

Université de Montréal

À la cheville des temps
La construction du présent dans la littérature narrative
française au tournant du XXI^e siècle

par Daniel Letendre

Département des littératures de langue française
Faculté des arts et sciences

Thèse présentée à la Faculté des arts et sciences
en vue de l'obtention du grade de Ph. D.
en littératures de langue française

Juillet 2013

© Daniel Letendre, 2013

Résumé

À la cheville des temps.

La construction du présent dans la littérature narrative française au tournant du XXI^e siècle

Cette thèse de doctorat met en lumière les stratégies narratives déployées dans le récit français actuel pour représenter et construire son présent. L'hypothèse principale que cette recherche vérifie est la suivante : la littérature narrative d'aujourd'hui, par le recours à une énonciation entremêlant discours et narration ainsi que par une utilisation critique et pragmatique du passé, réplique au « présentisme » observé par François Hartog, cette perspective sur les temps dont le point d'observation et le point observé sont le présent. Les écrivains contemporains mettent en place un régime de temporalités où passé et avenir sont coordonnés au présent pour pacifier le rapport entre les trois catégories temporelles et faire apparaître un présent qui, sinon, demeure narrativement insaisissable ou soumis à l'autorité d'un passé ou d'un avenir qui dicte ses actions.

En distinguant leurs textes du genre romanesque et du mode narratif qui le compose, Pierre Bergounioux, François Bon, Olivier Cadiot, Chloé Delaume, Annie Ernaux, Jean Echenoz et Olivier Rolin, entre autres, s'inscrivent dans la tradition énonciative du récit, ici entendu comme genre littéraire où l'énonciation et le texte en formation sont à eux-mêmes leur propre intrigue. Le sujet d'énonciation du récit contemporain cherche à élucider son rapport au temps en ayant recours à des scènes énonciatives qui ont à voir avec l'enquête et l'interlocution, de manière à ce que d'une anamnèse personnelle et intellectuelle, de même que de la confrontation d'une mémoire avec son récit jaillissent les caractéristiques d'une expérience du présent. Or, une des caractéristiques du présent expérimenté par le sujet contemporain semble être une résistance à la narration et au récit, rendant alors difficile sa saisie littéraire. Cette opposition au récit est investie par des écrivains qui ont recours, pour donner à voir l'immédiateté du présent, à la note et au journal, de même qu'à des genres littéraires qui mettent en échec la narration, notamment la poésie. En dépit de leurs efforts énonciatifs pour extraire le présent de l'opération qui le transforme en passé, ces écrivains font tout de même l'expérience répétée de la disparition immédiate du présent et de leur incapacité à énoncer littérairement un sentiment du présent. Le seul moyen d'en donner un aperçu reste alors peut-être de chercher à construire le présent à partir du constat répété de l'impossibilité d'un tel accomplissement.

Mots-clés : Énonciation, présent, récit français contemporain, régimes de temporalité, pragmatique narrative, intertextualité, Pierre Bergounioux, François Bon, Olivier Cadiot, Chloé Delaume, Jean Echenoz, Annie Ernaux, Richard Millet, Marie NDiaye, Lydie Salvayre.

Abstract

Pegging times.

Forging the present in French narrative literature at the turn of the 21st century

This doctoral thesis highlights present-day French authors' narrative strategies used to illustrate and conceive the present. Our central hypothesis is that through an act of utterance intermeshing discourse and narration, as well as the critical and pragmatic use of references to the past, today's narrative literature offers a counterpoint to the "presentism" described by François Hartog (i.e. a retrospective look at eras in which the present is both the vantage point and the point under observation). By so doing, contemporary authors offer a system of historicities where the past and the future are linked to the present in order to reconcile the link between the three temporal categories and reveal a present which, otherwise, would remain narratively elusive or subordinated to the authority of a past or a future that dictates its behaviour.

By distancing their works from the fictional genre and from the narrative form it embodies, Pierre Bergounioux, François Bon, Olivier Cadiot, Annie Ernaux, Chloé Delaume, Jean Echenoz and Olivier Rolin, amongst others, are part of the enunciative tradition of the narrative, considered here as a literary genre in which the enunciation and the text in gestation are, in and of themselves, their own intrigue. In the contemporary narrative, the aim of the enunciation subject is to clarify its relationship to time by using enunciative scenes having to do with this quest and the conversation so that from a personal and intellectual anamnesis, as well as from the clash of a memory with its recounting, emerge the characteristics integral to the present experience. And yet, one of the characteristics of the present that the contemporary subject experiences seems to be a resistance to narration and to storytelling, which makes it almost impervious to literary analysis. Authors take up this opposition to storytelling by using, in an effort to bring the immediacy of the present to the foreground, the note, the journal entry, and literary genres that thwart narration, such as poetry. In spite of their enunciative efforts to distil the present from the operation that transforms it into the past, these authors are nevertheless faced, time and again, with having to live the immediate dissipation of the present and their inability to capture in a literary form its essence. Perhaps the only way to offer a glimpse of this is to try to create the present by repeatedly showing the impossibility of such an achievement.

Keywords : Enunciation theory, present, contemporary french narrative literature, system of temporalities, narrative pragmatics, intertextuality, Pierre Bergounioux, François Bon, Olivier Cadiot, Chloé Delaume, Jean Echenoz, Annie Ernaux, Richard Millet, Marie NDiaye, Lydie Salvayre.

Table des matières

Résumé.....	i
Abstract.....	ii
Index des abréviations.....	v
Remerciements	ii
Introduction	1
Discussion temporelle.....	2
« Le temps est lui-même un objet temporel »	7
Roman et temps.....	9
Du récit comme genre du présent	12
Vues sur le présent	18
Chapitre 1	
Le récit littéraire : fonctions et temporalités d'un discours narratif.....	31
Le récit : un genre littéraire à définir.....	32
Le récit d'un récit.....	37
Narration et discours (deux mouvements d'une même danse)	43
Raconter et réfléchir le réel	50
Un sujet et une énonciation critiques	60
Récit et roman : fonctions et temporalités.....	66
Chapitre 2	
Scène d'énonciation et situation d'interlocution : des communautés projetées.....	74
Situation et scène d'énonciation.....	78
Jouer les héros (et ne pas être à la hauteur de sa mission)	88
Quête et enquête.....	92
En route vers soi.....	98
L'interlocution et la communauté projetée.....	104
Un récit à raconter.....	108
De toi, de nous, à moi.....	113
Mission accomplie ?	118
Chapitre 3	
Inventorier le présent : anamnèse et usages de la mémoire.....	124
La hantise du passé.....	130
Souvenir et anamnèse	140
Le blason du présent.....	143
La fuite vers soi.....	149
L'inventaire du présent	153
Rolin et la mémoire qui tourne.....	170
Ernaux entre deux mémoires.....	179

Chapitre 4

Passer le temps : l'intertextualité comme anamnèse	194
Un homme et son récit	197
Une question de temps	211
La bêtise du temps.....	217
La force de destruction du présent	231
Je suis mon propre passé.....	246

Chapitre 5

Les corps du présent : aposiopèse et sorties du récit.....	261
Investir (dans) le présent	264
La voix du présent	266
L'étouffement d'une histoire non vécue	268
La résistance identitaire.....	277
Une dépossession	285
Le saisissement du présent	303
L'hors de la présence.....	308
Les restes du présent	318
Donner lieu au temps.....	322
Une distance inclusive.....	327

Conclusion

Les formes du présent	338
Plus qu'un retour	339
L'expérience du présent comme passé.....	343
Entrer par la sortie.....	351

Bibliographie	356
---------------------	-----

Index des abréviations

- AV* *Autoportrait en vert*, Marie NDiaye
- CAC* *Ceux d'à côté*, Laurent Mauvignier
- CN1* *Carnet de notes 1980-1990*, Pierre Bergounioux
- CN2* *Carnet de notes 1991-2000*, Pierre Bergounioux
- CN3* *Carnet de notes 2001-2010*, Pierre Bergounioux
- D* *Daewoo*, François Bon
- DAM* *Des anges mineurs*, Antoine Volodine
- Dg* *Dondog*, Antoine Volodine
- DH* *Des hommes*, Laurent Mauvignier
- DMT* *Dans ma maison sous terre*, Chloé Delaume
- FAF* *Futur, ancien, fugitif*, Olivier Cadiot
- FQ* *Fairy queen*, Olivier Cadiot
- HV* *La hache et le violon*, Alain Fleischer
- JD* *Journal du dehors*, Annie Ernaux
- JMV* *Je m'en vais*, Jean Echenoz
- LA* *Les années*, Annie Ernaux
- LCS* *La compagnie des spectres*, Lydie Salvayre
- LD* *La déclaration*, Lydie Salvayre
- LP* *Le premier mot*, Pierre Bergounioux
- LPI* *Le port intérieur*, Antoine Volodine
- LRN* *Le renard dans le nom*, Richard Millet
- LT* *La Toussaint*, Pierre Bergounioux
- M* *Miette*, Pierre Bergounioux
- MVO* *Ma vie parmi les ombres*, Richard Millet
- PE* *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze*, Antoine Volodine
- PF* *Paysage fer*, François Bon
- PI* *La possibilité d'une île*, Michel Houellebecq
- RDDEA* *Retour définitif et durable de l'être aimé*, Olivier Cadiot

TAF *La tentation des armes à feu*, Patrick Deville
TP *Tigre en papier*, Olivier Rolin
VE *La vie extérieure*, Annie Ernaux

Pour Florence

Remerciements

Avant toute chose, je reconnais l'aide financière du Fonds québécois pour la recherche Société et Culture (FQRSC) et celle du Département des littératures de langue française de l'Université de Montréal et de la Faculté des Études supérieures et postdoctorales de l'Université de Montréal.

La confiance que m'ont accordée Élisabeth Nardout-Lafarge et Jean-François Hamel en acceptant de diriger cette thèse m'est inestimable. Les cinq années que nous avons passées à travailler ensemble à ce projet ont donné lieu à de belles discussions, mais surtout à la naissance d'une amitié que j'ose espérer longue et fructueuse.

La rencontre d'Élisabeth à mes premières années de baccalauréat a été déterminante dans mon désir de poursuivre des études en littérature. J'admirais déjà son intelligence, sa rigueur et la passion qui l'anime encore aujourd'hui. Mais je tiens surtout à souligner ici son empathie, qui m'a été d'un grand secours dans les moments d'errance et de doute qui ont ponctué l'écriture de ma thèse.

Je ne pourrai jamais remercier Jean-François Hamel comme il se doit d'avoir accepté avec autant d'enthousiasme de codiriger ma thèse. Avoir travaillé à ses côtés à la réussite de ce projet aura été un très grand honneur. J'ai en plus haute estime son esprit critique, qui m'a toujours obligé à revoir mes affirmations et à interroger mes présupposés pour construire une pensée toujours plus précise et nuancée.

Je tiens également à remercier Martine-Emmanuelle Lapointe de m'avoir pris sous son aile dès son arrivée au Département. Son aide, à la fois financière et intellectuelle, m'a été des plus précieuses. J'espère que l'amitié née de notre longue collaboration saura durer.

Je tiens à souligner l'immense travail de relecture effectué par Karine Tardif. S'il reste des coquilles dans les pages qui suivent, ce n'est certainement pas de sa faute !

Thomas, Mélanie, Julien, Anne-Renée, mes amis littéraires, je vous remercie pour les longues discussions sur des sujets aussi divers que l'instrumentalisation de la mémoire ou l'ancien mari de Michèle Richard. Les nombreuses soirées passées à disserter, à s'échanger des suggestions de lectures et à rire de notre essoufflement m'ont permis de passer à travers la dure épreuve qui se termine maintenant.

J'en profite pour saluer tous mes amis, Antoine, Coucoune, Élodie, Marc-André, Joannie, Laurence, Élise, Xavier, Paul, Catherine, Nina, Kim, Olivier, qui m'ont nourri et abreuvé de leurs rires et de leurs encouragements.

Merci à ma famille, mes frères, et plus particulièrement mes parents, qui m'ont témoigné une confiance à toute épreuve pendant ces années où, oui, quoi qu'ils en pensent, je travaillais ! Je les remercie surtout d'avoir éveillé en moi, lorsque j'étais tout jeune, une curiosité insatiable de connaître et de comprendre par le biais des livres une partie toujours un peu plus grande du monde qui nous entoure.

Merci à Florence, mon tendre amour, qui m'a soutenu durant ces cinq années pour le moins difficiles. Je n'ai pas toujours été, bien malgré moi, des plus agréables, la tête souvent ailleurs et la culpabilité facile, mais tu es néanmoins restée auprès de moi, compréhensive et sachant comment me tirer de ma torpeur lorsqu'elle se faisait trop envahissante. Sans toi, ces remerciements ne précéderaient rien du tout.

Finalement, merci à Claire, arrivée à la toute fin de la rédaction pour me donner une dernière poussée vers le *finish*. Bande sonore des huit derniers mois, tes gazouillis m'auront appris qu'il y a dans la vie des choses bien plus importantes qu'une thèse, notamment cette grenouille en plastique bleu qui semble te faire de l'œil. Comme le chantait si bien Patrick Bourgeois : « Tu ne sauras jamais comme je t'aime. »

Qu'est-ce que le présent ?

C'est une chose relative au passé et à l'avenir.

C'est une chose qui existe en fonction de l'existence d'autres choses.

Moi je veux la seule réalité, les choses sans présent.

Fernando PESSOA

Introduction

Discussion temporelle

« Qu'est-ce donc que le temps¹ ? » Voilà la première d'une série de questions par lesquelles Augustin commence sa célèbre réflexion sur le temps. Sa toute première affirmation, point de départ de son argumentation, est la suivante : « Si personne ne me le demande, je le sais bien ; mais si on me le demande, et que j'entreprenne de l'expliquer, je trouve que je l'ignore². » Le théologien se bute ainsi, au tout début de sa méditation, à l'écart qui sépare l'expérience de la théorie, le sentiment de l'existence du temps de son explication. L'aporie à laquelle cette question le confronte révèle qu'une discussion sur la nature du temps doit d'abord, et inévitablement, procéder d'une expérience, d'une pratique du temps, cas de figure dont seront tirées les règles générales de sa définition.

C'est d'ailleurs la voie que suivra Augustin en vue de circonscrire cette dimension quasi insaisissable de l'existence humaine. Sa discussion s'appuie sur la sensation de la durée du temps : comment peut-on dire d'un temps ou d'une période qu'elle est longue ou courte ? Les trois catégories temporelles peuvent-elles toutes être longues, si on ne fait l'expérience que du présent puisque le passé n'est plus et que le futur n'est pas encore ? De cette sensation difficilement

¹ Augustin (saint), *Les confessions*, trad. d'Arnauld d'Andilly établie par Odette Barenne, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1993, p. 422.

² *Id.*

explicable, et pourtant bien réelle, découlera l'ensemble de la réflexion du théologien sur le temps. Après avoir écarté de son chemin de nombreuses apories, Augustin parvient à répondre à sa question initiale sur la nature du temps en le décrivant comme une distension de l'âme entre un présent du passé, un présent du présent et un présent du futur, soit une coprésence des trois temporalités dans le temps de l'expérience. Cette *distensio animi* permet de sortir de l'instant et d'entrer dans la durée formée par les intervalles créés, dans le présent, par le souvenir de ce qui est passé et l'attente de ce qui vient. Malgré cette découverte, la question qui a lancé la méditation d'Augustin reste entière : pourquoi — et non comment — un temps peut-il être ressenti comme long ? La nature du temps lui-même et, surtout, la posture du sujet dans le présent, infléchissent ici le questionnement en faisant apparaître le temps, en regard d'un temps passé ou à venir, comme une étendue à la fois quantifiable (le calendrier et l'horloge en proposent une mesure) et qualifiable en ce qu'il peut être porté au langage.

Savoir ce qu'est le temps, c'est donc à la fois comprendre la manière dont il est ressenti, les raisons qui expliquent une telle expérience et la façon dont cette expérience peut être énoncée. Il est impératif de souligner que le théologien ne constate son incapacité à fournir une réponse à la question sur la nature du temps qu'après qu'on lui eut demandé de *dire* ce qu'est le temps. L'expérience du temps ne suffit donc pas à sa définition : encore faut-il être en mesure de l'exprimer, sans quoi elle ne demeure qu'une intuition. La mise en langage de l'expérience du temps n'était cependant pas l'objet des réflexions d'Augustin.

Ce fut en revanche celui de Paul Ricœur qui, quinze siècles plus tard, a affiné dans *Temps et récit* un constat fait par Augustin. Ce dernier avait en effet remarqué que l'expérience de la *récitation* du chant liturgique et de la prière, qui nécessite, dans le présent de la litanie, et simultanément, de se

souvenir de ce qui a été chanté et de prévoir les mots encore à prononcer, lui permet de décrire l'expérience du temps. Partant de ce saisissement du temps dans le dire, Ricœur émet l'hypothèse que la mise en récit est le moyen de rendre intelligible une expérience du temps. Si celle-ci est vécue, selon Augustin, comme un écartèlement de l'âme entre passé, présent et futur, la mise en intrigue, c'est-à-dire le *muthos* aristotélicien, permet au sujet d'ordonner cette discordance. Le récit non seulement lui donne l'illusion d'avoir une emprise, par l'ordonnement des événements qui forment son vécu, sur son sentiment du temps, mais il s'avère le seul moyen à la disposition de l'homme pour répondre à la question « qui suis-je ? », pour se constituer une identité, celle-ci, comme le souligne Ricœur, « repos[ant] sur une structure temporelle conforme au modèle d'identité dynamique issue de la composition poétique d'un texte narratif³ ». En racontant une histoire, le sujet se raconte lui-même et modèle, à même le récit, son identité. Autrement dit, raconter une histoire, c'est à la fois dire ce qui fut et ce qui est, mais encore *qui* le dit.

Prenant appui sur des textes publiés au début du XX^e siècle (Proust, Woolf et Mann), Ricœur démontre que la mise en intrigue compose une expérience fictive du temps qui représente (d'où sa division de la mise en intrigue en trois *mimèsis*) l'expérience du temps des personnages. En se référant au *muthos* aristotélicien, Ricœur se garde bien de confondre la mise en intrigue et l'histoire racontée, d'établir une équivalence entre le récit en tant qu'il est l'acte de raconter, et ce qui est raconté. La mise en intrigue est avant tout une opération : elle construit une histoire en ordonnant les différents événements qui la composent. Ce faisant, le récit propose à la fois la mimèsis d'une expérience du temps et un questionnement plus ou moins implicite sur la définition du temps, la nature de l'expérience qui en est faite et la manière de la formuler.

³ Paul Ricœur, *Temps et récit 3. Le temps raconté*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Essais », 1991 [1985], p. 443.

Tous les récits et romans ne tiennent pas explicitement de tels discours sur le temps. Une pléthore d'œuvres placent le rapport de l'homme au temps au centre du récit — mais ce serait là, selon Ricœur, le propre de tout récit — en ne s'alourdissant pas d'un métadiscours sur la nature et l'ontologie du temps lui-même, sur la manière dont l'écriture peut s'en saisir. Cependant, tant l'organisation textuelle, le discours du narrateur sur son récit que la manière dont il agence les épisodes selon des articulations temporelles précises sont des indications de cette expérience du temps et de sa construction par le récit. Celui-ci servirait à la fois à mettre en ordre et à archiver des événements pour former la mémoire d'une expérience du temps. C'est d'ailleurs ce que laisse entendre Ricœur en faisant de la re-figuration par la lecture le lieu où l'expérience du temps, une fois mise en intrigue, devient intelligible. La *mimèsis III*, terme par lequel le philosophe désigne cette recomposition, soit « l'intersection [...] du monde configuré par le poème et du monde dans lequel l'action effective se déploie et déploie sa temporalité spécifique⁴ », vient inévitablement après le récit. C'est dire que le récit d'une expérience du temps, qui est toujours une expérience faite dans le présent, correspond à *la mémoire* de cette expérience toutefois réactivée à chaque nouvelle lecture selon des modalités différentes.

Cet apport de l'auditeur ou du lecteur à la formation narrative de l'expérience temporelle résout un autre aspect de la première aporie relevée par Augustin. Le théologien constatait que sa difficulté à définir le temps n'apparaissait qu'après qu'on lui eut *demandé* de l'expliquer. Cette difficulté de dire à *l'autre* ce qui sourd d'une sensation propre au moi tient du caractère rationnellement insaisissable de la chose, mais également d'une confrontation — provoquée par la parole, qui extériorise une expérience privée — entre le temps intime et le temps du monde. La

⁴ Paul Ricœur, *Temps et récit 1. L'intrigue et le récit historique*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Essais », 1991 [1983], p. 136.

compréhension de la nature du temps est donc tributaire à la fois d'une question posée et d'une réponse adressée à quelqu'un⁵ ; elle repose sur la constitution d'une situation d'interlocution qui crée un échange dans et par lequel se forme un discours sur le temps. Cette dynamique énonciative et intersubjective fonde dans le présent du discours l'assise d'une expérience temporelle qui n'apparaît qu'au moment de son partage. La fabrication de l'histoire pour un « public » donné ou fantasmé rend compte, bien plus que d'une expérience du temps, d'une expérience du *présent*, temporalité qui détermine la situation dans laquelle se trouvent narrateur de et narrataire, situation qui définit en retour le présent. Le récit procède ainsi à une élaboration du sentiment du temps du sujet d'énonciation et du récit lui-même, qui s'insère dans une histoire des formes — littéraires, artistiques, discursives, etc. — et propose un nouveau partage entre tradition et innovation. L'expérience du temps est ainsi affaire de relations, plus précisément de mise en relation⁶ d'une histoire et d'un mode de présence dans cette histoire, d'un sujet et d'un autre, et d'un énonciateur, d'un énonciataire et du présent dans lequel l'énonciation est produite.

⁵ Cette adresse n'est pas obligatoirement dirigée vers une personne différente de celle qui tente d'élucider sa propre expérience temporelle. Tout comme le premier lecteur d'un récit peut aussi en être l'auteur, les deux interlocuteurs d'une « conversation » peuvent être une seule et même personne qui joue tour à tour le rôle d'énonciateur puis celui d'énonciataire. Il convient de rappeler que toute utilisation du « je » suppose un « tu », que celui-ci soit présent, « en face » du « je », ou seulement un postulat nécessaire à la formation d'un tribunal intérieur, ce « for » où la conscience s'évalue elle-même.

⁶ Dans *Du temps* (trad. de Michèle Hulin, Paris, Fayard, 1996 [1984]), Norbert Elias, à partir d'un point de vue mêlant sociologie et anthropologie, définit le temps « comme le symbole conceptuel d'une synthèse en voie de constitution, c'est-à-dire d'une opération complexe de mise en relation de différents processus évolutifs » (p. 55). On pourrait dire que, selon cette définition, contemporanéité et temps sont synonymes, dans la mesure où l'un et l'autre se définissent non pas par ce qu'ils sont, mais par ce qui les fait, c'est-à-dire par le processus de leur fabrication qui est synthèse et mise en relation d'éléments divers. Elias considère que « la perception du temps exige des centres de perspective — les être humains » (p. 43), donc une expérience du temps, un sentiment de sa propre présence au monde, et que « la notion de temps [...] met en relation des positions situées respectivement dans la succession des événements physiques, dans le mouvement de la société et dans le cours d'une vie individuelle » (p. 21). C'est dire que la notion de temps — et donc la position du sujet dans ce temps, sa contemporanéité — varie selon la société dans laquelle est plongé le « centre de perspective », l'homme, et selon son parcours individuel, à la fois histoire personnelle et relation à sa société.

« *Le temps est lui-même un objet temporel* »

La définition de l'expérience du temps comme une mise en relation, dans et à partir du présent, des différentes temporalités composant le temps correspond, bien que dans une mesure plus restreinte, à celle que François Hartog a forgée pour définir un régime d'historicité. Notion prenant appui à la fois sur les récits et l'ordre du temps adopté par une société, voire une civilisation, le régime d'historicité est « un outil heuristique, aidant à mieux appréhender, non le temps [...] mais principalement des moments de crise du temps [...] quand viennent, justement, à perdre de leur évidence les articulations du passé, du présent et du futur⁸ ». Plus loin, Hartog ajoute que la notion de régime d'historicité cherche à rendre compte d'une expérience du temps selon « les formes ou les modes d'articulation de ces catégories ou formes universelles que sont le passé, le présent et le futur⁹ ». Le régime d'historicité, en tant qu'outil opératoire pour comprendre le sentiment du temps d'une époque ou d'un « état de civilisation¹⁰ », joue en quelque sorte le même rôle que l'interlocuteur auquel on adresse la question augustinienne sur la nature du temps : il cherche à décrire les manières dont passé, présent et avenir sont articulés dans un lieu et un temps donnés. Cerner les caractéristiques d'un régime d'historicité, c'est en même temps analyser la compréhension qu'une société a de son passé, définir sa pratique mémorielle (apologétique, critique¹¹), et évaluer la vision de l'avenir qu'elle élabore à l'aide de différents matériaux temporels, sociaux, politiques et artistiques. Hartog, se fondant sur les écrits de son prédécesseur Reinhart

⁷ Krzysztof Pomian, *L'ordre du temps*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèques des histoires », 1984, p. XIV.

⁸ François Hartog, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Librairie du XXI^e siècle », 2003, p. 27.

⁹ *Id.*

¹⁰ J'emprunte cette expression à Bruno Blanckeman, *Les fictions singulières. Étude sur le roman français contemporain*, Paris, Prétéxte Éditeur, coll. « Critique », 2002, p. 42, entre autres. À mon sens, elle permet d'englober davantage de paramètres (sociaux, humains, économiques, idéologiques, temporels, etc.) que le terme de « société », qui restreint les affirmations à un pays, voire à certaines parties du même pays.

¹¹ À ce sujet, voir Enzo Traverso, *Le passé, modes d'emploi. Histoire, mémoire, politique*, Paris, La Fabrique, 2005.

Koselleck, a bien démontré que l'articulation entre le « champ d'expérience » et l'« horizon d'attente¹² » ne se fait que dans le langage, et plus précisément dans son usage. Le discours et le récit sont bien les lieux où s'exerce la tension entre ce « passé encore présent, un passé dont les événements ont été intériorisés qui peuvent être remémorés¹³ » qu'est le champ d'expérience, et l'horizon d'attente, « le futur fait présent [...] le non expérimenté qui sera révélé¹⁴ ». La « crise du temps » est générée par une grande tension entre ces deux catégories temporelles. Hartog définit ce moment critique comme une modification de l'articulation entre passé, présent et futur. Le constat qu'une telle « crise » est en cours implique une certaine vigilance quant à une modification possible du régime d'historicité, mais aussi, surtout, quant à la manière dont la question augustinienne trouve réponse. Il semble en effet, selon Hartog, que « selon les rapports respectifs du présent, du passé et du futur, certains types d'histoires sont possibles et d'autres non¹⁵ ». Je dirais même plus : selon les rapports respectifs du présent, du passé et du futur, *dans le présent du discours*, certains types d'histoires sont possibles et d'autres non. La manière dont le présent construit dans son propre discours, et non uniquement par rapport aux autres temporalités, son identité temporelle, son mode d'être dans le temps est ici en jeu. Tout part du présent, seul temps énonciatif possible et seul lieu d'où peuvent être articulées et ordonnées des temporalités. Il est à la fois le temps créateur de la tension entre champ d'expérience et horizon d'attente et le temps créé par cette mise sous tension du passé et de l'avenir. Une remarque d'Émile Benveniste, dans *Problèmes de linguistique générale*, va en ce sens et constitue la pierre angulaire de cette thèse :

On pourrait croire que la temporalité est un cadre inné de la pensée. Elle est produite en réalité dans et par l'énonciation. De l'énonciation procède l'instauration de la catégorie de présent, et de

¹² Voir Reinhart Koselleck, *Le futur passé. Contribution à la sémantique des temps historiques*, trad. de Jochen et Marie-Claire Hoock, Paris, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 1990 [1979].

¹³ *Ibid.*, p. 270.

¹⁴ *Id.*

¹⁵ François Hartog, *Régimes d'historicité...*, *op. cit.*, p. 28.

la catégorie de présent naît la catégorie du temps. [...] Le présent formel ne fait qu'expliciter le présent inhérent à l'énonciation, qui se renouvelle avec chaque production de discours¹⁶.

La parole ouvre une brèche dans le temps : seule l'énonciation permet à la fois de faire l'expérience d'un présent par définition insaisissable et de le transmettre. Le présent est donc un temps auquel, par et dans l'énonciation, on a donné naissance en posant, selon ce qu'on considère être sa mémoire et son ambition, les bornes temporelles qui le définissent. Devenu, par le récit formé, une catégorie temporelle, le présent reste cependant inracontable, car mettre en forme une histoire, le mot le dit, confirme que le moment raconté fait partie de l'histoire, qu'il n'est plus, précisément, présent. Les caractéristiques de cette temporalité doivent donc être déduites de l'organisation temporelle proposée par l'énonciateur, de l'expérience du temps que son récit a façonnée.

Roman et temps

Lieu de formation par excellence d'histoires, la littérature narrative apparaît comme le champ idéal pour une investigation de la construction du présent. Depuis Lukács et sa *Théorie du roman*¹⁷, ce genre littéraire est en effet considéré comme celui de la mémoire, témoignage d'une perte et d'une disparition qui se manifestent par l'inadéquation entre le héros et son monde, entre l'idéal que ce héros porte en lui et l'impossibilité de sa réalisation dans le réel auquel il est confronté. Contrairement à l'épopée, où le héros est en symbiose avec le monde dont il n'est qu'un rouage, le roman met en place une réalité qui apparaît sous la forme d'« une masse tout à fait inerte, informe, sans signification, privée de toute aptitude à jouer, en face du héros, le rôle d'un partenaire qui

¹⁶ Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, 2, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1974, p. 83.

¹⁷ Georges Lukács, *La théorie du roman*, trad. de Jean Clairevoye, Genève, Éditions Gonthier, coll. « Bibliothèque médiations », 1963 [1916].

agirait selon un plan et dans une perspective d'unité¹⁸ ». Privé d'un guide et d'un destin dont il lirait les signes dans le monde l'entourant, le héros romanesque doit s'en remettre à l'expérience, à la fois la sienne et celle qu'on lui a transmise ; il doit faire confiance, tout en s'en méfiant, au connu, s'entêtant alors souvent à cheminer dans un ordre symbolique, moral et temporel évanoui. L'écart entre l'état présent du monde et le système de références sur la base duquel le héros l'interprète et dirige ses actions entérine le passage du temps et la disparition d'une manière d'être rendue inefficace parce qu'inactuelle. Le *Don Quichotte* de Cervantès est sans contredit l'exemple qui illustre le mieux la conception lukácsienne de l'art romanesque. Cervantès a créé héros qui applique à la société espagnole de la fin du XVI^e siècle une grille de lecture fondée sur le code symbolique de la chevalerie médiévale — tel qu'il est transmis notamment par les romans arthuriens —, provoquant ainsi non-sens et moqueries. Cette mauvaise lecture du présent fait de l'hidalgo un fou incapable de distinguer les temps, de discriminer ce qui appartient au présent et ce qui relève d'un ordre des choses passé.

En fondant sa poétique sur cette dichotomie entre l'état du monde et la manière dyschronique qu'a le héros de le décoder, le roman se révèle être, en même temps qu'un art de la mémoire, un art du présent : en montrant la perte, il dévoile le nouvel état des choses, les nouveaux paradigmes épistémologiques et axiologiques avec lesquels le personnage peine encore à jongler. Le roman fait l'exposition du retrait du passé et de l'ouverture des potentialités d'un présent à la fois contraint par l'expérience et libre d'en inventer les nouveaux modes pour s'accorder plus harmonieusement à un ordre des choses transformé. Ce faisant, le roman redéfinit la notion de contemporanéité, car force est d'admettre que le héros romanesque est loin d'être le contemporain de son temps puisqu'il rejette le présent du monde. Il est en revanche, inévitablement, contemporain de sa

¹⁸ *Ibid.*, p. 95.

présence au monde, de l'articulation singulière entre passé et futur qu'il y établit, de même que de différentes idées et modes d'être venus du passé et souhaités, dans le présent, pour l'avenir. Paradoxalement, le héros romanesque est donc des plus contemporains puisque ses griefs et ses rêves ne pourraient être ceux d'aucun autre homme à aucune autre époque, dans aucun autre lieu. Le plus radical des personnages de roman est, pour ainsi dire, celui qui est le plus radicalement « de son temps ».

Le roman est ainsi le lieu d'une crise du temps, chaque héros faisant l'expérience d'une redéfinition de l'articulation entre les catégories temporelles qui le place dans une position d'inactualité par rapport au présent du monde. Le personnage est le prisme où se condensent en une expérience du présent le legs du passé et les possibilités de l'avenir. L'étude du personnage romanesque permet alors de dresser un portrait *in vivo* du choc des temporalités et surtout d'un mode de présence conflictuel parce que toujours en procès d'élaboration. Ce présent issu de la confrontation des temps dont le personnage fait l'expérience est d'autant plus perceptible lorsque le narrateur, qu'il soit intra ou extradiégétique, a recours à une énonciation fondée sur le discours pour raconter l'histoire, lorsqu'un « je » revendique l'espace énonciatif. Ce faisant, l'ordonnement de l'expérience du temps du sujet en un récit constitue sa réponse à la question « qu'est-ce que le temps ? » puisqu'il développe un régime de temporalité¹⁹ qui lui est propre et qui rend compte de son expérience du présent.

¹⁹ Hartog emploie cette expression pour désigner ce qui participe à la formation d'un régime d'historicité, lui-même « tissé de différents régimes de temporalité » (*Régimes d'historicité...*, *op. cit.*, p. 118). Les discours politique, littéraire, managérial, économique, cinématographiques, etc., proposent chacun un régime de temporalité différent d'où un régime d'historicité, « expression d'un ordre dominant du temps » (*id.*) peut être tiré.

Du récit comme genre du présent

Le récit français contemporain, parce qu'il recourt à un grand nombre de ressources narratives, parce qu'il confie une place importante au discours, mais également parce qu'il est le lieu où s'effectue une tentative sinon de régler le rapport problématique entre l'homme d'aujourd'hui et le temps, du moins de l'énoncer, me semble tout indiqué pour servir d'objet à l'étude de la construction du présent en régime contemporain. Ces récits ont souvent à voir avec la mémoire et l'héritage, tant le passé littéraire, artistique et intellectuel de la société française ou d'ailleurs, que la mémoire intime du sujet qui les énonce. Employant un dispositif narratif fondé sur des situations d'interlocutions et une mise en scène de la parole et de l'écriture, ils investiguent, par la confrontation des temporalités, une expérience souvent déceptive du présent. Le consensus sur les mutations esthétiques et sociales accomplies au tournant des années 1980 nous permet de croire que ces changements se sont aussi étendus à l'expérience temporelle du sujet contemporain. Ces transformations ont nécessité la composition de nouvelles histoires et l'aménagement de nouvelles stratégies narratives pour ordonner et penser le temps.

Le découpage historique et esthétique proposé par les commentateurs de la littérature contemporaine repose sur des présupposés qui résument rapidement les décennies 1960 et 1970 au Nouveau Roman et aux « dernières avant-gardes ». En affirmant que les années 1980 ont présidé au retour du récit, du sujet et de la transitivité²⁰ dans la littérature, la critique construit une

²⁰ Il faut donner crédit à Dominique Viart d'avoir proposé pour la première fois une description de la littérature contemporaine selon ces trois « retours » que très peu de commentateurs ont par la suite remis en question. Bien qu'opératoires, et en certains cas tout à fait justes, ces retours cantonnent souvent les études sur le récit contemporain à des analyses qui manquent de perspective historique et qui soumettent la littérature d'aujourd'hui à la mémoire et au réel, plutôt que d'y voir une construction qui ne dépend que d'elle. Sur ces « retours », voir notamment Dominique Viart, « Mémoires du récit. Questions à la modernité », *Écritures contemporaines 1. Mémoires du récit*, textes réunis par Dominique Viart, Paris/Caen, Minard, coll. « La revue des lettres modernes », 1998, p. 3-27 ; ou encore, du même auteur, « Écrire au présent : l'esthétique contemporaine », dans Michèle Touret et Francine Dugast, *Le temps des lettres*.

rupture qui lui permet d'entériner ses déclarations. Si les critiques littéraires ont remarqué l'apparition d'une nouvelle approche esthétique (bien que celle-ci soit décrite comme un retour), certains sociologues, économistes, philosophes, historiens, etc., ont également constaté une modification importante dans le rapport de l'homme à son entourage, à lui-même et au savoir. Qualifiée de « condition postmoderne » par Lyotard²¹, d'« ère du vide » par Lipovetsky²², de « surmodernité » par Marc Augé²³, la période qui débute au tournant des années 1980 pourrait correspondre à une de ces « crises du temps » définies par Hartog. La littérature n'échapperait pas à cette réorganisation temporelle, au contraire : elle est sans aucun doute un des lieux où elle s'élabore, s'inscrit. Il faut toutefois prendre à voir dans cette littérature un reflet de ces changements : la littérature travaille plutôt à leur questionnement et à leur mise à l'épreuve, à l'expérimentation des formes narratives et poétiques visant à mettre en récit à la fois cette crise du temps et sa critique.

La littérature française contemporaine a elle-même souvent été décrite comme une littérature « en crise ». Si des observateurs l'ont qualifiée de littérature « en péril²⁴ » ou « sans estomac²⁵ », alors que d'autres ont surnommé certains écrivains « professeurs de désespoir²⁶ », le signe le plus évident de cette crise est sans aucun doute le nombre impressionnant de critiques qui cherchent à

Quelles périodisations pour l'histoire de la littérature française du XX^e siècle ?, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2001, p. 317-336.

²¹ Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne*, Paris, Minuit, 1979. Bien que Lyotard situe le commencement de la postmodernité autour des années 1950, il demeure que les caractéristiques dont il fait l'essence de cette « condition », notamment le soupçon devant les « grands récits », sont encore pertinentes et observables au tournant des années 1980.

²² Gilles Lipovetsky, *L'ère du vide. Essais sur l'individualisme contemporain*, Paris, Gallimard, coll. « Essais », 1983.

²³ Marc Augé, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « La librairie du XX^e siècle », 1992.

²⁴ Tzvetan Todorov, *La littérature en péril*, Paris, Flammarion, coll. « Café Voltaire », 2007.

²⁵ Pierre Jourde, *La littérature sans estomac*, Paris, L'esprit des péninsules, 2002.

²⁶ Nancy Huston, *Professeurs de désespoir*, Arles, Actes Sud, 2004.

démontrer l'inverse, ou à tout le moins à contester le sombre diagnostic de sa mort²⁷. Si la littérature est morte, les études qui lui sont consacrées tentent de montrer que son cadavre est néanmoins encore chaud²⁸. Les retours désignés par Viart seraient ceux d'un fantôme qui souhaite revenir à la vie en amenant avec lui, dans le présent, plusieurs traits stylistiques et formels venus du passé, de même que certaines caractéristiques d'un régime de temporalité antérieur. La brèche qui se serait formée entre une tradition narrative prétendument occultée pendant deux décennies et le présent serait dès lors colmatée, la littérature narrative pouvant reprendre là où elle l'avait laissée, au seuil des années 1960, la tradition qui serait la sienne. Que ces différentes vues sur le corpus français des trente dernières années soient justes ou non importe peu. Ce qui importe en revanche est que ces tentatives de définition du récit contemporain placent le rapport au temps au centre de sa poétique.

Comparer des récits à un revenant, considérer que la littérature narrative est en état de crise ou qu'elle effectue un certain nombre de « retours », c'est d'abord faire le constat qu'un rapport au passé, à la mémoire et à la tradition y est mis de l'avant par un sujet énonciateur qui, en plus de les revendiquer, tient un discours sur ces réalités passées. Ce rapport au passé peut également être le fait d'un sujet qui adopte la posture de l'héritier d'un legs détruit ou retardé, ou encore celle d'un archéologue parti à la recherche des reliques d'hier enfouies dans le présent. Ces opérations et postures sont tributaires de ce que Laurent Demanze a nommé un « imaginaire de la

²⁷ Il est intéressant de constater qu'un grand nombre d'études (monographies, actes de colloques) consacrées à la littérature contemporaine se font un point d'honneur de contester cette affirmation d'une crise, voire de la mort du roman aujourd'hui. Plusieurs critiques font un plaidoyer en faveur de la littérature narrative contemporaine, en montrant qu'elle est bel et bien vivante et forte, alors que d'autres font de cet état supposé de crise la preuve de la forme resplendissante du genre : « moment critique par excellence, [...] l'état le plus aigu, le plus vivant de la création romanesque, ce moment où l'écriture se retourne sur elle-même, met en question ses propres pratiques, interroge la pertinence de ses formes et la légitimité de ses objets. Aussi le contraire de la crise n'est-il pas la santé mais l'inertie et l'académisme. » (Jan Baetens et Dominique Viart [dir.], *Écritures contemporaines 2. États du roman contemporain*, Paris / Caen, Éditions Minard, coll. « Lettres modernes », 1999, p. 4.)

²⁸ Voir Pierre Bottura et Olivier Rohe, *Le cadavre bouge encore. Précis de réanimation littéraire*, Paris, Chronic'art / Léo Scheer, 2002.

secondarité²⁹ », l'imaginaire propre à qui a conscience de « venir après ». Les observateurs du récit contemporain ne s'y sont pas trompés : le passé saturé les études sur la littérature narrative récente. Le panorama de la littérature française « au présent » établi par Dominique Viart et Bruno Vercier porte d'ailleurs comme sous-titre le terme « héritage³⁰ », qui se trouve également dans le titre d'un essai de Sylviane Coyault, *La province en héritage*³¹, consacré à Pierre Michon, Pierre Bergounioux et Richard Millet, trois écrivains phares du contemporain. Et on ne compte plus le nombre d'études qui ont pour sujet l'histoire, et plus particulièrement celle du XX^e siècle, telle que trouvée dans les romans d'aujourd'hui³². Toutes ces analyses révèlent le rapport problématique du récit contemporain au passé, un passé qui, contrairement à ce que Lukács définissait comme le propre de l'ordre temporel figuré par le roman, fait défaut, un passé dont la mémoire est à composer, dont on ne se souvient plus très bien. Cette mémoire défaillante a été perçue comme le signe d'un « malaise dans la transmission³³ », d'un présent affecté par des trous de mémoire :

le roman lettré se fait ainsi la conscience inquiète d'une amnésie collective : il récupère les bribes d'une culture qui ne fait plus somme, traite les reliquats d'un savoir qui ne fait plus autorité et leur confère une fonction sémiotique nouvelle. Agencés dans des récits et des schèmes intellectuels différents, ils aident à penser le présent à côté de l'actualité, dans ce qui échappe à sa conscience immédiate³⁴.

« Penser le présent. » C'est bien la conclusion vers laquelle converge une vaste majorité des commentateurs du récit contemporain. Le regard que la littérature narrative actuelle porte vers le

²⁹ Laurent Demanze, *Encres orphelines. Pierre Bergounioux, Gérard Macé, Pierre Michon*, Paris, José Corti, 2008, p. 23.

³⁰ Dominique Viart et Bruno Vercier, *La littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, Paris, Bordas, 2002.

³¹ Sylviane Coyault, *La province en héritage. Pierre Michon, Pierre Bergounioux, Richard Millet*, Genève, Droz, 2002.

³² Voici quelques exemples d'articles et d'études portant sur l'histoire dans le roman français contemporain : Lionel Ruffel, « Les fictions de Volodine face à l'histoire révolutionnaire », dans Bruno Blanckeman, Aline Mura-Brunel et Marc Dambre [dir.], *Le roman français au tournant du XXI^e siècle*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2004, p. 163-172 ; Luc Rasson et Bruno Tritsmans [dir.], *Olivier Rolin : littérature, histoire, voyage*, Amsterdam/New York, Rodopi, coll. « Cahiers de recherche des instituts néerlandais de langue et de littérature française », vol. 49, 2008 ; Johan Faerber, « "À la guerre comme à la guerre" ou la Guerre d'Algérie comme non-lieu narratif dans *Des hommes* de Laurent Mauvignier », dans Marie-Hélène Boblet et Bernard Alazet, *Écritures de la guerre aux XX^e et XXI^e siècles*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2010, p. 109-120.

³³ Laurent Demanze, *Encres orphelines...*, *op. cit.*, p. 36.

³⁴ Bruno Blanckeman, *Les fictions singulières...*, *op. cit.*, p. 101.

passé permet de réfléchir *au* présent, *au sujet* du présent. Cette autoréflexivité du présent par le truchement du passé est un moyen, comme l'affirment Viart et Vercier, de « réenraciner un présent veuf de ses ancrages dans ce qui a contribué à le faire tel qu'il est devenu³⁵ », en somme de rassurer le présent sur sa propre existence en l'ancrant dans une histoire. Le présent serait donc morcelé, détaché de son origine et prisonnier de son propre temps puisque incertain de lui-même et de son histoire, incapable de s'orienter dans le temps et la durée.

L'organisation temporelle développée dans le récit actuel s'accorderait ainsi au régime d'historicité qui se serait peu à peu mis en place dans la société française au cours du dernier siècle, articulation des temps que François Hartog a nommé le « présentisme ». Cette perspective sur les temps, dont le point d'observation et le point observé sont le présent, serait en effet devenue la forme d'assemblage des temporalités à l'époque contemporaine. En régime présentiste, le « présent [... est] devenu horizon » ; il est un présent « [s] ans futur et sans passé [qui] génère, au jour le jour, le passé et le futur dont il a, jour après jour, besoin et valorise l'immédiat³⁶. » Passé et futur seraient ainsi soumis au présent qui les utiliserait uniquement pour justifier l'axiologie qui dirige ses actions. Cette instrumentalisation des temporalités constitue une explication plausible au « retour au réel » proposé par Viart comme caractéristique du récit contemporain : n'ayant d'yeux que pour lui-même, le présent se complairait à regarder son reflet dans le miroir des lettres, moins pour y reconnaître ses travers ou ses qualités que plus simplement pour s'y voir et être soulagé d'avoir enfin la preuve de son existence.

Or en constatant l'importance du passé dans le récit contemporain, l'inquiétude manifeste des personnages lorsqu'ils songent à l'avenir et leur inconfort dans un présent aux habitudes et au

³⁵ Dominique Viart et Bruno Vercier, *La littérature française au présent...*, *op. cit.*, p. 267.

³⁶ François Hartog, *Régimes d'historicité...*, *op. cit.*, p. 126.

langage standardisés, il est difficile de se résoudre à une lecture présentiste du récit actuel. Il semble en effet que le régime de temporalité qui y est mis en place est beaucoup plus complexe, et son recours au passé beaucoup moins utilitariste que le laisse croire Hartog, et bien moins restituitif que ce qu'en dit Viart. S'il faut convenir avec Lukács que le roman témoigne de ce qui a disparu, force est d'admettre que le récit contemporain tend à combler non pas la béance laissée dans le présent par le retrait du passé, mais plutôt la disparition du présent lui-même en tant que catégorie temporelle appartenant à la durée. Le regard vers le passé et la représentation du réel sont à mon sens davantage qu'un simple outil employé par le récit contemporain pour penser le présent, pour le réfléchir — selon toutes les acceptions de ce verbe. De même, l'intérêt marqué pour le réel, que ce soit par le biais du récit de soi ou du carnet de notes, participe d'un désir, né peut-être du constat d'une accélération du temps et de l'amnésie inhérente à cette course rapide des heures, de garder une trace du présent et d'en écrire la mémoire. Le recours au passé et au réel fait en effet partie d'une *pratique* des temporalités par laquelle le récit contemporain construit et historicise un présent autrement condamné à se reproduire lui-même selon une esthétique réaliste menant à l'équivalence entre présent et réel : à une tautologie³⁷. Ainsi décrit, le présent est donné pour passif puisque répondant à l'injonction d'une « mémoire pressante [qui] impose le recours au récit pour se mettre en forme³⁸ ». En somme, les écrivains seraient doublement soumis : d'abord à un réel dont ils ne peuvent sortir et qu'ils redoublent dans leurs œuvres, puis à une mémoire qui exige d'être écrite, qui plus est sous la forme d'un récit. Pareil récit ne construirait pas de mémoire, il ne créerait pas le réel : il serait plutôt créé par eux, ce que corroborent d'ailleurs les métaphores de l'écho et de la résonance, abondamment employées pour décrire le mode de présence du passé

³⁷ Voir Tiphaine Samoyault, « Un réalisme lyrique est-il possible ? », dans Bruno Blanckeman et Jean-Christophe Millois [dir.], *Le roman français aujourd'hui. Transformations, perceptions, mythologies*, Paris, Éditions Prétexte, coll. « Critique », 2004, p. 79-94.

³⁸ Dominique Viart, « Mémoires du récit. Questions à la modernité », *loc. cit.*, p. 7.

et du réel dans les récits actuels. Réduit à n'être que le lieu où la voix du passé et celle du réel sont renvoyées dans le présent, le récit et les formes qu'il met de l'avant ne sont pour cette critique qu'une réaction aux dictats à la fois d'une mémoire qui impose d'être mise au présent et d'une réalité qui exige d'être représentée parce qu'il ne resterait, au fond, rien d'autre à raconter.

