événements historiques sont constantes dans le cycle *Soifs*, nous sommes pourtant loin du roman historique. Les événements réels survenus dans un passé plus ou moins lointain sont tantôt rappelés en mémoire, tantôt représentés dans une œuvre d'art :

14. Pour parler en termes peirciens.

manuscrit, concert sur fond d'images, tableaux, chorégraphies. Il s'agit dans la majorité des cas de cataclysmes, de désastres, de génocides, de guerres. Cela ne signifie pas que les événements heureux soient absents. Ces romans opposent aux malheurs des événements qui jalonnent le parcours d'une émancipation, notamment celle des femmes, ou celle de la population noire états-unienne, mais ces percées de lumière sont plus rares. L'événement historique principal, que les romans évoquent de manière presque obsessive, est la Shoah. Or, dans la mesure où l'événement fait « brèche » dans la continuité, se constituant comme moment de récapitulation, la découverte de la Shoah pourrait bien représenter, au sein de cette narration, la brèche absolue où ce qui restait jusqu'alors unimaginable s'impose à la conscience collective, un mal si renversant qu'il fait éclater les récits. En reprenant la formule d'un des personnages selon lequel la menace qui pèse sur l'humanité est liée à une « détérioration de la conscience universelle » (*DFL*, p. 179), on peut dire que la voix de la conscience narrative — en tant que mise en forme d'une conscience qui se veut « universelle » — parle depuis cette brèche que représentent les camps de concentration et d'extermination, comme point d'origine de sa détérioration.

Mais il importe de noter ceci : la Shoah n'est jamais nommée de façon explicite. Nous n'avons droit qu'à des allusions : le grand-oncle Samuel fusillé en 42 dans le ghetto, l'immatriculation sur le bras de Joseph, père de Daniel, l'évocation de « l'hymne à la haine raciale d'où découleraient des millions de morts¹⁵ » (*ACD*, p. 89), le cri muet d'une femme sur le point d'être déportée à Treblinka (*S*, p. 230) et, dans le quatrième volet, un long passage troublant où les soldats anonymes tués, qu'il s'agisse des Alliés ou des Allemands pendant la campagne russe, se confondent avec les victimes du camp de Buchenwald (*NR*, p. 122-126). Ce refus de nommer explicitement l'événement contribue à ce que l'évocation de l'Histoire se fasse le plus souvent le prétexte d'une juxtaposition des temps et des lieux. On peut penser que, en tant que premier génocide à entrer véritablement dans l'imaginaire, la Shoah est

15. C'est-à-dire le *Mein Kampf* de Hitler.

le lieu à partir duquel il est possible d'apercevoir ce qui est, autrement, la « course de tous les malheurs dans l'ombre » :

La course de tous les malheurs dans l'ombre, mais on ne pouvait discerner lequel, tous terribles et sans identification, planant vers le gouffre, le charnier aux millions de crânes broyés, tant et tant de ces charniers que l'on ne distinguait plus à qui ils appartenaient, hommes ou bébés, tant et tant de ces génocides qu'ils n'avaient plus ni noms ni tombes, et désormais aucune commémoration, quelque procès parfois où les tribunaux improvisés insistaient sur la participation des bourreaux, mais bourreaux ou victimes, ni les uns ni les autres ne paraissent. (*ACD*, p. 162-163)

Tout comme la Shoah, les événements historiques saillants, ceux qui sont les mieux connus, deviennent dans cet univers les points de cristallisation de tous les événements qui, en l'absence de commémoration, risquent de rester invisibles, dans l'ombre.

Cela est particulièrement évident dans le troisième volet, où une chorégraphie signée Arnie Graal représente un événement, encore une fois jamais nommé de façon explicite, mais qu'on identifie 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, [...] 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, une multitude de ses habitants fuyant les uns vers les autres, telles des abeilles dont on aurait enfumé la ruche. (*ACD*, p. 63-64)

Le personnage de Samuel, danseur vedette dans la chorégraphie, voudrait ajouter au décor des éléments qui rendraient plus concrète la représentation de cet événement, notamment des fenêtres aux gratte-ciel derrière lesquelles on verrait les victimes, mais Arnie s'indigne de ce que Samuel « ait eu cette idée d'une continuelle mémoire dans la dramatique actualité du présent » (*ACD*, p. 226). L'événement pour

Arnie représente tour à tour plusieurs autres tragédies, celles nées du racisme qui ont fait des milliers de morts, celles aussi des victimes d'un autre 11 septembre, au Chili. Le chorégraphe affirme ailleurs que les corps qui tombent sont aussi les ballots humains jetés à la mer à partir d'hélicoptères militaires, ballots « venus de Santiago ou d'ailleurs » (ACD, p. 65). La représentation artistique de l'événement devient ainsi l'occasion d'une constellation toujours changeante. L'opposition de la dramatique actualité du présent à la continuelle mémoire, de façon consciente ou non, semble faire assez précisément écho à l'idée benjaminienne d'un temps hétérogène et chargé de mémoire, comme antithèse d'un temps linéaire, homogène et vide. En effet, la « continuelle mémoire » paraît désigner ici l'évocation obsessive d'une tragédie au détriment du souvenir de *toutes* les tragédies, ou alors la volonté d'inscrire l'événement dans un temps continu, cumulatif, à la représentation duquel échapperait la compréhension d'une dimension de l'expérience qui se dérobe à toute explication linéaire de l'histoire.

Les événements intra-diégétiques et historiques sont donc bel et bien une « brèche » ouverte aussi bien dans le temps que dans la réflexion. Mais ils ne sont pas tant le point d'origine d'une récapitulation qu'une invitation à reconfigurer le temps et à viser cette saisie d'un moment qui pourra faire constellation en devenant le lieu d'un amalgame d'autres événements ou expériences, comme s'il s'agissait de mettre au jour par leur biais une clé de l'enchevêtrement des destins. La perspective semble participer d'une sorte de mystique de la rédemption qui ne souffre aucun exclu, comme si Blais faisait sienne l'idée de Benjamin selon laquelle « de tout ce qui jamais advint rien ne doit être considéré comme perdu pour l'Histoire¹⁶ », parce que la rédemption exige une remémoration intégrale du passé, et que, en ce sens, toutes les actions, tous les événements, petits ou grands, doivent être consignés.

16. Selon la traduction, proposée par Michael Löwy, de la thèse III. Voir M. Löwy, *op. cit.*, p. 41.

Événements poétiques

Dans cet esprit, ma dernière catégorie d'événement relève d'une hypothèse interprétative; elle renvoie à un mécanisme narratif que je nommerai « événement poétique ». Je m'inspire ici de la proposition de René Audet, selon laquelle il y aurait événement dans le moment fondateur d'une narrativité, en tant que moment où ça advient, où ça bascule, et où surgit la virtualité narrative de ce qui peut se construire sous forme de récit¹⁷. Il y aurait, en fait, narrativité dans cette virtualité même dès lors qu'elle est saisie comme telle. Dans l'esprit de la quête d'un temps qualitatif, motivée par l'idéal d'une remémoration intégrale, je propose que le récit se fait lui-même événement lorsqu'il fait advenir à l'existence des figures qui renvoient à des êtres anonymes, oubliés. La stratégie consiste à ouvrir une brèche par la fiction, en substituant des personnages fictifs à ces êtres réels, qui auraient dû figurer dans la remémoration. La voix narrative inscrit ainsi au sein de la réflexion poétique une quantité de récits virtuels. Nous avons affaire ici à la simple esquisse d'êtres disparus, évoqués par quelques traits, et associés à des personnages historiques réels, comme s'il s'agissait ainsi de leur donner plus de vraisemblance. Lourdes de virtualités narratives, ces esquisses invitent à établir de nouvelles filiations, et ainsi à reconfigurer autrement le temps.

Les exemples sont nombreux; je me contente d'en évoquer deux ici tirés de *Soifs*, et qui concernent des artistes ou des poètes dont on aurait perdu la trace. Le premier vient d'un passage très bref, qui illustre bien le mécanisme et la sorte de jeu de trompe-l'œil qui le caractérise. Il est question d'un poète inconnu du XIX^e siècle, qui se nomme Thomas, et que l'on entrevoit à travers « une brume dans laquelle oscillent soudain tous les cris et tous les signes, [une brume qui] supprime toute trace du défunt » (*S*, p. 276). Or, ce poète est présenté comme un « ami » de Keats, ami mort en 1818, soit l'année du décès du frère de Keats, qui

17. René Audet, « La narrativité est affaire d'événement », *Jeux et enjeux de la narrativité dans les pratiques contemporaines (arts visuels, cinéma, littérature)*, Paris, Dis voir, 2006, p. 7-35.