Vues sur le présent

Cependant que la critique prend acte de la « mise au présent » de la mémoire du passé et des formes narratives dans le récit français d'aujourd'hui, *la mise en forme du présent* à laquelle il travaille reste une part du récit français contemporain inexplorée. C'est précisément à la description des moyens pris par la littérature narrative actuelle pour construire son présent que cette thèse sera consacrée. Une telle étude se justifie notamment par l'exposition, dans le récit lui-même, de sa puissance pragmatique, c'est-à-dire de sa capacité non seulement à représenter le présent, mais à le produire. L'omniprésence du passé et du réel dans le récit contemporain, son travail sur et à partir de dispositifs narratifs et littéraires hérités tant du Moyen Âge que du Nouveau Roman et la composition de la mémoire du présent effectuée par le récit contemporain sont en effet autant de stratégies narratives qui produisent du présent et rendent compte d'une expérience du temps caractéristique du sujet d'aujourd'hui. Cette thèse cherchera à vérifier l'hypothèse selon laquelle le récit contemporain, à partir de différents matériaux narratifs, discursifs, intertextuels, formels, historiques et mémoriels, tente de faire apparaître un présent et de construire un régime de temporalité qui s'opposent ou évoluent en parallèle au présentisme théorisé par Hartog. Il s'agira donc de décrire et d'analyser les formes narratives et littéraires utilisées par le récit contemporain pour coordonner les temporalités passées, présentes et futures. L'objectif est de définir un certain

nombre de poétiques du présent dans le récit d'aujourd'hui, et de circonscrire les caractéristiques propres au régime de temporalité qu'il met en place. La détermination de ces poétiques permettra de mettre au jour les traits constitutifs de « l'*ethos* temporel » du sujet et du récit contemporains et ceux d'un mode de présence tributaire à la fois du présent dont ils sont issus et de la manière dont ils se positionnent, par et dans le récit, dans ce présent.

De manière à éclairer les modalités selon lesquelles une frange large du récit contemporain construit sa contemporanéité, il a semblé nécessaire d'inclure au corpus de cette thèse les œuvres d'une dizaine d'auteurs aux poétiques bien différentes. Au-delà de ces contrastes apparaît dans ces œuvres un rapport problématique du sujet au temps, que cette relation complexe soit un des thèmes du récit ou qu'elle soit reprise dans la mise en intrigue du récit lui-même. Le choix des œuvres étudiées demeure — comme l'est d'ailleurs toute sélection — pour une part arbitraire, mais il vise d'abord à une certaine forme de représentativité des principales mouvances qui animent le champ contemporain de la littérature narrative, bien qu'un tel échantillonnage produise inévitablement des zones d'ombre. Ces tendances ne sont pas synonymes d'écoles, tant il est vrai que les écrivains contemporains sont réfractaires à toute tentative d'être regroupés sous une quelconque appellation ou au sein d'un mouvement esthétique. L'époque des cénacles et des groupes littéraires est pour le moment révolue, et les revues littéraires, où les auteurs se rassemblaient jadis selon des préoccupations politiques, sociales et esthétiques communes, sont ou bien éphémères ou bien ne durent qu'au prix d'une quasi-neutralité idéologique³⁹.

³⁹ Il y a, évidemment, quelques revues fondées dans les années 1980-1990, qui ont survécu jusqu'à nous, notamment *Nioques*, mise sur pied par Jean-Marie Gleize en 1990. Il est cependant possible d'identifier quelques « affaires » qui exposent à la fois la difficulté des écrivains à se regrouper et la neutralité que doivent adopter les revues pour survivre. Le conflit qui a opposé Michel Houellebecq à la *Revue perpendiculaire* (1995-1998) est un des meilleurs exemples pour illustrer cette situation. Collaborateur régulier de la revue aux côtés notamment de Maurice G. Dantec, Lydie Salvayre

Je ferai de cette résistance aux regroupements la pierre d'assise de mes analyses, en procédant majoritairement par comparaison d'auteurs qui ont, d'un point de vue poétique et esthétique, peu en commun, mais qui investissent tout de même, à partir de certains éléments semblables (matériaux mémoriels, dispositifs narratifs, thématiques), un rapport singulier au temps et au présent qui peut néanmoins être comparé. C'est ainsi que Pierre Bergounioux et Chloé Delaume pourront être mis en relation sur la base d'un désir partagé de liquider le passé dans le but d'accéder à une présence entière, à une contemporanéité avec soi-même ; de même, l'utilisation chez Antoine Volodine et Laurent Mauvignier d'une même figure de rhétorique liée au silence du récit me guidera vers la caractérisation d'un mode d'être dans un présent « social » qui refuse le récit et, donc, la constitution d'une durée. S'ajouteront François Bon, Olivier Cadiot, Patrick Deville, Jean Echenoz, Annie Ernaux, Alain Fleischer, Richard Millet, Marie NDiaye, Olivier Rolin et Lydie Salvayre, autant d'écrivains reconnus par l'institution éditoriale et universitaire, tant française qu'étrangère. Surtout, ce sont autant d'écrivains qui posent le sujet à la fois comme objet et source de la narration et qui font d'un sentiment sinon dysphorique du moins problématique du temps l'origine d'un questionnement sur la composition du présent et son articulation aux autres catégories temporelles. Leurs œuvres convergent ainsi vers des motifs narratifs et poétiques dont j'ai fait les trois axes structurants de ma thèse :

et Pierre Autin-Grenier, Houellebecq a fait paraître en 1998 *Les particules élémentaires*, roman qui a suscité de vives réactions de la part des fondateurs de la revue. Ceux-ci ont publié une lettre dans *Le Monde* fustigeant les idées politiques et sociales de l'écrivain. À la suite de cette attaque contre son auteur, Flammarion, maison qui soutenait la revue et qui a publié certains romans de Houellebecq, a interrompu la publication de la revue. Il y a fort à parier que, si Flammarion avait continué à soutenir la publication de la revue, Houellebecq en aurait été évincé. Ceci indique deux choses : les revues acceptent difficilement les opinions divergentes (ce qui n'est pas nouveau) et elles sont soumises aux lois du marché qui dirigent leur ligne éditoriale. Le « groupe », l'école n'est ainsi possible que moyennant un contrôle serré de ses membres (ce qui élimine la convivialité et la liberté de création du regroupement d'écrivains) et une soumission aux volontés des bailleurs de fonds et des diffuseurs, subordination qui fragilise les lieux de création « parallèles » ou, pour reprendre l'exemple ici utilisé, « perpendiculaires » à l'institution éditoriale établie.

1) *Les récits choisis sont constitués de situations d'énonciation où est accompli un brouillage de la distinction établie par Benveniste entre histoire et discours.*

Si, selon le linguiste, l'histoire suppose une « présentation des faits [...] sans aucune intervention du locuteur dans le récit », le discours s'appuie plutôt sur une « énonciation supposant un locuteur et un auditeur⁴⁰ », soit une situation d'interlocution. Une telle mise en scène énonciative fondée sur l'interlocution mène à deux constats : premièrement, l'interlocution crée la formation répétée et continue d'un présent, celui de la parole, temporalité partagée par les deux interlocuteurs qui s'échangent l'énonciation et, par le fait même, les rôles de « je » et de « tu ». Deuxièmement, l'interlocution, voire toute énonciation, a lieu au sein d'une situation d'énonciation qui influence l'acte d'énonciation en même temps qu'elle est créée et validée par lui. C'est dire que le présent en tant que temporalité est à la fois le producteur et le produit de la parole, qu'il est extérieur à l'acte d'énonciation en même temps qu'il est formé par lui.

L'utilisation d'une scénographie interlocutive, où une énonciation discursive est employée par la narration pour faire le récit d'une histoire, a pour conséquence la formation d'une « voix narrative⁴¹ » qui donne à ce récit une force pragmatique nécessaire non plus pour *penser* le présent et le rapport entre le sujet et le temps, comme le soulignait Blanckeman, mais plutôt pour *construire* la relation entre l'homme et le temps. Ce « faire » se manifeste d'une part par l'articulation, dans l'énonciation et autour du présent qu'elle institue, des temporalités, et d'autre part, par la mise en récit à la fois du rapport au temps et de l'opération qui lui donne forme.

⁴⁰ Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale 1*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1966, p. 239 et 242.

⁴¹ Ce concept a été théorisé dans *Figures III* par Gérard Genette (Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1972) et repris par Marie-Pascale Huglo et Sarah Rocheville en 2004, dans les actes d'un colloque rassemblés sous le titre *Raconter ? Les enjeux de la voix narrative dans la littérature contemporaine* (Paris, L'Harmattan), et aussi par Dominique Rabaté (*Poétiques de la voix*, Paris, José Corti, 1999), entre autres.

En somme, par le biais de l'interlocution (où parfois le « je » et le « tu » sont une seule et même personne), plusieurs écrivains contemporains mettent en scène la situation primordiale à toute tentative de définition du temps et de son expérience : l'interpellation du « je » par un « tu » qui lui impose de réfléchir à son expérience du temps. Les deux premiers chapitres de la thèse seront consacrés à l'analyse de la mécanique narrative du récit contemporain et aux conséquences pour la mise en intrigue de l'imbrication des énonciations discursive et narrative. Dans un premier temps, j'évaluerai, à partir de l'étude sur le récit de la seconde moitié du XX^e siècle menée par Dominique Rabaté⁴² et de la réflexion sur le conteur proposée par Walter Benjamin⁴³, la distinction générique, à faire en régime contemporain, entre récit et roman. Si le roman permet de raconter une histoire en tant qu'elle est formée d'une série d'événements passés, le récit, par l'accent mis sur l'énonciation discursive, ancre à la fois l'histoire et la narration dans un présent qui, à même l'exercice de synthèse qu'est toute narration, réfléchit à l'organisation narrative et temporelle à donner à l'histoire qu'il ordonne. L'emploi du discours comme dispositif narratif met en lumière la dépendance de l'histoire racontée et de la forme qu'on lui donne à une situation d'énonciation qui détermine à la fois les éléments qui composent cette histoire et la conduite du récit. D'un point de vue temporel, l'emploi du discours place l'énonciateur dans deux présents distincts : le présent de la situation dans laquelle il produit son énonciation, et le présent constamment renouvelé de l'acte d'énonciation lui-même. Cela a pour conséquence, d'une part, l'extraction de l'énonciateur du temps, selon un processus de « maintien de la potentialité contre toute actualisation, c'est-à-dire exactement le contraire de ce que doit bien être un roman qui

⁴² Dominique Rabaté, *Vers une littérature de l'épuisement*, Paris, José Corti, 1991.

⁴³ Walter Benjamin, « Le conteur. Réflexions sur l'œuvre de Nicolas Leskov », dans *Œuvres I*, trad. de Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2000 [1936], p. 114-151.

sacrifie ses possibles à la construction d'un monde et d'une intrigue⁴⁴», et d'autre part, l'historicisation de l'acte d'énonciation puisqu'il appartient au présent qu'elle produit. Alors qu'il permet au sujet de pleinement habiter le présent, un présent pérenne aussi longtemps que la parole est actualisée, l'acte d'énonciation assure l'inscription de ce présent dans une durée non pas soumise à la linéarité d'un temps qui s'écoule du futur vers le passé, mais dont l'agencement est fabriqué dans et par le présent lui-même, à *partir* de diverses temporalités qu'il met en relation.

2) *Les sujets énonciateurs des récits choisis font enquête sur le passé et, par ce détour, définissent un présent à la fois héritier et affranchi du passé.*

Le deuxième axe structurant ma thèse reprend à son compte l'intérêt indubitable du récit contemporain pour le passé. Il serait peut-être plus juste de dire « les passés » tant les écrivains contemporains ratissent large et font presque œuvre d'historien compte tenu des méthodes d'enquête qu'ils mettent en place pour les évoquer. Sont convoqués dans le récit l'histoire militaire et révolutionnaire du XX^e siècle, l'essoufflement des industries, la découverte de l'Amérique, bon nombre de drames et de faits divers contemporains ; les « vies minuscules » qui s'inscrivent en creux dans l'histoire personnelle et événementielle, les groupuscules militants, les derniers paysans, la langue figée des grammaires ; les photographies, les enregistrements, les lieux du passé et les témoignages. Tout est matière à récit, à commencer par l'histoire personnelle de l'énonciateur et la mémoire des formes littéraires et artistiques que le récit intègre et critique. Or ces mémoires sont appelées dans le récit contemporain pour être interrogées en tant que catégories du savoir, comme possibilité de connaissance. Elles sont considérées comme des

⁴⁴ Dominique Rabaté, « À l'ombre du roman. Propositions pour introduire à la notion de récit », dans Bruno Blanckeman et Jean-Christophe Millois [dir.], *Le roman français aujourd'hui...*, *op. cit.*, p. 39.

pratiques venant du passé, à la fois objet et productrices d'un savoir qu'il s'agit d'évaluer d'un point de vue critique, la mémoire parvenue jusqu'au présent constituant le reliquat d'un « autrefois-présent » soumis à des pressions sociales, des discours et des régimes de présence différents des nôtres. Ces mémoires sont employées comme un outil, un « instrument d'orientation⁴⁵ » vers un présent par définition insaisissable parce que fugitif et rapidement devenu passé.

Cet usage du passé se manifeste principalement sous les formes de l'anamnèse et de l'intertextualité. L'anamnèse sera l'objet du troisième chapitre de la thèse. Partant de la distinction établie par Ricœur entre *mnèmè* et *anamnèsis*⁴⁶, soit le souvenir passif qui s'impose au sujet par opposition au souvenir en tant qu'objet et fruit d'une recherche, je postulerai que le cheminement vers le passé du sujet énonciateur du récit contemporain répond à son désir de pacifier son rapport à cette temporalité, cette investigation lui donnant également accès à un matériau temporel à l'aide duquel il peut composer un présent dont il se trouve déficitaire. Il importe de souligner ici que le récit n'est pas second en regard du souvenir, qu'il ne sert pas à représenter l'anamnèse : il *est* l'anamnèse. En tant que processus, la remémoration fait du récit un espace élaboratif où s'énonce la recherche du passé, enquête qui peut prendre plusieurs formes : retour en arrière par une histoire linéaire, inventaire, liste, anecdotes liées à des lieux, etc. Cette pratique du passé vise, chez certains auteurs, à l'identification de ce qui apparaît en creux dans le présent, de manière à ce que le présent, une fois effectué l'inventaire de ces manques, puisse prétendre à une pleine présence à lui-même. Chez d'autres écrivains, cette souvenance cherche à fabriquer une durée où le présent est inclus dans un récit et issu d'une suite d'expériences du temps auxquelles il

⁴⁵ Norbert Elias, *Du temps*, *op. cit.*, p. 18.

⁴⁶ Voir Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Essais », 2003 [2000], p. 4.

donne forme. En somme, en faisant l'essai de différentes méthodes de remémoration, le récit actuel convie à une réflexion sur l'acte de mémoire contemporain, la mémoire étant considérée comme une pratique dont l'usage se modifie au fil du temps. Il s'agit non pas d'actualiser, mais d'évaluer le passé en regard d'un sentiment du temps contemporain qui cherche à se dire et à être dit.

Le quatrième chapitre sera consacré à un autre type d'anamnèse, celle-là orientée vers les formes et les figures littéraires du passé auxquelles les écrivains contemporains recourent pour bâtir leurs récits. Cette anamnèse intertextuelle redouble celle du sujet en inscrivant, dans le récit, la mémoire du récit lui-même. Processus pragmatique, sémantique et critique, l'intertextualité permet au récit contemporain de prendre position dans une histoire qu'il réécrit et à laquelle il participe. J'insisterai davantage sur la dimension critique de l'intertextualité, notamment sur la relation de commentaire instaurée par les écrivains entre leurs œuvres et celles de leurs prédécesseurs. Ce travail est à la base une mise en relation du présent et du passé qui oblige l'exégète à poser d'abord le regard sur son travail, à se positionner par rapport à l'œuvre antérieure qui en retour lui procure une définition de lui-même selon l'autorité et la valeur qu'il reconnaît à cette œuvre. Surtout, l'intertextualité, tout comme l'anamnèse individuelle, donne accès à différentes manières d'articuler narrativement une expérience du temps que les récits contemporains reproduisent, modifient ou rejettent, dessinant ainsi les contours de leur mode de présence dans un univers intellectuel et artistique.

Il est toutefois certains récits contemporains qui développent un univers narratif sans cesse repris et revisité de texte en texte. L'intertextualité se referme alors sur elle-même, les récits ne faisant référence qu'à d'autres œuvres du même auteur, œuvres déjà publiées ou encore à écrire. L'univers narratif est clos, le présent tourne en rond dans cet espace temporel et mémoriel sans

issue. Cette intertextualité restreinte⁴⁷ provoque l'historicisation d'un récit qui est à lui-même son propre passé, sa propre mémoire et son propre avenir, ce qui a pour effet de dévaluer ces temporalités comme source de critères évaluatifs valables et applicables à la fois pour le présent et pour le récit qui en rend compte. Cette pratique intertextuelle a le double effet de confirmer l'autonomisation du présent par rapport à un passé souvent érigé en figure d'autorité et d'abolir la durée dans laquelle s'inscrit ce présent, chaque œuvre d'un cycle ou d'une série devenant le passé ou le futur d'une autre œuvre. Il est dès lors impossible d'offrir un point de repère au présent différent de l'énonciation qui le produit, l'énonciateur appartenant à un temps qui se définit hors de lui-même, dans une sorte de retour à une temporalité épique où la vie d'un homme n'est plus l'unité de mesure temporelle de base, mais seulement le rouage d'un destin qui transcende son existence.

3) *Le mode de présence du sujet contemporain est caractérisé par une difficulté à mettre en récit une expérience du temps et du présent, que cet embarras tienne d'un empêchement ou de la faillite du récit lui-même à constituer cette expérience.*

Jusqu'ici, l'énonciation a été au cœur de l'argumentation sans toutefois être étudiée pour ce qu'elle est vraiment dans le récit contemporain : une voix. La voix est le lien entre le corps et le langage, elle est le lieu où se conjuguent le présent énonciatif et l'expérience du présent faite par un corps, enveloppe de chair sur laquelle s'inscrit le passage du temps. Surtout, le corps est l'indice d'un mode de présence, expérience temporelle qui se répercute dans les récits selon une équivalence posée entre le corps physique, le corps textuel et le corps langagier. Le cinquième

⁴⁷ Lucien Dällenbach propose cette expression pour désigner les liens intertextuels reliant les œuvres d'un même auteur. (Voir Lucien Dällenbach, « Intertexte et autotexte », *Poétique*, n° 27, 1976, p. 282-296.)

chapitre sera consacré à l'analyse d'une expérience physique du monde dont l'énonciation reprend les principales caractéristiques. J'ai pu constater que le mode de présence que mettent en scène un grand nombre de récits français actuels tient de l'étouffement et de la contrainte, que cette contention soit volontaire ou non. Bon nombre de personnages et d'énonciateurs du récit contemporain gardent le silence pour ne pas révéler une honte, une humiliation ou une information dont d'autres pourraient tirer profit, ou plus simplement parce que la situation d'énonciation qui permettrait de raconter, de dire ce que recouvre le silence n'est jamais créée, le public à qui s'adresseraient ces récits qui pourtant le constituent refusant de les entendre. Faisant un usage spécifique de l'aposiopèse — figure de rhétorique qui reproduit une hésitation, une réticence à poursuivre ou à laisser se poursuivre l'énonciation — certains romans, dont ceux d'Antoine Volodine et de Laurent Mauvignier, mettent en discours deux types d'utilisation du récit qui, pour l'un, sert à échapper à une réduction du langage à sa seule dimension informationnelle et, pour l'autre, permet de mettre en forme le silence dans une série de subtiles prétérations. Portant dans son corps et sa voix à la fois le refus du récit et le récit à dire, le sujet contourne le silence auquel il est contraint pour révéler à ses contemporains qu'en se détournant des récits encore à faire, ils se détournent d'une histoire qu'ils sont pourtant avides d'habiter et de composer.

Si le récit est refusé par les contemporains des sujets énonciateurs, si ces derniers se désintéressent des histoires qui cherchent à être mises en forme, c'est peut-être qu'ils n'arrivent pas à y reconnaître leur présent. Une réelle pratique du présent nécessite une redéfinition des lieux narratifs et discursifs où il peut être écrit. Ce changement du lieu où le présent peut être saisi répond à la « vérité » du présent contemporain, à ses éléments constitutifs et fondamentaux, que

les sujets énonciateurs peinent à appréhender et à intellectualiser par le récit. De nombreux textes contemporains prennent en effet la forme d'études de lieux, de carnets de notes, de journaux « extimes », de monologues ; autrement dit, leur dispositif énonciatif se situe à la jonction du récit et de l'essai, du récit et de la poésie, du récit et du théâtre. Ces textes font état d'une expérience de la quotidienneté et de la répétitivité du présent qui se développe en dehors de la mémoire tout en y faisant signe puisqu'on juge bon de la consigner.

Par l'entremise de carnets et de journaux, les écrivains contemporains travaillent à la « maintenance⁴⁸ » du présent, à la fois en tant que catégorie temporelle de l'existence *et* comme mémoire de lui-même. Si le récit provoque l'historicisation d'un temps, la consignation du présent assure, par la conscience toujours vive du renouvellement de l'expérience du présent, son maintien dans la mémoire et son caractère essentiellement nouveau. Alors que, dans le récit, le présent remémoré est toujours teinté du présent de la remémoration, les formes diaristiques employées par certains auteurs contemporains laissent en revanche à chaque présent son autonomie. La mémoire se construit à même le temps qu'il s'agit de garder bien vif. L'avenir ne pourra, sans lui faire subir quelques contorsions, imposer ses vues à ce qui sera alors devenu passé, car ce passé jadis présent aura formé, à même son expérience du temps, sa propre mémoire.

De manière à montrer que le récit français contemporain prétend à davantage qu'un raccord entre le présent et une mémoire qui lui ferait défaut et qu'il ne se contente pas de reproduire le réel, mais au contraire déploie une réelle force pragmatique lui permettant de construire le présent

⁴⁸ Mahigan Lepage, « François Bon. La fabrique du présent », thèse de doctorat en études littéraires, Université du Québec à Montréal, 2010, p. 66 et *passim*.

dont il fait l'expérience, j'emprunterai, pour mon étude des œuvres, aux théories de l'énonciation, à la narratologie, à la pragmatique littéraire et à la poétique leurs concepts et leurs méthodes. Mon argumentation se fondera sur des micro-analyses des œuvres à l'étude, dans un constant aller-retour entre les extraits étudiés et l'ensemble du texte dont ils proviennent. Ce n'est pas qu'une valeur métonymique soit accordée à la partie en regard du tout, mais il me semble que, confrontée à des textes où le discours et la voix sont à l'avant-plan, l'analyse doit en premier lieu s'intéresser à la manière dont l'histoire est racontée, à l'acte d'énonciation qui la met en forme. C'est la raison pour laquelle je serai attentif aux éléments narratologiques et énonciatifs des extraits choisis, tant au lien entre le temps de l'histoire et le temps du récit qu'aux conséquences de la cohabitation, plus ou moins heureuse selon les cas, entre narration et discours.

Cette méthode postule en quelque sorte l'absence de clôture des textes et, par conséquent, la continuation, œuvre après œuvre, d'une même élaboration de l'expérience du temps. La refiguration accomplie par la lecture, cette *mimèsis III* sans laquelle l'expérience fictive du temps ne peut être complétée et comprise, présuppose en effet que le point final du récit met un terme à la mise en intrigue de l'expérience du temps, que celle-ci se trouve entièrement synthétisée et donc intelligible. Or cette condition que pose Ricœur pour la compréhension de l'expérience fictive du temps est contournée par la majorité des auteurs qui figurent au corpus de ma thèse. Cohérentes, en ce qu'elles creusent au fil de nombreux textes un même sujet et une même expérience du monde et du langage, les entreprises littéraires dont il sera question dans les prochaines pages sont autant de quêtes inachevées ou impossibles, chaque auteur démultipliant, un texte après l'autre, les angles d'attaque et les points de vue sur une même question. C'est Richard Millet, qui n'a de cesse d'ajouter des tomes à son cycle siomois et à l'histoire de Pascal Bugeaud, comme si le monde paysan qui l'a vu naître et qui est aujourd'hui disparu ne pouvait souffrir une nouvelle fin ; c'est

Marie NDiaye qui, dans *Autoportrait en vert*, offre de courts récits rappelant des moments et des personnages de sa vie reliés à ou réveillés par l'apparition de la couleur verte (ce qui suppose une infinité de filiations à tracer et une multiplicité de déclencheurs à l'écriture de soi) ; c'est Patrick Deville qui, depuis une dizaine d'années, trace patiemment, du Nicaragua au Cambodge, la cartographie de l'idée révolutionnaire. Si le sujet d'énonciation refuse de borner son récit par un début et une fin fixes, les analyses ne se confineront pas à évoquer un texte à la fois, un auteur à la fois. En s'opposant à une configuration unifiée et englobante de l'expérience du temps, en diversifiant les matériaux et les esthétiques servant à bâtir les textes, les écrivains contemporains construisent un récit dont le régime de contemporanéité et la relation au passé et au futur sont tissés de tâtonnements, de reprises et de redites, un récit qui cherche une voie(x) pour faire passer le temps.

Chapitre 1
Le récit littéraire :
fonctions et temporalités d'un discours narratif

Le récit : un genre littéraire à définir

« On vous parle ». Voilà des mots de Jean Cayrol qui, comme l'a déjà remarqué Dominique Rabaté dans son essai *Vers une littérature de l'épuisement*, pourraient résumer bon nombre d'œuvres contemporaines¹. Les textes qu'il étudie, ceux de Camus, Beckett, Proust, des Forêts, etc., ont beaucoup en commun avec ceux qui font partie du corpus de cette thèse, notamment la particularité d'être décrits plus adéquatement par le terme de « récit », qui marque une césure par rapport à la mention « roman » habituellement trouvée sur la couverture des livres. Adoptant cette appellation générique, Rabaté nous met sur la piste d'une mutation importante de la littérature narrative française depuis les années 1940 : « ces textes, que j'appellerai [...] des "récits", présentent un singulier phénomène de monstration de leur voix narrative ; ils posent la question du statut à accorder au sujet qui prend en charge la fiction écrite² ». Récit, voix narrative, sujet, fiction : autant des termes qu'il faudra définir et garder en mémoire, et ce, pour trois raisons.

¹ Dans cet essai paru en 1991, Dominique Rabaté désignait sous le vocable « contemporaines » des œuvres qui ont été publiées entre 1913 (Proust) et les années 1970 (Beckett, des Forêts). Ce choix d'épithète est aujourd'hui discutable puisqu'il fait consensus, au sein de la critique, que les œuvres dites « contemporaines » sont des œuvres parues depuis le tournant des années 1980. J'adhérerai, pour l'ensemble de cette thèse, à ce deuxième usage. Il reste néanmoins que les textes que j'analyserai dans la présente recherche s'élaborent dans la filiation de ceux qu'étudie Rabaté.

² Dominique Rabaté, *Vers une littérature de l'épuisement*, Paris, José Corti, 1991, p. 7.

D'abord, ces termes sont devenus des lieux communs de la critique du roman et des théoriciens de la littérature de la seconde moitié du XX^e siècle, de Maurice Blanchot à Bruno Blanckeman, de Gérard Genette à Dominique Viart³. Ensuite, leur utilisation constante et continue par la critique, si elle n'est pas garante de la pertinence et de la justesse des concepts et des notions qu'ils désignent pour comprendre et décrire la littérature narrative des soixante dernières années, est néanmoins un indicateur assez fiable de leur importance dans les poétiques narratives contemporaines. Finalement, ces termes marquent l'héritage et la filiation qui unissent le corpus contemporain à celui qui l'a précédé, héritage dont les récits actuels prennent acte et se jouent.

Dès le premier paragraphe de son essai, Dominique Rabaté entérine les transformations de l'art romanesque au XX^e siècle en proposant un nouvel usage du terme « récit ». Partant de l'acception que la narratologie d'influence genettienne a donnée à ce terme, soit un récit considéré comme « énoncé narratif, [...] discours oral ou écrit qui assume la relation d'un événement ou d'une série d'événements⁴ », il en restreint la signification pour désigner non pas une catégorie d'énoncés narratifs, mais plus précisément un genre littéraire à part entière. Sous cette dénomination générique sont rassemblés des textes qui ont en commun le souci de mettre la *voix* à l'avant-plan :

³ Blanchot est sans aucun doute celui qui a discuté avec la plus grande cohérence de l'importance de la voix en littérature, notamment dans *L'entretien infini* en 1969 (Paris, Gallimard), où la nécessité du dialogue avec d'autres œuvres est mise à l'avant-plan ; Bruno Blanckeman s'est beaucoup intéressé à la poétique de la littérature narrative contemporaine, et les titres de ses ouvrages (*Les fictions singulières*, *Les récits indécidables*, je souligne), publiés en 2002 et 2008, en reprennent l'un ou l'autre des termes énumérés plus haut, ce qui en dit beaucoup sur la portée de ces notions ou concepts pour la critique du contemporain ; finalement Dominique Viart, critique de la littérature contemporaine, a participé dans un bon nombre d'articles à la définition du récit comme genre littéraire dominant de la production narrative d'aujourd'hui (notamment avec son hypothèse sur le « retour du récit » au début des années 1980), de même qu'à l'identification de ce groupe d'écrivains qui a été rassemblé sous la dénomination de « Nouvelle Fiction ». Chez Gérard Genette, si le terme « récit » renvoie plutôt à un mode narratif qu'à un genre littéraire à distinguer du roman, il reste néanmoins que la notion de « voix » qu'il développe dans *Figures III* est sans aucun doute l'un de ses apports les plus déterminants à la narratologie.

⁴ Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1972, p. 71.

À la différence du roman ou de la poésie [...], le récit (une certaine forme d'écriture qui ne répond plus à la définition traditionnelle du style) demande que l'on interroge précisément l'énonciation du texte. La voix narrative déborde du cadre de la fiction, elle l'envahit. Se prenant pour objet, elle scrute ses traces, elle conteste ses effets, se retourne sur et contre elle-même. Elle est objet et sujet, produit et production, présence et absence⁵.

Comme genre littéraire le récit se caractériserait principalement par une énonciation forte et appuyée, qui se situe à la fois au cœur du récit et dans ses marges. Plus précisément, cette énonciation se manifeste par une voix qui remet en question sa légitimité en tant qu'instance narrative, mais aussi comme sujet de la narration. Le récit littéraire fait donc place à une voix autoréflexive et spéculaire, qui raconte qu'elle se raconte en étant attentive au récit lui-même, à sa cohérence, voire à sa possibilité. Il est aisé de faire le pas qui sépare la voix du sujet dont elle émane, sujet que Rabaté dit être « en quête du lieu qui pourrait fonder son discours⁶ ». À l'image de l'individu qui la projette, la voix du récit littéraire contemporain cherche d'abord à raconter, c'est-à-dire, selon la théorie du récit développé par Ricœur⁷, à mettre en forme l'expérience du monde et du temps de ce sujet et à forger son « identité narrative » à même le récit de cette recherche.

Or introduire le récit parmi les genres littéraires revient inévitablement à le détacher du roman, genre où le narratif a préséance. Est-ce à dire, vu la portée de la voix dans les textes contemporains, que le récit se place davantage du côté du théâtre — autre genre où prime le mode narratif —, ou à tout le moins d'une théâtralisation de la narrativité, du « raconter » ? C'est là une hypothèse qui nous suivra tout au long de cette thèse et dont il s'agira de mesurer les conséquences sur l'expérience du temps et de la contemporanéité que le récit d'aujourd'hui met en place. Introduire le récit parmi les genres littéraires, c'est aussi et surtout *l'affranchir* de son rôle de

⁵ Dominique Rabaté, *Vers une littérature de l'épuisement*, *op. cit.*, p. 8-9.

⁶ *Ibid.*, p. 9.

⁷ Voir Paul Ricœur, *Temps et récit 1. L'intrigue et le récit historique*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Essais », 1991 [1983].

simple outil du romanesque, à savoir le moyen dont se sert la narration pour mener son histoire à terme, et en faire une forme esthétique à part entière. Alors que le roman propose une « fiction [qui] se déploie dans un espace imaginaire autre que régissent les règles d'un faire-semblant⁸ », qu'il travaille à la formulation d'une intrigue, à la réduction d'une infinité de virtualités à *un* seul possible qu'il construit et expose, le récit serait davantage du côté des potentialités dont le sujet fait l'expérience et à la poursuite de ce que Bruno Blanckeman nomme « les invariants de l'espèce⁹ » — tant ceux de l'espèce humaine que de l'« espèce » littéraire. Pour ce faire, il se place du côté du témoignage et de l'enquête, il s'ancre dans un point de vue subjectif qui se sait et s'expose comme tel.

Cependant, le récit n'en reste pas moins une fiction, ce que Dominique Rabaté rappelle à la toute fin de la définition qu'il en donne. Il est fiction non pas parce qu'il est la réplique fictive d'un univers semblable au nôtre, mais en tant que mise en scène, par le sujet énonciateur, d'une expérience du temps qui s'écrit en même temps qu'elle est vécue. En ce sens, le récit répondrait davantage, sans pour autant s'y contraindre, à certains critères du pacte autobiographique théorisé par Lejeune¹⁰, notamment au « devoir de sincérité » imposé par le cadre narratif du récit dans lequel un « je » — ou à tout le moins un sujet d'énonciation qui revendique sa subjectivité et son rôle de narrateur — (se) raconte. Cette sincérité est due, entre autres, à la double position occupée par le sujet dans le récit, à la fois celle du raconteur et du raconté. Le sujet énonciateur endosse en somme le rôle du témoin qui raconte ce qu'il a vécu, que ce vécu soit expérientiel (le sujet participait à l'événement), visuel (le sujet a observé l'événement) ou « narratif » (le sujet a entendu parler de l'événement, on le lui a raconté ou il en a lu le récit). Je ne m'attarderai pas à discuter ici

⁸ Dominique Rabaté, *Vers une littérature de l'épuisement*, *op. cit.*, p. 7.

⁹ Bruno Blanckeman, *Les fictions singulières. Étude sur le roman français contemporain*, Paris, Prétexte Éditeur, coll. « Critique », 2002, p. 101.

¹⁰ Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1975.

longuement des différentes théories sur l'ontologie et le discours du témoin ; il m'apparaît néanmoins opportun, dans ce chapitre inaugural, de proposer d'emblée une première caractéristique du sujet de l'énonciation qui a des conséquences indéniables sur la temporalité développée dans le récit contemporain. Cette temporalité tient précisément son origine de la relation qui prévaut entre l'histoire racontée et le sujet d'énonciation qui la raconte. Ce dernier, qui se donne à la fois pour témoin et sujet de son témoignage, produit en effet un brouillage entre les deux types d'énonciation distingués par Émile Benveniste dans *Problèmes de linguistique générale*¹¹, soit le discours et l'histoire. L'entremêlement des plans énonciatifs me semble au cœur de la définition du récit comme genre littéraire puisqu'il remet en question la temporalité définie par ces énonciations, selon Benveniste, antithétiques.

En recourant au discours pour raconter une histoire, le sujet énonciateur instaure dans et par sa parole un présent à partir duquel les temporalités passées et futures s'ordonnent. Ce refuge dans la parole le soustrait au temps de l'histoire pour l'installer dans une forme d'atemporalité du discours. Or l'utilisation du discours pour composer un récit l'inscrit paradoxalement dans une histoire et une durée qui lui ferait autrement défaut. En ce sens plus près du conte tel que défini par Benjamin¹², j'y reviendrai, que du roman, le récit actuel déplace le centre de la narration de la mise en intrigue, voire de l'intrigue elle-même, vers l'acte d'énonciation et ce qui le détermine. Ce faisant, le présent de l'énonciation est davantage employé à transmettre la mise en forme d'une expérience du temps que l'expérience elle-même.

¹¹ Voir Émile Benveniste, « Les relations de temps dans le verbe français », dans *Problèmes de linguistique générale*, 1, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1966, p. 237-250.

¹² Walter Benjamin, « Le conteur. Réflexions sur l'œuvre de Nicolas Leskov », trad. de Maurice de Gandillac, revue par Pierre Rusch, dans *Œuvres III*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2000 [1936], p. 114-151.

Le récit d'un récit

Le sujet racontant du récit contemporain, l'*Homo narrans*, comme l'a heureusement nommé Alain Rabatel¹³, occupe souvent la position du témoin parfois impliqué dans les événements dont il fait le récit, parfois dépositaire d'une histoire et d'une mémoire qu'on lui a transmises. Dans ce dernier cas, l'énonciateur est témoin du récit lui-même, à la fois de l'ordonnement d'événements en une histoire et de l'acte d'énonciation qui la transmet. Le récit proposé au lecteur est alors celui d'un des trois « moments » qui définissent le sujet comme témoin et structurent son expérience du temps.

Premièrement, le récit peut être celui d'événements que le sujet a observés ou auxquels il a participé. Cette posture narrative n'est pas spécifique au récit contemporain : tous les romans narrés à la première personne du singulier, entre autres, adoptent cette position. Or, comme le montre l'incipit des trois sections composant *La hache et le violon* d'Alain Fleischer¹⁴, où la valeur testimoniale du récit est affirmée dès la première phrase, s'afficher comme témoin d'un événement supplante l'événement lui-même, l'histoire à raconter. Que l'énonciation prenne le parti d'une narration subjective, comme chez Fleischer, ou qu'elle penche davantage du côté d'une omniscience d'inspiration réaliste¹⁵, la mise en récit est nécessaire en raison de la position du témoin occupée par le sujet énonciateur. La focalisation est ainsi déplacée de l'histoire racontée vers celui qui la raconte.

Revenons à Fleischer. *La hache et le violon* est divisé en trois sections qui reprennent, à quelques détails près, notamment en ce qui a trait au moment de l'énonciation, le récit du début

¹³ Alain Rabatel, *Homo narrans. Pour une analyse énonciative et interactionnelle du récit*, Limoges, Lambert-Lucas, 2009.

¹⁴ Alain Fleischer, *La hache et le violon*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 2004. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *HV*, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

¹⁵ Voir, entre autres, *Je m'en vais* de Jean Echenoz (Paris, Minuit, 2002) où le narrateur, bien qu'il s'immisce à quelques reprises dans son récit, reste à l'écart des événements qu'il raconte.

de la fin du monde, une fin qui n'en finit pas de finir. De 1933 à 1944 puis à 2042, les circonstances de cette fin du monde sont similaires, concordances qu'est à même de constater le narrateur, témoin en apparence immortel de ces trois « débuts de la fin ». Les deux phrases qui ouvrent chacune des sections du roman indiquent de façon explicite que la voix narrative raconte une histoire qu'elle connaît puisqu'elle en a été le témoin : « Par hasard, la fin du monde a commencé sous ma fenêtre. Il fallait que cela commençât quelque part : il se trouve simplement que je suis bien placé pour parler de ce début. » (*HV*, 13, 263, 339¹⁶) Penché à sa fenêtre, l'énonciateur a une vue surplombante sur les choses et un seul geste, une seule parole le ferait passer d'observateur à participant¹⁷. Plutôt que de relater les événements révélant cette fin du monde, l'énonciateur confirme qu'il possède l'autorité nécessaire pour prendre la parole : il est un spectateur qui se trouve malgré lui au centre de l'histoire tout en la dominant. Or n'est témoin que celui qui se met dans cette position, qui admet avoir observé une scène ou certains événements. Le témoin prend la parole pour *se dire* témoin : « un témoin, acteur ou spectateur, *rapporte* ce qu'il a vu ou entendu d'un événement ou d'une action. [...] Le témoignage n'est donc pas la perception même : *c'est un récit, une narration* impliquant un processus de transfert du témoin à celui qui reçoit

¹⁶ Par souci de rigueur, il me faut préciser que seule la première occurrence (p. 13) de ces deux phrases dans le roman contient l'expression « Par hasard » ; les deux occurrences suivantes débute immédiatement avec : « La fin du monde a commencé sous ma fenêtre. » La raison de cette élimination tient probablement au fait que la première section est sous-titrée « Roman », tandis que la deuxième et la troisième prennent respectivement les mentions génériques de « Histoire » et de « Divagation ». Paradoxalement, cet ajout du « par hasard » en tête de la section « Roman » souligne avec ironie la « chance » qu'a eue le narrateur de se trouver au bon endroit, au bon moment, faute de quoi il n'aurait rien eu à raconter, mais également que ce point de vue est précisément celui du témoin, car comment peut-il considérer autrement le fait d'être l'observateur d'un tel événement ? Fleischer affirme ainsi, dès l'ouverture du roman, et par cette simple locution, que toute fiction est une question de point de vue sur les événements, d'un choix délibéré de considérer les événements comme tenant du destin ou du hasard. L'héroïsme des personnages n'est pas inscrit, comme dans une épopée, dans leur destin : c'est d'un devenir héros dont il s'agit ici, comme c'est peut-être le cas dans tout roman.

¹⁷ *Paysage fer* de François Bon (Lagrasse, Verdier, 2002) est peut-être, dans les textes du corpus ici étudié, l'exemple le plus extrême du sujet-témoin. Le narrateur – mais il s'agit plutôt d'un « descripteur » – est à la fois celui qui ne fait que regarder et celui qui analyse cette expérience du regard. Il est, en quelque sorte, témoin de lui-même en train d'être témoin.

le témoignage¹⁸. » Le témoin produit donc de la mémoire à partir de l'organisation de l'événement vu en un récit visant à être transmis et adressé. En constatant être « bien placé pour *parler* de ce début », l'énonciateur de *La hache et le violon* met en avant la dimension discursive, voire interlocutive, au fondement du témoignage et, par extension, du récit. Le sien se termine d'ailleurs par la reproduction d'un discours du sage Chamansky, interlocuteur privilégié de l'énonciateur, qui donne aux destinataires potentiels (futurs) de son message et de son présent le loisir de les interpréter :

tel est l'enseignement auquel aura conduit cette expérience unique, dont pourtant nous n'attendons pas le résultat, nous qui sommes dans le laboratoire face à l'évidence de ce que nous avons expérimenté [...]. Car voici ce que j'ai à vous dire, que vous n'allez entendre que pour aussitôt l'oublier et le transmettre à votre insu [...]. Ce qui constitue encore pour quelques heures la réalité que nous connaissons, que nous vivons en ce moment même et d'où je vous parle, [...] ne subsistera plus qu'en dépôt, ou plus exactement en réserve, dans l'imagination de quelques artistes et écrivains [...]. [L]'Histoire trouve sa matière et ses commentaires dans ce qui nous apparaît comme des fictions. (*HV*, 256-257)

Vérité et fiction, témoignage et récit sont une seule et même chose qui prend sa source dans l'expérience pour terminer sa course dans l'oreille d'un interlocuteur attentif qui saura lui donner sens. Dans cet extrait rappelant un sermon biblique, Chamansky condense dans le présent du témoignage une expérience du passé qu'il confie à l'oubli, autre absolu de la mémoire représentée par le témoin, en vue d'un entendement futur. La fonction du témoin est alors davantage de mettre en tension, dans et par son récit, l'histoire et les événements racontés que d'être une source pour l'historiographie.

Deuxièmement, au-delà des faits racontés par le témoin, la scène de transmission de cette histoire peut être l'objet du témoignage. Le sujet se trouve alors dans la position du témoin que

¹⁸ François Bédarida, « Le temps présent et l'historiographie contemporaine », *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, n° 69, « D'un siècle à l'autre », janvier-mars 2001, p. 158. Je souligne.

Bédarida a nommé « auriculaire¹⁹ » puisqu'il rapporte une narration, c'est-à-dire à la fois les événements racontés, la situation d'énonciation dans laquelle le récit est produit et le récit lui-même. Cette scénographie testimoniale, par laquelle ce qui est raconté est le récit en tant qu'acte de transmission, est celle adoptée par Richard Millet dans *Le renard dans le nom*²⁰, court texte où le narrateur relate le récit que lui a fait sa mère d'un viol meurtrier ayant eu lieu dans leur petit village fictif de Siom. Le texte s'ouvre sur cette phrase : « Une histoire hors du temps, comme tout ce qu'on raconte, peu importe sa vraisemblance ou le poids d'un passé pesant comme autant de cailloux dans la bouche de celui qui parle, *dit ma mère* » (LRN, 11, je souligne). L'incise, qui clôt ce premier segment du *Renard dans le nom*, dédouble l'autorité dont relève la fonction narrative. Une première histoire est racontée par la mère, témoin direct des événements. Ce récit est à son tour raconté par le fils, témoin auriculaire du récit de sa mère. Le fils occupe donc en premier lieu le rôle du narrataire, puis, dans un second temps, celui du narrateur. À la fin du texte, c'est toutefois au tour de la mère de se placer dans le rôle du témoin auriculaire, alors qu'elle fait état des différents destins qui ont été inventés pour celui soupçonné du viol et du meurtre de Christine Râlé :

Tel aurait été, de cette façon ou d'une autre (une balle de Luger dans la nuque, peut-être, avait dit ta tante), le service rendu à Louis Lavolps et en échange duquel il aurait demandé à son frère d'armes de le débarrasser [...] de son fils ; lequel fils (selon une version différente et non moins extraordinaire, dit ma mère) leur serait revenu sous une forme à laquelle nul n'aurait jamais pensé : en fille [...]. (LRN, 116)

Cet excipit où la mère occupe la position du témoin au second degré d'une part renforce le légendaire entourant l'histoire de Lavolps, car l'insistance sur la multiplication des versions du destin du jeune homme constitue moins l'explication véritable de sa disparition que sa

¹⁹ *Id.*

²⁰ Richard Millet, *Le renard dans le nom*, Paris, Gallimard, 2003. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle LRN, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

transformation, en raison même de cette incertitude, en une figure narrative : « Oui, faisons tomber au rang de légende cette version des faits » (*LRN*, 119), affirme la mère avant d'en raconter une autre. Pierre-Marie Lavolps n'est plus homme, comme en témoigne l'histoire de son retour à Siom déguisé en femme : il est devenu personnage, homme constitué de mots. D'autre part, l'emploi de modalisateurs (« peut-être », « on dit que ») qui reproduisent l'incertitude et les hésitations de la mère quant à la fin véritable de Lavolps, de même que la mention des différentes versions de l'histoire et de leur source — soit un autre narrateur — attestent la secondarité de tout récit et de toute mémoire. Millet pose ainsi la narration comme la reprise constante d'un récit antérieur, conception de la littérature qu'il systématisait en faisant, comme je l'analyserai plus loin²¹, une utilisation étendue d'une intertextualité restreinte où personnages et histoires sont repris d'un roman à l'autre.

À l'image de Lavolps, qui ne reste « vivant » que parce qu'on en raconte l'histoire, le témoin auriculaire n'existe que parce qu'on s'adresse à lui, qu'on lui rapporte une histoire qu'il relate à son tour. L'apparition du témoin auriculaire, et dès lors de son témoignage, est ainsi tributaire d'une adresse et d'une expérience analogue à celle du lecteur qui découvre mot après mot le récit qu'il a entre les mains. Ce type de témoignage est double : d'une part, il fait état d'une histoire racontée par un témoin oculaire ou lui-même auriculaire et, d'autre part, il est l'expérimentation d'un « devenir-témoin ». C'est en effet le processus reproduit par le narrateur du *Renard dans le nom*. En rapportant le récit de sa mère, le fils témoigne du moment où il est passé de l'ignorance à la connaissance moins de la biographie de Lavolps que d'une manière de raconter fondée sur la prise en charge des multiples histoires et sur l'évocation de ces différentes versions. En omettant d'inclure des guillemets avant le premier mot du texte et après son dernier, ne les conservant que

²¹ Voir *infra*, chapitre 4, p. 250-253.

pour ces rares endroits où lui-même s'adresse à sa mère, le fils admet le brouillage entre la voix de sa mère et la sienne. Le témoin est ici témoin d'un témoignage, le narrateur raconte toujours un récit déjà raconté. Rendre compte d'une expérience du présent pose alors problème puisque tout est déjà récit, donc mémoire.

Troisièmement, le processus de subjectivation peut être l'événement raconté, le sujet étant alors le témoin de sa propre histoire. L'exemple le plus explicite de cette troisième forme de témoignage est sans aucun doute offert par Daniel 24 et 25, personnages de *La possibilité d'une île* de Michel Houellebecq²². Clones de Daniel 1, un humoriste ayant vécu au début du XXI^e siècle, Daniel 24 et 25 ont pour obligation de commenter le récit de vie de leur aïeul pour en tirer un enseignement non seulement sur le mode de vie des humains — les clones forment en effet une nouvelle espèce appelée les « néo-humains » —, mais sur eux-mêmes, sur ce qu'ils ont été. En somme, ils sont les lecteurs et les commentateurs d'eux-mêmes, à la fois sujets et objets de l'exégèse.

Ce regard sur soi-même porté par les néo-humains n'est en fait qu'une extériorisation, qu'une temporalisation, pourrait-on dire, du for intérieur : plutôt que de dialoguer avec sa « conscience », le sujet entre en « conversation » avec lui-même par-dessus les temps. De façon plus conventionnelle, Pierre Bergounioux ou encore Annie Ernaux s'instituent souvent comme objets de leurs récits, le passé et le parcours personnel de l'enfance à l'âge adulte étant la matière première de leur narration. L'énonciateur devient en quelque sorte le témoin de la formation d'une identité dont il tente de circonscrire certains des déterminismes qui ont participé à son devenir.

²² Michel Houellebecq, *La possibilité d'une île*, Paris, Fayard, 2005. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *PI*, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

Cette troisième forme de témoignage s'apparente à l'autobiographie et elle se double souvent d'une réflexion sur l'écriture elle-même, qui devient un des événements racontés et dont le sujet est également témoin. Le témoignage sur l'acte scripturaire se manifeste, entre autres, par un jeu avec les codes romanesques ou par un sujet qui se regarde écrire et remet en doute ses choix poétiques et esthétiques, voire la possibilité de raconter. Cette posture testimoniale est en ce sens la synthèse des deux définitions du témoin énoncées plus haut : elle conserve de la première l'importance fondamentale du discours dans la constitution du témoin et de la deuxième le souci porté au récit lui-même en tant qu'événement observable.

À la lumière de ces trois figures du témoin présentes dans le récit français contemporain, on constate que le sujet se tient au centre du récit, à la fois point focal et objet, narrateur et personnage, voire énonciateur et énoncé. Cette position centrale du sujet redéfinit non seulement son statut dans la fiction, comme Dominique Rabaté en avait l'intuition, mais également la délimitation des plans d'énonciation, des régimes énonciatifs — discours ou narration — utilisés par ce sujet pour bâtir son récit.

Narration et discours (deux mouvements d'une même danse)

Alors que dans un article qui a fait date²³, Émile Benveniste distinguait deux plans d'énonciation, soit l'énonciation historique (le récit) et le discours, Genette et Rabaté emploient le deuxième terme pour définir le premier, le discours devenant une des caractéristiques principales du récit. Lorsqu'on sait que, pour Benveniste, la différence essentielle entre les deux plans

²³ Émile Benveniste, « Les relations de temps dans le verbe français », *op. cit.*

d'énonciation est le système temporel qu'ils mettent en place, il faut convenir que l'alliage de l'énonciation historique et du discours qui caractérise la littérature narrative depuis le début du XX^e siècle redéfinit la temporalité du récit. Il devient alors difficile de découper aussi aisément cette temporalité à partir d'un présent instauré par le discours ou selon les relations temporelles habituellement introduites par la narration, par le « il était une fois » qui en signe l'usage. Ce renvoi dans le passé par lequel s'ouvre la quasi-totalité des narrations depuis Homère est une projection du narrateur lui-même dans un temps qui n'existe plus, mais qu'il remet constamment — involontairement ou non — au présent par le simple fait d'en *parler*. En laissant une large place à la voix narrative qui le construit, le récit contemporain interroge la temporalité du sujet qui tente de s'insérer dans la durée et d'y trouver la place qui lui revient.

La prévalence de la narration à la première personne au cours du XX^e siècle et sa forte pénétration dans les récits publiés depuis le tournant des années 1980 ne font plus de doute. L'emploi d'une voix narrative aussi forte et incarnée signe la fin des histoires closes et accomplies que rapportaient les narrateurs omniscients des romans romantiques et réalistes. En effet, la voix *dit* une histoire sans en connaître, dès la première phrase, la fin, puisque l'objet du récit est moins l'histoire racontée que l'acte d'énonciation qui la raconte. La narration prend donc le pas sur ce qui est raconté en devenant l'événement même du récit, un événement *en procès*. S'entremêlent ainsi narration et discours, deux régimes énonciatifs qui appellent deux systèmes temporels distincts. Tiphaine Samoyault décrit d'ailleurs le récit contemporain comme un « réalisme lyrique », une « parole [qui met] en cause la fiction en tant qu'elle est récupérée par le faux et [...] lui fai[t] servir d'autres fins que celle d'une reproduction tautologique de la réalité²⁴ ». Le réalisme

²⁴ Tiphaine Samoyault, « Un réalisme lyrique est-il possible ? », dans Bruno Blanckeman et Jean-Christophe Millois [dir.], *Le roman français aujourd'hui...*, *op. cit.*, p. 90.

lyrique prend appui sur le point de vue du sujet plutôt que de donner une image du réel issue de l'omniscience d'un narrateur²⁵. Par la parole et le discours, mais surtout à partir de son expérience du monde et du temps, le narrateur-énonciateur vise à une description moins de la réalité que d'une présence au monde. L'oxymore forgé par Samoyault pour qualifier le récit d'aujourd'hui joint ainsi les parts narratives et discursives, « objectives » et subjectives de la littérature narrative contemporaine et participent à la redéfinition des systèmes temporels habituellement introduits par l'un et l'autre plan d'énonciation.

Benveniste a bien fait la preuve qu'il existe deux systèmes temporels distincts selon que le registre d'énonciation employé est narratif ou discursif, « historique » ou empruntant ses tours linguistiques et syntaxiques à la parole. Le linguiste a constaté que le discours — ici entendu comme un mode d'énonciation qui « se caractérise par l'usage des formes temporelles issues du présent, des formes personnelles *je* et *tu*, ainsi que des formes de repérage spatio-temporel *ici* et *maintenant*²⁶ » — et la narration historique ne recourent pas aux mêmes modes et temps verbaux. Alors que l'énonciation discursive ancre à la fois le sujet qui la produit et son discours dans le présent de l'énonciation, qu'elle définit un lieu et un temps de la parole, de même qu'un « je » et un « tu », l'énonciation historique « raconte » les événements comme ils se sont produits, « sans

²⁵ Il ne faut pas être dupe et croire à l'objectivité du narrateur omniscient utilisé par les romanciers réalistes. Toute narration est faite à partir d'un point de vue plus ou moins précis. La différence que je pose ici avec Samoyault tient à la démarche narrative du récit contemporain qui ne donne pas le réel pour connu, mais bien comme objet à connaître. Le récit est ainsi le cheminement du sujet vers cette connaissance plutôt que la récitation du déjà connu.

²⁶ Gérard Dessons, *Émile Benveniste, l'invention du discours*, Paris, Édition IN PRESS, 2006, p. 66. Benveniste emploie le terme « discours » pour désigner deux choses apparentées qu'il importe tout de suite de départager. D'une part, comme je viens de le noter, le discours est un régime énonciatif qui mime la parole, qui « reproduit[t] des discours oraux ou qui en emprunt[e] le tour et les fins » (Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale 1, op. cit.*, p. 242). Selon cette acception du terme, la caractéristique première du discours est la manière dont l'énonciateur énonce quelque chose, selon qu'il laisse paraître dans son énoncé des indices de son lieu subjectif et contextuel d'énonciation. D'autre part, le discours est également l'énonciation elle-même, l'acte énonciatif en tant qu'il est « le langage mis en action », « la langue [...] assumée par l'homme qui parle » (Émile Benveniste, *ibid.*, p. 258 et 266). En ce sens, le discours se résume à la simple utilisation du langage. Le plan d'énonciation historique, que Benveniste distingue du plan d'énonciation discursif, est ainsi, suivant cette deuxième acception, une forme de discours. La revendication quasi nulle de la parole par « l'instance énonciatrice » qui met le langage en action importe peu puisque l'énonciation historique est de toute évidence un acte de langage au même titre que l'expression d'une opinion.

aucune intervention du locuteur dans le récit », selon un « mode d'énonciation qui exclut toute forme linguistique "autobiographique"²⁷ ». Un tel récit se fait pour ainsi dire sans qu'un énonciateur prenne l'énoncé en charge. Il devient clair qu'en présence d'un texte qui correspond à la définition forgée par Rabaté, la question du régime énonciatif et de la temporalité alors produite devient primordiale. S'il est relativement aisé de concevoir le découpage temporel que provoque un acte d'énonciation qui recourt au discours pour se manifester, qu'en est-il lorsque ce discours se fait narration, lorsque la voix se met à raconter ? Quelle temporalité crée-t-elle ?

En *disant* « je », le sujet génère, en même temps que son acte de parole, un ici et un maintenant qui le situent dans un espace et un temps précis, un *présent*, qui paradoxalement le soustrait à l'histoire. À chaque énonciation, le sujet suscite un présent toujours renouvelé. Du coup, il demeure, pour autant que l'énonciation se poursuive, dans le présent du langage, ce « temps linguistique » qui évolue en parallèle au temps chronique jalonné par des événements qui « fonctionn[ent] comme des repères temporels par rapport auxquels nous pouvons avoir prise sur le temps²⁸ ». L'énonciation demeure dans son présent répété mais non répétable, confinée à une forme d'atemporalité pourtant toujours soumise aux déterminations contextuelles qui président à l'acte énonciatif. Or ce présent dans lequel se maintient l'énonciation, celui du langage en acte, fonde la possibilité de l'histoire. On peut ainsi affirmer que le discours, tout en se tenant hors de l'histoire en raison de ce présent constamment renouvelé, crée l'historicité puisque la temporalité de ce qui est dit et raconté se fixe et se mesure à partir du présent de l'énonciation. Pour raconter

²⁷ Émile Benveniste, *ibid.*, p. 239.

²⁸ Gérard Dessons, *Émile Benveniste...*, *op. cit.*, p. 116. Pour une description précise des trois temporalités (temps linguistique, temps chronique et temps de la situation d'énonciation) définies par Benveniste, voir Émile Benveniste, « Le langage et l'expérience humaine », *Problèmes de linguistique générale* 2, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1974, p. 67-78.

un événement, il est en effet impératif qu'il soit passé²⁹. Ce n'est pas dire qu'il faille à tout prix raconter les événements au passé (l'utilisation d'un autre temps verbal ayant des conséquences que j'aborderai plus loin) ; mais une histoire ne peut être racontée que si elle appartient à un temps qui précède l'acte d'énonciation. Le « il était une fois » par lequel s'ouvrent les contes pour enfants — et qui est implicite dans les « contes » pour adultes — témoigne, par son imparfait, de cette prérogative³⁰.

Or les histoires racontées par le récit contemporain sont, dans l'ensemble, rarement rapportées pour ce qu'elles sont : purement et simplement des histoires. Elles servent plutôt une visée propre au genre littéraire du récit, une visée qui se construit à même une écriture qui se retourne régulièrement sur elle-même pour interroger les moyens qu'elle emploie pour raconter : la recherche d'explications et la quête cognitive et ontologique du sujet énonciateur.

Inséré entre *Pura Vida. Vie et mort de William Walker*³¹ et *Equatoria*³², *La tentation des armes à feu* de Patrick Deville³³, en plus d'être une collection de « biographies de l'oubli³⁴ », propose une

²⁹ On m'objectera qu'il est possible de dire qu'on fait une action au moment où on la fait. Il est vrai que je puis, en ce moment même, affirmer que j'écris le mot « dire », l'énonciation de cet acte correspondant parfaitement à l'acte lui-même. Or il me semble que cette coïncidence entre une action, un événement et son énonciation n'est pas de l'ordre du récit mais plutôt de la *description*. Il paraît en effet impossible de *raconter* un événement en même temps qu'il se déroule sans le soustraire à la temporalité dans laquelle l'insère le récit. Par exemple, lors d'une partie de hockey, il serait excessif d'affirmer que le commentateur fait le récit de ce qui se passe sur la patinoire : il serait plus juste de dire qu'il en fait la description (ce que semble d'ailleurs corroborer l'appellation de plus en plus répandue de « descripteur » sportif). De même, on ne peut faire le récit de ce qui n'a pas encore eu lieu. La prévision, l'anticipation, n'est pas un « raconter ». Il est en outre pertinent de souligner que la plupart des récits d'anticipation sont narrés au passé, comme si le futur avait déjà eu lieu.

³⁰ Cet imparfait indique également que l'événement qui sera raconté est accompli, que l'histoire racontée est terminée. Il marque ainsi une coupure encore plus nette entre le présent de l'énonciation et la temporalité de l'histoire, coupure qui n'est pas aussi claire lorsque le passé composé est utilisé pour faire le récit d'un événement.

³¹ Patrick Deville, *Pura Vida. Vie et mort de William Walker*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Fiction & Cie », 2004.

³² Patrick Deville, *Equatoria*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Fiction & Cie », 2009.

³³ Patrick Deville, *La tentation des armes à feu*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Fiction & Cie », 2006. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *TAF*, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

³⁴ Jean-François Hamel, « Le pistolet *passé* sous la ceinture », *Critique*, n° 4 (n° 719), 2007, p. 264.

réflexion sur le moteur de l'écriture et les jeux d'échos entre personnages historiques, œuvres artistiques et populaires et vie du narrateur. Éloigné de celle qu'il surnomme la Grande Infante de Castille, ce dernier vogue dans une mémoire politique et artistique pour y trouver autant de figures répercutant la tentation de se « fusiller ainsi [l]a vie » (*TAF*, 13), de confier à un Smith & Wesson l'abrogation « des promesses de paradis qu'on implore quand rien ne va plus mais aussi quand trop de bonheur vous submerge » (*TAF*, 140). L'écriture de *La tentation des armes à feu* est ainsi le moyen par lequel le narrateur cherche dans le temps et l'espace les « figures de sa ressemblance³⁵ », vies parallèles à la sienne qui sont moins des exemples moraux à suivre que des bouées auxquelles sont attachés des fragments de sa vie. Le narrateur s'y accroche pour ne pas succomber à la tentation du pistolet et pour « tenir en réserve des possibles encore à venir³⁶ ». L'écriture est un de ces possibles dont le livre assure la transmission, *La tentation des armes à feu* faisant état d'une rédaction en cours, tant celle du *Pura Vida* que celle du récit que le lecteur tient dans ses mains. Presque au centre du livre se trouve l'évocation d'une interview donnée par le narrateur à une radio géorgienne, entrevue dans laquelle se déploie *La tentation*, alors encore à l'état de projet :

Assis dans un bureau de la Maison de la radio, [...] je lui parle d'un vague projet qui aborderait la tentation des armes à feu, et la disparition, par ces mêmes armes à feu, d'un assez grand nombre de poètes russes venus trouver la mort au sud du Caucase. J'imaginai relier ces coups de feu à l'image d'un homme debout sur le pas de sa porte, à Montevideo, les revolvers le long des cuisses. Et aussi au souvenir d'une femme aux longs cheveux noirs... À des images de vieux films, à quelques chansons populaires, à un livre d'Aldous Huxley que m'avait fait découvrir une chanteuse blonde hitchcockienne... Tout cela manquait de clarté. (*TAF*, 79)

C'est précisément cette clarté que l'écriture met en forme : clarté du projet élaboré quelques années auparavant, mais également clarté d'une expérience du temps qu'elle permet d'organiser. L'énumération désordonnée, dans l'entrevue tout juste citée, des chapitres qui composeront, une

³⁵ Expression par laquelle Annie Ernaux décrit le projet de ses journaux extimes. Voir *La vie extérieure*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2001 [2000], quatrième de couverture (signée par l'auteure).

³⁶ Jean-François Hamel, « Le pistolet *passé* sous la ceinture », *loc. cit.*, p. 277.

fois mis en place, *La tentation des armes à feu*, fait foi de ce pouvoir classificatoire et explicatif du récit.

Raconter le passé, l'histoire des autres et des pistolets qu'ils ont tenus dans leurs mains, permet au narrateur, à chaque récit, de tirer une balle de plus dans le cœur de sa propre histoire d'amour. La vie des autres, miroir tendu au narrateur, le sauve d'une fin semblable à celles qu'il raconte. En se mirant dans une photographie de Baltasar Brum prise quelques secondes avant son suicide, dans l'histoire de l'amour destructeur de Sergueï Essenine et d'Isadora Duncan, dans les chansons d'amour où il s'agit de « [t]u[er] le passé comme un scorpion » (*TAF*, 118), c'est-à-dire en ramenant dans le présent les possibles perdus et abandonnés dont toutes ces histoires font état, le narrateur esquive les balles venues du passé — le leur comme le sien — pour l'achever.

Si la fiction devient un biais par lequel le narrateur de *La tentation des armes à feu* tente de s'approcher de la vérité d'une expérience, mais également de mettre fin à son désarroi amoureux, le recours au discours pour raconter le passé permet au sujet de s'ancrer en lui-même et dans le présent en posant une césure entre le temps qu'il raconte et celui d'où il raconte. Le récit prend la forme d'« un espace où jouent des savoirs pris dans une énonciation qui les met à distance, les donne à entendre comme autant de fables que nous nous racontons en vue d'accéder à une vérité nécessairement toujours en souffrance³⁷ ». Opportune, cette citation de Dominique Rabaté reproduit, dans la définition même qu'elle donne du récit, l'ambiguïté qui s'installe entre les deux régimes énonciatifs : l'énonciation dont il est question met à distance et « donne à entendre » — ce qui la place du côté du discours — des *fables* et des histoires — ce qui la place du côté de la

³⁷ Dominique Rabaté, « À l'ombre du roman. Propositions pour introduire la notion de récit », dans Bruno Blanckeman et Jean-Christophe Millois, *op. cit.*, p. 46.

narration, de l'énonciation historique. Le système temporel ainsi généré par la voix narrative relève à la fois du récit et du discours, il entremêle l'aoriste qui prévaut dans la narration et le présent concomitant à toute énonciation discursive. S'impose alors une question : quelle temporalité propre au récit et au sujet contemporains naît de l'union de ces deux systèmes temporels et caractérise la temporalité de la voix narrative ? Quels sont les « moments d'énonciation » privilégiés par le sujet pour faire l'emploi d'un système temporel ou de l'autre ?

Raconter et réfléchir le réel

*Autoportrait en vert*³⁸ est un condensé de l'œuvre de Marie NDiaye, en ce sens qu'il louvoie entre autobiographie et fiction, entre réalisme et merveilleux. Pièce unique et particulière de la production de l'écrivaine puisqu'elle allie des photographies aux contours flous, mal cadrées ou d'un autre temps, à des textes courts, de manière à dresser un portrait en porte-à-faux de la narratrice. Ces textes et photos font état d'une menace, d'une inquiétante étrangeté toujours rattachée à la couleur verte, couleur de la Garonne qu'observe une narratrice inquiète et angoissée par une possible montée des eaux qui provoquerait l'inondation de sa maison. Fidèle aux thématiques centrales et constitutives de son œuvre, NDiaye évoque les difficiles relations familiales, les moments d'une vie où s'éveille le soupçon qu'existe une réalité parallèle, que le visible n'est qu'un écran de fumée camouflant la vérité des choses. Ce soir de décembre où la Garonne monte d'heure en heure est un de ces moments déterminants :

Nous savons tous que les digues qui entourent le village permettent au fleuve de dépasser de neuf mètres le niveau de son lit avant que nous soyons inondés. Cela nous le savons. [...] Ce que nous ne savons pas, ce soir, c'est ce qu'il en sera de cette nuit, de demain – si, comme la dernière fois, il

³⁸ Marie NDiaye, *Autoportrait en vert*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2006 [Mercure de France, 2005]. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *AV*, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

y a dix mois, l'eau va s'arrêter au ras de la digue ou bien, comme il y a vingt-deux ans, déborder, noyer les rues, envahir le rez-de-chaussée des maisons, parfois l'étage, parfois la maison entière. Il faut attendre, et surveiller. (*AV*, 9)

Au vu de cette incertitude qui définit à la fois le réel et la perception qu'on peut en avoir, il n'est pas surprenant de trouver dans *Autoportrait en vert* une alternance entre l'énonciation historique et le discours, entre les systèmes temporels qui leur sont propres. Le choix d'un régime énonciatif semble répondre au type d'« action » accomplie par la voix narrative : raconter ou s'interroger. Voici un premier segment du texte que je citerai longuement :

Toutes les jeunes femmes sont en short car c'est une matinée de printemps chatoyante, avec dans l'air ambré cette imperceptible menace des chaleurs très fortes et suffocantes qui succéderont inévitablement à cette saison présente, mais grosse de cet avertissement — c'est, par exemple [...] une cour de gravier sans ombre que je traverse pour me rendre à la mairie et dont la touffeur déjà contenue entre ses quatre murs m'enveloppe d'une manière que j'ai oubliée [...]. Toutes les jeunes femmes sont en short et en sandales. [...] Où est la sensualité là-dedans ? Dans la bride un peu lâche qui laisse flotter le pied et fait claquer le talon contre la semelle, ou dans la vision des jambes dévoilées ? Où est la sensualité, et est-il nécessaire que les jambes soient belles, qu'elles soient luisantes, lisses et allongées ? Ou la beauté des jambes, des genoux, des chevilles est-elle superflue pour que s'épanouisse dans la grand-rue de ce bourg endormi un érotisme encore tout affaibli par l'hiver ? Est-ce possible, tout cela, dans un bourg à ce point éloigné de la légèreté, du bruissement, du fredonnement de la ville, est-ce possible ? (*AV*, 20)

Qu'accomplissent l'énonciation et le discours dans ce segment de texte ? Cet extrait est d'abord la description d'un moment de la journée, d'une matinée, mais surtout d'un sentiment d'écrasement ressenti par le « je » énonciateur qui se prend en exemple pour confirmer l'impression trouble que lui laisse la moiteur de l'air. Il ne faut toutefois pas attendre la première apparition d'un « je », à la cinquième ligne, pour déceler la subjectivité de la voix narrative : la multiplication des déictiques (démonstratifs et présentatifs) dès l'entrée en matière relie la description à un contexte — temps et lieu — bien précis et à un point de vue singulier, un « centre de perspective³⁹ » à partir duquel la

³⁹ Ce « centre de perspective » est un des synonymes qu'utilise Alain Rabatel dans son ouvrage *Homo narrans* pour parler du point de vue. Cette notion est située au centre de sa thèse, qui considère que le narrateur, l'*homo narrans*, est « celui qui est capable de se mettre à la place d'un autre, voire de plusieurs autres », il est un « homme aux mille points de vue [qui] est par surcroît une voix singulière [...] sachant se situer par rapport aux autres et à travers son rapport aux autres » (*op. cit.*, p. 17). Le narrateur est donc un locuteur qui accueille dans sa voix le point de vue de ses personnages,

scène est décrite. La voix narrative se montre, elle atteste sa présence et son rôle : tout à la fois témoin et, surtout, *herméneute* de la situation qu'elle décrit. Le « car », qui instaure dès l'amorce du paragraphe un lien causal entre l'habillement des jeunes femmes et la météo, est un bon indice de ce qui motive le sujet d'énonciation à interpréter et à chercher à comprendre le réel.

Deuxième remarque : la quasi-totalité des verbes utilisés dans cet extrait est conjuguée sous un mode et un temps qui se rattachent au présent. La voix narrative fait appel au présent de l'indicatif, au futur simple et au passé composé pour décrire la matinée étouffante. Benveniste décrit le futur comme « un présent projeté vers l'avenir⁴⁰ », et il considère que le passé composé « établit un lien vivant entre l'événement passé et le présent où son évocation trouve place⁴¹ ». La voix narrative a également recours au subjonctif présent pour rapporter un fait observé, mais surtout son opinion sur ce fait. L'ensemble de l'extrait est donc ancré dans le présent, qui plus est dans celui de la situation d'énonciation. Aucune distance temporelle ni spatiale n'est introduite entre le sujet énonciateur et ce qu'il rapporte, sinon la distance critique nécessaire à l'observation et à l'interrogation d'un phénomène.

Immédiatement après le dernier « est-ce possible ? » cité plus haut, la voix narrative change en partie de régime énonciatif :

Toutes les jeunes femmes *étaient* en short, par ce matin éblouissant. Ayant quitté la mairie, je *marchais* à grandes enjambées dans mon short kaki d'inspiration militaire, parfaitement satisfaite d'être qui *j'étais* dans ce lieu-là — grand-rue d'un bourg monotone — et à ce moment-là, et ce contentement *s'auréolait* d'une vague surprise née de l'existence même d'une telle plénitude, de la vraisemblance d'un tel plaisir. C'est alors que je tombe sur Cristina [...]. Au fond de ma poche, je presse et déchire entre mes doigts les petites feuilles de seringa. (*APV*, p. 20-21. Je souligne.)

sans pour autant n'être qu'une caisse de résonance pour ces voix venues d'ailleurs ; pour Rabatel, se cache toujours derrière un discours rapporté l'intention du narrateur dont le point de vue concorde ou non avec ce qu'il rapporte.

⁴⁰ Émile Benveniste, « Les relations de temps dans le verbe français », *loc. cit.*, p. 245.

⁴¹ *Ibid.*, p. 244.

On constate, par rapport au premier extrait, que les temps verbaux ont été modifiés. Des temps et modes se rattachant au présent de la situation d'énonciation qui caractérisent la citation précédente, la voix narrative passe à l'imparfait de narration et à un présent intemporel, plus narratif que « discursif ». Ce n'est pas dire que le régime énonciatif devient celui de l'énonciation historique, que les événements se racontent d'eux-mêmes : le point de vue de la narration est toujours très présent — en témoigne la focalisation interne qui fait l'objet de presque toute la seconde phrase. Il reste que la voix narrative se trouve davantage contrainte par le temps de l'histoire qu'elle raconte : elle doit établir, par le recours à des temps verbaux qui dénotent une énonciation historique, qu'il existe une distance temporelle entre le moment de l'énonciation et les événements racontés, qu'il s'agit d'une remémoration de faits passés. Même l'usage de l'indicatif présent à la toute fin de la citation ne parvient pas à conjoindre les temporalités distinctes de l'énonciation et de l'histoire, celle-ci demeurant toujours antérieure au moment où elle est racontée. La transformation des temps verbaux signe la fin de l'entreprise d'interrogation du réel et de la recherche d'explications aux phénomènes perçus par le sujet énonciateur. La matinée et ses jeunes filles en shorts ne sont plus des signes à interpréter, porteurs d'une vérité cachée ; elles ne sont que ce qu'elles sont : de jeunes filles en shorts et un matin « éblouissant », morceaux opaques d'un décor sans profondeur.

Cette modification des temps verbaux est sans contredit un indice du passage d'un régime énonciatif à un autre, bien qu'il soit maintenant clair qu'il n'y a pas de frontière nette entre les deux. Surtout, le recours à des temps verbaux appartenant à l'un ou l'autre des systèmes temporels est l'indicateur d'une transformation liée à la nature de ce qu'énonce la voix narrative, modification qui nécessite et provoque le changement du plan d'énonciation.

Si l'on se penche d'abord sur le deuxième extrait du récit de Marie NDiaye, on constate que les énoncés qui s'y trouvent sont affirmatifs, qui plus est que ce sont des énoncés qui *décrivent* un moment, un lieu et un état d'esprit. Ces éléments établissent les circonstances menant à l'événement qu'est la rencontre de Cristina et expliquent les réactions du personnage. Toutefois, la description se fait en même temps que le récit d'une action (la promenade de la narratrice). Elle n'est donc pas, comme la considérait Genette, une « pause descriptive », cette « lenteur absolue [...] où un segment quelconque du discours narratif correspond à une durée diégétique nulle⁴² ». Elle est au contraire un « aller-vers » qui tire l'action et le récit vers l'avant, en direction de l'événement à venir. L'emploi du présent⁴³ — alors qu'on attend le passé simple — pour marquer une césure entre la « description », faite à l'imparfait, et l'événement qu'est la rencontre de Cristina vient souligner qu'on est bien en présence d'un discours sur la piste duquel l'utilisation du « je », auquel sont attachés des déictiques temporels et spatiaux (« ce lieu-là », « ce moment-là »), nous avait placés. La description mène ainsi à l'événement, elle le prépare, pour que le lecteur en comprenne les circonstances. Simultanément à ce mouvement vers l'événement, la description tire l'énonciation vers le discours, vers le présent d'un discours pourtant soumis au passé de ce qu'il raconte. Les déictiques qui servaient à confirmer le cadre discursif de l'extrait rattachent alors la situation d'énonciation à ce passé par lequel elle se définit et sans lequel elle n'a aucune pertinence, voire d'existence. Le « je » n'est caractérisé que par le lieu et le temps où il se *trouvait*

⁴² Gérard Genette, *Figures III*, *op. cit.*, p. 128.

⁴³ Je tiens à préciser ici que j'exclus, pour les raisons évoquées plus haut (voir note 29), la possibilité qu'il existe un présent « historique » ou « de narration ». Narrer un événement au présent, c'est le décrire et non en faire le récit. Cela tient donc davantage du discours que de la narration. Comme l'a observé Benveniste dans une note à son article « La structure des relations de personne dans le verbe » (*Problèmes de linguistique générale 1*, *op. cit.*, p. 245) : « le “présent historique” des grammaires [...] n'est qu'artifice de style ». En outre, de nombreux grammairiens remettent en question l'existence d'un tel présent, reléguant son utilisation, si une telle chose est possible, aux exceptions qui font la règle de la langue française. (À ce sujet, voir l'introduction de l'article de Sylvie Mellet, « Le présent “historique” ou “de narration” ». Quelques remarques à propos de : César, *Guerre des Gaules*, I-VII. ; Charles de Gaulle, *Mémoires de guerre* », *L'information grammaticale*, n° 4, 1980, p. 6-11.)

lorsque l'événement s'est produit et non par le lieu et le temps où il se *trouve* pour le raconter. La rencontre entre l'énonciatrice et Cristina est ainsi, du point de vue narratif, la rencontre de deux temporalités : le présent de l'énonciation et le passé de ce qu'il raconte. La « présence » de ce passé, même une fois l'événement clos, est si imposante qu'elle supplante le présent de l'énonciation qui en fait le récit. Cette hantise, qui prend la forme d'une domination du passé sur le présent, informe d'ailleurs tout le projet d'*Autoportrait en vert* : constater la résurgence de la couleur verte, des femmes qui s'en habillent, dans un présent encore soumis à l'incertitude et à la menace associées à cette couleur. « Je pense à me méfier » (*AV*, 21), affirme l'énonciatrice lorsqu'elle constate que Cristina porte des shorts verts, tout comme elle se méfie de l'eau verte de la Garonne qui monte sur la digue. L'énonciation cède sa place et sa temporalité à son énoncé, à l'événement qu'il décrit et raconte, la menace envahissant, à partir de sa source passée, le présent du discours.

Le premier extrait cité du texte de NDiaye contient également un volet descriptif, mais qu'à la suite de J. L. Austin je qualifierais plutôt de « constatif⁴⁴ », terme qui caractérise, selon son traducteur français, des « énonciations qui ne seraient que vraies ou fausses, *sans qu'elles fassent quelque chose*⁴⁵ ». Contrairement à la description présente dans le deuxième extrait, le « constat » qui compose la première citation ne mène, narrativement parlant, nulle part. Il ne se coordonne à aucune action, mais entre plutôt en tension avec une interrogation, par la voix narrative, du réel auquel elle est confrontée. La seule action de ce segment (la narratrice qui traverse une cour de gravier) sert ici d'exemple pour étayer un constat, sans constituer un événement narrativement

⁴⁴ À ce sujet, consulter la « Première conférence » reproduite dans *Quand dire, c'est faire*, trad. de Gilles Lane, Paris, Éditions du Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 1970, p. 37-45.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 169, note 3, je souligne. La question de la véracité ou du caractère mensonger des énonciations est ici non-pertinente puisque le récit de NDiaye appartient au régime fictionnel. Il serait bien entendu possible d'interroger la véracité des affirmations dans l'univers diégétique. Or à ce point-ci de l'analyse, cela n'a aucune incidence sur notre propos.

important. L'action est plutôt subordonnée à la réflexion qui forme le noyau dur de l'extrait. Si le deuxième extrait est composé en grande partie d'une description, que la narratologie considère comme un temps narratif nul, c'est plutôt dans la première citation que le temps semble arrêté, que le récit fait une pause. Le monde dans lequel évolue la voix narrative continue de bouger, de se déployer dans le temps (par exemple cette « bride un peu lâche qui fait claquer le talon contre la semelle »), or l'énonciation se trouve détachée de tout mouvement, elle est immobilisée par une réflexion qui marque une pause dans le récit, statufiée dans l'instant de sa pensée. Les énoncés constatifs et interrogatifs qui composent le premier extrait bloquent la temporalité dans un présent de la réflexion qui se renouvelle sans cesse comme présent, itération chaque fois neuve qui n'est propre qu'au plan d'énonciation discursif.

Description, réflexion, constat, récit, autant d'énoncés de natures différentes qui commandent une modification du plan d'énonciation et des régimes temporels qui leur sont associés, mais peut-être, surtout, leur entremêlement. Ce mélange des plans énonciatifs provoque en effet un dynamisme temporel qui, notamment dans le deuxième extrait cité plus haut, combat l'immobilisme de la description en lui octroyant la fonction de mener au récit et à l'événement. Le recours au discours pour prendre en charge la narration donne du temps à la description, transformant l'anti-histoire, le temps mort qu'elle est habituellement, en une pré-histoire, c'est-à-dire une atemporalité participant et menant à une durée plutôt qu'une éternité sans tensivité où le passage du temps est nié.

La transformation de la nature des énoncés est également ce qui dirige le choix du système temporel employé par la voix narrative chez Pierre Bergounioux, notamment dans les premières

pages de *Miette*⁴⁶, court récit où le narrateur propose une réflexion sur le lien qui unit le destin des membres d'une famille et leur relation à la terre limousine où ils sont nés. Dans les premières pages du récit, le narrateur réfléchit aux outils utilisés autrefois pour travailler la terre : « Le cultivateur auquel j'avais enlevé ses lames pour en faire toute autre chose de parfaitement inutile, il [Adrien] l'avait vu plier un jour que son père avait touché le roc [...]. Il avait fallu descendre l'engin au bourg où les axes faussés avaient été redressés par le forgeron » (*M*, 12). Ce récit, où l'énonciation est bien présente (le « je » énonciateur ne se cachant pas), insiste pourtant davantage sur l'histoire racontée que sur la situation d'énonciation. Le narrateur fait appel au plus-que-parfait, temps verbal appartenant tant au système temporel du récit historique qu'à celui du discours, pour raconter l'histoire de la réparation de l'outil. Les énoncés, narratifs, exigent donc l'usage d'un système temporel détaché du présent de l'énonciation et marquant la distance qui sépare le moment de l'événement de celui où il est raconté.

Voici un deuxième extrait, qui suit de près le premier, où la nature des énoncés se transforme :

La rudesse, les traits de sauvagerie dont j'ai recueilli l'écho voilé, il n'y a pas loin à chercher pour en comprendre l'origine. Il suffit d'attraper les cognées, les grandes houes, la scie à refendre [...]. Le seul fait de les prendre, soulever absorbe presque toute l'énergie qu'on est capable de tirer de soi huit heures par jour. On commence par se dire que non. Ce n'est pas pour nous qu'ils ont été façonnés, emmanchés. On pense plutôt à des êtres intermédiaires. On se rappelle les créatures aux corps d'ours, aux faces camuses, animales que Charles Le Brun a dessinées [...] C'est ça qu'on imagine quand on empoigne un louchet, une grande hache et que tout ce qu'on peut en faire, c'est de ne pas lâcher. Si pourtant on fait l'effort supplémentaire de les remuer [...] on comprend. Il faut ce poids, cette épaisseur de fer pour entamer le sol coriace sous son pelage de bruyère et d'ajonc [...]. (*M*, 12-13)

De la narration, l'énonciation est passée à l'explication d'une expérience, à la poursuite, dans l'écriture, d'une vérité sur les êtres qui ont manipulé les outils décrits. Ce faisant, l'écriture permet

⁴⁶ Pierre Bergounioux, *Miette*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1995. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *M*, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

à l'énonciateur de circonscrire, en prenant conscience de ce dont il n'a pas la compétence, une transformation dans la nature des hommes — ce que la référence aux personnages merveilleux souligne — comme dans la qualité du présent et de l'énonciateur lui-même. La distinction entre les temps puis entre les hommes qui appartiennent à chacune de ces temporalités ne tient pas uniquement à un changement dans les mentalités, à une question d'époque, mais bien à une modification des capacités propres aux hommes, dans ce cas-ci au pouvoir de manier des outils facilitant l'inscription d'une présence dans un lieu et dans la terre elle-même. En adoptant le système temporel du discours plutôt que celui de l'histoire, Bergounioux accentue la dichotomie entre passé et présent, entre un « je » incapable de soulever les outils d'hommes qui ressemblent davantage à des êtres de contes de fées investis d'une puissance surnaturelle qu'aux hommes d'aujourd'hui.

Il faut souligner le passage de la narration du « je » au « on », pronom impersonnel qui a pour effet de donner une portée générale aux assertions de l'énonciateur et d'ajouter une infinité de voix à la sienne pour former ce « nous » qui dit « non ». Le système temporel qu'appelle la nature réflexive des énoncés du deuxième extrait est donc celui de l'énonciation, mais d'une énonciation qui « se tait », qui pense, se souvient, imagine, comprend. Elle s'intéresse à la fois à l'unicité d'une expérience et aux généralités qu'elle peut en tirer en se tournant vers un présent de l'imagination et de la sensation, à la recherche de la justesse de ce qu'elles évoquent. Le présent se dédouble : il y a (d'abord ?) celui de l'expérience vécue ou postulée et (ensuite ?) celui de l'écriture, de la quête de la vérité générale issue de cette expérience.

L'hésitation quant à la primauté du présent de l'expérience sur celui de l'écriture provient de ce qu'il est difficile de proposer, tant elles sont interdépendantes, une chronologie stable entre l'expérience et l'écriture de cette expérience. Ricœur a en effet établi que l'expérience du temps ne

devient réellement une expérience qu'une fois mise en récit⁴⁷. Chez Bergounioux, la quête du sens de l'expérience ne peut se faire hors de l'écriture qui lui donne forme, qui la raconte en même temps qu'elle en tire une explication. L'entremêlement de la narration et du discours prend alors sa force puisqu'il permet, par la jonction d'un présent énonciatif fort et du passé essentiel à tout récit d'une expérience, de créer un sens qui transcende toute temporalité et toute détermination temporelle pour prendre valeur d'universel. La fonction des énoncés n'est plus de décrire ou de raconter, mais plutôt d'expliquer une sensation et de chercher une vérité, par l'alliage d'un dire et d'un raconter, dans l'acte d'énonciation qui construit le récit.

Il devient possible, après la rapide catégorisation des énoncés trouvés chez Marie NDiaye et Pierre Bergounioux, de moduler la théorie de Benveniste : le système temporel employé est déterminé moins par le régime énonciatif que par la nature des énoncés. Mais il me faut aller un peu plus loin : il semble en effet que la nature des énoncés — et par conséquent le système temporel utilisé — est à son tour soumise à la *fonction*, ou plus précisément à la *tâche* que s'est donnée la voix narrative. Selon qu'elle décrit le moment de son énonciation, qu'elle raconte un événement, ou encore qu'elle cherche à comprendre une situation ou une expérience vécue, la voix narrative passe d'un plan d'énonciation et d'un système temporel à l'autre. Le sujet qui prend en charge la voix narrative modifie la temporalité du récit selon la fonction qui est la sienne et qui à la fois préexiste au récit ou au discours et est générée par l'énonciation.

Les nombreux changements de perspectives qu'on retrouve dans le récit français actuel sont le corollaire de cette modification constante de la fonction du sujet énonciateur et d'une contemporanéité qui se construit en deux temps (temps de l'expérience et temps de la réflexion),

⁴⁷ Voir Paul Ricœur, *Temps et récit 1...*, *op. cit.*, p. 17.

deux présents pourtant associés l'un à l'autre. Narrateurs et énonciateurs sont multipliés dans le récit contemporain de manière à donner d'un même événement plusieurs points de vue, chaque énonciateur se voyant confier un rôle différent à la fois dans l'histoire racontée et dans le mouvement du récit lui-même. Un des énonciateurs peut en effet « jouer le rôle » du point de vue critique et lucide sur l'événement, alors que le suivant mettra en forme l'expérience sensible de ce même événement, etc. Les premiers romans de Jean Echenoz (*Cherokee*⁴⁸, entre autres), ou encore *Décor ciment*⁴⁹ de François Bon, de même que la plupart des récits de Laurent Mauvignier adoptent cette stratégie, moins pour reproduire le morcellement du présent et du réel, l'impossibilité de représenter authentiquement un événement, que pour marquer la diffraction du présent en de multiples temporalités.

Un sujet et une énonciation critiques

Si l'on revient aux extraits du récit de Marie NDiaye, on s'aperçoit rapidement que le « mandat » que se donne la voix narrative détermine le régime énonciatif. Dans le deuxième extrait, la voix narrative a pour fonction de *raconter* la sortie de la mairie de l'énonciatrice et sa rencontre avec Cristina. Le système temporel employé est propre à la narration : il s'agit de l'imparfait et d'un présent remplaçant l'aoriste, deux temps verbaux convenant à l'énonciation historique. Au contraire, dans le premier extrait, le sujet énonciateur passe de la constatation à l'interrogation. Tout en restant observateur, il cherche à *comprendre* un phénomène, de même que la surprise suscitée par les chairs dénudées des jeunes femmes en shorts. Le sujet énonciateur

⁴⁸ Jean Echenoz, *Cherokee*, Paris, Minuit, 1983.

⁴⁹ François Bon, *Décor ciment*, Paris, Minuit, 1986.

remet en question le réel qu'il perçoit, sorte d'interrogation du présent qui nécessite le recours à des temps verbaux permettant de lier ses pensées à la situation qui les éveille.

Il existe un nombre infini de fonctions que peuvent occuper la voix narrative contemporaine et le récit qu'elle fabrique : investigatrice, restitutive, destructrice, apologétique, etc. Il reste que certaines de ces fonctions sont communes à beaucoup d'œuvres contemporaines, entre autres les fonctions cognitive — où le sujet cherche à comprendre un phénomène, une situation — et interrogative — où sensations, perceptions et constats sont analysés — que mettent en avant les récits de Marie NDiaye et de Pierre Bergounioux. Ceux-ci tentent de percer le mystère du réel, de comprendre certaines de ses lois, s'apparentant en plusieurs points à ce que Dominique Viart a nommé les « fictions critiques », ou encore « l'essai-fiction » :

[ces textes] travaillent [...] à trouver d'autres voies — d'autres voix — pour, échappant aux fallacieuses ornières de la représentation et du discours, faire saillir dans l'espace du livre quelque chose de ce "réel" qui les assaille. [...] ce sont, à double raison, des entreprises critiques : elles se saisissent de questions critiques — celles de l'homme dans le monde et du sort qui lui est fait, de l'Histoire et de ses discours déformants, de la mémoire et de ses parasitages incertains⁵⁰.

Critiques donc, ces récits qui interrogent les *a priori* de l'homme, les représentations du réel, voire la représentation elle-même, les discours sur le monde qui se posent comme vérités, et le récit de l'histoire qui la confond avec la mémoire. Ces textes proposent, contre ces représentations toutes faites et une mémoire officialisée, un récit antagonique. Ils travaillent à l'ouverture d'un dialogue entre deux récits. Inévitablement, ce regard porté sur le réel doit être un regard oblique, jeté du coin de l'œil, le sujet observant devant se retirer du réel qu'il interroge pour l'étudier

⁵⁰ Dominique Viart, « Les fictions critiques de la littérature contemporaine », *Spirale*, n° 201, mars-avril 2005, p. 10. Consulter aussi Dominique Viart, « Filiations littéraires », dans Jan Baetens et Dominique Viart [dir.], *Écritures contemporaines 2. États du roman contemporain*, Paris/Caen, Minard, coll. « Lettres modernes », 1999, p. 115-139 ; ou encore Dominique Viart et Bruno Vercier, *La littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, Paris, Bordas, 2005, en particulier les trois premières parties : « Les écritures de soi », « Écrire l'Histoire » et « Écrire le monde ».

adéquatement, car comment est-il possible, au milieu d'une foule, d'en prendre la mesure ? De manière à rendre compte, dans un même geste, de la prise de distance nécessaire à la critique et de la tentative d'amarrer une expérience subjective du réel et du temps à une réflexion plus générale sur ces catégories de l'existence, le sujet énonciateur doit se détacher de ce qu'il perçoit et des représentations qui l'embrouillent. Si, comme le soutient Enzo Traverso, « la mémoire est éminemment *subjective* » et qu'elle « reste ancrée à des faits auxquels nous avons assisté, dont nous avons été les témoins, voire les acteurs, et aux impressions qu'ils ont gravées dans notre esprit⁵¹ », le passage d'un témoignage au genre littéraire du récit s'effectue précisément par le pas de côté critique permettant au sujet de s'extraire de sa mémoire et de son expérience. Ce faisant, il se garde de les ériger en une vérité applicable à tous, et en fait l'exemple d'une manière dont le temps et le présent peuvent être vécus, expérimentés et ressentis.

L'articulation, par et dans un récit, d'une expérience et de ce qui la raconte explique que le récit contemporain doit être considéré à la fois comme un « faire » et comme le produit de cette action. L'objet fabriqué possède cependant une puissance plus grande que celle des parties qui le composent, car le récit n'est pas que la relation d'une histoire : il est véritablement un essai, c'est-à-dire une tentative de conjoindre un discours sur le réel en soi et l'expérience subjective qui en est faite, d'en construire la mémoire. Traverso confirme que « [l]a mémoire se décline toujours au présent, qui détermine ses modalités : la sélection des événements dont il faut garder le souvenir (et des témoins à écouter), leur interprétation, leurs "leçons", etc.⁵² ». Les considérations du présent teintent la mémoire du sujet qui a pour tâche de la mettre en récit. Cette mémoire ne lui est en revanche valable qu'en ce qu'elle lui permet de se mieux lire et de répondre plus justement à

⁵¹ Enzo Traverso, *Le passé, modes d'emploi. Histoire, mémoire, politique*, Paris, La Fabrique, 2005, p. 19.

⁵² *Ibid.*, p. 16.

ses questionnements, de trouver une solution à ses problèmes tant pratiques (comment régler telle situation), discursifs (comment parler, quoi dire) qu'axiologiques et herméneutiques (sur quels discours et valeurs prendre appui pour donner un sens au présent et à son expérience).

Soumettant passé et futur au temps de l'énonciation, ce présent « critique » est la condition *sine qua non* d'une re-présentation et d'une re-production du « temps du monde », du présent « chronologique » dans lequel le sujet énonciateur est plongé. Or l'énonciation narrative complique, voire annihile la possibilité d'un récit du présent puisqu'elle dénature la qualité première de cette temporalité qui est précisément de n'être pas passée, d'être simultanée à l'énonciation. Si le sujet ne peut raconter le présent sans le transformer en passé, comment peut-il alors le saisir dans un récit ?

Le présent du récit contemporain est doublement « critique ». D'une part, il met à distance les mémoires et les discours qu'il produit lui-même, jugeant chaque fois leur justesse et leur exactitude. D'autre part, il est faillible et menacé de disparition parce qu'il est impossible de le narrer sans le dénaturer et en faire un objet du passé. Or le regard critique que le récit contemporain porte sur lui-même en interrogeant l'acte d'énonciation pour le transformer en un objet susceptible de faire partie du récit, c'est-à-dire de devenir passé, est peut-être, précisément, ce qui sauve le présent de la disparition⁵³. En effet, le seul moyen de représenter le présent et son essence, de le saisir dans un récit, est de reproduire le geste moderne souhaité par Baudelaire, celui qui permet de « tirer de l'éternel du transitoire ». L'énonciation discursive facilite ce geste critique

⁵³ Cette possibilité du devenir passé est ce qui distingue, selon Tiphaine Samoyault (*Littérature et mémoire du présent*, Nantes, Pleins feux, 2000), le « présent *présent* », soit « une conformité non pérenne [à la réalité], une évidence mobile » (p. 12) et le présent véritable qui n'est jamais tout à fait contemporain du premier parce qu'il est en quelque sorte toujours déjà mémoire à être du présent : « Ce qui distingue le présent présent du présent susceptible de devenir le passé, c'est bien la possibilité du temps qui passe » (p. 15), ajoute Samoyault.

en extrayant le sujet énonciateur du temps du monde dont il fait partie pour l'insérer dans le présent de la langue, un présent créé et renouvelé par et dans l'appropriation individuelle de ce code commun. En somme, le sujet d'énonciation devient « la voix du temps en acte⁵⁴ » : il remet au présent, dans le discours, un temps écartelé entre le « toujours-déjà » et le « pas-encore » qui le forment. Ce temps ne peut trouver sa durée qu'en étant saisi par l'acte énonciatif : d'une part, le sujet énonciateur n'a qu'à le raconter pour le changer en passé et le faire passer ; d'autre part, il doit l'interroger pour en extraire l'essence, pour le « figer » et en faire un moment de l'histoire qui n'est, au fond, qu'une suite ininterrompue de présents.

De toute évidence, cette re-présentation du présent par le discours comporte toujours un volet narratif, cette temporalité demeurant formée d'événements qui doivent être racontés et rejoués de manière à éclairer en priorité une partie plutôt qu'une autre de la vaste scène qu'ils constituent. Or le présent n'apparaît vraiment qu'une fois le rideau tiré, qu'au moment où les acteurs sont à l'arrêt, comme statufiés sur scène. On le trouve en quelque sorte dans les didascalies, lorsque le narrateur change de fonction et devient le régisseur ou l'interprète de son récit, ou lorsque le conteur lève les yeux et s'adresse à son auditoire. En ce sens, l'énonciation du présent est véritablement une forme d'hypotypose de celui-ci et de l'acte qui le consigne. Cette énonciation redonne à voir des moments d'un présent tout en mettant en scène l'écriture qui en permet la re-présentation. Ce double exercice de l'énonciation non seulement historicise un présent en le changeant en une histoire, en le plaçant dans une durée, le faisant dès lors exister comme « ayant-eu-lieu », mais il donne également accès à un autre type de présent : celui de l'acte d'énonciation. L'objet de cette consignation correspond à ce que Baudelaire a nommé la « mémoire du présent » : « Malheur à celui qui étudie dans l'antique autre chose que l'art pur, la

⁵⁴ Bruno Blanckeman, *Les fictions singulières...*, *op. cit.*, p. 29.

logique, la méthode générale ! Pour s'y trop plonger, il perd la mémoire du présent ; il abdique la valeur et les privilèges [sic] fournis par la circonstance ; car presque toute notre originalité vient de l'estampille que le *temps* imprime à nos sensations⁵⁵. » Si le poète fait de l'expérience sensible la source et la fin de toute entreprise artistique, il en va tout autrement dans le récit français actuel dont le sujet énonciateur, préoccupé par l'explication de cette expérience, confie souvent au logos et à la raison le détail des reliefs laissés par cette « estampille » du temps qui forme la mémoire du présent. Il demeure que le présent et sa mémoire sont au cœur de l'entreprise narrative contemporaine, en cela assez semblable au geste moderne baudelairien qui vise à saisir, comme celui qui pratique le dessin à main levée en est capable, en même temps le présent et l'opération qui permet d'en garder la trace.

La littérature, en l'occurrence le récit littéraire, n'a pas pour seule fonction de donner une image d'un réel ou encore de raconter une histoire. Son rôle principal est de *faire* une histoire, de la bâtir et, en ce sens, de construire l'ordre du temps :

la mimésis n'est pas essentiellement une reproduction fidèle d'un réel qui existe auparavant, elle est une mise en scène énonciative qui, dans le *hic et nunc* de l'écriture du discours auctorial, *re-présente* et *re-présentifie* des dire[s] [et j'ajouterais « le dit »] moins pour l'effet de réel (qui n'est jamais à négliger) que pour l'effet de connaissance dont cette *re-présentation* est l'occasion et pour les effets pragmatiques qu'elle entraîne, aux antipodes du pittoresque romanesque⁵⁶.