s'appelait justement Thomas. Mais Thomas, le poète, mort à 17 ans, est un marin perdu en mer, alors que Thomas Keats a succombé à la tuberculose à 19 ans. En somme, par l'emprunt du nom d'un être ayant existé, la narration superpose partiellement son personnage inventé à un être réel, comme s'il s'agissait de lui prêter ainsi des contours plus précis et de « préserver » son souvenir en l'attachant à des faits et à des êtres que l'histoire a consignés. Le personnage de Mélanie se livre à une stratégie semblable lorsqu'elle invente la lignée des Anne Amélia oubliées et en fait le symbole des femmes musiciennes qui, dans l'histoire, n'ont pu accéder à la renommée. Ces Anne Amélia s'appellent tantôt Puccini, tantôt Mendelssohn, tantôt Vivaldi, et elles ont été victime d'un frère qui avait parfois « usurpé leurs compositions ». Elles ont été violoniste virtuose, chef d'orchestre, maître de chapelle dans les couvents. Mélanie se demande quand elle entendra les œuvres d'Anna Amélia, « un fragment retrouvé dans un monastère, un couvent, un fragment si ténu qu'elle l'entendrait à peine » (*S*, p. 193-194). Au sein de la réflexion poétique, ce sont en effet ces fragments si ténus qu'on les entend à peine qui agissent comme des micro-événements et qui ouvrent de nouveau sur une somme de reconfigurations potentielles.

L'événement de l'interprétation

À cet égard, si l'événement d'une narrativité et la réalisation de ses virtualités dépendent de la saisie qu'on en fait, ne pourrions-nous pas dire aussi que virtuellement l'interprétation est événement? Dans des textes comme ceux de Marie-Claire Blais (notamment), où le sens est à dégager à partir de la prise en compte d'une irréductible ambiguïté, c'est l'interprétation qui libère les virtualités sous-jacentes, qui fait advenir, qui se fait vecteur de transformation. En ce sens, l'ambiguïté qui entoure de façon systématique le traitement des événements représentés ou évoqués ouvre sur cette virtualité interprétative, événement en puissance, lourd de configurations et de récits possibles. Ces romans invitent, pourrait-on dire en somme, à une lecture qui elle-même fait brèche dans la continuité d'un monde courant à sa perte, sur une terre dont nous savons peut-être « qu'une infime partie [est] déjà massivement anéantie » (*ACD*, p. 26). Dans cette perspective, la lecture

relève d'un enjeu éthique, voire politique; elle ouvre la possibilité d'une vision transformatrice qui, en recomposant la « continuité de la mémoire du monde » (*DFL*, p. 178), devient un moyen de résister à la « détérioration de la conscience universelle » (*DFL*, p. 179).



Karin Schwerdtner
Université Western Ontario

De l'événement
dans *Sable noir*
de Chantal Chawaf

Les terriens n'avaient jamais arrêté de se faire la guerre.
Massivement, intimement¹.

Chantal Chawaf
Sable noir

Un événement s'exerce dans une assez longue durée à travers
des relations sociales et politiques aux effets structurants; de
plus, il génère une mémoire².

Arlette Farge
« Penser et définir l'événement en histoire »

Tout un pan de la littérature française contemporaine se caractérise
par la prise en compte de l'Histoire et de la mémoire, celles
surtout de la période de l'Occupation et des événements de la Deuxième

1. Chantal Chawaf, *Sable noir*, Monaco, Éditions du Rocher, 2005, p. 51. Désormais, les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses à la suite de la citation, précédées de la mention *SN*.

2. Arlette Farge, « Penser et définir l'événement en histoire », *Terrain*, n° 38, mars 2002, <http://terrain.revues.org/1929> (6 sept. 2011).

Guerre mondiale. Parmi les romans sur la guerre parus depuis ce que Dominique Viart conçoit comme « la vague de 1997, année de parution de *Dora Bruder*³ », se trouve *Sable noir* de Chantal Chawaf. Publié aux Éditions du Rocher en 2005, ce roman, qui porte en particulier sur la bataille de Normandie, entre dans la catégorie des écrits voués à l'évocation non seulement des conflits du passé, voire du « ce qui s'est passé⁴ », mais aussi du « comment cela a été vécu ».

La présente réflexion, qui s'inspire des propos d'Arlette Farge sur l'événement en histoire, montrera comment la bataille de l'été 1944 génère, dans le récit situé une soixantaine d'années plus tard, des visions oppressantes, du moins obsédantes; cela pour s'exercer dans une « durée qui va bien au-delà de la simple temporalité des faits qui la constituent⁵ ». Selon mon hypothèse, ce serait l'effroi qu'elle suscite qui la constituerait (la ferait rebondir) en événement pour la protagoniste et, en même temps, qui ferait surgir « la parole comme événement⁶ ».