Autant la poésie que le roman ou le théâtre, la littérature, considérée comme un discours, participe du réel en le construisant, en offrant aux sujets qui y apparaissent et l'énoncent ce que Ricœur a nommé une « identité narrative ». Pragmatique, le récit agit sur le présent en donnant une forme à

⁵⁵ Charles Baudelaire, « Le peintre de la vie moderne », dans *Œuvres complètes de Charles Baudelaire*, vol. III, L'art romantique, Paris, Calmann Lévy, 1885, p. 72.

⁵⁶ Alain Rabatel, *Homo narrans*, *op. cit.*, p. 523.

sa mémoire et en interrogeant cette même forme et le présent qui s'en réclame, qui la demande et l'impose.

Récit et roman : fonctions et temporalités

La définition de la mimésis que propose Alain Rabatel constitue une voie d'approche des différences fondamentales entre le récit et le roman identifiées par Walter Benjamin dans son texte intitulé « Le conteur. Réflexions sur l'œuvre de Nicolas Leskov⁵⁷ ». Benjamin s'intéresse dans cet article aux fonctions du conte — aussi nommé, par Benjamin lui-même ou son traducteur, « récit » — et au roman, mais surtout aux types d'expériences du monde que ces deux genres narratifs permettent de mettre au jour, de comprendre et de transmettre. La nature de cette expérience et les moyens pris pour en rendre compte sont, selon lui, les principaux points de divergence entre les deux genres :

Le conteur emprunte la matière de son récit à l'expérience : la sienne ou celle qui lui a été rapportée par autrui. Et ce qu'il raconte, à son tour, devient expérience en ceux qui écoutent son histoire. Le romancier, lui, s'est isolé. Le lieu de naissance du roman, c'est l'individu dans sa solitude [...]. Écrire un roman, c'est exacerber, dans la représentation de la vie humaine, tout ce qui est sans commune mesure⁵⁸.

Alors que le conteur transmet du commun, une expérience du réel et du temps et un savoir partagés par tous, le romancier donne à lire un conflit intime entre le monde et le personnage : une exceptionnalité. La finalité des deux types d'énonciation n'est pas donc la même. D'un côté, le récit traditionnel « présente toujours, ouvertement ou tacitement, un aspect utilitaire⁵⁹ », il est énoncé spécifiquement dans un but de découverte et de transmission d'un savoir, d'une sagesse et de « bons conseils ». De l'autre, le roman est « pressentiment et saisie intuitive du sens non atteint,

⁵⁷ Walter Benjamin, « Le conteur... », *loc. cit.*

⁵⁸ *Ibid.*, p. 121.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 119.

et, par conséquent, inexprimable de la vie⁶⁰ ». Le conte propose, transmet et enseigne ; le roman informe le lecteur d'une situation exceptionnelle, et il cherche, par l'entremise d'une histoire, le sens d'une situation problématique, signification de toute évidence inexprimable et inapprochable autrement que par le recours à l'allégorie qu'est l'histoire romancée.

Surtout, ce qui permet de distinguer le récit du roman tient à leur mode de diffusion. Pour Benjamin, le récit est un genre oral, alors que le roman est intrinsèquement lié à l'apparition de l'imprimerie : sans « livre », tel qu'on l'entend aujourd'hui, pas de roman⁶¹. Les différences tenant aux modes de diffusion des deux genres littéraires sont de premier plan, notamment en ce qui concerne le rapport temporel du conteur ou du narrateur à ce qui est raconté et au destinataire. Dans le roman, ce rapport est toujours différé : le narrateur est obligatoirement situé dans le futur de l'histoire qu'il raconte, et le destinataire reçoit également cette histoire après son énonciation. Au contraire, le récit instaure un rapport beaucoup plus étroit entre l'énonciateur et l'énonciataire : bien que la matière du récit soit composée de faits passés, l'énonciateur se doit de l'actualiser, de l'infléchir selon les circonstances de son énonciation puisqu'il entretient un rapport direct avec le destinataire du récit. Le récit se fait donc « au présent ». Viart décrit d'ailleurs de cette manière la littérature narrative récente : « le récit contemporain semble mettre l'accent sur le présent de son énonciation. Le récit qui nous est revenu est un *récit présent*, fût-il un récit de

⁶⁰ Georges Lukács, *La théorie du roman*, trad. de Jean Clairevoye, Genève, Éditions Gonthier, coll. « Bibliothèque médiations », 1963 [1916], p. 128.

⁶¹ Évidemment, cette affirmation peut être (et certainement l'a-t-elle déjà été) contestée par tous les médiévistes qui ont bien prouvé, dans les dernières années, que le roman est un genre apparu vers la fin du XI^e siècle et qui était diffusé d'abord oralement puis à l'écrit. Or il faut noter que, déjà à cette époque, le rassemblement des manuscrits dans un codex (recueil qui s'apparente fortement à un livre) participait à la classification de certains textes dans la catégorie du roman, les liens de « voisinage » entre les manuscrits étant des indices du genre auquel appartenait un texte (traité scientifique, religieux, roman, etc.). À ce sujet, voir les récents travaux de Francis Gingras, notamment l'article « Décaper les vieux romans : voisinages corrosifs dans un manuscrit du XIII^e siècle (Chantilly, Condé 472) » paru dans la revue *Études françaises*, vol. 42, n^o 1, 2006, p 13-38.

mémoire⁶². » L'incursion de l'énonciateur dans un passé qu'il recadre dans un récit et qu'il transforme selon les obligations et les nécessités du moment, de même que l'irruption, par cette même opération, du passé dans le présent, créent un frottement plus ou moins rugueux des temporalités qui révèle l'expérience du temps du sujet.

La fonction du genre littéraire adopté teinte donc non seulement celle du sujet énonciateur lui-même (qui, dans le conte, se voit confier le rôle du passeur, du conseiller, et dans le roman celui du rapporteur, voire du « métaphoriseur » d'une relation entre l'homme et le monde), mais surtout le système temporel qu'il emploiera pour accomplir cette tâche. Le conteur, on l'a dit, fait face à un auditoire réel et présent, un auditoire contemporain de l'acte d'énonciation. La situation de « face-à-face », aisée à imaginer dans le cas du conte oral, est reproduite dans le récit écrit par le recours aux déictiques, de même que par des références à la subjectivité de l'énonciateur et aux circonstances dans lesquelles prend place l'acte d'énonciation. Cette coprésence de l'énonciateur et de l'énonciataire dans le présent du discours instaure entre eux une relation de contemporanéité, car, comme l'affirme Benveniste,

la temporalité qui est mienne quand elle ordonne mon discours est d'emblée acceptée comme sienne par mon interlocuteur. Mon « aujourd'hui » se convertit en son « aujourd'hui », quoiqu'il ne l'ait pas lui-même instauré dans son propre discours, et mon « hier » est son « hier »⁶³.

D'une part, cette inclusion de l'autre dans le temps de l'énonciation abolit en quelque sorte la distance temporelle qui peut la séparer de sa réception. La relation de contemporanéité peut donc transcender les époques, ce à quoi sont d'ailleurs sensibles les écrivains contemporains qui, pour tenter d'expliquer leur présent et leur sentiment du temps, convoquent dans leurs récits des formes, des discours et des savoirs exhumés d'un passé plus ou moins lointain. D'autre part, le

⁶² Dominique Viart, *Écritures contemporaines 1. Mémoires du récit*, textes réunis par Dominique Viart, Paris/Caen, Minard, coll. « Revue des lettres modernes », 1998, p. 3.

⁶³ Émile Benveniste, « Le langage et l'expérience humaine », *Problèmes de linguistique générale 2*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1974, p. 76.

partage du présent « linguistique » par l'énonciateur et son énonciataire soumet le premier à des prérogatives inhérentes à la prestation « publique » et à l'aspect pragmatique du discours, notamment à l'obligation de conserver l'attention des spectateurs. Cela influence inévitablement la mise en intrigue de l'expérience du temps transmise. Le conteur doit en effet ménager ses effets et, pour ce faire, jouer avec la temporalité du récit qu'il est en train de produire. Il lui faut, en quelque sorte, accepter que son acte d'énonciation et l'expérience qu'il est en train de transmettre soient modifiés par les réactions de son auditoire qui influencent l'opération d'ordonnement des événements que commande tout récit.

Bon nombre de récits français récents sont formés par une énonciation qui se laisse emporter par sa pensée, qui louvoie dans ses réflexions et qui chemine, à partir de ce qui a déjà été énoncé, vers ce qui ne l'a pas été encore et qui demeure imprécis. Le sujet d'énonciation devient son premier « auditeur », il est celui à qui le « conte » et l'expérience qu'il transmet sont avant tout dédiés. On trouve un bon exemple de ce double rôle joué par l'énonciateur dans *Tigre en papier*⁶⁴, d'Olivier Rolin. Celui qui mène le récit, Martin, semble se raconter à lui-même, au « tu », une conversation qu'il a eue avec la fille d'un ami décédé : « Cause toujours. Je sens que c'est ce que la fille de Treize a envie de me balancer. Et d'ailleurs, c'est ce que je fais : je continue à jacter. [...] Il y a un bar, là, en dessous, dis-tu à la fille de Treize, le bar des morts » (*TP*, 103, je souligne). Le passage du « je » au « tu » est un trajet du présent de l'histoire au présent du récit, de l'événement qu'est le dialogue avec la fille de Treize à l'événement que représente le récit de ce dialogue. La transmission se fait ici à deux niveaux, voire trois : un premier, où Martin met en récit son expérience de militant maoïste et son sentiment de l'histoire pour les transmettre à Marie ; un

⁶⁴ Olivier Rolin, *Tigre en papier*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Fiction & Cie », 2002. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *TP*, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

deuxième, où Martin se remémore en se racontant à lui-même à la fois sa propre histoire et le récit de sa transmission ; finalement, un troisième, où le lecteur, par la prise de connaissance de ce double dialogue, devient le légataire de la mémoire mise en récit par Martin, la narration au « tu » augmentant le niveau d'implication du lecteur dans la scène de transmission.

L'intrigue composée par le récit contemporain ne se résume donc pas aux événements qu'ordonne la voix narrative : le processus de réflexion et l'écriture de cette réflexion sont à eux-mêmes leur propre intrigue. L'avancée d'un sujet dans son expérience est d'ores et déjà une démarche incertaine et hasardeuse, dont le récit reproduit le désordre organisé qui s'apparente à l'expérience du temps que le sujet tente de comprendre. L'histoire et l'expérience du sujet sont plutôt matières à réflexion, pistes menant à une forme de vérité plus générale sur l'expérience du réel et du temps, qu'une fin en soi. Rarement le récit contemporain racontera pour le seul plaisir de raconter : il convoquera les événements passés, la mémoire qu'il en a gardée pour le mettre en scène et en faire jaillir une expérience et un savoir à transmettre. Cette expérience n'est pas uniquement celle du réel et du temps : c'est également celle de la transmission elle-même et du façonnement, à même la matière de la vie et de la mémoire, de ce savoir formé par l'écriture.

Par l'entremise de ce qui lui vient du conte (voix narrative, expérience comme matière première, transmission d'une expérience et d'un savoir), le sujet d'énonciation du récit contemporain travaille à se construire un être, c'est-à-dire à se forger une identité à la fois narrative et temporelle. Ricœur avancerait que cela n'est qu'une seule et même chose, mais ce serait laisser de côté l'acte énonciatif qui raconte l'histoire et produit le récit. L'énonciation permet non seulement de dire le temps en le mettant en intrigue, mais surtout de le fonder dans l'acte

énonciatif devenu un refuge temporaire contre le passage du temps. En s'extrayant du présent pour l'évaluer et en faisant le récit de son expérience du réel et du temps, le sujet d'énonciation du récit contemporain s'ancre dans trois présents synchrones mais très distincts : un présent de l'histoire, un présent du discours et un présent du *hic et nunc* dans lequel il est plongé et d'où son discours est émis. La particularité du récit français d'aujourd'hui est précisément de parvenir à conjoindre, par l'entremêlement, dans une voix narrative, des plans d'énonciation discursif et narratif, de ces trois présents. L'expérience du temps qui en résulte n'est pas uniquement celle des personnages, de la narration ou du réel dans lequel respectivement ils « vivent », mais également celle du récit lui-même.

Énonciateur, le sujet qui tient les rênes du récit a besoin d'un énonciataire pour le recevoir de manière à ce que la narration ne soit pas uniquement information mais, à l'instar du conte, transmission d'une expérience et création, autour de l'acte énonciatif, d'une communauté. L'autre est ainsi inclus dans le triple présent du récit contemporain, autre à qui l'énonciateur fait entendre à la fois son expérience singulière du monde et du temps et un certain nombre de vérités communes. Mais cet autre est également « utile » à l'énonciateur pour former son identité, pour qu'il puisse dire « je », personne qui ne peut apparaître et se définir qu'en confrontation à cet autre (personne, époque, lieu) construit dans l'énonciation.

La « tentation discursive » du récit contemporain, comme l'a si bien identifiée Dominique Viart⁶⁵, peut être comprise comme un amalgame du narratif et du discursif. En ayant recours à ce mélange des plans d'énonciation, le sujet peut relier des temporalités disjointes, donner une portée communautaire, voire universelle, à des sensations personnelles, et s'extraire du présent redondant du discours de manière à s'inscrire dans la durée par la narrativisation d'une expérience du réel et

⁶⁵ Dominique Viart, « Filiations littéraires », *loc. cit.*, p. 125.

du temps. Mais tout ne peut être absolument harmonieux entre la narration et le discours, et l'incursion toujours plus marquée de l'énonciation dans la littérature narrative d'aujourd'hui trahit peut-être la faillite de l'un ou l'autre plan d'énonciation à accomplir la tâche confiée au récit contemporain. Là où il n'est plus possible de raconter, là où la narration ne parvient plus à exprimer la vérité d'une expérience du réel et du temps intervient le discours (et toutes sortes de discours) ; de la même façon, là où l'énonciation tombe dans le solipsisme, là où il lui est impossible de savoir parce qu'elle est prisonnière d'une perspective trop restreinte sur le monde, interviennent la narration et la fiction.

L'oscillation constante du récit contemporain entre un présent du discours et un passé de l'histoire, un « je » et un « tu », une énonciation critique et une narration, place le sujet d'énonciation dans une temporalité ambiguë où il se balance entre le présent de sa parole et le passé qu'est la matière de son récit, entre le lieu *d'où* il parle et le lieu *dont* il parle. Le sujet peut tirer profit de ce double régime énonciatif en accédant à une sorte de temporalité atemporelle, non pas hors du temps — puisqu'il est dans le présent de sa parole —, mais en marge du temps, c'est-à-dire un présent propre à l'énonciation qui lui sert en quelque sorte d'interface sur lequel il peut mettre à plat et articuler la temporalité des événements qu'il raconte et celle de l'écriture. Cette atemporalité lui offre surtout la possibilité de s'affranchir du temps de l'histoire racontée. La distance ainsi créée lui ouvre la voie vers une quête cognitive et une interrogation du sentiment du temps et du réel, vers une réflexion sur le récit comme cheminement vers la vérité de l'expérience.

Il est cependant une temporalité, voire un espace-temps, duquel le sujet d'énonciation ne peut se soustraire : celui dans lequel prend place l'énonciation elle-même. Toute énonciation s'inscrit dans un temps et un lieu auxquels elle est assujettie :

Une phrase participe toujours de « l'ici-maintenant » ; certaines unités du discours y sont conjointes pour traduire une certaine idée intéressant un certain présent d'un certain locuteur. Toute forme verbale, sans exception, en quelque idiome que ce soit, est toujours reliée à un certain présent, donc à un ensemble chaque fois unique de circonstances, que la langue énonce dans une morphologie spécifique⁶⁶.

À l'intérieur même de son discours, le sujet d'énonciation construit non seulement son expérience temporelle et son identité, mais également la situation dans laquelle il produit cette énonciation, et la fonction qu'il y remplit. Cette construction se forme énoncé par énoncé, phrase par phrase, et produit ce que Dominique Maingueneau appelle une « scène d'énonciation », qui est à la fois intérieure et extérieure au discours, qui le détermine en même temps qu'elle est déterminée par lui :

Les œuvres parlent effectivement du monde, mais *leur énonciation est partie prenante du monde qu'elles sont censées représenter*. Il n'y a pas d'un côté un univers de choses et d'activités muettes, de l'autre ces représentations littéraires détachées de lui qui en seraient une image. La littérature constitue elle aussi une activité ; *non seulement elle tient un discours sur le monde, mais elle gère sa propre présence dans ce monde*. Les conditions d'énonciation du texte littéraire ne sont pas un échafaudage contingent dont celui-ci pourrait se libérer, elles sont indéfectiblement nouées à son sens⁶⁷.

Nouvelle oscillation : l'énonciation crée et valide le contexte dans lequel elle prend place en même temps que ce contexte détermine et qualifie cette énonciation qui le fait être, qui le « met au jour ». Le présent du récit contemporain n'est donc pas uniquement un temps confiné à l'énoncé, le temps d'un sujet qui raconte une expérience du temps et discourt pour en comprendre les fondements : il se construit également par la relation complexe instaurée entre les circonstances dans lesquelles l'énonciation prend place et la manière dont cette dernière habite cette scène et l'inclut dans son discours pour lui donner vie.

⁶⁶ Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale 2.*, op. cit., p. 225-226.

⁶⁷ Dominique Maingueneau, *Le contexte de l'œuvre littéraire. Énonciation, écrivain, société*, Paris, Dunod, 1993, p. 19-20.

Chapitre 2
Scène d'énonciation et situation d'interlocution :
des communautés projetées

Dès qu'il y a acte de langage, qu'il s'agisse de discours ou de récit, le sujet racontant ne peut se soustraire aux circonstances qui conditionnent, dirigent et suscitent son énonciation. Des indices faisant signe vers la situation d'énonciation s'insèrent dans son discours sous forme de références explicites à ce qui l'entoure, au lieu tant géographique, temporel, qu'actanciel d'où il parle. Mais il arrive que le sujet énonciateur estompe toute mention de la situation dans laquelle il produit son énonciation de manière à laisser à l'auditeur ou au lecteur l'impression d'être situé dans une sorte de hors-temps et de non-lieu, celui du présent constamment renouvelé de la parole.

Il ne faut cependant pas être dupe de ce jeu, car la situation d'énonciation n'est pas seulement un contexte que l'énonciateur reproduit : elle est surtout composée des circonstances qu'il met en place dans son discours, tant sa position par rapport à un énonciataire et à l'histoire qu'il raconte que le présent dont il dit faire partie. Or la situation d'énonciation se déploie également dans la manière dont le sujet ordonne les événements du récit et met en tension, comme je l'ai souligné au chapitre précédent, une narration et une réflexion sur cette narration. Elle relève aussi de la réciprocité entre le mandat que s'est donné le sujet d'énonciation et l'acte d'énonciation qui le met en forme. Raconter une histoire équivaut donc à prendre position dans un champ de discours et

de savoirs qui valorisent ou non ces modes de connaissance et d'approche du réel, à créer un lieu qui redéfinit, en même temps qu'il l'assimile, le présent.

On voit ici poindre la question de l'articulation entre l'histoire racontée et la manière de la raconter, entre le présent de l'énonciation et le temps propre à l'énoncé. Cette relation entre le temps raconté et le temps du raconter sera l'objet de ce chapitre. Il convient toutefois d'interroger d'abord les indices qui se rapportent à la situation d'énonciation, aux circonstances qui informent et servent d'ancrages spatio-temporels au récit, éléments que l'énonciateur disperse *dans son discours*¹. Ce jeu entre la situation d'énonciation et le récit qui, en retour, la construit et la valide instaure une théâtralisation de la parole, notamment de la mémoire qu'elle transmet, c'est-à-dire une *mise en scène* de la situation de communication que la littérature narrative contemporaine actualise souvent sous la forme d'une interlocution, d'un dialogue entre deux interlocuteurs — que le deuxième soit bel et bien présent dans la situation d'énonciation ou seulement fantasmé, construit par l'énonciation elle-même. Le recours à ces deux types de situations d'interlocution — l'une où les deux interlocuteurs sont ensemble et l'autre où l'énonciataire est inventé — traduit le souci de fonder dans la parole un espace où devient possible une coprésence des êtres et des temps et la mise en commun d'une expérience du temps et du réel dans le but de créer une première cellule communautaire.

Le parallèle établi au chapitre précédent entre le conte tel que le conçoit Benjamin et le récit contemporain fait de ce dernier la résultante d'un désir de transmission et de partage d'une

¹ Il sera en effet ici question uniquement de la situation d'énonciation qui détermine le discours du sujet énonciateur *du récit* (le narrateur, en quelque sorte) et non de la situation d'énonciation du livre publié auquel ce récit donne forme. Ainsi, je ne m'attarderai pas ici à décrire l'interaction entre le présent de la publication (son espace social, discursif, mémoriel, etc.) et le récit qu'on donne à lire (le régime de temporalité qu'il fabrique et qui peut concorder ou non avec celui mis en place par le discours social). Cette confrontation entre un espace discursif commun, accessible à tous, et un autre plus intime, né d'un désir personnel de raconter, sera étudiée en partie dans le cinquième chapitre de cette thèse.

expérience. Ce faisant, le récit relie l'énonciateur et l'énonciataire, de même que le présent de l'énonciation et le temps de l'histoire qu'il raconte, à savoir la mémoire dont il assure la performance. La scène où se montre la parole, où elle est projetée vers l'autre et vers d'autres temporalités, tend à devenir le lieu d'apparition d'un sujet et d'un temps qui s'engendrent par le contact avec l'altérité forgée dans le discours. Mais cette communauté projetée et cette appartenance pleine et entière à soi-même sont-elles véritablement possibles ? Sont-elles même souhaitables, voire réellement souhaitées par le sujet d'énonciation ?

Pour accomplir leur mission, qui est d'abord de faire naître du discours et du récit le sujet et son présent pour ensuite vérifier si leur intégration au présent du monde et à une communauté fondés sur la mémoire et la narration est possible, la voix narrative et le sujet qui la prend en charge conjuguent une *situation* d'énonciation caractérisée par le hors-temps de la parole à une *scène* d'énonciation fondée sur l'interlocution. La première partie de ce chapitre sera consacrée à départager ces deux notions et à montrer que de leur articulation dépend la réussite ou l'échec de la mission. C'est notamment le cas dans *Daewoo*², de François Bon, où la confusion entre la situation et la scène d'énonciation met en péril la mission qu'il s'est confiée en ouverture de roman. Néanmoins, ce texte permet de pointer deux caractéristiques essentielles du récit contemporain, soit la mise en place d'un schéma narratif fondé sur l'enquête, et l'intégration dans le récit d'une multiplicité de discours qui agissent comme autant d'indices et de manières de mettre en forme l'expérience du temps du sujet qui constitue l'objet de sa quête. Ce dialogue de différents discours se manifeste dans des situations d'interlocutions où le « je » construit, dans son énonciation, l'autre dont il a besoin pour apparaître comme sujet. Ce faisant, il établit un partage

² François Bon, *Daewoo*, Paris, Fayard, 2004. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *D*, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

du présent du discours et procède, autour de cet acte de parole, à la formation plus ou moins temporaire d'une communauté. Or, comme je le montrerai, la survie de cette minuscule collectivité, qui prétend s'étendre à tous les destinataires passés, présents et futurs d'un récit, semble précaire et tenir à la seule durée du récit lui-même. Son terme, la fin de l'interlocution où le partage des tours de parole est d'ailleurs loin d'être équitable, signe la dissolution du « nous » et du présent créés dans l'interlocution et dont le sujet énonciateur racontait l'histoire.

Situation et scène d'énonciation

Il me faut, dès l'ouverture de ce chapitre, départager deux notions qui peuvent parfois être complémentaires l'une de l'autre, mais qui font cependant référence à des éléments différents du discours : la *situation* et la *scène* d'énonciation.

On définit habituellement la situation d'énonciation comme le cadre général dans lequel l'acte énonciatif prend place. Font ainsi partie de la situation d'énonciation le lieu où se trouve l'énonciateur, le temps (heure, journée, mois, année ; avant ou après un événement particulier, etc.) et les circonstances dans lesquelles elle a lieu : à qui l'énonciateur parle-t-il ? dans quel but ? quel événement a nécessité une énonciation ?, etc. Ce cadre énonciatif peut être précisé par les indications données par la narration, comme en témoignent ces premières phrases de *Dans ma maison sous terre*³, roman dans lequel Chloé Delaume règle ses comptes avec sa grand-mère — et par extension avec toute sa famille — qui lui a caché le secret de son identité : « Ce que je fais ici, c'est rester sur cette tombe, B5, touchée, coulée. Assise. Parfois debout, devant ou à côté. Dedans il y a ma mère, et le grand-père dessus. [...] Ébauche de pluie. Simulation d'humus. » (*DMT*, 7) Le

³ Chloé Delaume, *Dans ma maison sous terre*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Fiction & Cie », 2009. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *DMT*, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

cadre global de l'énonciation est mis en place, sans détour : un tombeau familial autour duquel l'énonciatrice se promène par une journée de fine pluie. Le récit commence là, sur cette tombe qui agit à la fois comme une ancre et une bouée de sauvetage pour l'énonciatrice « touchée, coulée » par le coup fatal porté par les révélations de sa grand-mère. Se comparant à un bateau d'un jeu de « Bataille navale » (« B5 ») qui aurait essuyé plusieurs attaques, elle s'accroche, pour retarder son naufrage, au dernier coup qu'il lui rester à jouer : l'écriture.

La catégorie d'indices qui permet au lecteur de se représenter la situation d'énonciation correspond à ce que les théoriciens de l'énonciation ont nommé des déictiques, soit

les unités linguistiques dont le fonctionnement sémantico-référentiel [...] implique une prise en considération de certains éléments constitutifs de la situation de communication, à savoir
— le rôle que tiennent dans le procès d'énonciation les actants de l'énoncé,
— la situation spatio-temporelle du locuteur, et éventuellement de l'allocutaire⁴.

La situation d'énonciation est donc inscrite dans le discours, qui construit, à même son énonciation, le cadre dans lequel il prend place. La fonction référentielle du langage est ainsi mise de l'avant, c'est-à-dire, d'une part, sa capacité de désigner et de renvoyer à des choses du réel, et d'autre part, son pouvoir de création. Or le langage ne fabrique pas que des circonstances déterminant sa propre situation d'énonciation : il est également le lieu où sont établis et définis, comme le note Kerbrat-Orecchioni dans l'extrait cité plus haut, les « rôle[s] que tiennent dans le procès d'énonciation les actants de l'énoncé ». Ces rôles sont multiples et peuvent se modifier au fil de l'acte d'énonciation qui les rend effectifs. La relation entre les actants de l'énoncé, de même que la position qu'ils occupent dans le discours et l'un par rapport à l'autre sont ainsi déterminées dans l'énonciation en même temps qu'elles définissent la situation d'énonciation puisqu'elles aiguillent l'interaction verbale dans une direction ou une autre, à l'image d'un dialogue théâtral qui

⁴ Catherine Kerbrat-Orecchioni, *L'énonciation de la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin, 1980, p. 36.

s'écrirait à même sa performance. La dynamique actancielle des interlocuteurs influence alors la teneur des énoncés et leur visée pragmatique.

Les quelques phrases de l'incipit du roman de Delaume cité précédemment demeurent plutôt opaques lorsqu'on tente de définir les rôles de l'énonciatrice et de l'énonciataire. D'abord, le lecteur est en droit de se demander si cet énonciataire existe réellement. La suite du roman en confirmera la présence, puisque l'énonciatrice s'adresse à un certain Théophile⁵. La présence d'un énonciataire peut toutefois être déduite du discours avant même qu'il ne l'atteste, avant même qu'il ne nomme cet autre avec qui l'énonciatrice converse. La morphologie du premier segment de la phrase introductive fournit quelques indices du dispositif énonciatif qui dirige l'ensemble du projet autofictionnel qu'est *Dans ma maison sous terre*.

Le roman s'ouvre sur la phrase suivante : « Ce que je fais ici, c'est rester sur cette tombe ». Il est d'emblée évident, en raison de l'utilisation des déictiques « je », « ici » et « cette », qu'un énonciateur se désigne lui-même comme source d'une parole énoncée à partir d'une situation d'énonciation qu'il est inutile, dans un tel contexte, de décrire autrement que par l'adverbe « ici ». Comme le souligne Benveniste, « [j]e n'emploie *je* qu'en m'adressant à quelqu'un⁶ ». Dès qu'un sujet s'approprie le langage pour le transformer en un discours où il se désigne comme étant « je », apparaît un « tu » nécessaire pour qu'il puisse dire « je », que ce « tu » soit présent dans la situation d'énonciation ou non. Fabrication du discours, l'énonciataire permet à l'énonciateur de s'insérer dans l'énoncé et d'affirmer sa subjectivité. Ainsi, « [j]e fait de s'adresser à quelqu'un tient à la fois de la transitivité et de l'intransitivité de l'écriture. [...] l'énoncé *je vous écris* en prenant le *vous* comme complément direct équivaut sur le plan sémantique à écrire : je vous peins, je vous crée ou

⁵ Le personnage de Chloé s'adresse en fait à plusieurs énonciataires tout au long du roman : sa grand-mère, sa famille, des personnes mortes dont elle visite la tombe, etc. Mais son allocutaire principal — et celui à qui elle s'adresse dans cet extrait — est ce personnage qui se nomme Théophile.

⁶ Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale 1*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1966, p. 260.

je vous invente⁷.» L'énonciataire est donc un statut créé par et dans le discours sans lequel le discours lui-même et l'apparition du « je » sont impossibles.

Revenons à l'incipit du roman de Delaume. La dynamique interlocutive tout juste décrite y est installée dès la première phrase. Sa morphologie invite à la lire comme la réponse à une interrogation émise par un allocutaire. En remplaçant la virgule qui suit le « ici » par un point d'interrogation — ce qui donnerait « Ce que je fais ici ? C'est rester sur cette tombe » —, la construction énonciative fondée sur le mode du « question-réponse », qui prévaut d'ailleurs pour l'ensemble du texte, serait mise en évidence. L'absence de ce signe de ponctuation révèle en outre l'ambiguïté du statut de l'énonciataire : sa parole, implicite, préexiste au roman et à l'énonciation qui lui donne pourtant forme, alors qu'elle l'efface. Son intervention est à la fois essentielle et accessoire à l'acte énonciatif et à la naissance, à la fin du roman, du sujet Delaume.

Même absent de la situation d'énonciation, l'énonciataire impose sa présence dans le discours qui l'invente et lui ménage une place. Cette *invention* de l'énonciataire, de même que la dynamique interrogative suggérée dès les premiers mots du roman, sont d'autant plus importantes que la majeure partie du texte sera construite sur ce mode : Chloé répond aux questions de Théophile comme à celles d'un psychanalyste, thérapeute possiblement inventé de toutes pièces par l'énonciatrice qui, plutôt que de se constituer elle-même en autre, construit un « être » distinct pour occuper ce rôle⁸. Cet échange entre énonciateur et énonciataire, entre Chloé Delaume et

⁷ Jacques Paquin, « Écriture et interlocution chez Jacques Brault », *Voix et Images*, vol. 19, n° 57, 1994, p. 579.

⁸ L'invention de l'énonciataire par l'esprit de l'énonciatrice est d'ailleurs suggérée par le titre donné aux sections analytiques du roman : « Carnet », qui renvoie davantage à l'écriture qu'à une conversation. Delaume semble reprendre ici le stratagème adopté dans *Le cri du sablier* publié en 2001 (Paris, Faraggo-Éditions Léo Scheer). « Récit d'une réminiscence », comme le stipule la quatrième de couverture de l'édition Folio (2010), *Le cri du sablier* se présente comme le récit des consultations en thérapie psychanalytique d'une jeune femme. Or la fin du récit dévoile le subterfuge : « Alors je vous dis non. Il est temps à présent d'éventer la foutraille. Vous n'êtes là que parce que. [...] Je ne pouvais pas être seule durant le dessablage monophonie errante durant le déballage. Je ne pouvais feinter le monologue mémorial [...]. Vous n'existez donc pas et que le fou m'en garde. Vous n'êtes qu'une projection [...]. Il me fallait seulement dialogue à l'avatar un double ficelé rôti [...]. Car depuis le début tout n'était qu'autopsy » (p. 116-

Théophile, travaille précisément — à l'image de la cure psychanalytique — à mener le sujet d'énonciation vers sa propre apparition et à mettre au jour tous les récits qui forment en même temps la vérité et la fiction de son histoire personnelle. Ce sujet ne peut se dévoiler qu'une fois confronté à un autre, que ce dernier soit un sujet réel et présent dans la situation d'énonciation ou, comme dans certains récits, une mémoire à interroger ou une histoire dans laquelle s'insérer.

Le subterfuge construit par Delaume fait la preuve qu'une situation d'énonciation et les rôles confiés à chaque interlocuteur existent parfois à l'extérieur du discours, mais surtout *dans* le discours et l'énonciation qui les produisent. L'acte d'énonciation, influencé par la situation dans laquelle il se réalise, valide et confirme, en disséminant dans ses énoncés des indices se rapportant aux unes et aux autres, les circonstances qui président à son procès et la place qu'y occupe chaque interlocuteur. Le présent de la parole laisse donc place à la construction d'une présence, d'une « énonciation-en-situation », pourrait-on dire, qui assume la division temporelle entre le moment du récit et le temps de l'histoire racontée, de même qu'entre un « je » et un « tu » qui s'échangent le tour de parole.

La validation, dans le discours lui-même, de sa propre situation d'énonciation est le point sur lequel les théories de la situation d'énonciation et celle de la *scène* d'énonciation, développée par Dominique Maingueneau, concordent. Maingueneau postule en effet que la scène d'énonciation intègre trois scènes différentes en les articulant les unes aux autres. D'abord, la scène *englobante* « donne son statut pragmatique au discours (littéraire, religieux, philosophique, etc.)⁹ ». Ensuite, l'énonciation adopte une scène *générique*, définie par les règles attachées à un genre du discours,

117). Son interlocuteur n'était tout ce temps qu'une invention nécessaire pour la dissection de celle qu'elle a été, en même temps que pour la constitution d'un nouveau « je » en sujet, à la fois individu, énonciateur et énoncé.

⁹ Dominique Maingueneau, « *Ethos*, scénographie et incorporation », dans Ruth Amossy [dir.], *Images de soi dans le discours. La construction de l'ethos*, Lausanne, Delachaux et Niestlé, 1999, p. 82.

c'est-à-dire à ce que Maingueneau désigne comme une « institution discursive » (l'éditorial, le sermon, le guide touristique, etc.). Finalement, reste la *scénographie*, soit la mise en scène utilisée par l'énonciation pour se faire valoir. Pour illustrer ce qu'il entend par « scénographie », Maingueneau donne l'exemple d'un sermon qui serait énoncé à travers une scénographie professorale ou encore prophétique.

Dans le roman de Delaume, la scène d'énonciation est construite comme suit : le texte est présenté comme un texte littéraire (scène englobante) se réclamant de la scène générique du roman (la mention « roman » sur la page couverture l'indique) et il bâtit une scénographie composite où prédomine, entremêlé de carnets, de lettres et de conversations avec des morts, le dialogue psychanalytique et thérapeutique. Or Chloé Delaume déjoue les attentes du lecteur en invalidant page après page les scènes qu'elle a pourtant mises en place. S'il est impossible de nier que *Dans ma maison sous terre* soit un texte littéraire — la fonction poétique du langage¹⁰ y est manifeste —, on peut douter, surtout si on connaît un tant soit peu la biographie et l'œuvre de l'écrivaine, qu'il s'agit là d'un texte romanesque : il appartiendrait davantage au genre de l'autofiction où l'auteur s'invente en tant que personnage, statut qui, chez Delaume, « invente » en retour l'auteur¹¹. L'écrivaine-personnage décrit sa démarche ainsi :

Je dis : autofiction. Mais expérimentale. Que l'écriture provoque des faits, des événements. Que la consignation implique la création de vraies situations, que rien ne soit écrit s'il n'a été ressenti, sous une forme ou une autre. Être monnaie vivante ou avatar virtuel. Internée à Sainte-Anne. Pratiquant un rituel pour rentrer en contact avec le spectre de Boris Vian. Mettre vingt-deux mois durant mon cerveau en disponibilité. Me rendre des semaines durant sur le tombeau de ma mère. C'est un choix, une approche, un vrai positionnement. (*DMT*, 186-187)

¹⁰ Sur les fonctions du langage, voir Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale I. Les fondations du langage*, trad. de Nicolas Ruwet, Paris, Minuit, 1963.

¹¹ Delaume a d'ailleurs donné à *public.net* (2008) un texte intitulé *S'écrire mode d'emploi*. Impossible de ne pas y voir une référence à Perec (*La vie mode d'emploi*, Paris, Hachette, 1978) et l'équivalence entre la vie et l'écriture que suggère la modification du titre par Delaume.

L'écriture crée la vie qui elle-même permet l'écriture. Au centre de cet extrait se trouve en effet la description, en une phrase, à la fois des expérimentations « réelles » de l'auteure et des livres qui en sont nés ou qui ont provoqué ces expérimentations (*J'habite dans la télévision*¹² pour le cerveau mis en disponibilité, *Corpus Simsi*¹³ pour la référence à l'avatar, etc.). Delaume accentue la porosité de la frontière entre la scène générique romanesque et l'autobiographie, en recourant notamment au discours, qui plus est à un discours conscient de la scénographie dont il fait partie. La configuration, en tant que scénographie principale, d'un dialogue thérapeutique, dont la visée habituelle est de révéler le patient à lui-même et de lui permettre d'accéder à sa « vérité », est pour le moins antinomique dans le cadre d'un roman, domaine privilégié de la fiction. *Dans ma maison sous terre* en même temps invalide et donne force à la scène d'énonciation dont elle se réclame en redéfinissant, dans une même énonciation, la scène générique « roman » et la scénographie « analytique » dont l'amalgame donne toute son efficacité à l'énonciation ainsi produite.

Vers la fin de l'extrait tout juste cité, Delaume utilise le terme « positionnement » pour décrire son entreprise littéraire et expérientielle. La théorie de la scène d'énonciation développée par Maingueneau demande une telle prise de position à la fois dans un présent « réel », selon des circonstances qui légitiment la prise de parole et la scène d'énonciation adoptée par l'énonciateur, et dans un présent des discours. Un sermon prophétique n'a en effet pas la même signification et il ne répond pas à un même positionnement aujourd'hui qu'au X^e siècle, s'il est déclamé par un hérétique dans une cellule ou par le pape à son balcon. Il reste que la scène d'énonciation se définit davantage en rapport aux discours et à l'écart plus ou moins grand entre ce qui est attendu

¹² Chloé Delaume, *J'habite dans la télévision*, Paris, Verticale, 2006.

¹³ Chloé Delaume, *Corpus Simsi. Incarnation virtuellement temporaire*, Paris, Léo Scheer, 2003.

comme énonciation dans certaines circonstances discursives et ce qui est livré par l'énonciateur.

En ce sens,

l'énonciation en se développant s'efforce de mettre progressivement en place son propre dispositif de parole. Elle implique ainsi un processus *en boucle*. Dès son émergence, la parole suppose une certaine situation d'énonciation, laquelle, en fait, se valide progressivement à travers cette énonciation même. La scénographie est ainsi *à la fois ce dont vient le discours et ce qu'engendre ce discours* ; elle légitime un énoncé qui, en retour, doit la légitimer, doit établir que cette scénographie dont vient la parole est précisément *la* scénographie requise pour raconter une histoire, dénoncer une injustice, etc¹⁴.

L'énonciateur doit, en quelque sorte, convaincre l'énonciataire que la manière dont il construit son discours, c'est-à-dire les scènes englobante et générique qu'il adopte sont la seule et unique scénographie possible pour atteindre son objectif. Pour ce faire, chaque énonciation, qu'elle mette en forme un roman, un poème, un plaidoyer, un ordre militaire, etc., prend acte des codes propres au genre du discours qu'elle emploie et infléchit ce modèle pour accomplir son dessein. Chaque énonciation impose la constitution d'une nouvelle scénographie à partir d'une scénographie connue. C'est ce que résume Maingueneau lorsqu'il affirme que

la scène validée [par les énoncés et l'énonciation] est à la fois extérieure et intérieure au discours qui l'invoque. Elle est extérieure en ce sens qu'elle lui préexiste, quelque part dans l'interdiscours ; mais elle est également intérieure dans la mesure où elle est aussi le produit du discours, qui la configure en fonction de son univers propre¹⁵.

Cet entre-deux, formé par l'horizon d'attente créé par les scènes déjà axiologiquement et pragmatiquement orientées qu'utilise l'énonciateur, d'une part, et la validation, dans son discours, de ces scènes et des valeurs qui leur sont attachées, d'autre part, est le lieu d'apparition du sujet d'énonciation et de la révélation de sa position actancielle dans l'univers fictionnel et discursif. En jouant sur ce bougé qui apparaît entre la scène d'énonciation constituée dans son discours et celle

¹⁴ Citation tirée du site Internet personnel de l'auteur : <http://dominique.maingueneau.pagesperso-orange.fr/contents3.html>, § 6. (Consulté le 23 avril 2013.) L'auteur indique que le texte reproduit à cette page est une version modifiée d'un article intitulé « Scénographie épistolaire et débat public », paru dans l'ouvrage dirigé par Jürgen Siess, *La lettre entre réel et fiction*, Paris, Sedes, 1998, p. 55-72.

¹⁵ Dominique Maingueneau, « *Ethos, scénographie et incorporation* », *loc. cit.*, p. 90.

attendue par l'énonciataire, le sujet de l'énonciation structure sa relation de contemporanéité avec l'espace discursif dans lequel il se trouve et fabrique son propre régime de temporalité en s'accordant ou non avec les dispositifs discursifs de son époque.

En acceptant que la mention « roman » apparaisse sur la couverture de *Dans ma maison sous terre*, Chloé Delaume propose de lire comme tel un amalgame des formes qui occupent le devant de la scène littéraire contemporaine. Il n'y a qu'à jeter un coup d'œil sur la table des matières pour s'en convaincre : « Premier carnet », « Correspondance », « Sacha Distel (1933-2004) », « Les tontons flingueurs », « Et bobinette cherra », « La vie de Théophile (1) », « Généalogie », « Témoignage ». Semblent appartenir à ce que Delaume appelle « roman » des carnets, des lettres, la biographie de personnes célèbres, une sorte de roman policier drolatique, un conte, une vie, un récit de filiation, un témoignage ; autant de formes et de discours qui définissent le champ littéraire contemporain. Ils déterminent également le régime de temporalité du récit d'aujourd'hui : une articulation des temps où le présent s'emploie à consigner non seulement une mémoire mais également (surtout ?) l'oubli. Si les carnets servent à préserver le présent de l'oubli, à lui assurer un avenir, les biographies, vies, généalogies et témoignages sont des formes discursives qui nécessitent une enquête, ce qui indique que l'objet de cette enquête ne va pas de soi, qu'il n'est pas connu, remémoré. Le champ littéraire contemporain, tel que Delaume le conçoit, serait ainsi occupé à se rendre compte non seulement que certains récits manquent, mais qu'il a oublié ce manque.

Il va sans dire que Delaume prend le contrepied de la visée mémorielle des discours qui servent de structures narratives et discursives à son roman : « On ne vérifie pas à quoi ressemblent les morts une fois qu'ils sont rangés. [...] On doit tout oublier » (*DMT*, 7-8), affirme-t-elle d'entrée de jeu dans son « Premier carnet ». L'enjeu de *Dans ma maison sous terre*, en dépit de

sa scénographie thérapeutique, est précisément de bâtir l'oubli et de se venger d'une grand-mère qui, en gardant pour elle la vérité sur le vrai père de Delaume, a fait de sa petite-fille, avant même qu'elle ne s'invente dans ses livres, une fiction : « Je pourrai faire semblant de n'avoir rien appris et croire très fermement en ma mythologie. Je veux rester la fille que je suis devenue. [...] il me faut enterrer la dernière bouche capable de proférer les mots qui noieraient mon réel » (*DMT*, 17). Enterrer la vérité, c'est mettre avec elle dans le cercueil le présent tel qu'il est ; c'est vivre une uchronie : un roman et un présent fondés sur des prémisses et une mémoire faussées. Delaume se trouve ainsi aux antipodes de la fascination du récit contemporain pour la mémoire, la généalogie et le biographique. En utilisant des formes caractéristiques de la scène littéraire contemporaine dans un roman qui entend les détourner, elle fait bouger la scène d'énonciation romanesque pour l'accorder à une expérience du temps et à une contemporanéité où un délaissement du passé est essentiel à la survie du présent.

Si l'on suit l'esprit de la théorie de Maingueneau¹⁶ — et la visée vengeresse du roman de Chloé Delaume semble la confirmer —, l'énonciation, considérée comme « un *acte* qui implique des institutions, définit un régime énonciatif et des rôles spécifiques à l'intérieur d'une société¹⁷ », poursuit toujours un objectif pragmatique. Elle cherche, au point de vue interdiscursif, à redéfinir (en les infirmant ou les validant) les règles discursives qui prévalent dans la société dont cet acte

¹⁶ L'importance, dans la théorie de Maingueneau, de l'*ethos* de l'énonciateur et de son allocutaire construit dans le discours est en ce sens un indice du caractère pragmatique de toute énonciation. Voir entre autres Dominique Maingueneau, *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, troisième édition, Paris, Dunod, 1993, p. 81 et suiv. ; du même, *Le contexte de l'œuvre littéraire. Énonciation, écrivain, société*, Paris, Dunod, 1993 ; finalement, l'article du même auteur, précédemment cité.

¹⁷ Dominique Maingueneau, *Le contexte de l'œuvre littéraire, op. cit.*, p. 7. Je souligne. Il est à noter que Maingueneau emploie davantage la formule « acte d'énonciation » que le seul terme « énonciation ». Par ailleurs, il faut ici prendre garde à ce terme, « société », auquel Maingueneau recourt dans un contexte différent du mien. Dans le cadre de son essai, le théoricien tente de définir la dynamique à l'œuvre entre la littérature, son institution — y compris les écrivains qui la constituent —, et la société dans laquelle elle s'inscrit. Ce n'est pas, pour l'instant, mon propos.

émane. Au point de vue interactionnel, il vise à susciter une réaction de l'énonciataire vers lequel il est dirigé.

La dimension pragmatique du discours oblige donc à étudier la scène énonciative en la reliant à la situation d'énonciation, et inversement : d'un côté, les circonstances dans lesquelles le discours est énoncé informent et orientent le type et le genre de discours qui seront utilisés, de même que la scénographie qui les fera apparaître. De l'autre, la mise en scène du discours s'adapte, à différents degrés, aux circonstances spatio-temporelles et discursives qui en ont suscité l'énonciation. Il est cependant important de garder en mémoire que la situation et la scène d'énonciation à la fois préexistent au discours en même temps qu'elles en sont la construction, discours qui ne présente de l'univers dont il est issu que les parcelles qu'il veut bien révéler et qui concourent à la réussite ou à l'échec de la visée pragmatique qu'il poursuit et du mandat qu'il s'est donné.

Jouer les héros (et ne pas être à la hauteur de sa mission)

Daewoo, roman de François Bon, est en ce sens exemplaire d'une scène et d'une situation d'énonciation qui servent, en même temps qu'elles la définissent, une visée pragmatique précise du discours et de l'énonciateur. Ce roman à la forme hétéroclite rassemble tout à la fois des paroles, recueillies lors d'entrevues, d'ex-employées des usines coréennes implantées en Lorraine, des extraits d'un dialogue théâtral écrit à partir de ces échanges et des réflexions du narrateur sur les circonstances économiques et historiques qui ont mené à l'ouverture puis à la fermeture des usines, sur les conséquences de cette fermeture sur la vie de ces femmes maintenant sans emploi. Le roman annonce ses couleurs dès l'exergue, emprunté à Rabelais (dans le *Pantagruel*) : « Et là

commençay à penser qu'il est bien vray ce que l'on dit, que la moitié du monde ne sçay comment l'autre vit.» La visée du roman est on ne peut plus claire : faire connaître à cette moitié du monde ignorante (qu'on comprendra plus tard être constituée des dirigeants industriels et politiques de ce monde) la réalité vécue par l'autre moitié (celle des travailleurs, des « vaincus » [D, 10]). Plus encore, « [r]efuser. Faire face à l'effacement même » (D, 9) constitue le mandat de l'énonciateur, qui entend le réaliser en *donnant une voix*, celle de la littérature, à cette part de la population qui n'en a pas ou qui, plutôt, en émet une trop faible pour être entendue.