L'événement qui se poursuit

La guerre de 1939-1945 occupe une place marquante dans la vie comme dans l'œuvre entière de Chawaf⁷. Hantée par les circonstances

3. Dominique Viart et Bruno Vercier, *La Littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, Paris, Bordas, 2005, p. 158.

4. Arlette Farge, *op. cit.*

5. Pour Arlette Farge, tout événement « s'accomplit à l'intérieur de perceptions extrêmement diverses et simultanées qui renvoient aussi au domaine des affects. Ce peut être la surprise de le voir survenir, l'indignation, ce peut être l'effroi qu'il suscite qui le constitue en événement » (Arlette Farge, *op. cit.*).

6. Arlette Farge, « La parole comme événement, entretien avec Arlette Farge », propos recueillis par Camille Deslypper et Guy Dreux, *Nouveaux regards*, n° 30 (juillet-septembre 2005), http://institut.fsu.fr/nvxregards/30/30_Farge.htm (22 août 2010).

7. Au sujet du rapport entre la vie (la naissance traumatique) de Chawaf et son œuvre, voir, par exemple : Marianne Bosshard, *Chantal Chawaf*, Amsterdam, Rodopi, 1999, 146 p.; Monique Saigal, *L'écriture. Lien de mère à fille chez Jeanne Hyvrard, Chantal Chawaf, et Annie Ernaux*, Rodopi, 2000, 179 p; et Metka Zupancic, « L'au-delà irrésistible, Chantal Chawaf, Le manteau noir », Michael Bishop et Christopher Elston [dir.], *French Prose in 2000*, Rodopi, 2002, p. 193-199.

dramatiques de sa naissance, intervenue sous les mêmes bombardements de 1944 qui ont anéanti sa famille, l'auteure nous plonge, dès ses premiers écrits, dans « son climat de peur, de solitude, de guerre et de sang, ne nous faisant grâce d'aucun pénible détail⁸ ». Il en va ainsi, selon Régine Deforges, de *Retable*⁹ à *Rougeâtre*¹⁰, des *Surfaces de l'orage*¹¹ au *Manteau noir*¹² et à *Sable noir*. Ce dernier raconte ou imagine, par le biais d'une femme capable d'accéder à la « mémoire du monde », les opérations militaires de l'été 1944 et la vie des soldats sur les plages normandes.

Dans *Sable noir* — roman qui peut être lu tantôt comme un récit de vie et de mort, tantôt comme une sorte de parole intime destinée à un conjoint, à un public de pairs ou aux éventuels lecteurs qui se sentiraient interpellés par elle (discours en partie au « tu », au « vous » et au « on ») — la jeune narratrice rend compte des violences dont elle affirme avoir été l'objet, dans un passé tout récent. À partir du moment où elle s'installe chez Tiberden, son amant, dans une bâtisse d'avant-guerre, isolée sur les dunes de Normandie, elle a l'impression de jouer, face à lui, le double rôle de victime et d'adversaire. Fuyant à la fois leurs silences et leurs disputes de couple (elle reproche à Tiberden son absence de tendresse, ses gestes à l'occasion violents, et son indifférence générale qui risque de dissoudre le couple et, à un autre niveau, la mémoire du débarquement¹³), elle l'abandonne à son tour pour faire l'expérience d'hallucinations la renvoyant à l'été où les plages ont été tenues sous le feu des Allemands. Alors l'existence rêvée des participants à la bataille de Normandie envahit la sienne pour à la fois pointer et combler le

8. Régine Deforges, « De la difficulté d'être », *L'Humanité*, <http://www.humanite.fr/node/294518> (6 sept. 2011).

9. Chantal Chawaf, *Retable*, Paris, Éditions des Femmes, 1974, 165 p.

10. Chantal Chawaf, *Rougeâtre*, Paris, Éditions Jean-Jacques Pauvert, 1978, 187 p.

11. Chantal Chawaf, *Surfaces de l'orage*, Paris, Ramsay, 1982, 297 p.

12. Chantal Chawaf, *Manteau noir*, Paris, Flammarion, 1998, 416 p.

13. Se référant à l'apport des émotions pour la fabrication de l'événement, Arlette Farge nous rappelle que « [c]'est l'indifférence qui va le dissoudre, ou encore la honte l'oblitérer » (Arlette Farge, « Penser et définir l'événement en histoire », *op. cit.*).

vide dans sa vie en cours. La guerre dont elle se considère la « victime des victimes¹⁴ » l'occupe et l'absorbe tout entière au point de lui faire oublier ou relativiser ses maux, mais aussi au point de lui ôter le goût de vivre.

Du fait d'occuper une place de plus en plus centrale dans sa tête, mais aussi de susciter chez elle une angoisse de la mort et des cris qui reprennent en écho ceux des soldats de l'été 1944 (« Les cris des soldats en feu passent, repassent, écho de [ses] viscères » [*SN*, p.154]), l'événement qu'elle perçoit et intériorise lui fait peu à peu l'effet non pas simplement d'un référent supérieur à ses conflits, mais parfois aussi d'un véritable substitut à ces derniers¹⁵. En effet, à revisiter régulièrement les lieux du débarquement, elle éprouve la sensation de se vouer au même sort que les disparus et en même temps de nuire, par ses propres gestes, à la survie de son couple. Tandis que la protagoniste s'emploie à revivre, au rythme de ses errances, les épreuves qu'elle imagine chez les combattants, son conjoint s'impatiente devant ce qu'il juge comme étant un comportement destructeur et autodestructif. Longtemps, la narratrice ne renonce pourtant pas à ses divagations ni à ses errances sur la côte normande. Quelle peut en être l'explication?

D'après les hypothèses formulées par la protagoniste au début de son récit, surtout l'aveu selon lequel elle ne saurait pas « comment entamer l'inertie de Tiberden, on ne peut pas transiger avec la dureté, avec les lèvres et les yeux froids qu'elle oppose à l'amour » (*SN*, p. 25), revenir sur la guerre, et préférer à son conjoint les plages normandes hantées par les « malheureux oubliés de tous » (*SN*, p. 154), ce serait chercher à remuer, à provoquer, à déranger et à stimuler. Ce serait tenter de substituer au « vécu en réduction » (*SN*, p. 44) (l'apathie, l'inertie, la

14. « Parfois le choc est si tenace que c'est comme si, historiquement, la mémoire collective faisait de nous les victimes des victimes » (*SN*, p. 154).

15. Voilà ce que laisse deviner le récit, surtout aux moments où la narratrice passe rapidement sur son histoire personnelle ou sur les problèmes et disputes qui surviennent dans sa vie quotidienne.

pulsion de mort) que représentent son amant et ses contemporains, la force de vie que la guerre a ôtée à ses victimes :

Endurer ce qu'on leur faisait endurer [...], je ne sais pas si on serait capables de ça, je ne sais même pas s'il faut être capable, ce que je sais c'est qu'un effort comme ils en ont fait pour tenir c'est la preuve qu'un homme, ça mérite le respect. (SN, p. 183).

Les chercheurs s'intéressant à la résilience¹⁶ nous ont bien montré combien la remémoration d'un événement traumatisant peut être douloureuse. Pour sa part, la narratrice fait allusion aux coûts associés à ses délires et à sa manie d'effectuer des recherches et de parcourir les dunes où la probabilité d'entrevoir les spectres des disparus de l'été 1944 est pour elle la plus grande. Or, tant qu'elle n'arrive pas à s'exprimer sur la guerre sans crier, sans céder au désir de crier, tant que son angoisse et sa colère l'empêchent de se faire comprendre de son conjoint, elle ne peut pas mener à bien son projet de stimulation et de renouement. Avant de pouvoir élaborer un discours ou un récit dans lequel elle prendrait position, elle doit d'abord prendre conscience, par delà les images de mort, de la vie et de la persévérance que lui auraient léguées les disparus.

L'énonciation de l'événement

Il convient maintenant de nous pencher sur la manière dont la bataille de Normandie est perçue et énoncée, ou dont les modalités lexicales et phrastiques de la narration la rendent *perceptible*, en nous rappelant que la protagoniste n'entame son récit que lorsqu'elle prend pleinement conscience de la capacité humaine à tenir, à « affronter la mort et [à] ne pas céder¹⁷ ».

16. En France, l'éthologue et neuropsychiatre Boris Cyrulnik est un pionnier du concept. Voir par exemple : Boris Cyrulnik, *Un merveilleux malheur*, Paris, Odile Jacob, 1999, 238 p.; Boris Cyrulnik et Claude Seron [dir.], *La Résilience ou comment renaitre de sa souffrance*, Paris, Fabert, 2009, 247 p.

17. Chantal Chawaf, « Écrire à partir du corps vivant », *Lendemain* 30, 1983, p. 122. Désormais, les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses à la suite de la citation, précédées de la mention *E*.