La situation et la scène d'énonciation sont immédiatement définies par cette mission et le discours qui l'énonce : l'énonciateur — qui est Bon lui-même, identité attestée par le projet théâtral évoqué dans le roman qu'on sait avoir été réalisé par l'auteur — travaille, par le recours à une scène englobante littéraire, à l'agencement des discours mentionnés ci-haut. L'effacement est donc repoussé trois fois plutôt qu'une : les paroles des femmes sont reprises dans un livre, puis transformées en dialogue théâtral et, finalement, commentées par un écrivain reconnu par l'institution. L'objectif avoué par Bon est en effet d'en faire un roman, de « [c]roire que la vieille magie de raconter des histoires [...] permettrait d'honorer jusqu'en ce lieu cette si vieille tension des choses qui se taisent et des mots qui les cherchent » (D, 10) ; de croire qu'en donnant une place, dans la littérature, à ces voix muettes, elles pourraient finalement être entendues. La *situation* d'énonciation est donc celle d'un écrivain établi en processus d'écriture d'un roman formé de différents matériaux discursifs (parole ouvrière, extraits de journaux, dialogues théâtraux et réflexions personnelles), qui glose sur sa pratique, sur son *modus operandi*, et qui commente sa décision de présenter son livre comme un « roman ». En cela conforme aux observations de Maingueneau citées plus haut, l'énonciateur tente d'expliquer à son énonciataire que le collage qu'il nomme « roman » est, selon lui, le meilleur moyen de parvenir à ses fins

éthiques et pragmatiques. Pour ce faire, la *scène* d'énonciation mise en place par et dans le discours propose une énonciation littéraire investissant l'institution discursive romanesque (mais également théâtrale et rhétorique) dans une scénographie pour le moins particulière : l'acte énonciatif tient lieu d'interface à tous ces discours rapatriés dans le roman, en plus d'être le support de la voix des femmes rencontrées. L'énonciateur avoue en effet ne pas reproduire le discours des femmes, mais bien le réaménager :

Je ne prétends pas rapporter les mots tels qu'ils m'ont été dits : j'en ai les transcriptions dans mon ordinateur, cela passe mal, ne transporte rien de ce que nous entendions [...]. C'est cela qu'il faut *reconstruire*, seul, dans les mois qui suivent, écoutant une fois de plus la voix [...]. J'appelle ce livre roman *d'en tenter la restitution* par l'écriture, en essayant que les mots redisent aussi ces silences, les yeux qui vous regardent ou se détournent, le bruit de la ville tel qu'il vous parvient par la fenêtre. (D, 48. Je souligne.)

Une seule exception à cette pratique de réécriture de la parole des femmes : celle de Géraldine Roux qui a expressément demandé à Bon d'être citée au mot : « Géraldine Roux, transcription brute (selon sa propre injonction) » (D, 104). Il est tout de même étonnant que cet ordre ne soit inséré qu'après que Bon a avoué transcrire les paroles de Mme Roux « plein texte, sans raccourcis : quand on écoutait Géraldine, on avait l'impression d'un livre ouvert, où les figures, événements et faits auraient été le monde même. [...] une syntaxe infiniment précise. [...] une manière de mettre les mots, de vous regarder et de bouger, qui me faisait invariablement penser à mon plus que meilleur ami, Pierre Bergounioux » (D, 103-104). En confrontant cette dernière citation à la précédente, on peut mettre en doute la motivation réelle de l'auteur : réécrit-il vraiment les paroles des femmes parce que « cela passe mal » ou bien parce que leur syntaxe ne correspond pas à ce qu'il considère comme une syntaxe « infiniment précise » (ce dont on peut d'ailleurs douter en lisant la transcription de l'entrevue de Mme Roux), que cette manière de parler ne lui rappelle personne qu'il a en haute estime, qui plus est un écrivain connu pour avoir une syntaxe irréprochable ? Il semble y avoir chez Bon une hiérarchisation des énonciations qui

donne à la visée pragmatique du roman une explication tout aussi pragmatique : faire entendre la voix de celles qui ne sont pas entendues parce qu'elles ne savent pas s'exprimer adéquatement pour l'être.

L'utilisation des verbes « reconstruire » et « restituer » dans l'extrait ci-haut est tout à fait opportune puisqu'elle expose l'opération qui définit la scène énonciative de ce roman. Bon tente de re-produire des énonciations et les situations dans lesquelles elles ont été prononcées en donnant une voix *littéraire* à ceux dont le discours est très éloigné de ce mode de représentation. Par cette transposition, il remodèle ces femmes en un sujet littérairement valable. Il s'agit au fond de faire passer leur voix en littérature. La scène d'énonciation se valide ainsi elle-même : elle définit sa place dans l'ensemble des discours en justifiant les torsions qu'elle inflige au discours romanesque attendu par l'institution, précisément pour accomplir la mission que s'est donnée l'énonciateur. Or cette scénographie, de même que la reconstruction du discours qu'elle avoue devoir effectuer, subordonnent la voix des ouvrières à celle de François Bon, si bien que la réussite du mandat pragmatique est compromise du fait que la parole entendue n'est pas tant celle que les ouvrières ont projetée dans le monde, qu'elles ont énoncée et qui est en cela devenue unique, mais bien celle que l'auteur leur a rendue après l'avoir intégrée à la sienne, comme si leur parole ne pouvait être bien entendue qu'une fois passée par la bouche d'un autre et faite littérature. D'ailleurs, le parallélisme entre le discours rapporté et reconstruit des femmes et les répliques des dialogues théâtraux souligne encore davantage la mise en scène de cette parole, voire son asservissement à une visée qui, en somme, lui est extérieure.

L'échec relatif de la mission pragmatique et éthique de l'énonciateur de *Daewoo* tient peut-être à une mauvaise articulation entre la situation et la scène d'énonciation. La situation d'énonciation

expose le travail de reconstruction et d'agencement du texte et des paroles, travail de redéfinition du genre romanesque imposée par une visée précise. Or la scène d'énonciation doit camoufler ces manipulations dans de longs passages de discours rapportés — qui en vérité n'en sont pas —, de manière à suggérer que l'énonciateur octroie un espace littéraire et une voix aux femmes. Or, c'est peut-être en trichant que le roman de Bon fait preuve, en ce qui concerne le sujet de ce chapitre, de grande vertu : se jouant du lecteur en se présentant comme une enquête réelle néanmoins reconstituée, une enquête où même les témoignages sont réorganisés, littéralement mis en scène, *Daewoo* révèle deux des caractéristiques constitutives du lien qui prévaut dans le récit contemporain entre l'énonciateur, la situation et la scène d'énonciation : l'enquête du sujet d'énonciation à la fois sur les composantes de son expérience du temps et sur les manières de la dire, et la tentative d'instaurer une coprésence du passé ainsi recouvert et du présent du discours par la mise en place de situations d'interlocution.

Quête et enquête

Le sujet d'énonciation effectue par l'écriture un travail cognitif de nature anamnésique¹⁸ — que Bon et plusieurs autres exemplifient notamment, comme je l'ai mentionné plus haut, par la scénographie de l'enquête¹⁹. Cette scénographie a un effet certain sur l'autonomie de la situation d'énonciation : le présent et les circonstances qui participent à la caractérisation de la situation d'énonciation ne s'appartiennent pas en propre puisqu'ils sont entièrement tournés vers un passé à élucider ou à faire rejaillir de l'oubli, vers les indices et les témoignages à collecter pour atteindre

¹⁸ Il sera question de la quête anamnésique du sujet d'énonciation au chapitre 3.

¹⁹ Cette enquête se présente parfois comme une recherche historique ou mémorielle (l'œuvre de Patrick Modiano est probablement le meilleur exemple de cette branche investigatrice du roman contemporain), parfois comme une enquête plus « personnelle », analytique pourrait-on dire (*Les années* d'Annie Ernaux, qui refait le parcours biographique de l'auteur et de sa génération, est exemplaire en ce sens).

cet objectif. L'enquête tend à prendre le pas sur la situation d'énonciation, surtout dans des récits où l'énonciation n'a pas d'énonciataire précis. Le présent de l'énonciation n'est alors partagé avec personne et peut être déployé pleinement comme hors temps. De cette façon, il est en mesure d'accueillir et d'articuler les unes aux autres toutes les temporalités et toutes les paroles nécessaires à la mise en récit d'une expérience du temps. *Les années*²⁰ d'Annie Ernaux, *Pura Vida* et les autres romans du cycle « révolutionnaire » de Patrick Deville²¹ ou encore les robinsonnades d'Olivier Cadiot²² appartiennent à cette catégorie de textes qui ne cessent d'interroger — que cette enquête fasse l'objet du récit ou qu'elle n'en soit qu'un cadre architextuel — la manière de raconter et la matière qui entre dans la composition d'un récit. La visée de ces récits est de pénétrer plus avant une expérience du temps abordée d'un point de vue personnel, mais également sous l'angle des formes littéraires et de leur tradition. Plus généralement, plusieurs formes du dire qui permettraient, d'une part, de transmuier convenablement les éléments sensibles, intellectuels, politiques et sociaux constituant cette expérience du temps en langage et, d'autre part, d'accéder à une certaine vérité de cette expérience sont évaluées par le sujet énonciateur qui mène l'enquête ou en est l'objet.

Un exemple de cette scénographie investigatrice où le sujet énonciateur part à la recherche moins d'une mémoire que d'une manière de dire le présent, est celui de *Retour définitif et durable de*

²⁰ Annie Ernaux, *Les années*, Paris, Gallimard, 2008. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *LA*, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

²¹ Outre *Pura Vida*, *La tentation des armes à feu* et *Equatoria*, déjà cités, ce cycle de Deville comprend également *Kampuchéa* (Paris, Éditions du Seuil, coll. « Fiction & Cie », 2011) et *Peste & choléra* (Paris, Éditions du Seuil, coll. « Fiction & Cie », 2012).

²² Les robinsonnades de Cadiot sont un ensemble de textes publiés à Paris, chez P.O.L., formé de *Futur, ancien, fugitif* (1993), *Le colonel des Zouaves* (1997), *Retour définitif et durable de l'être aimé* (2002) et *Un nid pour quoi faire* (2007). Dans son dernier texte, *Un mage en été* (2010), Cadiot a délaissé l'avatar de Robinson au profit d'un « je » qui réfère, sur de nombreux points, à l'auteur lui-même.

l'être aimé d'Olivier Cadiot²³. Ce livre situé à mi-chemin entre roman et poésie met en scène un Robinson qui s'échappe d'une soirée bourgeoise pour fuir la langue sclérosée qu'utilisent les invités. Il souhaite trouver un lieu où « faire exploser le passé dans le présent » (*RDDEA*, 13) et redonner du mouvement à un temps immobilisé par le boulet du passé. Robinson parcourt l'archipel de ses souvenirs en s'inventant parfois un interlocuteur psychanalyste, et d'autres fois en « annul[ant] les bruits extérieurs » (*RDDEA*, 47). Chaque saut discursif représente une construction du soi et du présent par le langage : « Je suis Robinson, c'est moi, je suis accoudé à la fenêtre, c'est maintenant [...]. C'est le temps exact de ma vie qui dure le temps où je suis, c'est la durée de ce que je dis qui découpe le moment où je suis là [...] c'est celui qui dit qui l'est » (*RDDEA*, 49). Pour faire exister, pour être présent, il faut abandonner les images du passé et redynamiser les formes anciennes ou stéréotypées du dire qui, pour les unes, ralentissent le temps et l'empêchent de rejoindre le présent qui est véritablement le sien, et, pour les autres, contiennent — comme cette phrase enfantine terminant la dernière citation — une vérité devenue invisible à force d'être répétée : « Manque toi, tu es prise dans les images d'avant, plus vieille que tu n'es en réalité en étant plus jeune, enfermée dans ces vieilles images, on va te faire revenir » (*RDDEA*, 101). Robinson est donc aux trousseaux de l'oubli, celui-là même qui a été oublié : « Pour s'installer il suffit de repeindre l'ensemble, en n'attaquant la couche ancienne que superficiellement [...] il suffit de repeindre l'ensemble en englobant des détails oubliés » (*RDDEA*, 99). Il s'agit de traquer le langage pétrifié et qui ne signifie plus rien pour arriver à dire le présent et à remettre le temps en marche.

²³ Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *RDDEA*, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

Or même dans les récits où le sujet d'énonciation s'adresse à un énonciataire qui partage sa situation d'énonciation — je pense ici, entre autres, aux textes très nombreux qui ont pour scénographie une situation d'interlocution (*La compagnie des spectres* de Lydie Salvayre, *L'empereur d'Occident* de Pierre Michon²⁴, *Ce que j'appelle oublié* de Laurent Mauvignier²⁵, par exemple) —, l'énonciateur « principal » semble contraint de placer la discussion dans un hors temps, de manière à pouvoir lier les temporalités et les expériences les unes aux autres, autant d'indices à collecter pour produire cette « synthèse de l'hétérogène » qui est synonyme, pour Ricœur, de récit²⁶. L'endroit où a lieu le hors-temps, de même que le choix du dialogue comme scène d'énonciation, ont bien sûr une importance pour l'énonciation et pour la portée et la définition de la mission que s'est donnée l'énonciateur, c'est-à-dire de faire enquête.

L'énonciateur est en effet à la recherche de stratégies narratives qui permettraient de réunir les éléments recueillis lors de l'anamnèse. Il tente de fabriquer un sens à partir des bribes de savoirs et de discours colligés dans plusieurs sphères de la connaissance et qui appartiennent à différents types d'énonciation mais, surtout, à des temporalités diverses. Le récit, à la fois situation et scène d'énonciation, à la fois genre littéraire et mode discursif, narration et discours, est une des stratégies qu'a développées le sujet d'énonciation formé par le récit français actuel pour réaliser cette imbrication des discours et des temps. Ce faisant, puisque le sujet de l'énoncé est également l'énonciateur du récit et que par sa voix passent tous ces morceaux de temps et de

²⁴ Pierre Michon, *L'empereur d'Occident*, Saint-Clément, Fata Morgana, 1989.

²⁵ Laurent Mauvignier, *Ce que j'appelle oublié*, Paris, Minuit, 2011.

²⁶ On trouve cette retraite dans l'atemporalité de l'énonciation dans plusieurs récits contemporains. Il en va ainsi de Martin, dans *Tigre en papier* d'Olivier Rolin, qui conduit la fille de son ami militant décédé sur le périphérique parisien pour lui raconter l'histoire du groupe révolutionnaire dont son père faisait partie ; de Pascal Bugeaud qui, dans *Ma vie parmi les ombres* de Richard Millet (Paris, Gallimard, 2003), fait le récit de son enfance passée dans un petit village du Limousin à Marina, sa jeune amante, dans sa chambre au quatorzième étage d'une tour parisienne ; de Dondog qui, dans le roman éponyme d'Antoine Volodine (Paris, Éditions du Seuil, coll. « Fiction & Cie », 2002), raconte sa vie à un homme louche alors qu'il appartient déjà à la mort sans avoir tout à fait cessé d'être en vie.

savoirs, le sujet d'énonciation *en situation* devient l'un de ses propres objets en même temps que son principal outil pour compléter le casse-tête de son expérience du temps et du monde. S'il est une chose que le système énonciatif particulier mis en place par Bon dans *Daewoo* parvient à bien illustrer, c'est la propension du récit contemporain à intégrer la parole de l'autre, c'est-à-dire à enchâsser l'ensemble de l'univers discursif, tant social que littéraire, tant présent que passé. L'énonciateur sert de prisme où se condensent toutes les voix que le récit n'hésite pas à mettre en scène.

En somme, le lieu principal de l'énonciation, soit la situation et la scène d'énonciation que privilégie l'énonciateur du récit contemporain est le récit lui-même, à la fois genre littéraire et mode énonciatif où l'énonciateur s'arroge le droit de porter un regard sur sa propre énonciation et de s'interroger sur la mise en récit d'une expérience du temps qu'il s'agit à la fois de raconter, de comprendre et, comme nous l'avons vu, d'orienter selon un énonciataire et le mandat à remplir. Cette situation énonciative correspond à la scénographie principale du récit contemporain, qui expose le récit en processus de formation : soit l'écrivain se met en scène alors qu'il est en train d'écrire et de chercher une forme pour son récit — comme chez Ernaux —, soit il fait état des étapes préalables à l'écriture — comme dans *Daewoo* —, soit il fait de l'enquête menée par un personnage l'objet de son récit — Patrick Modiano est passé maître dans cet art du récit-enquête, notamment dans *Rue des Boutiques obscures* ou encore dans *Dora Bruder*.

Le récit est donc lui-même un lieu : lieu de conjonction et de mise en relation de temporalités et d'expériences, lieu où sont « construi[tes] des “fictions”, c'est-à-dire des réagencements *matériels* des signes et des images, des rapports entre ce qu'on voit et ce qu'on dit, entre ce qu'on fait et ce

qu'on peut faire²⁷ ». Ce « partage du sensible », comme le nomme Rancière, se déploie dans l'énonciation, interface toujours neuve et renouvelée à chaque énoncé, sorte de chambre dépressurisée où peuvent être manipulés et agencés signes et expériences, mémoires et utopies, dans le but de rendre sensible une historicité vécue et encore à vivre. Cette chambre interstitielle fabriquée par l'énonciation et le récit compose l'identité narrative, ce à quoi « l'être humain peut accéder au moyen de la fonction narrative²⁸ », identité qui « ne cesse d'être refigurée par toutes les histoires véridiques et fictives qu'un sujet raconte sur lui-même²⁹ ». Précisons la pensée de Ricœur : *toutes* les histoires véridiques et fictives que raconte le sujet, et pas uniquement celles dans lesquelles il est l'objet principal, participent à la constitution de son identité narrative, et plus largement à celle de la communauté et du présent dont il fait partie.

François Hartog n'affirme pas autre chose lorsqu'il observe, comme je l'ai noté en introduction, que « selon les rapports respectifs du présent, du passé et du futur, certains types d'histoires sont possibles et d'autres non³⁰ ». Cette affirmation vaut également pour la construction du sujet : celui-ci fabrique son identité selon la place qu'il croit occuper dans la société et dans le temps. Il revendique, en l'énonçant, le droit à raconter une histoire ou une autre, à utiliser telle ou telle forme de discours. Cette liberté — constamment renégociée, nous le verrons³¹ — informe l'idée qu'il se fait de lui-même et de sa parole, de même que de l'espace qu'ils occupent dans le présent, tant social que discursif.

²⁷ Jacques Rancière, *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000, p. 62.

²⁸ Paul Ricœur, « L'identité narrative », *La revue des sciences humaines*, n° 221, 1991, p. 35.

²⁹ Paul Ricœur, *Temps et récit 3. Le temps raconté*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Essais », 1991 [1985], p. 443.

³⁰ François Hartog, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « La librairie du XXI^e siècle », 2003, p. 28.

³¹ Voir chapitre 5.

Cette constitution progressive du sujet et du présent dans le discours est tributaire, voire dépendante de l'instauration d'une situation énonciative fondée sur un dialogue. La revendication d'un « je », d'un présent et d'une utilisation idiosyncrasique de la langue et des formes discursives, permet au sujet énonciateur de construire sa contemporanéité et de rendre intelligible son expérience du temps. La situation d'interlocution est en ce sens la représentation la plus juste de la dynamique énonciative qui prévaut dans le récit français contemporain, puisqu'elle exige un échange de paroles entre deux locuteurs qui infléchissent à tour de rôle le cours de la discussion et qui, ce faisant, modèlent réplique après réplique un régime de temporalité à la fois propre à cette discussion et représentatif d'un état du discours, du savoir et des rôles pragmatiques qui ont cours dans la situation globale d'énonciation. Or cet *échange* de paroles passe d'abord par le *partage* d'un lieu et d'un temps suscités et convoqués dans le discours, de même que par la mise en commun d'une expérience du temps rendue sensible et compréhensible par l'amalgame de la narration et de la réflexion.

Les écrivains contemporains ne sont pas les premiers à avoir utilisé cette scénographie interlocutive comme canevas principal de leurs œuvres. On pourrait en effet remonter jusqu'à Diderot et son *Jacques le Fataliste* pour en évaluer la persistance jusqu'aux récits d'aujourd'hui. Il suffit pourtant de se pencher vers les auteurs des années 1950 à 1970 pour trouver une des sources importantes de la place essentielle donnée à la parole dans les œuvres récentes. Camus, Sarraute, Duras, Beckett, Claude Mauriac et des Forêts ont souvent mis en scène des dialogues entre personnages ou encore des « dialogues intérieurs », où le sujet énonciateur se raconte en prenant une autre personne, le lecteur ou lui-même, comme destinataire de ses réflexions faites à

voix haute. Mais alors que certains de ces romans dialogués³² « cherche[nt] à explorer, par un travail sur le signe, sur le dialogue, cette pratique qu'est la conversation³³ » en laissant place, selon Marie-Hélène Boblet, à « une part de plus en plus grande de mimésis, au détriment du narratif, du diégétique³⁴ », le récit contemporain, comme je l'ai montré précédemment, utilise le dialogue et l'énonciation discursive pour raconter une histoire, comme s'il était devenu difficile, voire impossible de raconter sans raconter *à quelqu'un*. Pourquoi en est-il ainsi ? Que permettent le dialogue et l'interlocution qu'il est impossible de reproduire par la seule narration ? Surtout, que nous dit du présent dans lequel le dialogue prend place, mais également de celui qui est élaboré par le récit lui-même, cette scénographie énonciative ?

La quasi-entièreté des théoriciens du dialogue, de l'interlocution et de la conversation conviennent qu'une telle mise en scène de la voix et de la parole est d'abord et avant tout « de l'intimité [...] qui s'extériorise, [...] qui se donne en spectacle³⁵ ». Cette sortie de soi par le biais de l'énonciation n'a en effet rien d'un geste désintéressé. Comme l'affirme le sujet énonciateur de *La déclaration* de Lydie Salvayre³⁶, roman entièrement consacré au pouvoir de la parole : « Parler me tient en vie » (*LD*, 82). Et il poursuit : grâce à « la parole humaine [...] j'ai l'impression de me reconstruire lentement » (*LD*, 111). Parler serait un moyen pour l'énonciateur de (re)devenir sujet, de prendre la place qui lui revient, si ce n'est dans le monde, du moins par rapport à celui à qui il

³² Cette appellation est le titre d'un ouvrage de Marie-Hélène Boblet, *Le roman dialogué après 1950 : poétique de l'hybridité*, Paris, Honoré Champion, coll. « Littérature de notre siècle », 2003.

³³ Nicolas Xanthos, « La conversation sous enquête : *Mercier et Camier* comme "roman philologique" », *Tangence*, n° 79, 2005, p. 90.

³⁴ Marie-Hélène Boblet, *Le roman dialogué...*, *op. cit.*, p. 13.

³⁵ Nathalie Piégay-Gros, « La voix dans les romans de Claude Simon. Vocalité, représentation, expression », *Poétique*, n° 116, 1998, p. 491-492.

³⁶ Lydie Salvayre, *La déclaration*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1999, [Verticales, 1997]. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *LD*, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

s'adresse. Si Dominique Rabaté considère que les récits de la voix, ceux de des Forêts et de Camus entre autres, participent d'un « mouvement de disparition du sujet qui s'efface en s'inscrivant dans la scène de son écriture [..., d'une] dépossession active de soi³⁷ », il faut convenir que la voix du récit contemporain n'élabore pas tout à fait le même procès — bien qu'on puisse lire les inlassables répétitions de Bergounioux ou d'Ernaux comme une tentative « d'épuiser le sujet³⁸ », de vider la question du moi. Au contraire, si parler « tient en vie », c'est parce que l'énonciation assure une certaine *permanence du soi*, qu'elle permet au sujet de consolider, énoncé après énoncé, ce « je » à qui elle seule peut donner forme. Il n'est d'ailleurs pas étonnant que le locuteur de *La déclaration*, lorsqu'il se consacre jour et nuit à son Minitel, « [s]'appelle Fabrice, le Comte de Monte-Cristo, Sindbad le Marin, Bielladon, Consuelo ou Mathilde », qu'il « ne [soit] plus l'esclave d'une identité » (*LD*, 87), mais devienne un *personnage*. Ce n'est paradoxalement qu'en s'énonçant, qu'en se faisant le personnage de sa propre histoire qu'il arrivera à se ressaisir de l'identité qu'il avait disséminée dans autant d'avatars qui ne portaient pas son nom. La déclaration qui donne son titre au roman est donc bien plus qu'une déclaration d'amour et de guerre à la femme qui l'a laissé : elle se transforme, au fil du récit, en une déclaration d'identité, marque d'une volonté d'être quelqu'un, malgré cette femme qui l'a détruit en le quittant, en le privant, par cette défection, d'un interlocuteur.

Le sujet énonciateur de *La déclaration*, comme celui de nombreux récits français actuels³⁹, reprend en quelque sorte le rôle de Schéhérazade, conteuse des *Mille et une nuits* qui, aussi

³⁷ Dominique Rabaté, *Vers une littérature de l'épuisement*, Paris, José Corti, 1991, p. 10.

³⁸ *Ibid.*, p. 144.

³⁹ Beaucoup d'écrivains contemporains ont en effet établi l'équation entre l'écriture et la vie, l'énonciation et l'existence. Si la mise en intrigue permet la construction et l'expression d'une expérience temporelle en même temps que la constitution d'une identité narrative, le recours à l'énonciation accentue la nécessité de parler pour être, de s'adresser à quelqu'un pour devenir un « je » installé dans un présent. Le récit de la vie devient ainsi la vie et l'individu,

longtemps qu'elle raconte des histoires au sultan, qu'elle le tient en haleine par une mise en intrigue convaincante, échappe à la mort. La vie, ou plutôt l'être-au-monde, n'apparaît et n'est maintenue, comme pour Schéhérazade, que si l'écriture ou la parole est dirigée vers quelqu'un, qu'elle est destinée à être reçue.

De la parole adressée, de l'interlocution, naît le sujet. L'énonciation seule n'est pas suffisante : encore faut-il la présence d'un autre à qui s'adresser pour que le « je » se constitue par rapport à un « tu ». C'est pourquoi le « héros » de *La déclaration* se lance, dès que sa femme le quitte, à la recherche de cet autre qui lui permettra de dire « je ». Or l'inventer dans son discours en lui laissant l'honneur du premier mot du récit — « tu » est en tête du texte — n'a pas la puissance escomptée. Bien qu'il soit pris d'un désir de réclusion qui lui permettrait de vivre son malheur dans l'intimité de son logis, une fois seul il « veille auprès du téléphone », il « attend vainement qu'il se déclenche et [*le déclenche*] » (LD, 24, je souligne) en le mettant en relation avec une personne au bout du fil.

L'identité ne se construit pas en vase clos. Les récits contemporains ont donc recours à des scénographies interlocutives et dialogiques pour la créer. Or, bien qu'il présente une théâtralisation de la parole et de la mémoire, ce récit n'est pas un dialogue théâtral à proprement parler et, à l'étudier d'un peu plus près, on remarque qu'il ne se fonde que rarement sur une dynamique interlocutive, mécanisme qui faisait avancer — cette progression étant toute relative — les textes de Sarraute ou de Beckett. L'interlocuteur n'a pas pour fonction, dans le récit d'aujourd'hui, de donner la réplique au sujet principal de l'énonciation — d'ailleurs, le simple fait qu'on puisse caractériser comme « principal » un des interlocuteurs est éloquent. Le dialogue est

en retraçant les grandes étapes de la sienne dans un récit, forge du même geste son individualité. (À ce sujet, voir le troisième chapitre de cette thèse consacré à la quête anamnésique du sujet dans le récit français contemporain.)

en fait une récitation, un monologue dans lequel le sujet se raconte au fond à lui-même sa propre histoire. Il utilise son interlocuteur pour se donner le rôle du conteur d'un récit dont il est le « conté ».

La fonction maïeutique de la discussion ne paraît plus assez efficace pour que surgissent du dialogue et de la confrontation de points de vue, ni une identité soutenue par une divergence d'opinions et une version antagonique de l'histoire ni une certaine forme de vérité tirée de l'expérience vécue par l'énonciateur. Le récit doit prendre le relais d'une interlocution en peine d'une interaction féconde. Pour ce faire, le sujet de l'énonciation se constitue lui-même, par la relation de son histoire, en une « variation imaginée du soi⁴⁰ », de manière à pallier la pâleur de l'image de lui-même que lui renvoie cet interlocuteur pratiquement muet. Autrement dit, « le soi s'objective en une construction, cette construction que certains appellent Je⁴¹ ». L'énonciation couplée au récit prend donc une valeur *poïétique* : elle acquiert un pouvoir de création qui met au monde un sujet « devenu sujet de l'énonciation, et non plus sujet de la conscience classique, c'est-à-dire un “tympan” qui articule un dedans et un dehors sans être ni l'un ni l'autre. Une membrane mobile, sur le fil du déplacement infini de sa parole⁴². » Le sujet qui se forme dans et par une énonciation qui le prend lui-même comme objet n'est pas le fruit d'une visite dans les profondeurs de la conscience, celui d'un récit en route vers le présumé noyau dur du « moi » : il est davantage à l'image de l'entreprise critique et dialogique qu'il produit, une espèce de sas où sont recueillis de multiples discours et d'innombrables voix qu'il fait siens avant de les rejeter vers le dehors.

⁴⁰ Paul Ricœur, « L'identité narrative », *loc. cit.*, p. 45.

⁴¹ *Id.*

⁴² Dominique Rabaté, « Le dedans du dehors », dans Jean-Louis Cabanès [dir.], *Surface et intériorité*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 1998, p. 194.

Incertain de lui-même et de l'autorité de sa voix, mais conscient de ne pas s'appartenir complètement, le sujet d'énonciation cherche hors de lui, à la frontière entre l'intime et l'extime, sa propre définition. En devenant une sorte de caisse de résonance ou une porte battante entre un dedans et un dehors, mais surtout entre différentes temporalités avec lesquelles il entre en dialogue, le sujet d'énonciation a l'intuition qu'il est impossible que son essence, que son ipséité, selon le terme de Ricœur, ne dépendent que de lui et d'une situation immédiate coupée de la durée : son individualité dépasse son ego ; le présent n'est pas qu'instant.

Dans *Le premier mot*⁴³, récit de sa venue à l'écriture, Pierre Bergounioux rappelle qu'« il y a quelque chose avec quoi il faut compter, des antécédents ignorés, inéluctables, une profondeur au creux des instants » (*LPM*, 24). La réalité n'est pas qu'une surface, le présent ne se résume pas à un « ici et maintenant » sans antécédence ni pérennité, et le sujet est davantage que lui-même. En investiguant l'épaisseur du moi et du présent par un récit offert à l'autre et construit avec sa collaboration, le sujet d'énonciation contemporain, reprenant à son compte et avec des moyens nouveaux l'idéal romantique d'une communauté retrouvée, laisse transparaître une volonté de reformer les liens communautaires effilochés par la modernité, de se replacer dans un ensemble plus grand que la somme de ses parties et d'ainsi réparer la ligne brisée du temps. Cette mission s'avère pour le moins difficile, sinon impossible, le récit contemporain semblant creuser, en même temps qu'il tente de le combler, l'écart entre le temps raconté et le temps du raconter.

⁴³ Pierre Bergounioux, *Le premier mot*, Paris, Gallimard, 2001. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *LPM*, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

L'interlocution et la communauté projetée

Bien que la communication soit fragile et presque à sens unique, la situation d'interlocution mise en scène par le récit contemporain illustre de manière concrète la tentative de partage effectuée par l'énonciateur. Souvent vieillissant, la tête pleine de souvenirs sans héritier, mais surtout prisonnier du sentiment d'être « le dernier [...], seul de [s]a race » et pour cette raison se donnant pour mission de « tenter [...] d'empêcher tout un monde de sombrer dans l'oubli » (*MVO*, 15 et 79) ; conscient d'être celui qui, comme l'écrit Bergounioux, doit « laisser la place nette, comme neuve » (*LT*, 9) ; d'être celui à qui il incombe, selon Ernaux, de « saisir cette durée qui constitue son passage sur la terre à une époque donnée, ce temps qui l'a travers[é] » (*LA*, 238), le sujet énonciateur se place dans le hors-temps de la parole pour entremêler les bribes de passé qui forment son expérience de la durée et son existence. Il entraîne avec lui son interlocuteur (une jeune fille, lui-même, le lecteur) et provoque la création d'un temps commun, formé à la fois du temps du récit et de celui de l'histoire. Ce partage de différentes temporalités vise peut-être davantage à la perpétuation de la communauté dont l'énonciateur raconte l'histoire et de l'ordre du temps dont il se dit être l'un des derniers témoins, qu'à la création d'une nouvelle communauté. Il reste qu'en utilisant cette scénographie, les écrivains contemporains laissent paraître le désir de communiquer une mémoire et une identité, ou à tout le moins de lier passé et présent.

Il existe dans les faits deux communautés projetées, en germe, dans le récit de l'énonciateur. D'abord celle décrite ci-haut, qui naît du partage d'un temps et d'une histoire entre les interlocuteurs, de la mise en commun d'une expérience du temps et d'une mémoire. L'interlocution, en exigeant la coprésence des interlocuteurs dans un même moment du discours,

« crée ou recrée les solidarités et les communautés au gré de l'expérience énonciative par laquelle les sujets parlants se lient dans un "univers de discours" momentanément partagé⁴⁴ ». Le dialogue est en soi l'embryon d'une communauté qui se regroupe autour de l'acte d'énonciation. Celui-ci deviendra peut-être objet de mémoire, scène dont on fera un jour le récit et qui sera ainsi remise au présent par une nouvelle énonciation, c'est-à-dire relancée dans le temps par un ou plusieurs nouveaux récits qui la transformeront, qui sait, en légende — forme fondatrice, s'il en est, de la communauté.

Richard Millet, notamment dans *Le renard dans le nom* et dans *Ma vie parmi les ombres*, convie à un tel processus de fabrication d'un légendaire et de recréation d'une communauté autour de l'acte de langage. Le premier texte, je le rappelle, reproduit le récit fait par la mère du narrateur de l'histoire de Pierre-Marie Lavolps, enfant mal-aimé de Siom parce que « trop beau pour être vrai » (*LRN*, 18) et chantant d'une voix trop pure pour faire partie de cette communauté plus près des bêtes que de l'homme. Un schéma énonciatif similaire est utilisé dans *Ma vie parmi les ombres*. Pascal Bugeaud raconte au lecteur, qu'il interpelle à de multiples reprises⁴⁵, les conversations qu'il a eues avec Marina, sa jeune amante. Ces conversations, ou plutôt récitations, sont pour lui l'occasion de faire l'histoire détaillée de son enfance à Siom et des ombres qui peuplent toujours sa mémoire et son présent. Roman composé de paroles rapportées (celles de Marina, de la mère de Pascal Bugeaud, mais surtout celles du narrateur lui-même), *Ma vie parmi les ombres* déploie un appareil énonciatif complexe. Il oscille entre plusieurs présents de la parole et entre différents

⁴⁴ Pierre Ouellet, « Une esthétique de l'énonciation. La communauté des singularités », *Tangence*, n° 69, 2002, p. 14.

⁴⁵ Les adresses aux lecteurs sont en effet nombreuses dans le roman. Ces passages où le narrateur « parle » au lecteur lui servent à construire l'image de son lecteur modèle, de même qu'à diriger la lecture et la réception de son récit. Par exemple, à la page 52, Bugeaud demande « non pas [...] l'indulgence de celui qui [l]e lit [...] mais [...] cette faculté d'abandon, d'oubli, de perte de soi, qui est le propre des grands lecteurs ». C'est dire que quelqu'un qui lirait autrement le roman ne pourrait en goûter les subtilités ; c'est dire également que si ce roman s'adresse à de « grands lecteurs », c'est qu'il est un « grand roman »...

énonciataires, entremêlant ainsi les voix et les temporalités énonciatives, si bien que discours et narration ne font plus qu'un, que le hors temps propre à l'acte interlocutif et caractéristique du récit contemporain englobe l'énoncé, de même que l'histoire et la communauté racontées⁴⁶. Celle-ci appartient alors à toutes les temporalités, à la fois vérité du passé, légende du présent et mythe pour le futur. En reliant les temporalités, la traversée des temps ainsi produite est propice à la mise en relation des vivants, des morts et des « non-encore-nés », c'est-à-dire à la création d'une communauté transcendant le cycle perpétuel de la génération et de la corruption. Ce faisant, l'énonciateur rend caduc son *ethos*, construit dès les premières lignes de son récit, de dernier témoin d'un temps évanoui, de dernier membre d'une communauté aujourd'hui impossible. La scénographie adoptée, dans laquelle se mêlent témoignage et conte, renforce et confirme le but du récit : faire le partage d'une expérience et d'un temps, transmettre une histoire et une mémoire. En raison de la maquette discursive complexe qui est mise en place, la multiplication des énonciataires accroît, plutôt que d'attester sa réduction, le nombre de témoins et de membres de la communauté dont l'énonciateur se complaît à être le dernier représentant.

La communauté transhistorique formée par le récit est le deuxième modèle communautaire que le schéma énonciatif élaboré par Millet permet de façonner. La situation d'interlocution réalise en effet une communauté formée par une histoire qui, répétée, devient légende. Lorsqu'il rapporte

⁴⁶ Le narrateur met énormément l'accent sur le fait que la chambre d'où il raconte sa vie à Marina est à une hauteur qui le coupe du reste du monde, qu'elle est sise « à une hauteur où la rumeur de Paris est presque aussi lointaine que celle du rivage où Marie de La Morvonnais croyait entrevoir les signes d'un bonheur proche » (*MVO*, 21). La jeunesse de Marina fait également l'objet d'une fixation récurrente dans les premières pages du roman, le narrateur multipliant les allusions à son jeune âge en la qualifiant à tort et à travers de « trop jeune fille d'aujourd'hui » (p. 18 et 41), de « très jeune femme » (p. 19, et au pluriel aux pages 36 et 43), la considérant « trop jeune » (p. 22), soulignant qu'elle n'a « que vingt-deux ans » (p. 34), etc. Cette emphase sur son isolement et sur l'écart qui le séparent de son amante participe d'une construction de l'*ethos* de l'écrivain comme être à part dont les souvenirs ne peuvent plus évoquer quoi que ce soit pour les gens d'aujourd'hui. Il devient lui-même une ombre dans ce présent dont il ne fait pas partie, lui qui demeure au plus près du ciel, repaire des esprits, des fantômes et des anges.

les paroles de sa mère, le narrateur de *Le renard dans le nom* n'omet jamais de reproduire tous les signes d'approximations et d'inventions, toutes les contradictions qui ponctuent le récit et tous les oui-dire qui composent l'histoire de Lavolps. Ce sont là les marques de l'expérience collective qu'est l'élaboration du récit parvenu jusqu'à lui, récit qui porte la trace du lien communautaire qui a participé à le forger. Il est également le moyen retenu par cette communauté pour se constituer au fil du temps. L'accumulation des récits et le travail collectif dont ils sont issus ont fait de l'histoire de ce garçon et du garçon lui-même une légende, ils ont fabriqué un mythe et une mémoire dont le récit rassemble les gens de Siom. Cette mémoire, par la nouvelle énonciation qu'en fait l'énonciateur de *Le renard dans le nom*, se prolonge jusqu'à son énonciataire qui pourra à son tour raconter l'histoire de Lavolps et appartenir, pour le temps que dure son récit, à la communauté siomoise. Cette communauté se retrouve dès lors projetée non seulement dans un récit qui la construit et la reconstruit sans cesse, qui renouvelle, à chaque reprise de l'histoire, à la fois le « projet » et le lien communautaire qui l'a créé, mais également vers chaque énonciataire présent et à venir.

Semblable au conte tel que défini par Benjamin, le récit proposé par l'énonciateur transmet une expérience, en l'occurrence celle d'un questionnement sur l'appartenance à une communauté, mais surtout sur la mise en récit de cette appartenance, sur l'ordonnancement des événements et du temps qui forment le récit. Cette expérience pourra profiter à l'énonciataire lorsqu'il tentera de façonner à son tour son propre récit et de réfléchir à son identité en regard de son appartenance aux différentes communautés dont on lui aura transmis l'histoire et la manière de (se) raconter. Le récit forme donc, en sa qualité d'acte de langage, un « nous » qui non seulement englobe l'énonciateur et celui avec qui il converse, mais également tous ceux qui ont raconté et écouté la

même histoire et qui partagent depuis lors une « mémoire du récit⁴⁷ », à la fois celle de l'histoire racontée et celle de la manière de la raconter, mémoire de l'énonciation elle-même et des circonstances dans lesquelles elle a eu lieu.

Un récit à raconter

Dans son essai *La culture de la mémoire ou comment se débarrasser du passé ?*, Éric Méchoulan retranscrit une histoire rapportée par Gerschom Scholem dans son essai sur la mystique juive. Cette histoire illustre bien, à mon avis, l'efficacité du discours et du souvenir du récit. Elle va comme suit :

Quand le Baal Shem avait une tâche difficile devant lui, il allait à une certaine place dans les bois, allumait un feu et méditait en prière, et ce qu'il avait décidé d'accomplir se réalisait. Quand, une génération plus tard, le « Maggid » [...] se trouva en face de la même tâche, il alla à la même place dans les bois et dit : « Nous ne savons plus allumer le feu, mais nous savons encore dire la prière », et ce qu'il devait faire devint la réalité. Une génération plus tard, Rabbi Moshe Leib de Sassov eut à accomplir cette même tâche. Et lui aussi alla dans les bois et dit : « Nous ne savons plus allumer le feu, nous ne connaissons plus les méditations secrètes qui appartiennent à la prière, mais nous savons la place dans les bois où cela s'est passé, ce doit être suffisant » ; et ce fut suffisant. Mais quand une autre génération fut passée et que Rabbi Israël de Rishin, invité à accomplir la même tâche, s'assit sur son fauteuil doré dans sa maison, il dit : « Nous ne savons plus allumer le feu, nous ne savons plus dire les prières, nous ne connaissons même plus l'endroit dans la forêt, mais nous savons encore raconter l'histoire [de] comment cela s'est fait. » Et, ajoute le conteur, l'histoire qu'il raconta eut le même effet que les actions des trois autres⁴⁸.

Ce que le conteur de cette histoire rapporte est moins la déliquescence des rites que l'efficacité du souvenir et, surtout, la performativité *du récit* du souvenir, c'est-à-dire son incidence sur le réel. Le récit, lorsqu'il ne reste plus que lui, lorsque le monde dont il parle s'écroule, est la seule possibilité

⁴⁷ Il faut rendre à Dominique Viart la paternité de cette expression des plus simples, mais des plus évocatrices lorsqu'il est question du récit contemporain. (Voir Dominique Viart, « Mémoires du récit. Questions à la modernité », dans *Écritures contemporaines 1. Mémoires du récit*, textes réunis par Dominique Viart, Paris/Caen, Minard, coll. « La revue des lettres modernes », 1998, p. 3-27.)

⁴⁸ Gerschom Scholem, *Les grands courants de la mystique juive*, Paris, Payot, 1950 [1941], p. 368. Cité dans Éric Méchoulan, *La culture de la mémoire ou comment se débarrasser du passé ?*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Champ libre », 2008, p. 28-29.

de re-production de rites et de traditions qui vont s'effaçant en même temps que le seul lien encore vivant avec le passé. La tâche difficile dont il est question dans ce conte n'est peut-être que l'aveu de l'oubli qui passe par le récit des étapes de cet oubli. Mais en racontant cet effacement progressif du passé et de sa mémoire, le récit résiste à l'amnésie, il perpétue le souvenir et reproduit, en même temps qu'il la crée, une communauté autour de ce souvenir. Il « re-présente », par la mise en scène du souvenir de l'oubli — opération à laquelle procède l'incise « ajoute le conteur » de la dernière phrase —, ce qui a été oublié de sorte que cela ne le soit jamais complètement. Les auditeurs et les lecteurs se trouvent liés, ne serait-ce que par la mémoire de ce récit, à ce Baal Shem qui a fondé le rite et, par le fait même, à la communauté qu'il a permis de constituer.

La stratégie narrative utilisée par Olivier Rolin dans *Tigre en papier* illustre cette volonté de former, par le récit et la transmission du souvenir du récit, une liaison entre les temps et les générations. Le roman a pour sujet à la fois les années militantes de Martin et sa propre recherche de la mémoire de son père disparu en Indochine, en plus d'assurer la transmission de cette mémoire et de la manière de la mettre en forme. En encadrant la situation d'interlocution entre Martin et Marie par un narrateur qui s'adresse à son personnage en employant le « tu », Rolin déplace les attentes du lecteur : la scénographie mise en place n'est pas celle d'un roman où un homme raconte ses souvenirs à la fille d'un de ses amis de jeunesse, mais bien celle d'un homme qui raconte la nuit où il a raconté ses souvenirs à cette jeune fille. L'exemplarité du récit ne tient alors pas uniquement aux événements racontés, mais bien davantage à la conversation qui a permis ce récit, à la scène et la situation d'énonciation qui ont donné lieu à la transmission de la

mémoire. Il convient alors de se demander ce que cette scène a de particulier pour mériter le statut de récit exemplaire de la mémoire.

D'abord, elle est une transmission. Marie a perdu son père, Treize, lorsqu'elle était âgée de quatre ans, « avant que la parole passe de l'un à l'autre » (*TP*, 58). Elle n'a donc pu écouter son père lui raconter sa jeunesse. Cette histoire, elle la réclame aujourd'hui à Martin : « Dis-moi qui il était » (*TP*, 58). L'injonction formée par l'emploi de l'impératif définit la mission de Martin et le force à témoigner — c'est d'ailleurs ainsi qu'il qualifie son statut par rapport à Marie : « tu es le premier témoin appelé à la barre » (*TP*, 58). Pour s'acquitter de sa tâche, Martin se plie à deux conditions prescrites non pas par lui-même ou Marie, mais par l'expérience du temps qu'il doit transmettre.

Inférée par sa mission, la première condition lui impose de raconter une histoire, et par le fait même l'Histoire, de façon à ce que Marie puisse s'y rattacher. Cet objectif commande une situation d'énonciation précise : « Si on allait faire un petit tour en orbite, qu'est-ce que tu en dis ? [...] Tu annules l'attraction de la grosse boule endormie à droite [...]. [V]ous avez à accomplir, la fille de Treize et toi, un programme d'expérimentation sur la mémoire en apesanteur » (*TP*, 16). Mettant le cap sur le périphérique parisien, Martin s'extrait de Paris, lieu historique s'il en est, pour passer dans le hors-temps de la nuit et de la parole. En somme, Martin doit se laisser emporter par « l'inertie [...] du récit » (*TP*, 16) et se lover dans le présent atemporel du discours de manière à résister à l'attraction de l'histoire et de tous les récits qui en ont déjà été faits. Trouver refuge dans la parole est le seul moyen de raconter une version personnelle de l'histoire, d'attraper au vol les brins de « la pelote en quoi se nouent et se serrent des millions de fils, vies présentes et passées, vécues et rêvées » (*TP*, 21).

La deuxième condition a rapport à la manière dont Treize doit apparaître dans son récit. Il est essentiel, pour donner à Marie une idée juste de l'homme qu'était son père, que Martin recrée la communauté qui leur a donné, à lui et à Treize, leur identité :

je ne peux pas parler de lui sans te parler de nous. [...] on n'était pas tellement des « moi », des « je », à l'époque. [...] L'individu nous semblait négligeable, et même méprisable. Treize [...] c'est l'un des nôtres. Un des brins d'une pelote. Je ne peux pas le débrouiller, le dévider, l'arracher de nous, sinon je le ferais mourir une seconde fois. [...] sans « nous », toutes nos mémoires s'effacent. (*TP*, 58-59)

Transmettre à Marie la mémoire de son père, témoigner de son identité, revient à lui transmettre la mémoire d'un « nous » dont elle fait aussi partie puisqu'elle est en quelque sorte la fille de ce « nous » sans qui son père ne serait rien.

Si le narrateur de *Tigre en papier* juge bon de transmettre la situation d'interlocution et de retranscrire le récit que Martin fait pour Marie, c'est d'une part que ce récit laisse toute la place à la parole et à l'affranchissement des contraintes temporelles qu'elle permet. En choisissant le dialogue et le discours comme modes narratifs pour faire le récit de sa jeunesse, Martin adopte la position du conteur dont la narration dépend des réactions de son auditoire. Il se soustrait à la chronologisation des événements et se laisse emporter par l'imprévu inhérent à l'échange interlocutoire, aux réactions de l'allocutaire et aux nouveaux récits que pourraient faire surgir les circonstances changeantes de la situation d'énonciation. Aussi les lieux qu'annoncent les panneaux indicateurs qui jouxtent le périphérique sont-ils autant de portes par lesquelles le récit peut entrer dans l'histoire et elle dans le récit. D'autre part, le monologue de Martin mérite d'être transmis parce qu'il fait la preuve de la place primordiale et fondatrice de la communauté dans la vie et l'identité de l'individu. Tissant les fils provenant de vies multiples, il fait la démonstration de l'épaisseur du sujet, être qui ne se réduit pas à son seul corps, mais composé de tous les corps, de

toutes les idées et de tous les rêves qu'il a partagés tant avec ses contemporains, avec ceux qui l'ont précédé, qu'avec ceux qui lui survivront. Le récit de Martin met le présent en perspective : il le réinsère dans la durée en le rattachant à ce qu'il a été et à ce qu'il sera⁴⁹.

Évidemment, il s'agit chez Rolin d'une communauté particulière, celle des groupuscules révolutionnaires français des années 1970. Néanmoins, l'importance de la communauté et du groupe dans la définition de l'individu et de son expérience du temps est centrale dans le récit français contemporain. Selon diverses poétiques, les écrivains actuels ménagent un espace dans leurs œuvres pour que la dynamique entre individu et communauté soit illustrée. L'autobiographie impersonnelle que sont *Les années* d'Annie Ernaux est un exemple probant d'une articulation spécifique entre le singulier et le collectif et d'une interdépendance ontologique entre l'individu et le groupe (générationnel, politique, régional) dont il fait partie. La narratrice avoue qu'« il lui semble se fondre dans une totalité indistincte, dont elle parvient à arracher par un effort de la conscience critique, un à un, les éléments qui la composent » (*LA*, 238). L'écriture est à la fois ce moyen par lequel il est possible d'inclure l'individu au groupe en même temps qu'il est le seul moyen de l'en soustraire, de décrire les caractéristiques qui lui sont propres. Ce qu'admet toutefois ici la narratrice des *Années*, c'est que le groupe précède l'individu, qu'un travail critique doit présider à l'identification, à travers celles du groupe, des caractéristiques propres à l'individu. L'alternance dans *Les années* entre les sections qui racontent l'histoire du « elle » et celles dévouées au « on » dont elle fait partie est en ce sens la représentation du travail de la conscience critique et de la délimitation du sujet, notamment par la recherche des signes d'une expérience personnelle

⁴⁹ Il n'a été jusqu'ici question que de la communauté qui détermine tout individu, de l'épaisseur historique dont il fait partie. Toutefois, le roman d'Olivier Rolin fait également la preuve que tout récit et toute parole sont pris dans des discours qui les précèdent, dans un « nous » littéraire et discursif qui les détermine. J'ai affirmé au chapitre précédent, en suivant la théorie de Benveniste, que tout acte énonciatif est unique et non reproductible ; l'interdiscursivité n'est pas remise en doute par cette affirmation puisque cette dernière concerne l'acte d'énonciation lui-même et non le matériau langagier qui lui donne forme.

du temps et d'une articulation singulière entre passé, présent et futur déterminant ses différents modes de présence.