Comme nous l'avons en effet déjà mentionné, c'est après avoir passé des mois et des mois à se rendre sur les lieux de la bataille et à effectuer des recherches dans des musées que la protagoniste de *Sable noir* s'adresse parfois directement à certains personnages pour leur révéler ce qu'elle considère comme une composante essentielle de l'événement, ou comme une qualité inséparable des faits qui le constituent. Il s'agit de cette force ou capacité à lutter que Chawaf attribue, en annexe du roman, aux héros qui « ont mis fin à la guerre en nous libérant du nazisme » (*SN*, p. 189), et dont enfin la protagoniste elle-même disposerait, au moment d'élaborer son récit. À cette énergie — et aux brefs échanges passionnés entre elle et son conjoint —, la narratrice oppose la rigidité et l'efficacité des commandants militaires et, surtout, l'expression succincte et dé-sentimentalisée de leurs messages radios, où il est question de rupture ou de perte de contact :

1^{re} division d'infanterie, Omaha Beach. 6 juin 1944. Six heures trente. La première vague débarque suivant le programme prévu et rencontre une résistance. La plage est sous un feu intense de mitrailleuses et de fusils. Aucune progression n'est possible à cause des tirs et des champs de mines. Onze heures trente-cinq. Aucun contact radio avec la division. Le capitaine dit qu'il a perdu douze hommes descendus par les tirs des blockhaus. S 3 à 2 Bn. Où êtes-vous? Nous ne sommes plus en contact avec vous. (*SN*, prologue)

C'est par ailleurs pour rappeler la présence militaire des Alliés sur le sol normand, voire le pesant fardeau que constitue son héritage, que la narration fait une exploitation considérable de termes techniques renvoyant aux armes de guerre et aux stratégies offensives (*SN*, p. 97). En termes stylistiques, la narration semble privilégier l'énumération et l'accumulation, selon une volonté apparente de nommer, dans leur totalité, les lieux où les Alliés ont lutté, le nombre de victimes par manœuvre ou par assaut, et les commandants en partie responsables de leur mort. Par ailleurs, la syntaxe et la ponctuation contribuent ensemble à faire des phrases dont le rythme évoque les bombardements et les tirs, ainsi que le battement de cœur. Enfin, les récits de paroles rapportées sont, par leur concision et leur manque d'émotion, assez suggestifs du type de conduite imposé au militaire : de la nécessité « d'être un dur »,

de ne jamais reculer devant la mort (*SN*, p. 38). Or, il faut le dire, cette « dureté » qualifie de même les civils contemporains de la protagoniste, du moins ceux qu'elle qualifie de fermés, peu sensibles aux besoins des autres, et effrayés par les crises et les accès d'émotions fortes. On pense notamment à Tiberden à qui la narratrice attribue « une existence bornée au minimum vital » (*SN*, p. 44). Sous son influence, et comme pour intérioriser cela même que l'armée et la guerre apprennent aux jeunes recrues, la protagoniste expérimente, elle aussi, le refus du sentiment: « j'endurais stoïquement les absences de Tiberden. Je me voulais vide. Vide comme l'océan nu, comme le ciel inexpressif » (*SN*, p. 81)

Si le récit accumule les référents à la bataille de Normandie, s'il travaille dans les faits, les nombres et les témoignages de vétérans fictifs, il puise en même temps dans un langage organique, corporel et affectif, pour décrire l'état physique et psychoaffectif des soldats de l'été 1944. En effet, si, au moment de l'action, la protagoniste fait un effort pour tenir compagnie aux combattants — rester fidèle à la mémoire des soldats en traquant les maux de leur corps —, on croit trouver un même effort dans le choix d'apporter des précisions¹⁸ sur les boyaux contractés, les maux de digestion, les crampes et les blessures des soldats arrivés à la limite de l'endurance. Par ailleurs, la narratrice n'hésite pas à recourir aux figures de l'amplification pour enrichir sa représentation de la réalité humaine de la guerre. En particulier, l'hyperbole, souvent introduite par une accumulation de superlatifs comme « les plus dévoués, les plus malléables » (*SN*, p. 47), et l'accumulation des mots renvoyant à la chair humaine mettent ensemble l'accent sur le champ des émotions — sur les profondeurs de l'être « où tout s'unifie, *amplifié*, mugissant¹⁹ » (*SN*, p. 154) — et sur les organes menacés de destruction.

18. Dans ces précisions, on reconnaît aussi les exigences littéraires et éthiques de Chawaf, notamment son projet d'« écrire à partir du corps ».

19. Correspondance entre la figure d'amplification et l'objet de la figuration (le champ des émotions et des sensations dites amplifiées) [je souligne].