Toujours le récit contemporain suit le même mouvement : partant d'un « nous », bien défini ou non, il se clôt sur la solitude du « je », la communauté ne résistant jamais au geste scripturaire. Il ne reste à la fin que celui qui écrit et qui fait entendre sa voix en racontant son histoire. *Tigre en papier* se termine par la séparation de Martin et Marie ; *Les années* se ferme sur une liste de souvenirs du « elle » qui s'avère être la narratrice du récit ; les récits post-exotiques d'Antoine Volodine mettent en scène des personnages solitaires, errant dans un espace entre la vie et la mort ; ceux de Laurent Mauvignier orchestrent des voix qui semblent ne jamais s'adresser les unes aux autres. Est-ce dire qu'il règne dans le récit français actuel une sorte de fatalisme qui l'oblige à révéler la faillite de toute communauté, la solitude essentielle de l'individu, à tout le moins du sujet contemporain ? Ou serait-ce plutôt que cet individu, qui est en quelque sorte le reste du collectif et du travail d'écriture est l'objet de la quête et de l'enquête qu'il s'agit de faire surgir de la masse du groupe, tel le sculpteur qui révèle la figure cachée dans le bloc de pierre ? Ou encore, à l'inverse, que la communauté n'existe qu'à travers l'énonciation et que, dès que celle-ci touche à son terme, elle est vouée à s'effacer derrière le sujet qui l'a convoquée et portée au langage ?

De toi, de nous, à moi

L'intrigante instance énonciative qui, dans *Tigre en papier*, s'adresse à Martin à la deuxième personne du singulier construit une situation d'interlocution où celui-ci se remémore sa conversation avec Marie en s'adressant à lui-même. Le sujet d'énonciation se prend comme objet et devient cet autre qu'il scrute en même temps que l'interlocuteur avec lequel il discute pour

tenter de comprendre son origine et son identité. Cette scène d'interlocution, qu'on pourrait dire « intériorisée », est une scénographie abondamment utilisée dans le récit contemporain, notamment dans l'autofiction et le récit de soi. Or elle est habituellement camouflée par l'absence du « tu » auquel s'adresse le « je », si bien que le lecteur peut en toute légitimité se considérer lui-même comme le destinataire du récit puisque ce dernier a de toute évidence été publié dans l'objectif d'être lu. Cette scène d'interlocution dissimulée fonctionne à partir de ce que Catherine Kerbrat-Orecchioni a nommé le « trope communicationnel », phénomène qui survient « chaque fois que le destinataire qui en vertu des indices d'allocution fait en principe figure de destinataire direct, ne constitue en fait qu'un destinataire secondaire⁵⁰ ». La déviation de la destination de l'énoncé a des conséquences, on l'imagine bien, sur le partage du présent et de la mémoire, sur la constitution de la communauté dont il a été question dans la deuxième moitié de ce chapitre. Si, comme l'affirme Pierre Bergounioux dans la présentation du troisième tome de son *Carnet*⁵¹, « [p]our des raisons qui touchent à [s]es origines, à [s]a destinée, [il a] ressenti le besoin d'y voir clair dans cette vie » (*CN3*, quatrième de couverture), il faut convenir que son destinataire n'est autre que lui-même, que la clarification du présent qui est recherchée et créée par le récit n'engage que lui, ce présent étant déterminé par *son* origine et *sa* destinée, *son* passé et *son* avenir.

En entrant en discussion avec lui-même, Bergounioux entreprend une « quête d'être », c'est-à-dire la recherche d'une explication à ce qu'il est, quête passant par la résolution de l'anachronisme ou de la discordance temporelle dont il se considère le fruit. Cette recherche de la vérité de soi et du présent dépend d'une tentative de construire un lien de contemporanéité moins

⁵⁰ Catherine Kerbrat-Orecchioni, *Les interactions verbales 1. Approche interactionnelle et structure des conversations*, Paris, Armand Colin/Masson, coll. « U », 1998, p. 92.

⁵¹ Pierre Bergounioux a en effet publié jusqu'à ce jour trois volumes de son carnet. Chaque volume couvre une décennie (1980-1990, 1991-2000 et 2001-2010). Ces volumes ont tous été publiés chez Verdier, respectivement en 2006, 2007 et 2012, et seront désormais désignés par l'abréviation *CN1*, *CN2* et *CN3*.

avec ceux que le sujet énonciateur côtoie, avec le temps du monde, qu'avec lui-même. L'énonciateur n'a pour ce faire d'autre choix que de s'installer dans cet anachronisme, dans cette non-coïncidence avec lui-même qu'il ressent comme une tare, dans cette « brèche dans le temps⁵² » provoquée, comme le pense Hannah Arendt, par l'exercice de pensée. Difficile pour un sujet qui a le sentiment d'habiter un présent non conforme à ses aspirations, guidé par des principes qu'il ne reconnaît pas et organisé selon un ordre du temps qui n'est pas le sien de se sentir en contemporanéité avec ce monde. La seule solution qu'il peut envisager pour pallier cet anachronisme est de s'accorder à lui-même, de fonder en lui et à partir de lui l'ordre temporel avec lequel il peut être contemporain.

L'acte de parole et le récit sont un des lieux qui permettent cette fondation d'une contemporanéité avec soi-même. Le sujet doit cependant postuler et construire dans son discours la présence d'un autre, que ce dernier soit une communauté, un parent, ou encore ces « âmes [qui] s'entremêlent à la nôtre, [qui] sont elles quand nous n'avons pas encore fait réflexion que nous sommes » (*LPM*, 24). L'autre en question peut également être temporel : le passé du lieu qu'il faut déchiffrer, l'histoire du pays ou celle des livres dont la mémoire participe à la composition du récit, mais surtout — ou premièrement — soi-même envisagé comme passé. Ceci explique que Bergounioux refasse œuvre après œuvre le récit de son enfance, de ceux qui l'ont peuplée et de ce passé en partie insu qui détermine son présent. De même, Chloé Delaume doit réécrire l'histoire de Nathalie Dalain, celle qu'elle était, pour que la fin du récit mette un point final à sa vie. Elle se tue ainsi symboliquement et se donne ensuite naissance sous le nom de Chloé Delaume, fille de la littérature, nom composé du prénom de l'héroïne de *L'écume des jours* de Boris Vian et d'une

⁵² Hannah Arendt, *La crise de la culture*, trad. sous la direction de Patrick Lévy, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1972 [1954], p. 21.

contraction du titre du recueil *L'arve et l'aume* d'Antonin Artaud. Et les exemples d'une construction narrative de soi comme passé pourraient être multipliés.

Or il en est un qui, en raison de sa forme particulière, mérite d'être évoqué un peu plus longuement ici. Le récit *Les années* d'Annie Ernaux est un exemple éloquent du double mouvement effectué par l'énonciateur dans son récit, mouvement à la fois d'objectivation du sujet dans son discours — qui devient personnage et énonciataire de sa propre histoire — et d'articulation d'un « nous » à ce sujet. Cette « autobiographie impersonnelle et collective », comme l'a nommée Ernaux elle-même en quatrième de couverture, retrace la vie d'une génération d'hommes et de femmes nés pendant la Deuxième Guerre mondiale, mais aussi celle d'un « elle » par lequel elle désigne celle qu'elle a été et qui tente aujourd'hui d'écrire ce livre, un « elle » qui sert de point focal pour exemplifier l'expérience du temps de toute une génération et pour expliquer la longue maturation du livre qu'est *Les années*. Le partage d'un même sentiment de la durée est ce qui permet à Ernaux de relier entre eux les gens de sa génération ; et ce sont les différentes conceptions du temps du « elle » et la prise de conscience de la transformation de son expérience du temps qui lui servent de fil conducteur au récit de sa vie. Alors que les événements historiques et culturels sont réservés aux divers tableaux générationnels, l'histoire du « elle » est consacrée à « sa situation à elle dans le temps » (*LA*, 236), histoire qui court de la prime enfance jusqu'à la femme devenue vieille et qui écrit. L'histoire rejoint le présent, l'autre rejoint le « moi », et l'énonciation retrouve, au moment de se taire, son point de départ. Malgré la liste de souvenirs personnels qui ferme le livre, le « nous » et le « on » perdurent jusqu'à la toute fin du récit, fruits du commun (petits plaisirs de jeunesse, chansons entendues à la radio, histoires qu'on racontait autour d'un digestif après le repas familial du dimanche, etc.) qu'Ernaux s'est efforcée de construire et de partager.

La mémoire familiale rapportée par l'écrivaine a d'ailleurs un rôle primordial dans le récit. Elle donne accès tant à la mémoire de différentes générations et à de multiples présents qui se succèdent, des années 1940 aux années 2000, qu'à une modification du sentiment de la durée. La narratrice constate cette transformation en s'intéressant aux histoires racontées autour de la table, selon qu'elles laissent plus ou moins d'espace narratif aux temps passés et futurs. Les années passent et elle constate que la « mémoire sociale » raccourcit, que « le passé indiff[ère] » (*LA*, 189) de plus en plus au profit d'un présent qui occupe tant de place dans les histoires racontées qu'il envahit la discussion, alors qu'une quarantaine d'années auparavant « la mémoire des autres [...] plaçait dans le monde » (*LA*, 30). Cette transformation de la mémoire et du sentiment du temps est à l'origine du récit, en plus d'en constituer l'objet. Elle constitue la quête du présent de l'énonciation, son « autre », à savoir ce qui lui permet de définir une partie de son identité et de « [s]auver quelque chose du temps où l'on ne sera plus jamais » (*LA*, 242), de cette épaisseur du présent qui ne le rend à nul autre pareil. D'avoir été mises en récit préserve toutes ces histoires et toutes ces expériences du temps de l'engloutissement par le cours des années ; cela permet également au sujet d'avoir une mémoire à laquelle confronter son expérience du présent de manière à pouvoir s'engager sur le voie d'une coïncidence sinon impossible avec lui-même.

Toutefois, il y a trope communicationnel dans *Les années* — comme dans plusieurs récits où l'énonciateur se constitue comme objet. La narratrice feint de s'adresser à elle-même ou au lecteur alors qu'un passage suggère que le véritable destinataire de cette histoire est un enfant à naître : « un cancer [...] qu'il lui a paru presque normal d'avoir parce que les choses qui font le plus peur finissent par arriver. Au même moment, elle a reçu l'annonce qu'un enfant se formait dans le ventre de la compagne de son fils aîné — une fille » (*LA*, 235). Plus loin, la narratrice confirme

que « [c]'est un sentiment d'urgence qui remplace [son sentiment d'avenir], la ravage » (*LA*, 237). La formation de l'épaisseur de soi et du présent devient alors, aussi, transmission d'une mémoire, d'un savoir sur le monde, de l'expérience d'une vie entière, comme si celle de la femme vieillissante allait se poursuivre dans la petite-fille appelée à la remplacer sur la scène du monde.

Mission accomplie ?

La situation d'interlocution est la scène d'énonciation privilégiée par le récit contemporain pour faire apparaître une épaisseur temporelle du présent et de l'être qui resterait sinon insoupçonnée. Elle permet,

à travers l'évocation des différentes phases de l'existence, [...] de suivre l'évolution du sentiment d'identité avec ses temps de maturation et d'affirmation, ses remodelages, ses moments d'altérations ou de défaillance. [Elle] permet aussi de saisir l'articulation, au sein de la conscience de soi, des dimensions sociales et individuelles⁵³.

C'est à ce double mouvement, soit le cheminement vers une concordance avec soi-même et la prise de conscience de la part de l'autre (individu, passé, univers social) qui le constitue, que travaille le sujet d'énonciation du récit contemporain. Il s'agit de rattacher le présent et le sujet aux temporalités passées et futures qui leur donnent forme. Pour ce faire, le récit, qui fabrique « du continu⁵⁴ », et l'énonciation, qui suppose cet autre, permettent au sujet de reconnaître son ipséité et de décrire les caractéristiques propres au présent.

La situation d'interlocution crée également un espace et un temps propres à la parole et à la communication, qui se manifestent dans le récit notamment par le chronotope de la retraite hors du monde : le dernier étage d'une tour d'habitation (chez Millet), une voiture tournant sans cesse autour de Paris (chez Rolin), un immeuble en ruine après la fin de l'histoire (chez Volodine), le

⁵³ Edmond Marc Lipiansky, « Une quête de l'identité », *La revue des sciences humaines*, n° 221, 1991, p. 64.

⁵⁴ Cette expression, la « fabrique du continu », renvoie au titre d'un essai sur la prose écrit par Jean-Paul Goux (Seysse, Champ Vallon, 1999), essai dans lequel il émet l'hypothèse que le roman fabriquerait du continu « contre la discontinuité temporelle existentielle » (p. 9) et « l'irréversibilité du temps » (p. 120).

divan d'un psychanalyste (chez Cadiot) ; autant de lieux où se retirer du monde, mais qui dessinent, pourtant, autant de relations avec lui. Qu'on le surplombe ou qu'on le contourne et l'encercle sans relâche, qu'on persiste à l'habiter malgré son inhospitalité ou qu'on ne parvienne pas à le distinguer d'un monde imaginaire oblige à adopter une posture singulière dans ce monde, à entrer ou non, et de diverses manières, en relation de contemporanéité avec lui.

Or le fait qu'un trope communicationnel soit à l'œuvre dans les récits où le sujet semble s'adresser à un allocataire alors qu'il est à lui-même son propre énonciataire, où il vampirise le tour de parole de l'autre et ne lui laisse aucune place dans la discussion, remet en question précisément le partage induit par la situation d'interlocution. La coprésence et la communauté censée être formée par la parole échangée des deux allocuteurs ne sont donc pas synonymes, dans ces cas de contournement et de dévoration du récit d'autrui, de contemporanéité, les deux « allocuteurs » étant bien ensemble mais en dyschronie.

Les énonciateurs principaux de Millet et de Rolin ont ce sentiment. Bugeaud avoue à sa jeune interlocutrice : « pourtant [j']y suis né, dans ce monde si ancien que s'accroît chaque jour le sentiment que nous ne vivons pas tout à fait dans le même temps, toi et moi » (*MVO*, 102). Pour sa part, Martin se fait un devoir de marquer la distance entre son passé et l'époque de Marie. Il constate qu'il ne sert à rien de parler de certaines choses parce que « de toute façon, on ne se comprendra pas » (*TP*, 38), parce que « le[s] mot[s] [ont] changé de sens » (*TP*, 37). Le partage d'un même temps par les interlocuteurs et la formation d'une communauté semblent alors, sinon impossibles, à tout le moins éphémères, car ils se dissolvent dès l'énonciation terminée. Reprenant les lieux communs caractérisant les rapports homme/femme et, surtout, le rapport de séduction qui prévaut entre l'homme vieillissant et la femme dans la fleur de l'âge, ces deux romans

admettent la faillite de leur mission pragmatique : conjoindre les temps pour recréer la cellule minimale du groupe, pour relier passé et présent dans une mémoire lancée vers le futur. La communauté rêvée et projetée par l'énonciateur est ainsi toujours située dans un avant (le village, le groupe militant) ou dans un après (les retrouvailles avec les morts, les révolutions à venir) qui exclut l'énonciataire qui demeure dans un temps évanescent, à la fois le présent du monde et celui de l'énonciation. Maintenant au fait de la mémoire recherchée — il faut rappeler que c'est bien Marie qui demande à Martin de lui raconter son père (*TP*, 58) et que, bien que le narrateur de *Ma vie parmi les ombres* « appartien[t] à ce Siom que Marina n'a pas connu », cette dernière « aime [l]'entendre [l]'évoquer sans doute pour se rapprocher de [lui] » (*MVO*, 20, je souligne) —, les interlocutrices apprennent également qu'elles n'en feront jamais partie. Mais l'ont-elles véritablement souhaité ? Et était-ce vraiment le mandat pragmatique du récit que de conjoindre les temps, de reformer la communauté ? Ces récits ne visent-ils pas plutôt à faire la preuve qu'aucune forme de collectif n'est aujourd'hui possible, ou à tout le moins durable, en dehors du récit ?

Les deux romans se terminent en effet de manière pour le moins ambiguë. Au petit matin, Martin laisse Marie au pas de sa porte : « Voilà, c'est fini. Tu ne sais plus quoi dire, tu es gêné [...]. De toute façon, tu savais tout ça [...] je ne t'apprends rien. Oui mais est-ce que tu crois que... Non. Je n'en sais rien mais je ne crois pas. [...] Vous fumez en silence » (*TP*, 268). Ce « oui mais » par lequel Marie avoue n'avoir rien appris de nouveau révèle l'objectif véritable de l'appel de Martin à la barre des témoins : non pas, pour Marie, connaître le passé, mais savoir si la mort de son père est accidentelle ou volontaire. Aucun « devoir de mémoire » chez Marie, aucun désir de relier son présent à un passé et d'ainsi tracer une filiation entre elle-même et un groupe, une famille ou une idée. Un seul fait l'intéresse : celui qui lui permettra d'aller de l'avant, de ne pas

rester accrochée à cette question à propos du passé. Et Martin le sent bien : « Et après ? Après, rien. On s'en va, vous en faites pas » (*id.*). Le champ est libre pour que le présent élabore de nouveaux rêves, de nouveaux idéaux. Le passé et le groupe qui l'a constitué s'en évincent. L'affirmation de Martin est conforme au geste moderne qui a dirigé son action révolutionnaire : l'avenir n'est pas tant l'ouverture des possibilités du présent que la béance laissée par la disparition ou l'oubli du passé.

De son côté, Marina quitte Pascal alors que le récit de ce dernier a rejoint l'épisode de leur rencontre, la naissance de leur amour et de leur histoire commune. Marina quitte Pascal Bugeaud à la fois pour accomplir le désir inassouvi de sa mère et pour la venger, elle qui jeune fille était amoureuse de lui :

[J]e ne suis pas tout à fait celle que tu crois que je suis et que tu crois aimer, m'étant toujours avancée masquée [...]. [J]e suis venue à toi [...] avant tout pour accomplir une promesse faite à ma mère avant sa mort, lorsqu'elle me révélerait [...] qu'elle t'avait aimé, autrefois, sans oser te le dire [...]. » (*MVO*, 627)

Se désolidarisant de la communauté qu'elle formait avec Pascal, Marina rejoint une autre mémoire, celle de sa mère. Ne s'étant jamais dévoilée pour ce qu'elle était, s'étant approchée de lui non pas pour le rejoindre dans le temps de l'amour, mais pour assurer la réalisation d'un rêve inaccompli, elle a, en quelque sorte, trahi celui qui lui a fait don du récit de son expérience du temps en empêchant la création d'un réel partage, la formation, par la transmission d'une mémoire, d'une contemporanéité entre les deux êtres. Fidèle à une histoire qui n'a pas eu lieu, mais dont elle a hérité, Marina en congédie une autre qu'elle reçoit, mais à laquelle elle n'appartient pas.

La communauté et la contemporanéité entre passé et présent semblent impossibles. Il restera toujours du passé quelque inaccompli, quelque inconnu qui mineront la possibilité d'assurer la filiation des temps. C'est du moins ce que la scénographie de l'enquête, dont l'issue, si elle est

connue, est très souvent décevante, donne à penser. Faire enquête, c'est attester l'existence d'un inconnu qui s'inscrit en faux dans le présent et qui creuse l'écart avec le passé, le fossé entre la recherche et l'objet recherché. C'est, chez Bergounioux, le premier mot de l'explication que le grand-père n'a pas eu le temps de donner à son petit-fils avant que la mort l'emporte, le forçant ainsi à l'inventer lui-même, récit après récit⁵⁵ ; c'est l'expérience du passage du temps, de l'apaisement du traumatisme que Louisiane, dans *La compagnie des spectres* de Lydie Salvayre, n'arrive pas à trouver chez sa mère prisonnière de son passé ; ce sont les personnages de Volodine qui oscillent au bord du gouffre séparant la vie de la mort et qui cherchent, en refaisant l'histoire de leur vie, à en trouver la fin — ou le début.

La discussion est souvent entamée pour pallier cet éloignement, l'impossibilité d'une histoire et d'un langage communs ou d'un lien entre les temps. La contemporanéité entre les deux interlocuteurs est un processus qui s'accomplit à même l'énonciation, un « aller-vers » qui est en cela semblable au mouvement du récit qui tend toujours vers sa fin et vers la mise en ordre d'une expérience du temps. Ce trajet est également celui du sujet qui suit le « déplacement infini de sa parole⁵⁶ », qui progresse vers l'identité qui est tout au bout du récit, identité qui ne peut trouver sa pleine définition sans la construction d'une temporalité et d'un sentiment du temps qui lui sont propres. Le récit qui laisse place à la parole et à l'interlocution donne accès à cette expérience du temps, car il devient « une forme de communication qui réunit (relie) l'écriture à quelque chose comme sa raison et sa fonction, laquelle ne consiste pas seulement en une “ruminantion

⁵⁵ Il en sera question au prochain chapitre.

⁵⁶ Voir note 41.

constructive”, propice aux jeux de la mémoire et de la littérature, mais est aussi un mode d’élucidation⁵⁷ ».

⁵⁷ Geneviève Bollème, « Récits pour vivres », dans *Revue des sciences humaines*, n° 191, 1983, p. 36.

Chapitre 3
Inventorier le présent :
anamnèse et usages de la mémoire

« Pas d'invention sans inventaire¹ », affirme Bruno Blanckeman. C'est une des raisons qui expliquent que la situation d'énonciation interlocutive du récit ne se limite pas à une théâtralisation de la parole qui fait apparaître et « invente » le sujet dans et par le discours qu'il tient à une tierce personne. Cette mise en scène de la parole est en effet constitutive de la poétique du récit contemporain et du mandat que les écrivains semblent avoir donné à leur porte-parole. Le récit actuel n'est pas uniquement le lieu, comme il en a été question au chapitre précédent, d'une conjonction de voix, de savoirs, de discours et de temporalités. Il en forme la revue, le catalogage puis la mise en interaction. Toutes ces matières avec lesquelles l'énonciateur construit son récit émergent comme autant d'« autres » en regard desquels non seulement il se définira, mais qui lui permettront de circonscrire sa place parmi toutes les voix, les savoirs et les discours avec lesquels il cohabite. Surtout, ces « autres » sont convoqués dans le récit contemporain en tant que fragments ou reliquats de temporalités diverses avec lesquelles le sujet et le récit d'aujourd'hui construisent leur contemporanéité.

¹ Bruno Blanckeman, *Les fictions singulières. Étude sur le roman français contemporain*, Paris, Prétexte Éditeur, coll. « Critique », 2002, p. 13.

Cette réflexivité du temps et du récit, du passé et du présent est similaire à celle à l'œuvre dans la situation d'interlocution : le présent dialogue avec le passé de manière à pouvoir apparaître comme présent. Or l'articulation de ces temporalités dans le récit contemporain est à ce point complexe et hétérogène qu'elle ne peut être réduite à un simple antagonisme entre le temps du raconter et le temps raconté, entre un présent et ces « autres » du temps que sont les moments qui le précèdent et ceux qui le suivent². Le rapport entre le présent de l'énonciation et les temporalités réunies dans l'énoncé se décline sous différentes formes : apologétique, critique, réparatrice ou, au contraire, destructrice³. Néanmoins, cette relation entre les temps forgée dans le récit participe d'une construction du présent et d'une expérience du temps fondées sur une appréciation de leurs filiations à une mémoire, à des rêves et à des manières de raconter à la fois avouées et dissimulées, volontaires et obligées. Bien davantage qu'un point de passage entre le passé et le futur, qu'un instant fugitif isolé de toute durée, le présent, grâce au récit, est pourvu d'une épaisseur temporelle. Le sujet énonciateur, à l'aide du présent renouvelé de la voix narrative, tisse la constellation d'un temps ainsi relié à plusieurs points du passé et du futur. Mais quelles sont ces temporalités que le sujet énonciateur relie les unes aux autres pour former un récit ? Quelles histoires se raconte-t-il pour élaborer son sentiment du temps et, ultimement, son identité narrative ? Surtout, de quelles manières se raconte-t-il ces histoires, comment les met-il en forme ? Ce sont là autant de pratiques et d'usages narratifs des temporalités qu'il s'agira de déceler et de décrire.

² Aucun régime d'historicité, même le plus centré sur la force du présent (la modernité), n'a d'ailleurs succombé à cette simple relation d'opposition. La modernité, bien qu'elle se soit pensée comme une opposition nette entre le présent et le passé, a mis de l'avant un système temporel beaucoup plus complexe, où le présent se trouve hanté par un passé qui fait constamment retour et par un futur dont le regard ultérieur sur le présent confirmera sa modernité. Pour une théorie générale de l'articulation temporelle de la modernité, consulter François Hartog, *Régimes d'historicité. Présentisme et expérience du temps*, Paris, Éditions du Seuil, 2003. Sur la mise en forme narrative de ce régime d'historicité, voir Jean-François Hamel, *Revenances de l'histoire. Répétition, narrativité, modernité*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2006.

³ À ce sujet, voir Enzo Traverso, *Le passé : modes d'emploi. Histoire, mémoire, politique*, Paris, La Fabrique, 2005.

Le passé est évidemment la temporalité qui occupe le plus d'espace dans le récit contemporain, l'art romanesque dont il est issu étant, comme le souligne Isabelle Daunais, un « art de la mémoire » : « le roman n'existe pas sans cet ancrage au monde, sans ce "poids" qu'est la mémoire de l'ancien » et qui le retient « juste derrière, juste avant ce qui "a commencé" ⁴ ». Le roman moderne, corpus étudié par Daunais, se tiendrait entre deux temps, entre un passé qui n'est plus et un présent déjà en marche, dans une anachronie où les trous laissés dans le présent par la disparition d'un ordre précis du monde deviennent visibles. Ces cavités en dessinaient maintenant le corps éphémère. Or ce portrait en négatif du présent n'est possible que grâce à un personnage placé comme cobaye dans ce temps « nouveau » auquel il tente de s'acclimater. Ainsi conçu, le roman devient une sorte de rapport d'expérimentation exposant le parcours du personnage et son aventure dans un présent dont les caractéristiques surgissent du conflit entre son système de référence et sa mémoire, d'une part, et l'ordre des choses qui dirige le temps dans lequel il se meut, d'autre part. Le présent est ainsi toujours déjà advenu, le personnage étant à la fois le reste d'un présent passé, et le témoin d'une transformation de l'ordre du monde qui a déjà eu lieu.

Cette conception lukácsienne du roman⁵ laisse toutefois de côté une foule de textes qui suivent des personnages non pas tournés vers le passé, mais vers l'avenir, non pas égarés dans le présent en raison de leur inadéquation au monde, mais en lutte contre cette différence installée

⁴ Isabelle Daunais, *Les grandes disparitions. Essai sur la mémoire du roman*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, coll. « L'imaginaire du texte », 2008, p. 126.

⁵ En effet, Daunais multiplie les références à *La théorie du roman* de Lukács et s'appuie sur un corpus similaire au sien. De plus, la formulation même de sa définition du roman renvoie directement à celle du théoricien hongrois. Selon Lukács, le personnage romanesque est pris entre « son aspiration nostalgique qui tend vers un utopique achèvement et les structures sociales qui l'en empêchent, qui [lui] restent factices et étrangères » (*La théorie du roman*, trad. de Jean Clairevoye, Genève, Éditions Gonthier, coll. « Bibliothèque médiations », 1963 [1916], p. 65). Nous sommes là très près d'un conflit entre une mémoire du monde et le constat de son état présent.

entre leurs aspirations et des difficultés qui ne proviennent pas de la disparition du passé, mais du projet qu'est l'avenir (un Rastignac souhaitant mettre Paris à sa main en est un bon exemple).

Laissant en partie de côté le narrateur au profit de l'énonciateur et de l'interlocution, le récit contemporain me semble entretenir une relation différente à la disparition et à la mémoire, et de ce fait au présent. La critique sur le récit contemporain en a eu l'intuition, mais elle s'est rapidement fait prendre par le miroir aux alouettes d'un « retour du réel », c'est-à-dire d'un renouveau du réalisme littéraire sans pour autant « converti[r] [c]es impressions d'époque en une conscience du temps⁶ », comme Bruno Blanckeman en formule le souhait. En effet, bien que la critique du contemporain constate l'importance du passé comme sujet et objet du récit contemporain, sa première préoccupation est de comprendre la manière dont ce récit gère une mémoire qui lui incombe et qui demande à être racontée, en même temps que « le désarroi d'une période en mal de références [qui] pousse les écrivains à chercher à partir des récits à édifier quelque chose comme un état présent de notre savoir et de notre situation⁷ ». Le récit contemporain et le présent dans lequel il s'élabore sont ainsi perçus comme passifs, d'une part obéissant à l'injonction d'un passé exigeant « la prise en charge⁸ » de cette mémoire impérieuse qui supplante les événements du présent en mal de récits, et d'autre part soumis à la nécessité de circonscrire ce qui reste du passé et de ses récits.

Or Dominique Viart — et avec lui une bonne partie de la critique du contemporain — passe à côté de l'essentiel : le geste que pose le récit contemporain ne vise pas à « mettre les vicissitudes du récit au service de celles désormais avérées de la mémoire⁹ » — pour reprendre une autre

⁶ Bruno Blanckeman, *Les fictions singulières...*, *op. cit.*, p. 7.

⁷ Dominique Viart, « Mémoires du récit. Questions à la modernité », dans *Écritures contemporaines 1. Mémoires du récit*, textes réunis par Dominique Viart, Paris/Caen, Minard, coll. « La revue des lettres modernes », 1998, p. 7.

⁸ *Id.*

⁹ *Ibid.*, p. 13.

phrase de Viart qui résume parfaitement le consensus de la critique sur la relation entre passé et présent dans le récit contemporain —, mais plutôt à révéler que le présent n'a pas de prise sur lui-même parce que c'est lui, et non pas le passé, qui a disparu et s'est effacé. Si le récit est en mesure de définir sa mémoire, son antécédence et sa généalogie, c'est que ce savoir est encore disponible, qu'il est accessible et qu'on peut en faire l'inventaire. À la limite, le passé est trop présent dans le présent, si bien qu'il ne laisse à ce dernier aucun espace pour émerger du cours de l'histoire. Contrairement à ce que propose la théorie d'inspiration lukácsienne d'Isabelle Daunais, le présent construit dans le récit contemporain n'est pas vécu comme *le temps* de la perte, mais plutôt comme *l'objet de la perte* ; il est ce qui est perdu, ou encore ce qui est en train de disparaître.

Le récit contemporain a élaboré de nombreux usages narratifs du passé dans le but de circonscrire ce manque, de le dire et de le pallier. Il s'agit en quelque sorte de maintenir le présent hors du flot impétueux de l'histoire qui le submerge, notamment en recourant à une voix narrative qui assure le renouvellement constant du présent dans la parole. Le présent chapitre cherchera précisément à décrire ces trois actes du récit français actuel (circonscrire, dire et pallier le manque) en prenant d'abord comme exemple le roman *La compagnie des spectres* de Lydie Salvayre, texte qui vise à révéler l'impossibilité pour une jeune femme prenant soin de sa mère aux prises avec un « passé qui ne passe pas¹⁰ », d'habiter le présent. Pour leur part, Pierre Bergounioux et Annie Ernaux s'emploient respectivement à dire l'absence du présent et à révéler son appartenance à la durée. Les deux écrivains poursuivent depuis une trentaine d'années une œuvre d'élucidation d'un présent pour l'un contaminé par le passé et pour l'autre déterminé par lui. Donnant à leurs récits la forme d'une anamnèse — pratique du passé que l'on retrouve dans

¹⁰ L'expression est extraite du titre d'un ouvrage d'Éric Conan et Henry Rouso : *Vichy, un passé qui ne passe pas*, Paris, Fayard, coll. « Pour une histoire du XX^e siècle », 1994.

de nombreux récits publiés depuis les années 1980 —, l'un et l'autre dessinent les contours du moi pour accéder, chez Bergounioux, à un présent dégagé et à une présence pleine et entière à soi-même et au temps présent, et chez Ernaux, à la suite d'expériences du temps qui forment à la fois l'existence d'un sujet et son présent. En usant entre autres de l'hypotypose et de la liste pour faire l'inventaire de ce que le présent contient de passé, les deux écrivains présentent ce passé pour qu'il parvienne à la surface de la conscience et ne soit plus un insu lestant le présent. Il ne s'agit cependant pas de se défaire de ce passé, mais plutôt, par son récit, de pacifier les rapports entre les temporalités, de négocier une trêve entre passé et présent pour que l'un et l'autre aient voix au chapitre. Le parcours d'une mémoire est en effet le moyen d'en faire le récit et d'ainsi la faire passer, en même temps qu'une manière d'évaluer des modes de remémoration et des objets de mémoire qui concourent à l'élaboration du présent.

La hantise du passé

Lydie Salvayre poursuit avec *La compagnie des spectres*, son cinquième roman paru en 1997, une œuvre qui, comme le remarque Marie-Pascale Huglo, a affaire avec la guerre : « la guerre n'est ni un accident ni une crise ou un épiphénomène : elle est aux fondements des relations humaines¹¹ ». De *La déclaration* à *Passage à l'ennemie*¹², la guerre s'immisce non seulement dans le titre de ses romans et entre les personnages qui les peuplent, mais également dans la langue employée par ces personnages — mélange des registres, du soutenu au vulgaire —, dans leurs références culturelles et intellectuelles, voire jusque dans la poétique des romans qui sont tirillés, pour le premier, entre

¹¹ « [W]ar is neither an accident nor a crisis nor an epiphenomenon; it is at the core of human relationships. » Marie-Pascale Huglo, « The Art of War According to Lydie Salvayre », *SubStance*, vol. 33, n° 2 (104), University of Winsconsin Press, 2004, p. 3. Je traduis.

¹² Lydie Salvayre, *Passage à l'ennemie*, Paris, Éditions du Seuil. coll. « Fiction & Cie », 2003.

le soliloque et l'entrevue psychiatrique et, pour le deuxième, entre le rapport policier d'infiltration, l'étude sociologique et le roman d'amour. Accordant une grande place à l'énonciation, et plus précisément à la *mise en scène* de la parole, les romans de Salvayre, et à leur tête *La compagnie des spectres*, ont aussi à voir avec le théâtre, genre littéraire où personnages et points de vue se confrontent et où le discours crée à lui seul une scène qui se superpose à celle sur laquelle jouent les acteurs¹³.

Dans *La compagnie des spectres*, la guerre fait son entrée avec l'huissier mandaté pour effectuer un inventaire avant saisie dans l'appartement que Louisiane, dix-huit ans, partage avec sa mère. Cette dernière, Rose, prisonnière de sa mémoire, confond l'huissier avec un homme de la Milice française dirigée par Darnand, groupe paramilitaire affilié à la Gestapo et qui a fait de nombreuses arrestations et exécutions pendant l'Occupation allemande. Les « C'est Darnand qui t'envoie ? » qui ponctuent le début du roman, adresses hargneuses par lesquelles la mère interpelle l'huissier, sonnent le coup d'envoi du récit de la mort de son frère Jean, tué par des miliciens en 1943. Mais Rose fait surtout le récit de la soumission, sinon de l'aveuglement volontaire, souvent transformé en adoration, d'une certaine tranche de la population pour la politique de l'État français et celui qui le dirige, le Maréchal que la mère surnomme sans détour « Putain ». À une mémoire figée de l'Occupation, celle de la Résistance, c'est-à-dire d'une France qui se tient droite et fière devant l'envahisseur, elle oppose la mémoire d'une France faible, prête à renier ses valeurs et l'esprit patriotique pour plaire aux plus forts. Le récit de Rose ramène sur la scène du présent le refoulé mémoriel de la patrie.

¹³ Cette présence du théâtre dans les romans de Salvayre n'est pas qu'une vue de l'esprit : cinq de ses textes narratifs ont à ce jour été portés à la scène : *La puissance des mouches* au théâtre Jean Vilar en 2005, entre autres ; *La compagnie des spectres*, dans trois mises en scènes différentes, dont une de Mónica Espinosa au Théâtre national de Chaillot ; *La conférence de Cintagabelle* au Théâtre de la Commune en 2005 ; *Les belles âmes*, en 2008 au Théâtre national de Chaillot ; finalement *Quelques conseils utiles aux élèves huissiers*, notamment au Théâtre de la Licorne, à Montréal, en 2006.

Indifférent aux invectives de la mère, sourd aux beaux discours de Louisiane qui tente de l'amadouer pour « l'amener à annuler ses arrêts ou tout au moins à les adoucir » (CS, 11), pour arriver à « soustraire les quelques objets qui [lui] étaient chers à ce maudit inventaire, et notamment le téléviseur sans lequel, [...] il [lui] serait impossible de vivre » (CS, 13), l'huissier, quasi muet, passe au peigne fin l'appartement de Créteil, rapportant dans son calepin, peu en importe la valeur, chaque bibelot, chaque meuble, chaque livre. Pendant ce temps, mère et fille livrent chacune un combat où l'enjeu est la réparation d'une injustice. La mère s'arme de sa mémoire et de sa colère pour repousser cet huissier qu'elle prend pour un milicien venu l'arrêter ; la fille combat avec toute son exaspération, mais surtout bardée de scènes d'amour vues à la télévision et des fantasmes qu'elles alimentent, pour s'extraire un moment d'une réalité pesante et de « ce sentiment de solitude qui depuis des mois et des années ne [la] quittait pour ainsi dire pas » (CS, 144).

La seule communauté à laquelle Louisiane peut prétendre est en effet celle qu'elle recrée dans son récit. La jeune fille possède une « voix ventriloque¹⁴ » par laquelle passe sa propre voix, mais aussi celle de sa mère, elle-même le porte-voix de la grand-mère et des spectres de l'histoire, plus particulièrement de « [s]on Jean qui parle par [s]a bouche et qui s'adresse à Dieu » (CS, 156). Se tisse ainsi « une destinée tragique qui [...] voue filles et mères à l'isolement social, à la folie, à la pauvreté, à l'inadéquation¹⁵ » avec le présent et le réel. Louisiane se trouve dès lors enfermée dans un cercle vicieux, car lorsqu'elle tente de raconter à un tiers les raisons qui ont mené à la saisie, et surtout son aspiration à une vie meilleure, elle se voit contrainte dans le rôle du porte-parole de sa

¹⁴ Marie-Pascale Huglo, « La Pythie de Créteil : voix et spectacle dans *La compagnie des spectres* de Lydie Salvayre », *Études françaises*, vol. 39, n° 1, 2003, p. 42.

¹⁵ *Id.*

mère, ce qui la renvoie immédiatement à la tare familiale : l'inadéquation avec soi-même et son temps.

Cette malédiction impose à Louisiane d'occuper un rôle à rebours de la loi normale du déroulement du temps : « ma mère est ma fille, monsieur, ma mère est ma fille plus vieille que moi de quarante ans, et je dois l'élever » (*CS*, 43). Remontant le temps pour servir une mère vivant dans le passé, Louisiane devient elle-même une figure de ce passé, gonflant les rangs de la compagnie des spectres venus combattre le présent et l'oubli. Le chemin que Louisiane parcourt pour rejoindre sa mère dans sa folie, c'est-à-dire dans le passé qu'elle habite en concomitance avec le présent, l'emporte vers une spectralité toujours plus grande, habitante du présent arrachée de son temps, obligée de le dédier au temps qui le précède. Ce mouvement du présent vers le passé, de Louisiane vers sa mère, est contraire à la prétention de la jeune fille qui ne pense qu'à la passion amoureuse, qui désire que son corps soit « labouré par le soc puissant de l'amour » (*CS*, 67). Ce souhait renvoie, par la passion et le plaisir physique, à l'instant plein et sans durée de la jouissance.

« Labouré par le soc puissant de l'amour » : la formulation tient du kitsch, du lieu commun, tout comme est assez stéréotypée l'image que Louisiane se fait de la relation amoureuse. Innervé par les scènes cinématographiques de baisers qu'elle avoue « examine[r] toujours avec une attention toute particulière » (*CS*, 48), son idéal amoureux, et plus précisément de la manifestation de l'amour qu'est le baiser, réunion en synchronie de lèvres (enfin !) silencieuses, est décrit comme une expérience parfaite du temps, un moment où il perd toute sa tensivité et se soustrait au mouvement qui le ramène vers le passé ou le projette vers l'avenir. Le temps du baiser est perçu comme un instant qui s'enroule sur lui-même :

les baisers de cinéma sont une véritable consolation, la juste récompense d'une journée interminable, [...] son apothéose, à condition toutefois que ces baisers soient lents, lents, lents,

d'une ardente, d'une fouguese lenteur, lents, lents, lents, et longs et langoureux et languissants et liquides et lascifs et *lingua* si possible, et lyriques, bien sûr, et qu'ils laissent troublés, tremblants, tout chose. (CS, 49)

La lenteur du baiser, le temps suspendu de l'amour où le moment est vécu dans sa plénitude, une durée qui s'étire, voilà ce qui enchante Louisiane. Le présent presque sans fin du baiser s'oppose à la « journée interminable » passée à parcourir à rebours le temps avec sa mère, à être en compagnie des spectres que cette dernière garde en vie par son récit continuellement répété. Au pouvoir des mots et des récits qui tirent le présent vers le passé se substitue le pouvoir des corps muets et des langues (dont l'allitération en « l » et le nom latin soulignent l'importance) occupées non pas à s'imposer à l'autre, à faire irruption dans son discours, mais à l'émouvoir, à lui faire ressentir la force d'un instant plutôt que la folie du temps. Il reste néanmoins que cette puissance de l'émotion et du trouble du baiser n'est accessible que par la médiation d'un écran, celui de la télévision ou du cinéma. Louisiane, encore une fois, mais d'une autre manière, devient un spectre dans sa propre vie en étant engloutie par d'autres vies que la sienne. Elle est ainsi doublement condamnée à une impossibilité de vivre au présent, à la fois obligée d'écouter sa mère et son « passé qui ne passe pas » et d'être le témoin impuissant de l'amour des autres, d'un présent plein qui a aussi à voir avec la langue, mais avec une langue qui s'est tue.

Porte-parole de sa mère et du passé, le présent de la parole de Louisiane, qui, selon les théories benvenistiennes, devrait être en constant renouvellement et inaliénable, ne survit pas à l'invasion des spectres : « T'ai-je, dit ma chérie, [...] qu'il était sept heures du soir lorsque (j'en savais la suite par cœur)//lorsque ton oncle Jean ouvrit la porte du café de la Gare ? » (CS, 16-17) Cette citation chevauche les chapitres deux et trois, le deuxième s'interrompant après la parenthèse, sans qu'un point vienne en marquer la césure. Du coup, la conjonction « lorsque » (et

tout le paragraphe qui suit) par laquelle s'ouvre le troisième chapitre est attribuable tant à la mère — qui poursuivrait alors son récit — qu'à la fille — qui réciterait de mémoire l'histoire mille fois entendue. Salvayre fond ensemble les deux voix, dans un des meilleurs exemples de ventriloquie qu'offre le texte : la voix de Louisiane, la voix narrative, est tout entière habitée par ce récit du passé qu'elle reprend à son compte et auquel elle laisse toute la place. La mémoire, la puissance de ce spectre est tellement forte qu'elle fait fi des coupures capitales désirées par Louisiane dans son « récit du récit » et court d'un chapitre à l'autre sans interruption. Elle empiète sur un des seuls pouvoirs du présent, celui d'organiser l'histoire, d'ordonner les événements du passé et d'ainsi maîtriser un tant soit peu le temps. Louisiane se trouve exclue de son propre récit, extraite du temps, marionnette agie par toutes ces temporalités et toutes ces voix qui luttent entre elles pour actionner sa bouche.

Le présent s'inscrit dans la prolongation du passé en plus de n'être *que* du passé. Louisiane explique ainsi la folie de sa mère : « Ma mère, monsieur l'huissier, ne distingue pas le passé du présent » (CS, 80). Malade du temps, prisonnière du traumatisme causé par le meurtre de son frère et par cette injustice qu'elle voit se répéter partout depuis 1943, Rose envisage le temps comme une catastrophe qui a et aura toujours lieu :

Maman affirme du reste que l'Apocalypse *a eu lieu*. [...] L'horreur est au pouvoir. Les enfants tuent. [...] L'Apocalypse, ma chérie, *s'accomplit sous nos yeux*. Et tandis que la masse des humains abrutit, incurieuse, continue comme si de rien n'était [...], le monde, ma chérie, *court à sa perte*, Putain, Darnand et leurs séides sont présents sur tous les fronts [...], ce ne sont pas des prophéties de dingue désabusée [...], mais des faits que je me borne à constater, je ne peux allumer la télé que je n'y voie quelque carnage fomenté par leurs soins, les désastres succèdent aux désastres, les guerres aux guerres, l'Allemagne est à nos portes, mon Dieu, sauvez-nous des méchants [...]. (CS, 81, je souligne.)

Le monde décrit par la mère est hanté par une apocalypse qui « a eu lieu », qui « s'accomplit sous nos yeux », il est un monde qui « court à sa perte » en s'engageant dans un processus de destruction perpétuellement recommencé et ininterrompu. Éternelle fin du monde où les temps

se conjoignent, où Darnand et le Maréchal Pétain, responsables des terreurs d'hier, sont les cerveaux derrière les guerres d'aujourd'hui et les comploteurs de celles de demain. Dans l'énonciation de Rose, les temps ne se combattent pas les uns les autres : ils sont plutôt coprésents dans une mémoire qui ne distingue plus tout à fait la durée, puisque le passé est devenu la grille de lecture d'un présent qui s'efface sous une mémoire répétitive.

Pour Louisiane, l'avenir est tout aussi catastrophique. Elle avoue avoir « l'impression de s'enfoncer à toute vitesse vers un avenir qui n'est pas devant, mais derrière et qu'en même temps le passé se jette sur [elle] comme pour [la] happer » (CS, 31). Tirillée entre deux temporalités qui se la disputent, Louisiane devient une sorte d'*Angelus novus* pour lequel le passé n'est pas uniquement une accumulation de ruines, tel que le voyait Benjamin¹⁶, mais autant de mains tendues cherchant à la retenir, à la ramener à elles. Otage du passé et de l'avenir, Louisiane constate pourtant l'impossibilité d'habiter l'une ou l'autre de ces temporalités : « [i]l ne faut pas que je pense au futur qui s'annonce féroce selon les plus optimistes prévisions. Il ne faut pas non plus que je pense au passé, d'une grande hideur si j'en crois maman. À quoi puis-je penser au juste ? » (CS, 48) Cette question n'est-elle pas aussi : « À quel temps puis-je penser au juste ? Sous quelle modalité temporelle puis-je penser ? » Penser *au futur*, en s'y projetant, est, comme le comprend Louisiane, peu souhaitable ; penser *au passé* est impossible parce qu'il n'est précisément pas passé. Reste le présent, temporalité que n'envisage même pas la jeune fille, ni en tant qu'objet de réflexion ni comme temps de la réflexion : il est inexistant.

Destinée à reprendre le récit de sa mère, à raconter non seulement l'histoire, mais le récit lui-même, Louisiane se soumet à la mémoire. Elle va jusqu'à s'en faire l'alliée pour mettre l'huissier à

¹⁶ Voir Walter Benjamin, « Thèses sur la philosophie de l'histoire », dans *L'homme, le langage et la culture*, trad. de de Maurice de Gandillac, Paris, Denoël/Gonthier, 1972 [1940], p. 188-189.

la porte et le renvoyer « [d]ans l'ouragan » (CS, 188) de l'histoire où les temps se succèdent, où les choses naissent puis disparaissent pour laisser place à du neuf et à ce qui fut un jour désir, espoir, et qui est maintenant à portée de main. Représentant ce mouvement qui fait disparaître le passé et ses vieilleries, « producteur » de l'oubli, l'huissier est expulsé de l'appartement de Créteil pour que la photo de l'oncle Jean demeure bien en place sur son clou, nouveau crucifix auquel les habitants du présent doivent se soumettre. Avec l'éviction de l'huissier, le passé pourra continuer de présider au présent.

Si Salvayre avait construit son roman en y introduisant une narration omnisciente qui rend compte de la folie de la mère, il aurait appartenu à ce corpus de textes qui révèlent un présent incapable de transformer un traumatisme en passé, c'est-à-dire d'en faire le deuil pour que cesse la compulsion de répétition qui ramène sans cesse le passé et en fait le seul présent accessible. Or l'histoire racontée dans *La compagnie des spectres* n'est pas celle de la mère, mais bien celle de la fille, d'autant plus que celle-ci assure elle-même le récit d'un événement auquel elle a pris part, comme si d'avoir vécu la visite de l'huissier n'était pas suffisant, qu'il fallait en plus la raconter, la *rejouer*. Le monologue de Louisiane, qui forme l'entièreté de *La compagnie des spectres*, est une représentation, voire une *répétition*, des événements qui se sont déroulés durant l'inventaire avant saisie.