En plus de raconter, d'un ton convaincu, les efforts des Alliés pour tenir sous le feu des Allemands, la narratrice rapporte à l'indicatif présent toutes les questions qui composent sa pensée au moment de la narration, questions qui portent moins sur l'été 1944 que sur la guerre en général, soit sur « l'énigme de l'échec de l'amour, de l'impuissance de la douceur, de l'inanité de la tendresse » (*SN*, p. 40). Se permettant souvent d'ouvrir une parenthèse dans son récit, elle se livre à des réflexions du genre : « Comment réagit-on sous le feu de l'ennemi? Comment combat-on à mains nues? Jusqu'où la résistance physique repousse-t-elle les limites de l'homme? » (*SN*, p. 39) La narration se transforme alors, comme le dirait Farge, en « vouloir savoir²⁰ ».

À en croire son emploi du présent, la narratrice ne cesse de déchiffrer ou de traquer l'énigme que représente pour elle l'acte de guerre. Comme le dirait Philippe Lejeune²¹, elle parle moins pour dire ce qu'elle *sait* que pour approcher au plus près de ce qu'elle ne comprend pas, pour explorer, par exemple, l'incompatibilité du désir de vivre avec la destructivité, manifester dans une construction de langage complexe l'absence de tendresse assassine, autrement dit : le refoulement des désirs sensibles et de la sensibilité pourtant fondamentalement humaine.

Sur un autre plan, transcrire les questions que provoque le retour sur la bataille de l'été 1944 revient plutôt, on l'aura deviné, à faire une critique à la fois du goût que les hommes peuvent prendre à la violence et des formes extrêmes de violence que peut prendre la haine. Dans le passage suivant, par exemple, l'aveu d'incompréhension, ou la série de questions qui laisse entendre un manque de savoir, sert à mieux stigmatiser ce qui est déjà qualifié de sadique.

20. « Faire de l'histoire est une pratique sociale, intellectuelle, académique vouée au regard des pairs et à la transmission de connaissances vers un public. Elle est aussi un "vouloir savoir" » (Arlette Farge, « Penser et définir l'événement en histoire », *op. cit.*).

21. « On n'écrit pas pour dire ce qu'on sait, mais pour approcher au plus près de ce qu'on ne sait pas, pour explorer les contradictions qui nous constituent, manifester dans une construction de langage complexe la vérité comme manque qui nous fonde [...] manifester une absence » (Philippe Lejeune, *Je est un autre*, Paris, Seuil, 1980, p. 175).

Pourquoi la violence? Pourquoi cette joie sadique de déchirer les viscères, de vider les ventres, de trancher les cervelles, les yeux, les langues [...], d'assommer? Pourquoi ce goût des larmes et du sang, cette soif de détruire, ce besoin de profaner la création, de souiller les entrailles, de briser la victime qui se débat, de lui passer un couteau au travers de la gorge? (SN, p. 96)

L'effet « événement » du récit, ou la « parole comme événement²² »

Dans *Sable noir*, la femme souffre de ne pas savoir se faire aimer ni comprendre de son conjoint. Longtemps, elle cherche le moyen de le rejoindre, de faire revivre leur amour défunt. En effet, la communication et le rapport à autrui ne sont possibles qu'à partir du moment où elle se décide à puiser, dans la force quasi surhumaine des soldats (ou dans les images qu'elle s'en est faite), de quoi stimuler, secouer ou faire réagir son conjoint et adversaire. Désormais, si l'on se fie à ses pensées vraisemblablement destinées tantôt à Tiberden, tantôt à ses pairs, elle trouve dans la transmission de ces images de force vitale, mais aussi dans la recension de *toutes* les figures de son imaginaire récemment livré aux hallucinations, « une autre façon de concevoir et de mener la bataille » (E, p. 122) contre l'insensibilité et la cruauté, contre tout ce qui sépare et qui divise. Son récit peut alors se résumer à la tentative de changer la façon dont les uns vivent avec les autres.