L'angoisse perpétuelle dans laquelle vit la jeune femme tient non pas de ce qu'elle a fait sien le traumatisme de sa mère, mais de ce que l'envahissement du présent par le passé constitue son traumatisme *à elle*, choc qu'elle ne peut tenter d'atténuer qu'en le racontant, en espérant que, par le récit, elle arrive à faire passer le passé de manière à ne plus en être ébranlée. Les temps sont conjoints et le présent, contaminé par les spectres du passé, s'est lui-même transformé en

fantôme. Louisiane est prise au piège de ces fantômes assiégeant son univers, condamnée, comme avant elle sa mère et sa grand-mère, à se soumettre à la malédiction familiale qui leur impose d'être le relais d'une mémoire inconsolable.

Incapable de vivre dans le présent, Louisiane est confinée à ce que Marianne Hirsch a nommé la « postmémoire » :

La postmémoire est séparée de la mémoire par une distance d'une génération, et de l'histoire par un rapport d'émotions personnelles. La postmémoire est une forme très puissante et très particulière de mémoire, précisément parce que son rapport aux objets et aux sources n'est pas médiatisé par des souvenirs, mais par un investissement imaginaire et par la création. Ceci ne veut pas dire que la mémoire ne soit pas elle-même médiata, mais cette dernière est plus directement reliée au passé. La postmémoire caractérise l'expérience de ceux qui grandissent enveloppés de récits, d'événements précédant leur naissance, dont l'histoire personnelle a été comme évacuée par les histoires des générations précédentes qui ont vécu des événements et des expériences traumatisantes¹⁷.

La fragilité du présent mise en scène dans *La compagnie des spectres* est bien causée par la transmission d'un traumatisme non vécu, figuré par le meurtre du frère. Alors que Rose se donne pour mission de « révéler au grand jour les paralipomènes de l'Histoire » (CS, 156), elle contribue au contraire à la création de ces « choses laissées de côté, [...] omises, oubliées¹⁸ » des grands récits. Elle participe à la production, une génération plus tard, d'une postmémoire. En supplantant à grands cris de mémoire un présent qui peine à se trouver une voix, elle le soumet au passé et à son injonction de réparer l'injustice qu'elle décrie, c'est-à-dire à pallier l'oubli de ce qui sommeille dans les marges « [d]es très officiels discours » (CS, 156).

Le manque que circonscrit *La compagnie des spectres* est celui du présent lui-même, qui n'arrive pas à jouer son rôle sur la scène de l'histoire. Le passé constamment lui coupe la parole au point de s'approprier sa voix pour répéter inlassablement un récit, pour mettre en forme une mémoire

¹⁷ Marianne Hirsch, *Family Frames. Photography Narrative and Postmemory*, Cambridge, Harvard University Press, 1997, p. 22. Citée et traduite par Régine Robin dans *La mémoire saturée*, Paris, Stock, coll. « Un ordre d'idées », 2003, p. 322-323.

¹⁸ Lydie Salvayre dans « Trois mots pour le dire », *Le magazine littéraire*, n° 474, avril 2008, p. 100.

et une expérience du temps qui ne lui appartiennent pas. La contemporanéité est impossible pour Louisiane qui n'arrive pas à être en phase avec le présent, qu'elle ne vit qu'à travers l'écran d'un téléviseur, ni avec un passé, qui s'impose à elle avec trop de force. En adoptant une scénographie qui prend la forme d'un monologue théâtral dans lequel s'enchâssent plusieurs voix, Salvayre fait du présent de l'énonciation le lieu du spectacle de la mémoire qui refuse de quitter la scène et d'être oubliée.

La prégnance du passé et sa persistance dans le présent sont une des formes que prend la disparition de cette catégorie temporelle dans le récit contemporain et son incapacité à émerger d'un lot trop imposant de mémoires, de récits et d'artefacts provenant du passé. Dans un régime de temporalités dominé par la postmémoire, les œuvres créées constituent, selon Régine Robin, « un espace transitionnel où ce passé est revécu, “réexpérimenté”, et où cette nouvelle représentation permet de ne plus en rester fasciné, halluciné, mais d'en être partie prenante dans la conscience de l'éloignement¹⁹ ». Le récit, entre autres créations dont Robin fait mention, servirait ainsi de lieu où une mémoire imposée qui sature le présent serait rappelée et rejouée pour que le présent la mette à sa main et se l'approprie, tout en prenant conscience, par cette transformation qui est également nécessaire à un travail de transmission, qu'elle n'est pas la sienne, qu'elle appartient à un autre temps et à un autre présent.

En somme, les écrivains qui, comme Lydie Salvayre, représentent semblablement l'effacement du présent derrière un passé qui occupe tout l'espace, constatent non seulement que ce passé engorge le présent, mais surtout que celui-ci n'arrive pas ou ne cherche pas à oublier. Selon des scénographies narratives chaque fois différentes, une frange du récit contemporain

¹⁹ Régine Robin, *La mémoire saturée*, *op. cit.*, p. 323.

constate à la fois une béance dans la mémoire, un défaut dans l'explication du monde qu'on leur a transmise, et une incapacité à faire passer ces récits négatifs — d'ailleurs souvent associés à la guerre, à ce qui y est perdu, mais aussi, de manière plus générale, à la violence physique, verbale et symbolique —, à assurer, en partie, leur oubli.

Souvenir et anamnèse

Le récit contemporain, malgré son hétérogénéité évidente, semble néanmoins nourri par un constat que partagent la majorité de ses acteurs : le présent, s'il n'est pas complètement nié en tant que temporalité de la durée, est à tout le moins fragilisé, incertain et difficilement préhensible par une conscience et un corps qui en feraient l'expérience. Dans sa grande diversité de formes, le récit contemporain use d'autant de stratégies énonciatives, narratives et poétiques pour parvenir, d'une part, à révéler la fragilité de ce présent et de ceux qui l'habitent et, d'autre part, à construire ce temps et à proposer des usages des différentes temporalités qui permettraient d'élucider ce sentiment dysphorique du temps et d'offrir une représentation du présent. L'usage, pour ce faire, de l'antécédence est une des tactiques adoptées par le récit contemporain dans l'approche de ce temps par définition insaisissable et de l'expérience qu'en fait le sujet.

La littérature narrative contemporaine se situe au croisement du paradigmatique et du syntagmatique, de la mémoire et de l'histoire. Alors qu'elle relie les événements les uns aux autres pour construire une histoire, une expérience du temps et une durée qui vectorisent le présent et lui donnent un sens, elle compose d'un même geste la mémoire d'un sujet et de son présent, leur épaisseur temporelle. À la fois mémoire, en ce qu'elle « *singularise* l'histoire, dans la mesure où [la mémoire] est profondément subjective, sélective, souvent irrespectueuse des scansion

chronologiques²⁰ », et histoire, soit « l'établissement critique et toujours remis en cause des traces du passé²¹ », une part du récit contemporain amalgame ces deux pratiques du passé pour produire non pas sa fixation et son asservissement à un présent qui l'instrumentalise, mais plutôt une recherche, par l'interrogation des souvenirs, de ce qu'il y avait déjà du présent dans le passé, et du passé dans le futur. Certains textes contemporains conviennent en effet à l'aventure d'une remémoration et à l'expérience de l'anachronique cheminement à rebours d'une énonciation vers son propre présent. L'énonciation se fait le point de jonction des temporalités passées, présentes et futures. Par ce geste fédérateur, elle transforme le récit en une remembrance, c'est-à-dire qu'elle procède au remembrement, fragment par fragment, d'un présent engorgé ou en dette de passé.

Le dispositif énonciatif développé par le récit contemporain, à la frontière de la narration et du discours, permet un tel usage des temporalités. À la fois sujet et objet du récit, l'énonciateur agit par rapport à son passé telle la mémoire qui « décante le passé de son exactitude [...] qui humanise et configure le temps, entrelace ses fibres, assure ses transmissions, le vouant à une essentielle impureté²² ». À la « crise de l'intrigue » analysée par Marielle Macé²³ répond l'intrigue d'une crise de l'expérience du présent, dont le sujet a la sensation qu'il lui échappe, en cela semblable à Louisiane condamnée à le regarder à la télévision et à répéter une histoire mille fois entendue. *En quête* d'une place dans la durée, le présent développé par l'énonciateur du récit

²⁰ Enzo Traverso, *Le passé, modes d'emploi. Histoire, mémoire, politique*, Paris, La Fabrique, 2005, p. 21.

²¹ Jean-Clément Martin, « Histoire, Mémoire et Oubli. Pour un autre régime d'historicité », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, n° 4, 2000, p. 787.

²² Georges Didi-Huberman, *Devant le temps*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 2000, p. 37.

²³ À ce sujet, se référer à l'article de Marielle Macé intitulé « Crise de l'intrigue, triomphe de la configuration », *Publif@rum*, « Affronter la crise : outils et stratégies », n° 8, 2008. En ligne : http://publiforum.farum.it/ezone_articles.php?id=79. Consulté le 27 mars 2012. Dans cet article, Macé analyse l'importance grandissante prise par le discours sur la narration, par le récit historique sur le romanesque, par la configuration sur l'intrigue, dans la littérature narrative contemporaine.

contemporain se fait aussi, comme je l'ai évoqué au chapitre précédent avec l'exemple de *Daewoo*, *enquête*, recherche moins du disparu que de l'ignoré et de l'insu qui en forment la trame.

Un des moyens privilégiés par le récit contemporain pour mener cette enquête est ce que Ricœur a nommé l'« anamnèse », soit le cheminement d'une conscience vers le souvenir :

les Grecs avaient deux mots, *mnèmè* et *anamnèsis*, pour désigner d'une part le souvenir comme apparaissant, passivement à la limite, au point de caractériser comme affection — *pathos* — sa venue à l'esprit, d'autre part le souvenir comme objet d'une quête ordinairement dénommée rappel, recollection. Le souvenir, tour à tour trouvé et cherché, se situe ainsi au carrefour d'une sémantique et d'une pragmatique. Se souvenir, c'est avoir un souvenir ou se mettre en quête d'un souvenir²⁴.

À la lumière de cette explication, on pourrait dire que le présent mis en scène par Lydie Salvayre dans *La compagnie des spectres* est celui de la *mnèmè*, un présent obnubilé par le souvenir apparaissant et affecté par un passé surgissant constamment et de manière inopinée. Le souvenir, tel que le présente Salvayre, n'est pas le fruit d'une enquête ou d'un « travail de mémoire²⁵ », mais bien d'une maladie, de l'affection d'une mémoire compulsive qui empêche le deuil et la formation de l'oubli. La mémoire n'est d'ailleurs pas *transmise* à Louisiane par sa mère, car toute transmission suppose à la fois une appropriation, c'est-à-dire une transformation et une « fidélité à l'esprit de la transmission [... plutôt qu']aux biens transmis²⁶ ». Ces opérations modifient ces « biens » en une expérience susceptible d'être à son tour léguée. Il faut convenir que, dans *La compagnie des spectres*, cette expérience est plutôt imposée : Louisiane la reçoit comme une leçon apprise de force, un cauchemar qui hante tant ses nuits que ses journées. Les souvenirs sont ainsi inutilisables par la

²⁴ Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Essais », 2003, [2000], p. 4.

²⁵ Cette expression, je l'entends, et c'est là la pertinence paradoxale des guillemets, non pas dans son acception galvaudée par l'instrumentalisation contemporaine de la commémoration, mais dans son sens strict de production de mémoire.

²⁶ Yvon Rivard, « Le combat intérieur d'Hubert Aquin », dans *Une idée simple*, Montréal, Boréal, coll. « Papiers collés », 2010, p. 63.

mère et par la fille, toutes deux incapables de les faire dialoguer avec un présent trop faible pour leur tenir tête.

D'aucuns m'opposeront qu'en se tournant vers le passé et la mémoire, plusieurs textes de Pierre Bergounioux, Richard Millet, Annie Ernaux, Olivier Rolin et Patrick Deville subissent également les affres du souvenir, qu'ils construisent et mettent en scène un présent déterminé par le passé. Cela est tout à fait juste. Il me semble pourtant que ces textes diffèrent du roman de Salvayre en ce qu'ils appartiennent davantage à la deuxième catégorie du souvenir décrite par Ricœur : l'anamnèse. Chez ces écrivains, le souvenir n'existe pas en lui-même et n'apparaît que rarement sans avoir été recherché et reconstruit par une énonciation et un récit allant à sa rencontre. « [S]e souvenir, c'est faire quelque chose²⁷ », synthétise Ricœur en parlant de l'anamnèse. La remémoration est un acte transitif, elle poursuit un objectif puisqu'elle est une quête qui permet au souvenir d'être non seulement une affection, une « infection » du présent, comme l'affirme Rose (*LCS*, 151), mais un objet de connaissance, voire le stimulus déclenchant une démarche créatrice. L'événement que s'efforce de mettre en intrigue le couple énonciation/narration qui caractérise ces textes contemporains est à la fois le souvenir découvert par l'anamnèse et l'anamnèse elle-même. La quête devient dès lors un potentiel de sens et de connaissance que la voix narrative actualise, un moyen d'accéder à ce présent voilé par le drapé d'une mémoire statufiée.

Le blason du présent

Pierre Bergounioux fait état, dans *Le premier mot*, d'une scène originelle déterminante. Cet événement n'est pourtant pas de ceux que l'on attend : fête d'anniversaire, vacances estivales,

²⁷ Paul Ricœur, *La mémoire...*, *op. cit.*, p. 4.

éraflure annonciatrice de toutes les blessures ultérieures. Le souvenir que rappelle Bergounioux est celui d'une chose qui n'a pas eu lieu, d'un non-événement :

Grand-père détenait les éléments peu nombreux, très simples, de l'énigme. Il me plaît de croire qu'il a songé à m'en parler, qu'il attendait que passe l'instant immobile, l'éternel présent du premier âge pour me les livrer. Il est mort l'année de mes sept ans. Les quelques mots dont j'avais besoin l'ont suivi dans la tombe. (*LPM*, 10)

L'impossibilité de la transmission d'une explication du réel et des choses qu'aurait été cette conversation qu'il se plaît à rêver dans les pages suivant cet extrait, forme le creux, l'ignoré que tous les romans, récits et essais de Bergounioux tentent d'enfin connaître, ou à tout le moins d'approcher. *Le premier mot*, publié en 2001, est le récit d'éducation qui éclaire l'ensemble de son œuvre. Refaisant avec celui qu'il a été le trajet du Limousin à Paris, du lycée de Brive à l'École Normale Supérieure de Saint-Cloud, l'écrivain trace le parcours qui l'a mené de la privation des « quelques mots » permettant « d'établir qui nous sommes, quelle part de nous-mêmes nous devance et nous dépasse et réclame d'être portée au jour si l'on prétend avoir une existence propre, être soi dans les limites étroites qui nous sont départies » (*LPM*, 13) jusqu'au « premier mot » expliquant l'énigme. Toute l'œuvre de Bergounioux forme la phrase suivant ce premier mot, tracé assis derrière le volant de sa voiture sur une facture trouvée dans le coffre à gants, le récit de l'identification laborieuse des « éléments peu nombreux, très simples » que le grand-père n'aura pas eu le temps de transmettre à son petit-fils avant de mourir.

Toute l'œuvre de Pierre Bergounioux appartient à ce mouvement anamnésique d'une conscience vers le souvenir. Or le chemin emprunté par l'écrivain a ceci de particulier qu'il mène vers « ce qui s'était passé à [son] insu » (*LPM*, 44), vers un territoire situé au-delà du souvenir personnel, mais auquel la mémoire peut tout de même donner accès. Bergounioux fait usage de

son histoire et de sa mémoire pour atteindre sa préhistoire. Ce « matin des origines²⁸ » est le lieu d'un commencement et d'une unique explication qui vaudrait pour la suite des choses. Toutefois, comme l'explique Bruno Blanckeman, la préhistoire est une sorte de « temps méconnu et sans cause d'avant l'Histoire, qui met en défaut toute certitude de savoir ultérieur et toute possibilité d'interprétation téléologique²⁹ ». Est-ce dire que l'anamnèse est vouée à l'échec, qu'il est impossible de savoir une fois pour toutes « le fin mot de l'affaire » (*LPM*, 79) et d'ouvrir, par un détour par le passé, le chemin de l'avenir ?

La multiplication des textes chez Bergounioux, de même que la phrase ciselée à coup de virgules et tendant vers toujours plus de précision pourraient le laisser croire. Elles semblent en effet renvoyer à cette impossibilité d'accéder enfin à la résolution de l'énigme qui préside à l'existence, de trouver l'explication tant recherchée. Le territoire de l'insu à couvrir, le terrain de la préhistoire est immense : de l'entomologie à la géologie, de l'ethnographie à la petite histoire familiale, de l'anthropologie à l'histoire politique du XX^e siècle ; tous ces domaines du savoir sont à la fois un champ à explorer en vue de comprendre le monde et son origine, et des outils à manier pour construire l'explication tant souhaitée et « coller une étiquette sur les choses, leur accrocher un petit bout de plastique portant mention de ce qu'elles sont³⁰ ». En somme, Bergounioux travaille à compléter l'inventaire de soi et des choses qui lui préexistent, blancs laissés dans sa mémoire par un défaut de transmission. Contraint de faire « [f]ace au chapitre vacant de [l]a mémoire³¹ », Bergounioux élabore des récits où il fait œuvre de chiffonnier, puisant dans différentes mémoires et histoires des lambeaux de savoir et d'images qui, cousus à d'autres

²⁸ D'après le titre d'un court récit publié par Bergounioux (*Le matin des origines*, Lagrasse, Verdier/La Cécilia, 1992).

²⁹ Bruno Blanckeman, *Les fictions singulières ...*, *op. cit.*, p. 81.

³⁰ Pierre Bergounioux, *La mort de Brune*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1997 [1996]. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *LMB*, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

³¹ Laurent Demanze, *Encres orphelines. Pierre Bergounioux, Gérard Macé, Pierre Michon*, Paris, José Corti, 2008, p. 10.

fragments temporels par le fil narratif tissé par le sujet énonciateur, font apparaître le tableau non pas du passé, mais bien du présent.

Ce chemin vers le présent par le détour du passé, cette « avancée à rebours³² » faite grâce au récit et à la description du passé est en effet l'apparition, mot après mot, du présent : « La réclusion, le labeur continu, les années qui menaient, comme à reculons, dans le passé mythique où il m'invitait à le suivre, pouvaient conduire à l'opposé, au présent, à la réalité » (*LPM*, 44). L'œuvre de Bergounioux est une manière d'hypotypose, elle est l'*ekphrasis* d'un temps. Les souvenirs et les savoirs convoqués dans ses récits sont autant de couleurs et de techniques utilisées pour le peindre : visites au cimetière à la Toussaint et à l'hôtel Labenche où il prenait des cours de solfège, marche au petit matin en direction de la gare qui l'emmènera dans le Quercy, envol d'un insecte dont il voulait, enfant, retenir en sa main les couleurs, première apparition de la « fée de son adolescence », etc. Ces souvenirs fondateurs, « “première[s] fois” contenant virtuellement toutes les “fois” qui l[eur] ont succédé³³ », forment des épisodes uniques et non renouvelables, néanmoins représentatifs d'un sentiment du réel et du temps qui persiste jusqu'au moment de l'écriture au point de la susciter et d'en être la matière. Plus que *tableau* du présent, ces souvenirs en forment en quelque sorte le *blason*, hypotypose de ses armoiries, de ses affiliations autant familiales qu'intellectuelles, autant géographiques que temporelles.

Bergounioux s'évertue dans ses récits à chercher une explication. Il travaille à identifier les tares auxquelles il est soumis depuis l'enfance et qui tirent son présent vers le passé. *L'orphelin*³⁴,

³² Sylviane Coyault, « Pierre Bergounioux : le premier et le dernier mot », dans Bruno Blanckeman, Aline Mura-Brunel et Marc Dambre [dir.], *Le roman français au tournant du XXI^e siècle*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2004, p. 213.

³³ *Ibid.*, p. 214.

³⁴ Pierre Bergounioux, *L'orphelin*, Paris, Gallimard, 1992.

*La Toussaint*³⁵, *La mort de Brune*, *Le premier mot*, entre autres, font partie de ces récits que Bergounioux amorce par des considérations générales, constats ou affirmations qu'il expliquera par la suite. Voici des extraits des pages qui ouvrent les trois derniers textes nommés :

La Toussaint :

On devrait s'arranger pour ne rien laisser traîner. On a un certain temps et un certain nombre de choses à faire. Quand le terme est échu, il faut laisser la place nette, comme neuve. Si on a été pris de court, ça ne coûte guère de laisser quelques instructions à ceux qui suivent. Ils sauront clairement ce qui demeure pendant, les arriérés qu'il reste à régler en plus de ce qu'ils auront à effectuer pour leur propre compte. J'aurais aimé qu'il en aille ainsi, trouver la place libre, l'endroit tranquille ou, à défaut, qu'on me dise. Au lieu de quoi on nous a entraînés dans la brume, conduits devant des dalles de ciment moussu et fissuré. C'est là-dessous qu'ils étaient, nous a-t-on dit. (p. 9)

La mort de Brune :

Une décennie durant, le monde a mesuré cent pas et j'ai encore laissé une bonne partie des sept années suivantes entre les murs de l'hôtel Renaissance qui en formait le cœur. (p. 9)

[...]

Il n'était pas fait mention [sur la plaque datant des années 1920 accrochée à l'entrée de l'immeuble] de ce qui, momentanément, constituait la destination principale de l'endroit, à savoir l'enseignement primaire. La peinture avait séché depuis longtemps lorsque l'explosion démographique de l'après-guerre avait rendu insuffisante la capacité de l'école Jules-Ferry construite en vis-à-vis de l'autre côté du boulevard. (p. 11)

[...]

Si grande est la disproportion entre ce qu'il y a et ce qu'on est qu'on se sent pris, quand on s'en aperçoit, d'un grand désarroi. Mais un monde clos, très petit, qui excède à peine notre échelle, peut aussi enfermer de grandes complications. (p. 12)

Le premier mot :

Ce qui se donnait pour la réalité et qui a tenu, longtemps, dans un cercle de un kilomètre de diamètre, à peu près, m'a inspiré d'emblée un puissant déplaisir. J'y ai remédié avec les moyens du bord, penser délibérément à autre chose, rêvasser, faute des explications appropriées. Elles se trouvaient hors d'atteinte, plus au sud, dans le passé. Lorsque j'ai fini par me les procurer, il était trop tard. La vie qui me convenait se sera écoulée en mon absence, au loin. (p. 9)

³⁵ Pierre Bergounioux, *La Toussaint*, Paris, Gallimard, 1994. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *LT*, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

Un élément dans la composition de ces incipit attire immédiatement l'attention : l'imprécision des termes par lesquels débute chacun des extraits. Cette indétermination annonce la généralité des affirmations qu'ils introduisent et l'entrée dans un univers à débrouiller, à spécifier. Que ce terme introductif soit l'article indéfini « une », le pronom personnel « on » ou le démonstratif « ce », leur position en début de phrase, qui plus est en début de texte, empêche une identification immédiate de ce à quoi ils font référence : l'article indéfini n'introduit qu'un intervalle temporel assez large (« une décennie » : mais laquelle ?), les pronoms n'ont aucun antécédent facilement identifiable, ou alors ce qu'ils évoquent n'est qu'une entité floue pouvant regrouper tout et son contraire. Plus simplement : il manque quelque chose, un élément essentiel à la compréhension de ces phrases est absent, comme si au moment de l'écriture, la plume avait flotté dans une certaine incertitude. Or c'est le projet de chacun de ces textes que de comprendre l'absence, l'insu et le manque que les incipit introduisent efficacement ; ce sont ces trous dans le réel et dans le temps que le « je », qui ne se trouve jamais bien loin des indéfinis, souhaite expliquer. Le défaut d'antécédent des pronoms personnels et démonstratifs ainsi que l'absence de sujets ou d'objets auxquels les rattacher sont analogues au manque d'explications et d'instructions dont souffre l'énonciateur, ignorance avec laquelle il doit composer et qu'il doit éclaircir.

Plus que des mots, des explications, Bergounioux est en souffrance d'une conversation qui aurait agi comme mode de transmission. Les incipit de ses récits sont clairs à ce sujet : « J'aurais aimé qu'il en aille ainsi [...] *qu'on me dise* » (je souligne), avoue-t-il dans *La Toussaint* ; « Les quelques mots dont j'avais besoin *l'ont suivi dans la tombe* » (je souligne), confie-t-il dans *Le premier mot*. L'emploi du conditionnel passé dans l'incipit de *La Toussaint* montre bien que cette situation est irréversible, à l'image du silence éternel de l'aïeul : jamais on ne lui dira, ce ne sera pas aussi

facile. Ces mots tus ont forcé, dès sa jeunesse, le sujet énonciateur à élaborer « un projet de fuite » (*LPM*, 44) qui n'a paradoxalement d'autre visée que celle « d'être fixé » (*id.*).

La fuite vers soi

Nécessaire pour éclaircir l'énigme de l'origine, la fuite se dessine, chez Bergounioux, en deux mouvements simultanés qui répondent à un même impératif : le détour par l'autre pour revenir vers soi. À défaut d'avoir pu occuper la position de l'autre dans une conversation qui n'a pas eu lieu, le sujet énonciateur de Bergounioux se constitue lui-même comme autre par rapport à son monde d'origine. Le premier mouvement de la fuite vise à quitter le lieu par des rêveries³⁶, des pensées suicidaires³⁷ ou en « montant » à Paris afin de se « [mettre] à la place des autres pour tenter d'apercevoir la nôtre » (*LPM*, 72). S'éloigner de la cuvette limousine est nécessaire pour expliquer ces « deux ou trois décennies, siècles, millénaires — c'est selon — de retard sur le temps » (*LPM*, 59) qu'accusent le lieu et ses habitants, de même que le sentiment de décalage que ces derniers traîneront toute leur vie. Pour le jeune « escholier limosin » qu'il a été, Paris est le lieu des mots, de la grande histoire, le lieu par excellence de la présence au monde. La capitale est en parfaite synchronie avec le présent parce qu'elle est intemporelle, capable de conjoindre tous ses passés. Ayant traversé tous les temps, Paris est en ce sens leur contemporaine :

Le paysage semblait tiré d'un recueil d'estampes, aussi précis, épuré, décoratif, aussi extérieur, indifférent à ce qui se dit ou fait que les arcades en carton-pâte et les façades de toile peinte de la place Royale aux entretiens de Géronte et de Clitandre. [...] le plumet d'eau qui s'élève et retombe avec de mourantes grâces dans le bassin du Luxembourg sortait tout droit des *Faux-monnayeurs* ou encore de l'extrême fin de *Sanctuaire* [...]. Enfin, les choses portaient une appellation. Elle était taillée dans la pierre en capitales romaines, coulée dans le bronze, calligraphiée au pied des arbustes incongrus, théâtraux. (*LPM*, 63)

³⁶ Voir entre autres le récit des leçons de solfège dans *La mort de Brune* où le jeune Bergounioux « courai[t] en *fa* près du chevrotain et du pécaré » (*LMB*, 38).

³⁷ Les premières pages de *Trois années*, paru en 2011 chez Fata Morgana, sont consacrées aux « deux issues » envisagées par le narrateur pour mener à bien « l'idée d'en sortir, d'en finir » (p. 14).

Paris est un décor sur lequel se découpent les personnages de Molière et de Corneille, ceux de Gide et de Faulkner, un décor n'imposant pas sa volonté à ceux qui y sont nés ; elle est un lieu où règne une si grande liberté de parole qu'il est le théâtre des remaniements de l'art romanesque et du récit qu'ont été les *Faux-Monnayeurs* et *Sanctuaire*. Tout de même, la plus grande qualité de cette ville est peut-être d'être passée en littérature et d'avoir été mise en récit. Les mots qui la racontent ont non seulement été trouvés et inventés par les écrivains, mais *offerts* par le lieu lui-même. Alors que Brive et ses alentours retiennent les mots qui permettraient de se les expliquer et de les maîtriser au fond de leurs cours d'eau tumultueux et de leurs ravins hérissés d'ajoncs — c'est dans leur nature, aurait-on envie de dire —, Paris les expose aux yeux de tous et libère ceux qui s'y promènent de l'obligation de se battre avec le lieu pour en tirer l'explication. Tout est déjà dit, représenté, maîtrisé. Paris, en cette fin des années 1960, n'est plus une fête, mais une scène sur laquelle les acteurs peuvent parler librement, jouer avec les mots intemporels que leur proposent les décors de la ville. La capitale démultiplie les signes et les indications : elle se parle à elle-même, laissant à l'individu tout le loisir nécessaire pour y voir clair dans sa propre vie.

Ce temps libre pour éclaircir le mystère des origines, pour expliquer le lieu corrézien et le sentiment d'inadéquation à soi-même qu'il impose à ses autochtones est précisément le deuxième mouvement, cette fois intellectuel, de la fuite : s'immerger dans le savoir et dans les livres, c'est-à-dire dans les mots des autres, pour trouver les termes qui manquent à l'explication. Dès son plus jeune âge, l'énonciateur fréquente la bibliothèque de l'hôtel Labenche, où il s'abreuve « des récits d'exploration et de découverte en Sibérie orientale ou dans l'Amazonie » (*LMB*, 38). Les livres, qui étaient vers dix ans un réservoir d'exotisme, une percée en dehors de la cuvette limousine, ont pris avec l'âge une importance capitale dans la recherche d'une explication :

J'avais bien cherché [...], fréquenté assidûment la bibliothèque municipale. [...] J'espérais aussi, sans le dire, mettre la main sur le récit allégorique ou littéral qui énoncerait de quoi il retournait. Longtemps, j'ai supposé qu'un volume au titre déconcertant, imprévisible, perdu parmi ceux qui se rapportaient invariablement à ce qui s'était produit avant, ailleurs, aux deux, le plus souvent, me livrerait la clé du lieu même, de l'instant où je lisais. Je ne l'ai pas trouvé. (*LPM*, 39)

Ce constat d'échec est surtout celui de la résistance du lieu et de ce qui se donne pour la réalité au langage. Contrairement à Paris où tout est exposé et nommé, Brive et ses alentours n'ont jamais été approchés par les mots. Ou plutôt, l'expérience de la réalité et du temps que la sous-préfecture impose à ses habitants n'a non seulement jamais été dite ou explorée à l'aide du langage et de la raison, mais il semble qu'elle ait été unique à ce lieu et propre au temps de l'adolescence du sujet énonciateur puisqu'aucun ouvrage traitant d'une expérience de l'avant et de l'ailleurs, en somme d'une expérience autre, n'approche la sienne.

Comme le révèle la suite du *Premier mot*, le détour par l'autre pour revenir à soi se solde par une déception : se regarder avec les yeux de l'autre et se dire avec ses mots ne permettent pas d'accéder à sa propre vérité et d'ainsi élucider son expérience personnelle du monde. Cet échec oblige en revanche à revenir à soi et au lieu d'origine. Il force le jeune Bergounioux à s'asseoir dans le local exigu de la société savante de Brive et à chercher non plus le livre qui lui procurerait l'explication tant souhaitée, mais « un mot perdu dans quelque monographie poussiéreuse imprimée sur place, une note manuscrite tracée à la plume d'oie par une âme sensible pour [l]e mettre sur la piste » (*LPM*, 86). Découvrant un volume sur la genèse et la nature géologique du lieu, un livre qui « laissait pourtant entière la question du présent » (*LPM*, 91), Bergounioux est contraint d'effectuer un véritable retour vers soi : tracer lui-même le premier mot et revenir sur sa propre vie pour enfin voir clair dans son expérience singulière du monde, pour l'expliquer.

La boucle est bouclée : après être passé par l'ailleurs et l'autre, Bergounioux revient vers le lieu de sa naissance et ses souvenirs pour élucider son rapport au temps déterminé par une

anachronie congénitale. La boucle est d'ailleurs la forme narrative adoptée par Bergounioux dans de nombreux récits. Elle prend en fait la forme d'une spirale en quatre dimensions puisqu'elle inclut le passage du temps dans son dessin. Les textes développent une scénographie énonciative complexe fondée sur le dialogue entre récit et essai, de même qu'entre le « je » et cet autre qu'il a été de tout temps et qui vit depuis l'âge de raison une vie avec laquelle il ne se sent pas en synchronie. Tout le travail de l'énonciateur est de faire la synthèse, par l'éclaircissement que permet une anamnèse articulant souvenirs et savoir livresque, entre cet autre qu'il a été, son passé, et celui qu'il est maintenant, celui qui, à même le récit, a compris ce qu'il en est pour devenir celui qui sait. Si *La Toussaint* s'ouvre sur « une matinée arrêtée en chemin, fuligineuse, déjà pareille au soir » (*LT*, 12), il se termine à Berlin, par « un temps splendide, avec un ciel frais, d'un bleu qu'on dirait humide, tout neuf comme au jour où il s'est déployé pour la première fois sur la terre » (*LT*, 141). L'écriture a non seulement bouclé la boucle du récit, mais fait passer le temps en le lavant de son obscurité.

Au commencement gris et difficile des premiers jours répondent plusieurs autres débuts créés par l'élucidation de l'énigme par l'écriture. Comme en fait état *Le premier mot*, la venue à l'écriture est en elle-même un commencement, autre boucle qui se superpose aux nombreux zéros tracés notamment par les effets de retour de certains épisodes d'un récit à l'autre. Chaque texte fait ainsi écho à un récit déjà fait ou à un autre qui vient, comme si toujours l'énonciateur « avanç[ait] dans la genèse de [s]es prétentions³⁸ » — pour reprendre la toute première phrase des *Vies minuscules* de Pierre Michon. Tous ces retours et ces nouveaux commencements sont autant de boucles que Bergounioux trace pour « donner un peu de présent au passé pour qu'il devienne

³⁸ Pierre Michon, *Vies minuscules*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1984, p. 13.

effectivement du passé » (*LT*, 43), c'est-à-dire pour remettre les pendules à l'heure qu'il est plutôt que de les laisser à l'heure à laquelle les choses et ceux qui sont venus avant lui le ramènent.

L'anamnèse et l'articulation de l'énonciation et du récit acquièrent ici toute leur puissance pragmatique. L'énonciateur procède dans chaque récit, et texte après texte, à la *présentation* de ce qui le retient dans le passé et de son sentiment d'appartenir à un temps qui n'est plus. Il énumère et décrit les éléments qui ornent le blason du présent de sorte qu'un jour, le mode d'emploi d'une présence apaisée au monde lui sera disponible.

L'inventaire du présent

Or le récit, parce qu'il est narration et discours, à la fois crée du passé et le maintient dans le présent pourtant inaliénable de la parole. S'il répond à l'objectif de Bergounioux, qui est de faire passer le passé, le récit ne lui permet toutefois pas de fonder une présence, ou à tout le moins de rendre compte d'une expérience du présent dégagée du poids du passé. La solution à cette impasse se trouve peut-être dans une sortie du récit, tactique que Bergounioux partage avec de nombreux auteurs français contemporains³⁹, par l'écriture de ce qu'il a nommé un *Carnet de notes* où il consigne, platement, les événements et sentiments qui font ses journées. Ce n'est pas tant le contenu qui importe pour l'instant, j'y reviendrai, que le geste lui-même, celui de la détermination puis de l'inventaire du temps qui, plutôt que d'expliquer les mots et les choses et de les insérer dans une forme, les donne à voir et les classe en vue d'une utilisation ultérieure.

Les listes, les énumérations et les inventaires comme mode de description et, partant, comme origine du récit sont en effet légions dans le récit contemporain, notamment dans celui qui

³⁹ Il sera question de cette sortie du récit au dernier chapitre de cette thèse. Mentionnons pour l'instant que Chloé Delaume, Olivier Cadiot, Annie Ernaux et François Bon ont, chacun à leur manière, tenté de redéfinir hors du récit la saisie du sentiment du temps, de l'expérience du présent.

emploie l'antécédence comme mode d'apparition du présent⁴⁰. La liste n'est évidemment pas le propre du récit contemporain : Rabelais en a fait un art en soi (voir notamment la célèbre liste des « torcheculs » au chapitre XIII du *Gargantua*), tandis que les auteurs du XVIII^e siècle ont abondamment pratiqué le roman-liste⁴¹. De tous ceux qui ont travaillé à faire de cette technique un moyen de description aussi efficace et légitime que la description ambulatoire du roman réaliste, Georges Perec est sans aucun doute un de ses plus vaillants défenseurs. Son inventaire de fragments de quotidien dans *Je me souviens*⁴², sa description de la place Saint-Sulpice dans *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*⁴³ et son projet de faire l'inventaire de toutes les chambres où il a dormi, entre autres, ont permis d'ériger ce mode de description en une manière d'écrire et de se souvenir, de définir, voire de fixer un tant soit peu l'espace et le temps. Ultimement, la liste et l'inventaire sont pour Perec des moyens efficaces de « tent[er] de capter notre vérité⁴⁴ », de décrire

ce que l'on ne voit jamais parce que l'on y est, ou que l'on croit que l'on y est, trop habitués et pour lequel il n'existe habituellement pas de discours [... pour] tenter de saisir, non ce que les discours officiels appellent l'événement, l'important, mais ce qui est en dessous, l'infraordinaire, le bruit de fond qui constitue chaque instant de notre quotidienneté⁴⁵.

La définition perecquienne de la liste et de l'inventaire est en quelque sorte un appel à une écriture observatrice, tournée vers ce qui se dissimule par trop d'évidence, vers la face cachée de

⁴⁰ En voici quelques exemples : Olivier Rolin emploie la liste pour rendre manifeste l'irruption, dans le discours de l'énonciateur de *Tigre en papier*, des panneaux-réclames qui saturent le périphérique parisien, apparition incontrôlable du présent le plus trivial dans le récit du passé. À son tour, Lydie Salvayre fait une liste aussi longue que grotesque des colifichets et des portraits à l'effigie du Maréchal Pétain, pour montrer la démesure et « l'image de marque » dérisoire de l'État français (*LCS*, p. 107-109). *Autportrait en vert* de Marie NDiaye se présente comme le développement d'une liste d'éléments de couleur verte, des personnes qui leur sont reliées et qui ont ponctué la vie de l'énonciatrice.

⁴¹ Parmi tant d'autres, le marquis de Sade a fait du roman-liste son genre de prédilection, notamment dans *Les cent vingt journées de Sodome* [s.d.] ou encore pour ses récits des malheurs et des bonheurs des sœurs *Justine* (1791) et *Juliette* (1801). Au sujet du roman-liste, consulter entre autres ouvrages l'article de Michel Delon, « Variation du roman-liste : du temps individuel au temps historique », *Eighteenth-Century Fiction*, vol. 13, n° 2-3, janvier-avril 2001, p. 259-277.

⁴² Georges Perec, *Je me souviens. Les choses communes*, Paris, Hachette, coll. « Textes du XX^e siècle », 1986 [1978].

⁴³ Georges Perec, *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, Paris, Christian Bourgois, 1975.

⁴⁴ Georges Perec, « Approches de quoi ? », *Cause commune*, n°5, février 1973, p. 4.

⁴⁵ Jean-Marie Le Sidaner, « Entretien Perec/Le Sidaner », *L'Arc*, n° 76, 1979, p. 4.

l'histoire et des individus, mais qui en constitue peut-être l'essentiel : son présent, ou plutôt sa présence au monde. Comme l'écrit Annie Ernaux dans *Les années* :

[h]ors des récits, les façons de marcher, de s'asseoir, de parler et de rire, hélér dans la rue, les gestes pour manger, se saisir des objets, transmettaient la mémoire passée de corps en corps du fond des campagnes françaises et européennes. Un héritage invisible sur les photos qui [...] unissait les membres de la famille, les habitants du quartier et tous ceux dont il était dit ce sont des gens comme nous. (*LA*, 31)

Tous ces petits riens dont elle fait ici une énumération sujette à être complétée et précisée sont les restes, traqués par Perec, qui échappent à l'histoire racontée ; ils sont « un résidu, un laissé-pour-compte, mais aussi bien l'immensité de ce qui nous entoure et dont les manifestations n'épuisent pas la totalité⁴⁶ ».

La place importante de la description dans la littérature contemporaine correspond à une modalité d'un récit davantage tourné vers la configuration que vers l'intrigue, plus occupé du récit lui-même que de l'histoire racontée⁴⁷. « Comment raconter ? » est bien l'une des questions posées par les écrivains contemporains, question centrale peut-être devenue la nouvelle intrigue du récit d'aujourd'hui. Ce que sous-tend néanmoins cette angoisse du récit et de la forme juste est la difficulté à rendre compte de l'expérience subjective d'une réalité et d'un temps fragmentés et rendus opaques par l'approfondissement du savoir et du passé provoqué notamment par les percées scientifiques. « [L]'objet-monde n'existe plus⁴⁸ », constate Bruno Blanckeman, parce que ce monde s'est physiquement « agrandi » au point de n'être plus limité à ses frontières terrestres. Il devient dès lors impossible de le concevoir comme un tout cohérent où chacun tient une place

⁴⁶ Pierre Sansot, *Ce qu'il reste*, Paris, Éditions Payot & Rivages, coll. « Manuels Payot », 2006, p. 28.

⁴⁷ À ce sujet, voir Marielle Macé, « Crise de l'intrigue, triomphe de la configuration », *Publif@rum*, « Affronter la crise : outils et stratégies », n° 8, 2008. En ligne : http://publiforum.farum.it/ezone_articles.php?id=79. Consulté le 27 mars 2012.

⁴⁸ Bruno Blanckeman, *Les fictions singulières...*, *op. cit.*, p. 21.

précise et qui lui est propre, où l'homme répond à la volonté des dieux et, pour cette raison, n'a pas à questionner sa propre présence au monde et l'expérience qu'il en fait.

Confronté à ce morcellement de l'expérience, le récit contemporain prétend néanmoins toujours répondre à ce que Lukács considérait comme le mandat du roman, soit d'être « l'épopée d'un temps où la totalité extensive de la vie n'est plus donnée de manière immédiate, d'un temps pour lequel l'immanence du sens à la vie est devenue problème, mais qui, néanmoins, n'a pas cessé de viser à la totalité⁴⁹ ». Or le sujet énonciateur du récit contemporain n'est cependant pas dupe : la totalité visée est impossible à atteindre. Elle sera toujours constituée par un sujet unique mais clivé qui formera, en tournant sa conscience et son regard vers le réel, une vision et une compréhension personnelles du temps et du monde. C'est précisément à la captation de la vérité de cette expérience et à la représentation de la diversité qui en forme la singularité que travaillent les écrivains contemporains en recourant à la description et plus particulièrement à l'inventaire et à la liste. Recueils de tessons d'un passé plus ou moins lointain, personnel et collectif, les récits de l'antécédence font l'inventaire de ces ruines de la mémoire pour faire apparaître, une fois les morceaux recollés, le présent.

Le recours aux méthodes descriptives de la liste et de l'inventaire concorde, chez Bergounioux, avec son objectif de pallier le manque du premier mot pour réparer la première injustice à laquelle il a été confronté. Surtout, il répond au désir de ne rien laisser derrière lui, aucune question sans réponse, aucune chose innommée et sans explication. C'est ainsi que, dans *Miette*, une liste d'outils anciens à partir desquels le narrateur crée ses sculptures devient un abrégé

⁴⁹ Georges Lukács, *La théorie du roman*, *op. cit.*, p. 49.

d'histoire de l'agriculture et des techniques, en même temps que l'exemple d'une transmission réussie, voire d'un art poétique :

des pièces récoltées à la casse [...] c'est à lui [Adrien, le benjamin de la famille] que je dois d'en connaître l'usage primitif et le nom : le pique-pré, la scie à foin, la pince à taureau dont on engageait les mâchoires dans les naseaux. [...] Il avait manié, jadis, les houes au fer long, épais, qu'on employait dans la bruyère, les clefs de serrage à manche pivotant que la clef anglaise a périmées, les fourches, les crocs, les bigots, les bêches. Il avait vu son père guider la herse, le cultivateur – l'« extirpatour » –, le brabant, la faucheuse dont je rapportais, dans des caisses, les dents et les doigts, les socs, les coutres, les pointes, les versoirs pour les réunir d'autre façon [...] Une bonne part de ce que je sais de l'âge immémorial qui s'achevait quand je suis venu, c'est à ces sacrilèges que je dois de l'avoir appris. (M, 10-11)

Bergounioux entraîne son lecteur non pas dans le vraisemblable, dans « l'effet de réel⁵⁰ » créé par la description, mais bien dans un réel qu'éclaire et rend « visible », saisissable, mais surtout maîtrisable, le nom des choses. Énumérer et décrire les outils, ou les nommer et en donner parfois l'appellation en patois participe d'une volonté de dépouiller le réel de sa complexité et de retrouver un espace où existe un rapport direct du mot à la chose. Adrien prend ici le rôle que le grand-père de l'énonciateur du *Premier mot* n'a su (ou pu) occuper : celui du passeur, de celui qui nomme les choses et qui, ce faisant, en expose, en plus des sons, l'histoire et le mode d'emploi, les instructions. La connaissance du monde qui précède l'existence, des éléments et des mots qui le composent doit être transmise pour que le narrateur-sculpteur puisse en faire autre chose, c'est-à-dire en agencer autrement les composantes pour réaménager un tant soit peu ce qui était pour représenter ce qui est.

Les outils que le narrateur utilise pour faire ses sculptures, ce qu'il sacrifie à l'art en y épuisant autant de rage que les paysans lorsqu'ils se battaient contre la futaie, sont des preuves du « différend » et de la lutte acharnée entre les habitants du plateau limousin et le sol sur lequel ils sont nés. Ils sont autant de « griffes d'acier, [...] dents de fer [...], seules armes de l'espèce contre

⁵⁰ Cette expression est le titre donné par Roland Barthes à un article dédié à l'utilité de la description dans le récit réaliste du XIX^e siècle. Voir Roland Barthes, « L'effet de réel », *Communications*, vol. 11, n° 11, 1968, p. 84-89.

la terre lourde et les troncs sourds » (*M*, 11). Le narrateur-sculpteur récupère ces armes aujourd'hui désuètes et leur nom. Il les combine pour en faire, d'une part, un récit exposant le passé et le lieu, les choses et les hommes qui les ont combattues, et, d'autre part, des œuvres d'art qui donnent un autre sens aux objets. Dénaturés, ces outils demeurent, pour celui qui sait, des armes pour arracher au passé la présence à soi-même qui sommeille en attendant son heure. Portée au niveau esthétique, la lutte pour le présent recycle les armes des ancêtres. Or ces armes (outils et noms), plutôt que de s'entasser dans les coins du présent et de l'encombrer, passent par un processus de réinvention qui entérine la fin (ou le souhait de la fin) de la vieille lutte avec le passé et rend manifeste une volonté de neutraliser les belligérants, ou à tout le moins de les maîtriser. « Avant de déceler la vie seconde [...], il faut identifier ce que fut la première. [Il faut] repartir du commencement, savoir à quoi l'on a affaire pour faire, ensuite, ce que l'on veut, doit, avec la véhémence d'un extrême besoin⁵¹ », constate Bergounioux dans *La casse*, petit récit consacré à son travail de sculpture. Transformés, lorsque nommés puis soudés et faits objets d'art, en armoiries du présent, les outils de combat du passé deviennent inoffensifs ; les mots, le nom des choses et leur histoire peuvent être réinsérés dans une prose plus vaste qui vise à expliquer et à comprendre le présent, à définir les limites qui lui sont propres.

Combinée à l'anamnèse et à la description, la liste rend manifestes les strates de temporalités et d'expériences du temps dont le présent est formé. La parataxe et l'asyndète, caractéristiques de la liste, créent, au contraire de la syntaxe de la phrase, une impression de contemporanéité plutôt que de successivité entre les éléments qui y apparaissent. Dans *Les années*, Annie Ernaux recourt abondamment à la liste, moins pour inventorier le présent que pour montrer la multiplicité des

⁵¹ Pierre Bergounioux, *La casse*, Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana, 1994, p. 41.

temps, des objets et des images qui entrent dans sa composition, qui se cachent dans ses replis et qui sont, comme lui, amenés à disparaître. Elle est une méthode de remémoration qui allie la parataxe et la syntaxe pour créer à la fois une durée et une coprésence des temporalités.