Or, si nous voulons nous convaincre de l'effet « événement » de ce récit dans *Sable noir*, nous n'avons qu'à revenir sur les remerciements en annexe du livre. Pour Chawaf, comme pour la narratrice, la bataille de Normandie représente une des batailles les plus importantes du vingtième siècle, une qui marque, à bien des égards, le début de la fin de la guerre 1939-1945. Comme elles nous le rappellent, les combats qui ont suivi le débarquement du 6 juin 1944 ont permis de libérer

22. Arlette Farge, « La parole comme événement, entretien avec Arlette Farge », *op. cit.*

l'Europe de l'occupation nazie. Nous pouvons alors facilement imaginer que raconter cette bataille en particulier n'est pas sans apport pour la signification textuelle. Selon notre hypothèse, faire ce récit (en y mêlant ses pensées intimes), ce serait, paradoxalement, se battre pour ne plus avoir à se battre, pour faire survenir ou pour entamer la fin de l'agressivité. Ce serait résister à tout ce qui tend à détruire la vie, « mais sur un terrain qui n'est plus le champ de bataille où l'alternative est de tuer ou d'être tué, mais sur » (*ibid.*) l'espace du discours et de l'imaginaire où le rapport sensible à l'événement est *action* pouvant rapprocher les êtres²³. Voilà par ailleurs ce qui est reflété, à la fin de *Sable noir*, lorsque seule l'expression d'une sensibilité généreuse permet à la narratrice de renouer avec Tiberden, de commencer à soigner leur amour.

En vérité, si on tient compte des revendications de la narratrice au moment d'envisager le récit ou la parole par lesquels ranimer le couple et redonner goût à la vie, *Sable noir* vise à faire événement en provoquant, comme les images de l'été 1944 l'ont fait, de vives émotions. Dans ce sens la narration se transforme en *action* ou en catalyseur devant permettre de réveiller les sens, de faciliter le rapport à l'autre, somme toute de « soulever les énergies de renouveau » (*E*, p. 120). Si l'on se fie aux réflexions théoriques de Chawaf, elle s'énonce même comme double *rupture*, autant avec certaines conventions sociales qu'avec l'écriture romanesque traditionnelle. Chawaf nous le rappelle :

[L]écriture romanesque traditionnelle tend à peindre l'espace social, le corps à sa surface, le corps dans ses apparences, le corps structuré par un langage où on lui a appris à [...] travestir son désir, à laisser l'amour déçu. (*E*, p. 122).

Pour faire événement, selon Chawaf, c'est-à-dire pour avancer et pour aider à défendre un monde où « le social tend à écraser » (*ibid.*), la littérature doit alors faire connaître et favoriser la capacité primaire

23. C'est Chawaf qui conçoit le rapport sensible au monde comme « action » (*E*, p. 120). Cité aussi dans : Karin Schwerdtner, « Mémoire traumatisante, parole réparatrice : Chawaf », *Etudes littéraires*, vol. 38, n° 1, 2006, p. 45. Version numérique : <http://id.erudit.org/iderudit/014820ar> (6 sept. 2011).

à endurer, ainsi que « les sentiments [qui] sont une parole de la vie du corps qui doit se dire, qui doit agir » (*E*, p. 120).

En guise de conclusion, nous aimerions donner le dernier mot à Arlette Farge. Se référant aux propos recueillis et conservés dans les archives de police du XVIII^e siècle, cette historienne ne conçoit pas la description du quotidien et des habitudes vestimentaires comme un événement. Pour elle, l'événement « émerge lorsque, attentif et sensible, on perçoit qu'à travers [l]es paroles une société se construit [...] qu'un futur, lointain ou immédiat, se dessine²⁴ ». De ce point de vue, et si nous admettons les espoirs de la narratrice pour un avenir et un monde où la sensibilité et le désir de vivre primeraient sur la destructivité, *Sable noir* fait certainement événement.

24. Arlette Farge, « La parole comme événement, entretien avec Arlette Farge », *op. cit.*







Collection « Figura »

Directeur : Bertrand Gervais

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

Anne Éléine 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 Éléine 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 Éléine 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.

Jean-François Chassay et Elaine Després [dir.], *Humain, ou presque. Quand science et littérature brouillent la frontière*, n° 22, 2009.

Shawn Huffman [dir.], *Textures lumineuses. Éblouissements, ombres et obscurités*, n° 23, 2010.

Bertrand Gervais et Patrick Tillard [dir.], *Fictions et images du 11 septembre 2001*, n° 24, 2010.

Le groupe Interligne [dir.], *L'atelier de l'écrivain 2*, n° 25, 2010.

Lori Saint-Martin, Rosemarie Fournier-Guillemette et Moana Ladouceur [dir.], *Les pensées « post- ». Féminismes, genres, narration*, n° 26, 2011.

Mirella Vadean et Sylvain David [dir.], *Figures et discours critique*, n° 27, 2011.

Nicolas Xanthos et Anne Martine Parent [dir.], *Poétiques et imaginaires de l'événement*, n° 28, 2011.



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