L'importance de la liste dans l'économie de ce récit est notamment marquée par sa position en ouverture et en fermeture des *Années*. Il me faut ici citer longuement ces seuils du texte pour donner la juste mesure de l'exhaustivité de l'inventaire et de l'hétérogénéité des éléments qui y sont énumérés :

Toutes les images disparaîtront.
la femme accroupie qui urinait en plein jour derrière un baraquement [...]
la figure pleine de larmes d'Alida Valli [...]
l'homme croisé sur un trottoir de Padoue, l'été 90, avec des mains attachées aux épaules, évoquant aussitôt le souvenir de la thalidomide prescrite aux femmes enceintes [...]
Claude Piéplu en tête d'un régiment de légionnaires [...]
cette dame majestueuse, atteinte d'Alzheimer [...] arpentant sans arrêt les couloirs, hautainement, comme la duchesse de Guermantes au bois de Boulogne et qui faisait penser à Céleste Albaret telle qu'elle était apparue un soir dans une émission de Bernard Pivot
[...]
toutes les images crépusculaires des premières années, avec les flaques lumineuses d'un dimanche d'été [...]
celle de Scarlett O'Hara traînant dans l'escalier le soldat yankee qu'elle vient de tuer [...]
de Molly Bloom couchée à côté de son mari et se souvenant de la première fois où un garçon l'a embrassée et elle dit oui oui oui
[...]
S'annuleront subitement les milliers de mots qui ont servi à nommer les choses, les visages des gens, les actes et les sentiments, ordonné le monde [...]
les slogans, les graffitis sur les murs des rues et des vécés [...]
anamnèse, épigone, noème, théorétique, les termes notés sur un carnet avec leur définition [...]
que faisiez-vous le 11 septembre 2001 ?
pédaler à côté du vélo devenu pédaler dans la choucroute puis dans la semoule puis rien, les expressions datées
(*LA*, 11-18)

Alors, le livre à faire représentait un instrument de lutte. Elle n'a pas abandonné cette ambition, mais plus que tout, maintenant, elle voudrait saisir la lumière qui baigne les visages désormais invisibles, [...] cette lumière qui était déjà là dans les récits des dimanches d'enfance et n'a cessé de se déposer sur les choses aussitôt vécues, une lumière antérieure. Sauver
le petit bal de Bazoches-sur-Hoëne avec les autos tamponneuses
la chambre d'hôtel rue Beauvoisine, à Rouen, non loin de la librairie Lepouzé où Cayatte avait tourné une scène de *Mourir d'aimer*
[...]
Je me suis appuyée à la beauté du monde/Et j'ai tenu l'odeur des saisons dans mes mains

le manège du parc thermal de Saint-Honoré-les-Bains
[...]
un bar et un juke-box qui jouait *Apache*, à Telly O Corner, Finchley
[...]
le regard de la chatte noire et blanche au moment de s'endormir sous la piquêre
[...]
l'éblouissant soleil sur les murs de San Michele depuis l'ombre des Fondamenta Nuove
Sauver quelque chose du temps où l'on ne sera plus jamais.
(*LA*, 241-242)

Ces listes montrent la manière dont le souvenir engendre le souvenir : elles font consonner des lieux, des époques, des figures et des œuvres pour créer un ensemble composé de toutes ces choses disparates et de toutes ces temporalités qui informent la mémoire et le présent. Par exemple, le souvenir, placé dans l'incipit, de cette dame qui arpente les couloirs renvoie à un souvenir de lecture, à un personnage de fiction (la duchesse de Guermantes), qui à son tour renvoie à la servante de l'inventeur de ce personnage, qui elle-même renvoie à une émission de télévision. Cette évocation de l'œuvre de Proust guide le lecteur vers le projet narratif qui soutend *Les années* : non pas chercher le temps perdu, mais sauver de l'oubli définitif des souvenirs et des sentiments du temps et de la durée qu'est toute vie.

Contrairement à l'obsession contemporaine des listes et des palmarès⁵², l'emploi qu'en fait Annie Ernaux n'est aucunement motivé par la démonstration d'une connaissance critique d'un sujet, d'une capacité à classer et à hiérarchiser des objets culturels et des souvenirs. Les listes construites par Ernaux sont en effet inclusives : culture populaire, souvenirs personnels et générationnels, mots et expressions datés se côtoient et se relaient, voire s'engendrent. Ils ont pour seule valeur d'être apparus à la conscience de la narratrice et, en ce sens, d'être encore présents.

⁵² À ce sujet, consulter l'article de Anna Poletti, « Where the Popular Meets the Mundane : The Use of Lists in Personal Zines », *Canadian Review of American Studies*, vol. 38, n° 3, 2008, p. 333-349 ; ou encore la « Preface » de l'ouvrage *The List. The Uses and Pleasures of Cataloguing*, de Robert E. Belknap (New Haven, Yale University Press, 2004).

Une exception, toutefois, à ce refus de la hiérarchisation des souvenirs et de leur origine dans le catalogue monté par la narratrice : les images. Elles occupent en effet la part belle des listes qui ouvrent et ferment le récit, tout comme celles qui forment l'essentiel du texte. Même lorsque les souvenirs évoqués sont rattachés au langage, les mots et expressions inventoriés par la narratrice sont le plus souvent formés de *figures*, que ces dernières soient concrètes, visibles (il en est ainsi des « slogans, [d]es graffitis sur les murs des rues ») ou créées par le langage lui-même (« pédaler dans la choucroute »). Les listes se servent des images qui se suivent comme de photographies qu'on se passe de main en main et qui rappellent un temps révolu, mais formant pourtant le présent. Les listes et l'anamnèse, qui fonctionnent dans un rapport dynamique d'engendrement mutuel, ramènent à la surface de la conscience un passé personnel et commun, intime et historique, mais aussi une expérience du temps rattachée aux sensations (vue, ouïe) et aux émotions (pitié, choc), dont les réverbérations voyagent toujours du passé vers le présent de l'énonciation, l'informent et en influencent le cours et l'expérience. En alignant les images et les souvenirs, l'écriture agit comme un appareil photographique qui fixe un temps, une action, une atmosphère et qui, ce faisant, les sauve de la disparition. Image au second degré, re-présentation des souvenirs, l'album de photos construit par les listes est celui du présent, la collection de ce qui persiste dans la mémoire au moment de l'écriture et qui s'impose à elle par association ou en raison de l'organisation chronologique du texte.

On serait tenté de considérer la prédominance de l'image comme l'illustration de la conception ernienne de la mémoire et des souvenirs. Elle ne serait pas la première à adopter cette position : Ricœur montre bien dans *La mémoire, l'histoire, l'oubli* que l'image est au fondement des

conceptions platoniciennes et aristotéliennes de la mémoire⁵³. En faisant alterner des passages où sont décrits des événements historiques et culturels communs à toute une génération et d'autres, toujours introduits et provoqués par la description d'une photographie, qui prennent comme point focal l'expérience du temps d'une petite fille qui, au fil des pages, grandit, Ernaux s'accorde aux philosophes antiques. La photo et l'image ouvrent au récit en même temps qu'elles permettent de se rappeler. Elles sont en ce sens la forme accessible du souvenir, celle qui peut ensuite être déployée par le récit. Par le biais de la photo, Ernaux parvient à mettre en relation le personnel et le collectif, « ce temps qui l'a traversée, ce monde qu'elle a enregistré rien qu'en vivant » (*LA*, 238). Commentant Ricœur et relayant les thèses de Maurice Halbwachs sur les cadres sociaux de la mémoire, Jean-Clément Martin affirme que « [l]a cristallisation d'un souvenir ne se réalise que dans des réseaux d'intersubjectivité permettant de comprendre comment la mémoire individuelle génère de la mémoire collective et n'existe que par elle⁵⁴ ». En fondant le personnel dans l'indistinct du « on », dans l'inclusion du « nous », et en se délestant d'un recours au « je » singularisant, Ernaux rend compte de cette dynamique d'une mémoire qui se construit par un entrelacement de l'individuel et du collectif. Elle s'oppose par l'exemple à la domination de l'individu sur le collectif en montrant que l'un ne peut se priver de l'autre, que l'expérience du temps d'un sujet ne sourd pas uniquement de son appréhension personnelle des indicateurs temporels ou d'une articulation entre passé et futur qui lui est propre et singulière. Elle est également issue d'une concentration, par le prisme qu'est l'individu, d'expériences partagées par tous, de l'assemblage propre à chaque époque d'un « champ d'expérience » et d'un « horizon

⁵³ Voir Ricœur, *La mémoire...*, *op. cit.*, p. 7-25.

⁵⁴ Jean-Clément Martin, « Histoire, Mémoire et Oubli. Pour un autre régime d'historicité », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, n° 4, 2000, p. 787.

d'attente⁵⁵ » pour former « une sorte de vaste sensation collective, dans laquelle sa conscience, tout son être est *pris* » (*LA*, 238). L'italique par lequel l'écrivaine signale le verbe « prendre » souligne la polysémie du terme : sa conscience individuelle et son être sont d'une part *pris* dans la conscience et le corps collectifs, ils en font partie et ne peuvent s'y soustraire ; d'autre part, lorsqu'il s'agit d'approcher l'individuel, l'intime, il est impossible de le *prendre* et de le *com-prendre* sans cette part de collectif qui le traverse et l'informe. Tout comme une énonciation ne peut avoir lieu hors d'un contexte spatio-temporel et culturel qui la détermine, l'expérience du temps d'un sujet ne peut être pleine et entière qu'une fois mise en relation avec celles de ses contemporains. Ce n'est pas dire qu'elle soit conforme à celle de ses semblables ; elle est néanmoins soumise à des déterminations sociales et intersubjectives qui débordent la conscience individuelle et la volonté du sujet.

Liste et récit, photo et explication de l'image vue. Il y aurait ainsi deux phases du souvenir chez Ernaux : la « découverte » d'une photo, d'une image, d'un souvenir, puis le récit de ce souvenir, le commentaire de ce qui se trouve sur la photo. C'est dire que dans *Les années*, la trace précède le récit, qu'il suffit de la trouver pour établir un contact avec ce qui fut jadis présent. Le passé et le souvenir persistent dans le présent en tant que « ça-a-été » pour un sujet qui, s'il n'y est pas attentif, s'il ne tente pas d'ordonner en un récit son expérience du temps, ne les reconnaîtra jamais. La récurrence des descriptions de photos de la jeune fille et celles d'autres scènes de la vie quotidienne (repas de famille, travail d'enseignante) forment autant de listes de microrécits qui parviennent à faire surgir le présent du passé, ou plutôt à construire progressivement l'album

⁵⁵ Ces catégories ont été définies par Reinhart Koselleck dans *Le futur passé : pour une sémantique des temps historiques*, trad. de Jochen et Marie-Claire Hoock, Paris, École des hautes études en sciences sociales, 1990 [1979], p. 317-322.

d'une vie, c'est-à-dire à la fois chacun des souvenirs, pris séparément, qui forment les listes composées par la narratrice, et l'ensemble de ces souvenirs reliés par le récit. Cette dernière opération permet à la narratrice d'affirmer en fin de volume : « Elle est cette femme de la photo et peut, quand elle la regarde, dire avec un degré élevé de certitude, dans la mesure où ce visage et le présent ne sont pas disjoints de façon perceptible [...] : c'est moi » (LA, 233). L'énonciatrice se trouve donc être à la fois la femme de soixante-six ans qui apparaît sur la photo dont il est ici question et toutes les femmes, toutes les jeunes filles de toutes les photos décrites précédemment.

Ce télescopage des temps est notamment provoqué par les procédés énonciatifs employés par Ernaux pour décrire les photos et les images qui la représentent à différents âges de la vie. La plupart des descriptions est en effet introduite par un présentatif ou un démonstratif : « C'est une photo sépia, ovale » (LA, 21), « Sur *celle-ci*, une grande fille aux cheveux foncés » (LA, 65), « C'est elle au deuxième rang » (LA, 76), « Sur *cette* photo en noir et blanc » (LA, 86), « C'est une cassette vidéo [...]. Elle est la femme assise à une table » (LA, 155), « C'est elle la femme avec du blush » (LA, 201). Cette hypotypose tire la scène de la photo du passé dans lequel elle est figée pour la mettre « au présent ». C'est que l'image, comme le veut la théorie platonicienne de la mémoire, a le pouvoir de « rendre présent de l'absent⁵⁶ ». Plus précisément, selon le commentaire fait par Ricœur du *Théétète* de Platon, la mémoire a pour fonction de « rendre présente l'absence-qui-a-été⁵⁷ ». C'est donc en tant que « présent-qui-n'est-plus » que les souvenirs sont rappelés, la mémoire ne mettant en relation que différents présents, certains qui ne sont plus, mais toujours un seul, celui de la remémoration, qui est.

⁵⁶ Paul Ricœur, « Architecture et narrativité », 1996. En ligne : http://www.fondsriceur.fr/doc/ARCHITECTURE_ETNARRATIVITE2.PDF, §1. Consulté le 3 mai 2013. Pour une réflexion plus développée, à partir des textes de Platon, Aristote, Bergson et Husserl, sur la mémoire comme présence de l'absence, voir Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, op. cit., p. 5-66.

⁵⁷ *Id.*

Le tour de force effectué par Ernaux est précisément de reconnaître comme appartenant au passé *et* au présent ces autres versions d'elle-même qui peuplent les photographies. L'emploi de l'indicatif présent avec les présentatifs soulignés ci-haut provoque, surtout lorsqu'ils sont mis en relation avec l'imparfait utilisé dans le reste du texte, la création d'une concordance et d'une contemporanéité entre le sujet énonciateur dont les présentatifs attestent la présence et le sujet des photos ou des bandes vidéo qu'il explique. Ce faisant, Ernaux compresse le temps, elle relie présent et passé pour en montrer la différence, souligner le passage du temps et tracer un lien de continuité et d'interdépendance entre le maintenant et le jadis. L'hypotypose, en donnant à voir les photos comme si le lecteur les avait devant lui, en plaçant la fille puis la femme qui y sont représentées dans le présent de l'énonciation, ajoute une fonction à la photo : en plus d'être un « témoin brut de “ce qui a été là”⁵⁸ », elle est une manifestation de « ce qui est *encore* là ».

Autant l'utilisation de la liste que le brouillage temporel entre ce qui est photographié et le temps du récit participent d'un « développement de l'image⁵⁹ » par un récit qui « fabrique une expérience temporelle où la durée *délinéarise* le temps en lui donnant une profondeur, des sédiments temporels⁶⁰ ». La matérialité des listes qui ponctuent le récit d'Ernaux, c'est-à-dire l'espace vertical plutôt qu'horizontal qu'elles occupent sur la page rend bien cet effet d'empilement des strates de passé qui forment une durée et une vie. Cette épaisseur, le récit s'ingénie à l'étaler au fil des pages, en même temps qu'il révèle au présent le déjà-été qu'il est et qu'il sera jusqu'à ce qu'il ne soit plus, la liste demeurant ouverte tant et aussi longtemps que le présent continuera de passer.

⁵⁸ Roland Barthes, « L'effet de réel », *loc. cit.*, p. 87.

⁵⁹ Bernard Dupriez, « Hypotypose », dans *Gradus. Les procédés littéraires*, Paris, 10/18, 1977, p. 240.

⁶⁰ Jean-Paul Goux, *La fabrique du continu. Essai sur la prose*, Seyssel, Champ Vallon, 1999, p. 10.

Anamnèse, hypotypose et récit vont ainsi de pair lorsqu'il est question de faire apparaître le présent par le recours à l'antécédence. Une des définitions de la description que propose Philippe Hamon dans *Du descriptif* stipule que cette structure narrative témoigne d'« une compétence, celle d'un narrateur à faire-être, à faire exister quelque chose⁶¹ ». Qu'est-ce, au fond, que « faire exister quelque chose » ? L'étymologie du verbe (du latin *ex-sistere*) nous apprend qu'exister, c'est « être dehors », exposé. Exister revient donc à avoir une *présence*, à occuper une place dans le temps. Comme le suggère la forme passive de la définition d'« exister », cette place ne peut être confirmée que lorsqu'un autre la constate et la constitue. Faisant de l'énonciateur à la fois le sujet et l'objet du récit, l'écriture qui a recours à la voix narrative permet cette construction de la présence, l'hypotypose d'une existence. « C'était écrit. Ça existait » (*LMB*, 15), affirme Bergounioux. Dresser une liste, écrire, permet donc de faire exister les choses passées et inanimées en les présentant. Faire l'inventaire de ce qui reste du passé dans le présent et rassembler les photographies de ce qu'on a été met en lumière ce qui se cache dans l'ombre du présent et en constitue la « sombre intimité⁶² ». Cette ombre doit être éclairée pour que la présence et l'existence sortent de l'instantanéité, pour que le sujet qui en fait l'expérience arrive à percevoir leur épaisseur temporelle et non seulement la façade du présent, seule partie qui en est visible lorsqu'on le considère de front.

Cette ouverture de la liste au temps et à la durée est l'effet de sa mise en mouvement par le récit : c'est en devenant mobile, lorsque ses éléments sont reliés les uns aux autres qu'une liste acquiert du temps, qu'elle se métamorphose en une conjonction et en une articulation. Les éléments dont elle est formée sont autant d'images qui, lorsqu'elles sont rattachées les unes aux

⁶¹ Philippe Hamon, *Du descriptif*, Paris, Hachette, coll. « Supérieur », 1993 [1981], p. 113.

⁶² Giorgio Agamben, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, Paris, Éditions Payot & Rivages, coll. « Rivages poche/Petite Bibliothèque », 2008, p. 21.

autres, deviennent mouvement, film, durée ; expliquées et mises en contexte, ces listes et descriptions se font récit. Comme le souligne Jean-François Hamel, « [l]e récit donne jour à ce que nous appelons le passé, mais c'est un passé qui se trouve orienté vers l'avenir, manifestant le présent et sa présence, ses possibilités toujours vives⁶³ ». En faisant la liste des images, des mots et des souvenirs petits et grands qui forment une vie, Ernaux révèle les potentialités du présent, c'est-à-dire l'avenir qu'il contient en germe du fait qu'il a été lui-même, un jour, l'avenir d'un présent maintenant passé. Elle montre par l'exemple que, plutôt que des actes grandioses, des « événements historiques », le petit, le commun, le populaire et l'expérience qui en est faite sont ce qui du présent en assure la pérennité. L'anamnèse n'est donc pas stérile, vouée à se transformer en une mélancolie pathologique qui tourne le dos au présent pour se complaire dans une vision idéale du passé : elle suscite le récit et incite à raconter l'histoire des souvenirs rattrapés par le travail de la mémoire, elle les remet au présent dans une énonciation attentive à lire ces reliques comme un état antérieur d'un présent passé et toujours actif.

Les outils, les lieux et les morts, chez Bergounioux ; les images, les photos et les souvenirs communs à une génération, chez Ernaux. Les journaux d'hier et d'aujourd'hui chez Deville⁶⁴ ; la couleur chez NDiaye. L'anamnèse du récit contemporain semble avoir besoin d'objets pour être déclenchée, pour que le travail de mémoire s'accomplisse et s'organise en un récit. Ces objets

⁶³ Jean-François Hamel, *Revenances de l'histoire. Répétition, narrativité, modernité*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2006, p. 7.

⁶⁴ Dans *Pura Vida*, entre autres, le narrateur fonde son récit sur un dispositif reposant sur la lecture des journaux : « Le narrateur que j'avais à lui [Roberto Sosa] proposer ne suivrait l'histoire que de loin, à la lecture des journaux. [...] Le livre qu'il écrirait serait un travail purement formel, binaire : il lirait deux journaux, dans deux capitales de deux pays frontaliers, deux vendredis consécutifs » (p. 277). Ces vendredis sont les 21 et 28 février 1997, dates que le narrateur répète, tout comme il se fait un point d'honneur d'évoquer la lecture des journaux du jour, dans presque tous les chapitres.

sont le lieu où les liens entre les temporalités sont condensés, où une relation au présent et au temps a été inscrite au fil de la durée. Reste à en percer le mystère, à partir à la conquête de ce qu'ils recèlent d'une vérité qui apparaîtra à même le récit. Il reste à choisir la forme narrative adéquate pour que cette mission réussisse.

La liste, l'inventaire et l'anamnèse sont autant de pratiques du passé qui, par le détour de la mémoire et des souvenirs, permettent de construire le présent. Ce sont également des actes de mémoire, mais surtout différentes formes narratives que la recherche de la mémoire et la mémoire elle-même peuvent prendre dans un récit. La littérature narrative d'aujourd'hui est le lieu d'élaboration et, par la dimension essayistique qui y est mise de l'avant, d'évaluation de plusieurs méthodes de souvenance et de différentes manières de donner une forme narrative au passé. Du monologue théâtral de Louisiane dans *La compagnie des spectres* au récit d'observation construit par Bon dans *Paysage fer*⁶⁵, le récit contemporain investigate des formes narratives et discursives qui ont souvent à voir avec une présentification du passé. Cette mise au présent répond principalement au désir de « faire voir » ce qui s'y cache, ce qui explique le recours aux stratégies narratives de l'hypotypose, de l'*ekphrasis* et du théâtre pour révéler la mémoire d'un lieu, d'un présent ou d'un sujet. Une attention particulière est donc portée à l'efficacité de ces différentes formes pour rendre compte d'une expérience du temps.

Dans *Tigre en papier*, Martin fait le récit, principalement, de deux modes de remémoration qui le mèneront, pour l'un, à remonter le Mékong sur les traces de son père, et pour l'autre, à tourner sur le périphérique parisien en saisissant les histoires qui surgissent dans sa mémoire selon les

⁶⁵ François Bon, *Paysage fer*, Lagrasse, Verdier, 2002. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *PF*, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

lieux croisés. La présence de Marie à ses côtés fait apparaître cette dernière remémoration comme une scène de transmission puisque le récit de la vie du père de la jeune fille est la prémisse de l'anamnèse parisienne. Or, comme il en a été question au chapitre précédent au sujet de la communauté créée par et dans l'interlocution⁶⁶, cette enquête sur la mémoire donne davantage lieu à un conflit générationnel qui prend comme champ de bataille les manières divergentes qu'ont les sujets énonciateurs et la génération montante de raconter le passé, d'effectuer l'anamnèse et de mettre en forme la mémoire. En somme, le roman de Rolin — mais on pourrait également lui adjoindre certains textes de Millet et de Bergounioux — met en scène une confrontation des modes de présence d'hier et d'aujourd'hui, voire un congédiement des pratiques contemporaines de la mémoire et de la présence. Ce faisant, les énonciateurs de ces récits se posent comme la fin d'une manière de comprendre le monde, d'y exister, d'y rêver et d'en transmettre l'expérience.

Alors que ses collègues masculins rabrouent la jeune génération en niant ses capacités à assurer la pérennité, donc la mémoire, d'un mode d'être et d'un régime de temporalité, Ernaux fonde son anamnèse sur un entremêlement des pratiques narratives de ses parents, qui s'appuient sur le récit et le légendaire, et de celles de ses enfants, dont la mémoire demeure au seuil du récit, donc de la fabrication de passé, en procédant davantage par listes et citations. En faisant la synthèse de ces deux techniques anamnésiques, Ernaux évite de refermer sur sa seule expérience le temps et la mémoire de manière à les offrir à cette petite-fille qu'elle présente au monde sur la photo décrite dans *Les années*⁶⁷. Le legs dont cette dernière héritera sera constitué à la fois d'une

⁶⁶ Voir *supra*, p. 118-122.

⁶⁷ Voir *supra*, p. 117, *infra*, p. 189-190 et *Les années*, p. 232-233.

histoire faite de souvenirs personnels et collectifs, et d'une forme mémorielle qu'elle pourra à son tour évaluer et transformer.

Rolin et la mémoire qui tourne

Dans son roman sur le militantisme maoïste des années 1970, Rolin entremêle trois types d'anamnèse qui s'affrontent tout en se complétant. Premièrement, on trouve une remémoration linéaire, chronologique, celle de Martin partant en Indochine à la recherche de traces de son père mort en 1948. Il n'a, pour s'orienter, que quelques documents militaires. Deuxièmement, et ce type de remémoration forme l'essentiel de *Tigre en papier*, un travail de mémoire s'effectue au gré du hasard et des souvenirs qui s'engendrent les uns les autres. Cette anamnèse, qu'on pourrait qualifier d'« errante », déterre des objets à l'image du processus qui les met au jour, c'est-à-dire des hasards, des erreurs et des anecdotes qui forment en quelque sorte le revers d'une histoire « officielle ». Elle est figurée dans le roman par la conversation entre Martin et Marie. Troisièmement, le dernier type de remémoration est celui de Marie qui, pour avoir accès à la mémoire de son père, pour retrouver une filiation perdue, demande à quelqu'un de la lui transmettre et, en quelque sorte, de faire le travail à sa place. Marie a besoin d'un témoin des événements pour construire une mémoire sinon plus « vraie », à tout le moins plus près de la réalité d'une expérience du temps et de l'histoire qui lui serait autrement inaccessible. Elle n'est donc pas celle qui se souvient : elle est la dépositaire d'une mémoire « par procuration » puisque le récit qu'elle écoute n'est pas celui de la vie de son père, mais celui d'un ami de son père qui lui parle de ce dernier, mémoire indirecte qui lui est tout de même destinée. Or ce rôle du destinataire du récit, même indirect, semble lui être refusé par le « tu » qu'emploie Martin pour s'adresser à lui-même. La multiplication des interlocuteurs (un « tu » à Marie pour antécédent, un

autre se réfère à Martin et, pourquoi pas, au lecteur) mine l'efficacité de la transmission de la mémoire, chaque destinataire doutant que le message lui soit en effet destiné.

L'histoire ne dit pas comment Marie arrivera (si c'est bien ce qu'elle souhaite) à s'approprier la mémoire mise en forme par Martin. On pressent cependant que le modèle de remémoration qu'il lui propose ne lui sied pas : « Tu ne sais pas raconter une histoire, tu mélanges tout. C'est le contraire fillette [...] : l'imbroglio fait partie de l'histoire » (*TP*, 41). Pour Martin, le récit doit, par une sorte de mimétisme, rendre justice à la réalité expérientielle des actants d'une époque dont Treize faisait partie. Pour Martin, cette expérience a été celle d'une inscription dans des utopies révolutionnaires passées, dans un goût de l'héroïsme venu d'aussi loin que l'épopée homérique. Ces filiations plus ou moins lointaines sont toutefois pressenties par Martin comme des objectifs, voire des idéaux. Il avoue que, plutôt que de ressembler à Ulysse ou à Robespierre, figures dont ses comparses et lui souhaitaient imiter les exploits, ils ont été « ridicules [...] mi-don Quichottes mi-Sanchos » (*TP*, 28). Les révolutionnaires des années 1970 n'ont pas réussi à vivre à la hauteur des récits dont ils se sont faits les héritiers, à parvenir à leur fin sans verser dans un chaos plus loufoque que dramatique. C'est précisément sur l'expérience de cette désorganisation, des hasards malencontreux et des échecs répétés qu'est calquée la forme du récit de Martin.

Lorsqu'il quitte la France pour le Vietnam, Martin cherche un type précis de mémoire : celui d'une expérience du monde, ou plus précisément des traces restantes du basculement de l'histoire. Sur le théâtre des opérations de la guerre d'Indochine, où son père était lieutenant, il tente d'approcher la vérité de ses derniers jours, du moment de sa mort. Ce périple mémoriel nécessite une remontée du temps, figurée par la remontée du Mékong, jusqu'à l'heure et l'endroit où le lieutenant est mort. Martin, tout comme Marie, a droit à son « témoin ». Or ce premier

témoin ne parle pas : ce sont des documents militaires (lettres de condoléances, rapports médicaux, etc.) qui expliquent les circonstances de la mort du lieutenant R. Martin reconnaît, dans ce compte rendu des circonstances de la mort de son père, « [u]n certain sens du récit. Efficace. Présent de narration. Des surcharges (lettres, chiffres) aux crayons rouge et bleu sur ce document » (*TP*, 147). Malgré son aptitude à décrire efficacement l'événement, l'archive ne révèle rien d'autre, précisément, que cet événement et les faits qui y ont mené. Les documents que Martin a en sa possession ne forment qu'une mémoire chronologique de la mort de son père, qu'une attestation qu'elle a bien eu lieu. Aucune émotion ni expérience de ce moment n'est transmise par ce récit minimal qui suit la ligne du temps. Pourtant, ces documents sont pour Martin comme les pages d'une Bible, écritures apprises par cœur et citées à multiples reprises. Ces morceaux choisis (notamment la description médicale des causes de la mort) sont tout ce qu'il reste du père. Les lignes du rapport sont autant de métonymies de celui qui a disparu sur le Mékong, comme si son essence et son âme s'étaient « incarnées » dans ces descriptions froides et précises. Martin procède à la transsubstantiation en insérant des bribes de ces documents dans sa narration du périple vietnamien :

Sur le pont du sampan tu ne pouvais détacher tes yeux de ces feux fourmillant dans l'ombre [...]. On était tout près du big bang, ici. "Au cours de ce tir un projectile du canon de 20 arrière qui tirait sur l'avant du travers explose le hauban bâbord du mat. Une grêle d'éclats..." C'était là, sur cette rive, que tu avais été décapité à peine né, ton père arraché de toi comme la tête du père de ses épaules. (*TP*, 156)

À la fois lieu de la fin et du commencement, le Mékong appartient à la mythologie personnelle que Martin s'est construite à propos de son père, dont il a fait « [le] centre obscur de [s]a vie » (*TP*, 150). Le fleuve vietnamien est l'Achéron où « il [lui] avait semblé que tout ça, le remuement de la nuit, le brouet des sorcières, participait d'une initiation, d'une descente aux enfers » (*TP*, 149), catabase qu'il doit mener pour aller à la rencontre de celui qui, dans la mort, a creusé dans

sa vie un trou noir. Bien qu'elle engloutisse toute lumière, cette étoile éteinte a tout de même éclairé l'existence du fils. Semblable à Orphée, qui revient les mains vides du royaume des morts, davantage qu'à Énée, qui y apprend son avenir et le nom de ses descendants par la bouche de son père, Martin ne remonte de l'ancienne Indochine qu'avec de vieilles formules maoïstes dont il rit en ce milieu des années 1990, que des anecdotes d'anciens combattants Viêt-Cong. C'était pourtant ce qu'il était allé y trouver :

Si je suis allé là-bas, c'est qu'il n'y avait plus que ces lieux lointains pour me dire, peut-être, quelque chose — pas pour m'apprendre quoi que ce soit, non, mais pour me parler, comme parlent les fleuves et les forêts, la grande chaleur, [...] ces témoins immuables. Toutes les autres voix s'étaient tues : mortes. (*TP*, 14)

Ni les documents, où la chronologie des événements est établie, ni sa remontée du Mékong ne lui apprendront autre chose que ce qu'il savait déjà, faits maintes fois récités et qui ont servi, dans sa jeunesse, de prologue à son épopée maoïste. Le récit, et non l'histoire, formait la quête de Martin, qui avait eu accès aux faits et aux événements, mais ne savait pas comment les raconter. Incapable de se refigurer l'expérience du temps de son père parce qu'elle n'avait jamais été mise en récit, ou qu'il ne lui avait jamais été transmis, Martin a tenté, en combinant une descente du fleuve et du temps à la voix des témoins et des acteurs de la guerre, d'en créer un ersatz, de lire dans les eaux du Mékong et d'entendre dans la voix des témoins le récit manquant.

Intercalé dans le récit des années partagées avec Treize, celui de son périple sur le Mékong donne accès à la genèse du modèle mémoriel qu'il propose à Marie, cependant qu'il permet de poser les limites d'une remémoration exclusivement chronologique. En effet, la linéarité du compte rendu militaire des événements ne permet pas à Martin d'atteindre la vérité de la mort de son père et, bien que les rapports soient précis (le lieutenant est mort à « 9 h 00 au mille 64 du Mékong » [*TP*, 146]), il lui est impossible de connaître l'endroit exact de la fusillade, de toucher au moment où tout a à la fois fini et commencé pour lui : « C'était où, le rach [...] ? Peut-être

justement était-on en train d'y passer ? Tu ne savais pas où on était [...], tu scrutais l'obscurité ou plutôt les obscurités, car il y avait un remue-ménage d'ombres » (*TP*, 148). C'est auprès des vieux Vietnamiens qu'il ira chercher un peu de la saveur du lieu et du temps d'avant, des histoires diverses dont il est constitué.

Et c'est exactement ce dont il gave Marie pendant cette nuit que durera la transmission du souvenir de Treize : des histoires. Mais il lui impose également une méthode pour les faire surgir du trou noir du passé, pour les raconter. Tout comme le lieutenant fut le centre noir de sa vie, le champ gravitationnel autour duquel il a tourné jusqu'au moment d'honorer sa mémoire au Vietnam où il est mort, Martin fera de Treize, mais plus largement de Paris, l'« énorme toupie de ténèbres » (*TP*, 21) autour de laquelle Marie et lui tourneront le temps nécessaire au récit de mémoire. C'est que la remontée du temps et le récit linéaire ne permettent pas de faire le lien entre le passé et le présent, de créer une filiation féconde. Toujours le mille 64 du Mékong et la maison du lieutenant resteront cet enfer sombre d'où Martin est revenu, ce trou noir qui fut bel et bien le lieu d'un « rendez-vous très longtemps différé » (*TP*, 214), rendez-vous visant davantage à « apaiser une âme errante » (*id.*) qu'à rattacher ce qui fut le présent à son futur. Plutôt que de faire du temps et de l'histoire un fleuve à remonter, Martin les transforme pour Marie en une « pelote en quoi se nouent et se serrent des millions de fils, vies présentes et passées, vécues et rêvées » (*TP*, 21), bobine dont il s'agit d'attraper les fils au passage pour en tirer les histoires qu'ils ont servi à tisser. Le récit répétitif et anecdotique de Martin est un processus mémoriel exempt d'une linéarité aux vertus certes réparatrices, mais qui ne relance pas la flèche du temps. Il convient de souligner que la voiture dans laquelle Martin et Marie passent la nuit tourne autour de Paris dans le sens horaire et non l'inverse. Les révolutions mémorielles — et c'est là la seule « révolution » que Martin aura accomplie —, qui obligent à repasser toujours sur les mêmes traces, mais à des

moments ultérieurs, font avancer les heures : le temps pris pour raconter le passé fait avancer le temps, il met au jour, par le récit de sa mémoire, le présent. Marie rentre d'ailleurs chez elle au petit matin, une fois Paris illuminée par le jour neuf né petit à petit du récit mémoriel de Martin.

Martin emprunte une voie de contournement pour faire le portrait — plutôt romantique — d'une époque à sa jeune passagère. Fasciné par la grande histoire, dont il n'a su être un des héros, il choisit de s'y relier autrement que par les événements. Le récit fera le pont entre son histoire personnelle et la grande, qui l'englobe : « [L]es histoires sont peu nombreuses, il est fatal qu'elles se répètent » (*TP*, 90), affirme-t-il, précepte qu'il illustrera en traçant des liens entre des histoires séparées dans le temps par plusieurs années, voire des siècles. Son récit est en effet ponctué de termes comparatifs, de syntagmes qui font pivoter le temps comme sur une charnière. Passant de la fin de son récit vietnamien au jour de la mort de Treize, Martin constate que « c'était ça *encore*, cet hymne ridicule [« L'Orient est rouge »], qu'on braillait Treize et moi » (*TP*, 259, je souligne). L'insertion de l'« encore » dans le discours assure une continuité entre deux lieux, deux temps et deux événements, dont le deuxième — la mort de Treize — s'est pourtant déroulé avant le premier — le voyage au Vietnam. Ce passage de l'hymne populaire chinois, *topos* du discours révolutionnaire, est d'ailleurs repris en maints endroits du roman⁶⁸, où il sert précisément à relier les années et les événements entre eux, à montrer à la fois la répétition de l'histoire et des

⁶⁸ L'évocation, à partir du vers de l'hymne de la révolution culturelle chinoise, du lever du soleil parcourt le roman. Toutefois, c'est surtout en approchant de l'excipit que Martin l'insère de manière plus marquée dans sa narration, comme si, avec la fin de la transmission, devait inévitablement se lever un jour nouveau. Dans les quinze dernières pages, l'apparition du soleil, que celui-ci soit « grenadine » (p. 251) ou « rubicond » (p. 259), qu'il jaillisse, rutilé, sorte des noirceurs (p. 259) ou tout simplement se lève, est rapportée à au moins six reprises, alors qu'au tout début du roman, c'est la nuit qui baigne l'incipit, le soleil ne s'y levant qu'une seule fois. La ritournelle décrivant le matin comme « l'heure abominable où les prolétaires courent vers le chagrin » (deux fois p. 17, entre autres), revient ponctuellement jusqu'à la toute fin du roman (dernière apparition p. 250, précédée d'autres, p. 242 où Martin précise : « ce sera bientôt l'heure où les prolétaires, enfin ceux qui restent [...] ») et sert également la démonstration de la répétitivité de l'histoire (ou celle de sa stagnation).

histoires, et le recommencement qu'est chaque jour nouveau, la singularité, malgré la répétition, de chaque moment.

Connaître le passé, ses hauts faits comme ses anecdotes cachées, c'est donc connaître le présent et le futur. Le narrateur de *Méroé*⁶⁹, roman du même auteur, a bien résumé cette fonction du récit : « à travers leurs lignes [celles des romans] nous parlons avec les morts, nous observons des rites propitiatoires ou d'exorcisme, *le destin nous envoie des signes que la plupart du temps nous ne savons pas déchiffrer*⁷⁰ ». Raconter et se faire raconter, c'est être en mesure de relier des événements récents et d'autres qui se sont déroulés des siècles auparavant ; c'est donner une profondeur à un présent qui, comme le constate Martin, est « l'instantané même », un présent « devenu un colossal fourmillement, une innervation prodigieuse, un big bang permanent » (*TP*, 29-30). Autant dire que le présent, le monde contemporain, est privé d'histoire : un perpétuel commencement, mais également un chaos, auquel il faut donner plusieurs origines et autant de destinations.

Or peut-être ce présent est-il sans histoire et sans durée parce que le passé et ses acteurs ne lui laissent pas la chance de les mettre en forme, parce qu'ils accaparent l'espace discursif pour se parler à eux-mêmes, sans réelle volonté de transmettre savoirs et récits à la génération suivante : « J'ai été mon propre fils, dis-tu à la fille de Treize [...] Et si au moins je m'entendais bien avec lui... Mais non, j'aimerais qu'il aille au diable. Oh oui, qu'il disparaisse ce con ! Je le déshérite ! » (*TP*, 246) Répétition de soi-même, de l'histoire : l'avenir de ce passé raconté toute la nuit n'est qu'une mémoire encombrée par elle-même. Martin envie pourtant les possibilités offertes à la jeune génération : « Ce qui m'intéresse en vous c'est la profondeur du futur que vous abritez, tout l'indécidable dont vous êtes gros. » (*id.*) Or il ne laisse, dans ce qu'il convient de considérer

⁶⁹ Olivier Rolin, *Méroé*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Fiction & Cie », 1998.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 105-106. Je souligne.

comme son monologue, aucune chance au présent de se faire entendre. Non seulement Marie n'intervient qu'à quelques reprises dans le roman, mais chacune de ses interventions est dénigrée par un Martin qui la renvoie à sa jeunesse, à son ingénuité : elle est une « pécore qui soudain [l]'énervé » (*TP*, 59), il souhaite « qu'elle [l]e laisse avec [s]es histoires, qu'elle se fabrique le père qu'elle veut » (*id.*), tout en continuant son récit, comme s'il ne pouvait s'empêcher de parler, de se remémorer, voire de (se) commémorer. Appelé comme témoin par une Marie curieuse d'en apprendre davantage sur son père, Martin n'écoute pas ses questions et ses revendications mémorielles : ses souvenirs doivent être racontés de la manière dont il l'entend. « Tu n'as pas l'air d'aimer ton époque, [lui] dit-elle. Ah non. Je l'exècre. Et pourtant c'est nous, notre génération, qui l'avons façonnée » (*TP*, 247). C'est bien ce qui enrage Martin, conscient de léguer aux Marie de ce monde un présent tapissé de « lieux communs » (*id.*), à la fois cet « anneau de publicité à l'intérieur de quoi [ils] [ont] tourné toute la nuit » (*id.*) et le récit de mémoire romantique qu'il lui a servi.

Ce congédiement de la voix du présent, de ses pratiques mémorielles et de sa conscience atteste que le récit de mémoire mis en forme par Martin est une fin en soi, que le souvenir est recherché pour ce qu'il est : un souvenir qui confirme qu'une époque est révolue. « Nous étions peut-être les derniers [...] à nous intéresser à l'éternité » (*TP*, 28), avoue-t-il. Confronté à son propre vieillissement, donc à sa finitude, Martin cherche à construire une mémoire de lui-même qui le fait membre d'une lignée de rêveurs. Il confirme par ailleurs qu'il n'a pas réussi à transmettre ce désir d'éternité, qu'il a cessé d'en rêver à la fois pour lui-même et pour ceux qui suivront.

Cette posture du « dernier » dans laquelle se place un bon nombre de sujets énonciateurs du récit contemporain a déjà été croisée chez Millet, qui l'énonce on ne peut plus explicitement au

tout début de *Ma vie parmi les ombres*. Alors que Martin congédie facilement le présent (il ne fait que désirer charnellement Marie et considère souvent ses vues sur l'histoire et la société avec un certain dédain), Pascal Bugeaud vénère la jeune femme qui lui permet de ne pas passer complètement du côté des ombres, d'habiter le temps de l'amour, qui fait partie, avec la solitude et le silence, des « derniers ermitages contemporains » (*MVO*, 587). En même temps qu'elle le sauve un peu plus longtemps de la mort, Marina est en quelque sorte pour Bugeaud sa semblable : elle vient du même lieu que lui, elle aime passionnément la lecture, mais surtout son « histoire [...] est celle du chemin qu'elle a fait vers [lui] » (*MVO*, 586) et vers la nuit qu'il habite, retiré de « la grande fadeur de l'époque » (*MVO*, 587). Marina n'est ainsi reconnue par Bugeaud que parce qu'elle a adopté une posture dans le monde similaire à la sienne, parce qu'elle s'est réfugiée dans la langue et les livres pour l'affronter, parce qu'elle « a décidé de traverser avec [lui] dans la nuit de [s]on récit » (*MVO*, 585). C'est paradoxalement en le rejoignant dans l'ombre, en l'empêchant de confirmer la posture de dernier par laquelle il se définit que Marina s'extrait, aux yeux de Bugeaud, du magma indifférencié du présent peu soucieux de la langue, de l'histoire et des seules authentiques valeurs qu'elles véhiculent. Lorsqu'à la fin du roman Marina quitte le narrateur en lui révélant la motivation réelle de son « amour », c'est aussi un présent accompagné d'un passé auquel il est fidèle — attitude honorable dont Bugeaud déplore l'absence dans le monde contemporain — qui le congédie en le laissant seul à sa nuit.

Le sujet énonciateur qui fait de lui-même la fin d'un temps, d'une expérience de la durée et de sa mise en forme adéquate rend caduc le pouvoir pragmatique qu'il octroie pourtant au récit. Le sentiment de la précarité du présent serait peut-être alors celui d'une génération qui n'arrive pas à habiter le monde parce qu'elle ne fait que revisiter sa mémoire. Les comportements de Martin et de Pascal Bugeaud corroborent cette hypothèse. Leur interlocutrice est accessoire dans

une anamnèse où le sujet met en forme une mémoire dont ils sont, au fond, les seuls destinataires. Refusant de faire une place aux pratiques mémorielles et aux modes de présence proposés par les jeunes filles qui se tiennent à leur côté, confondant le désir de mémoire de celles-ci avec un désir dirigé vers eux, les sujets énonciateurs de Rolin et de Millet ne peuvent mettre au jour qu'une expérience décevante de la durée et du présent puisqu'ils sont, en somme, ce qu'ils sont : des personnages *romanesques*, accrochés à un temps et à des pratiques qui n'ont plus cours dans le présent.

Ernaux entre deux mémoires

Si les personnages de Rolin et de Millet se font les membres d'une lignée ou d'une communauté qui se termine avec eux, le legs étant sinon impossible du moins peu souhaité par ces hommes, qui ne trouvent dans le présent aucun héritier adéquat, Annie Ernaux se fonde au contraire dans un ensemble que son récit et la forme qu'elle donne à la mémoire qu'il construit visent à prolonger. En fondant son entreprise anamnésique sur des pratiques mémorielles provenant de la génération qui la précède comme de celle qui la suit, Ernaux assure la cohésion et l'articulation des temporalités dans un récit qui, organisé chronologiquement et possédant une fin ouverte, appelle à sa continuation. En concomitance à une apparition du présent, le récit permet de mettre en relief la transformation progressive des pratiques et objets mémoriels et, du coup, de l'expérience du temps de chaque génération : celle des grands-parents et des parents de l'énonciatrice, la sienne, puis celle de ses enfants. Le changement dans le *modus operandi* de la mémoire est révélé d'une part, et notamment, par l'évocation récurrente des repas familiaux — scène de transmission s'il en est —, et d'autre part, par la construction narrative des *Années*, qui

fait alterner des listes et des récits, des souvenirs communs et personnels, de même que des archives mémorielles et matérielles.

Tableaux familiaux, et en cela images semblables aux photographies étudiées par la narratrice, les réunions de famille sont l'occasion de parler à bâtons rompus du quotidien, de ce qui retient l'attention de chacun, mais surtout de fouiller les souvenirs et de raconter des anecdotes du temps passé. Il s'agit d'un travail collectif de mémoire et, ce faisant, il place dans le temps à la fois ceux qui se rappellent et ceux à qui ces souvenirs sont, directement ou non, destinés. Si Annie Ernaux ménage autant d'espace dans son récit à ces rassemblements intergénérationnels — l'énonciatrice y revient en moyenne à toutes les quinze pages —, c'est qu'ils lui permettent de mettre en lumière une modification importante non seulement dans la manière de se souvenir, mais dans l'objet du souvenir lui-même, ce qui est transmis d'une génération à une autre. Il existe en effet une nette différence entre les sujets de discussion qui animaient la table de ses grands-parents et ceux aujourd'hui abordés par ses enfants, ainsi qu'entre le traitement, par les uns et les autres, de ces souvenirs. Cette dissemblance est bien entendu inévitable puisque tous ne parlent ni du même temps ni à partir d'un même temps. Cette disparité demeure néanmoins révélatrice de la manière dont on exprime son sentiment du temps, des années 1940 à aujourd'hui.

Puisque l'énonciatrice est née au début de la Deuxième Guerre mondiale, la première réunion familiale qu'elle relate est complètement saturée du « grand récit des événements collectifs, auxquels, à force, on croirait avoir assisté » (*LA*, 23). Ce qui d'emblée retient son attention lorsqu'elle repense à ce repas, et elle le note sous forme de liste, c'est une foule de symboles qui transforment la période de la guerre en un mythe, en un récit où « tout se racontait

sur le mode collectif du “nous” et du “on” » (*id.*), un récit rassembleur et légendaire, amplifiant de manière autant laudative que critique l’expérience qui en a été faite. Des phénomènes « extraordinaires », mais devenus tels après coup (ainsi d’une aurore boréale qui aurait annoncé la guerre) et des scènes de dénuement ancrées dans ce que le réel a de plus concret (« les sinistrés fouillant les décombres » [LA, 23]) sont évoqués en vrac et ainsi mis sur un pied d’égalité, chaque événement participant à parts égales au mythe raconté. La force de ce récit du temps d’avant tient d’une part à une répétition amplificatrice — les adultes « n’en avaient jamais assez de raconter l’hiver 42 » (*id.*) — et d’autre part à l’organisation des événements en un *récit*, en une intrigue conventionnelle où sont disposés héros et opposants, coups de chance et mésaventures. S’apparentant alors au conte, ces légendes sont tout à la fois des cours d’histoire et des leçons de morale, la transmission d’une expérience du temps et l’apprentissage de l’humilité et du dévouement. Surtout, ces récits donnent aux enfants une première sensation du temps, qui prend la forme d’une première blessure temporelle et narcissique : les enfants, qui « retenaient tout [...] regrettaient de ne pas avoir été nés, ou à peine, quand il fallait partir en cohorte sur les routes [...]. De ce temps non vécu ils garderaient le regret tenace [...] une nostalgie secrète pour cette époque qu’ils avaient manquée de si peu et l’espérance de la vivre un jour » (LA, 25). Les enfants font pour la première fois l’expérience du présent, ce temps où le passé se referme de manière à ouvrir l’avenir et à laisser de l’espace au possible, et au présent une certaine forme de liberté. Ici, en réponse au légendaire fabriqué par les parents, les enfants souhaitent une répétition de l’histoire, ils désirent être à leur tour des héros et jouer un rôle grandiose dans une histoire aussi marquante que celle qu’ont vécue leurs prédécesseurs. Ernaux met en relief le « désir de récit » de ces enfants qui veulent faire partie de l’histoire, à la fois des événements qui marquent le cours du monde et des discours et légendes qui en rendent compte. Pour eux, le monde et le passé

n'existent que par ces gestes glorieux(es) ou plus modestes que racontent les adultes ; être le personnage d'une de ces histoires est le seul moyen de prendre la mesure de son existence, mais également de durer.

L'évocation de nombreux conflits armés (Première Guerre mondiale, guerre de Crimée, guerre franco-prussienne de 1870, etc.) et des ancêtres permet, dans un même temps, de mettre en perspective les événements récents, d'évaluer leur « teneur en matière héroïque » et d'obliger leurs participants à une certaine modestie en glorifiant les acteurs du passé, ce qui n'empêche pas la mise en place d'une filiation avec ce temps. Les légendes ont aussi pour effet de créer plusieurs communautés transtemporelles, insoumises à la succession des générations et auxquelles chacun peut s'identifier : celle des soldats, des victimes ou des témoins de la guerre, celle de la famille, des miséreux, etc. « Dans le temps d'avant raconté, il n'y avait que des guerres et la faim » (LA, 25), deux réalités devenues l'aune à laquelle on mesure le présent. Combat social et combat privé, « [r]écit familial et récit social c'est tout un » (LA, 28) : raconter l'un permet de raconter l'autre, de le circonscrire, de le situer.

Le régime de temporalité déployé dans les récits des parents s'apparente ainsi à celui de l'*historia magistra vita*, cette « manière d'éclairer le présent par le passé par le relais de l'exemplaire⁷¹ », autorité du passé sur un présent qui y trouve, outre un réservoir d'exemples, une justification à ses actions et un point de comparaison lui accordant une valeur. « [L]a mémoire des autres nous plaçait dans le monde » (LA, 30), se souvient la narratrice. Davantage que la seule mémoire, il semble que ce soit la mémoire et son récit, la conjonction de la mémoire et de l'histoire qui positionnait l'énonciatrice et ses contemporains dans le monde. Il ne s'agit toutefois pas de reproduire les guerres et la misère d'antan, mais bien d'arriver à faire du présent un temps

⁷¹ François Hartog, *Régimes d'historicité...*, *op. cit.*, p. 49.

assez fort et mémorable pour qu'il puisse à son tour avoir droit à un récit. À cette « table sans fin des jours de fête » (LA, 30) siègent alors ensemble les ancêtres, les vivants et ceux qui suivront, les uns se nourrissant du récit des autres, les plus jeunes apprenant la recette de récits qu'ils rêvent de servir un jour à leurs enfants.

Au milieu des années 1990 et dans les premières années du XXI^e siècle, la scène du repas familial est tout autre : les enfants d'après la Libération rêvant d'entrer dans la légende sont maintenant parents d'enfants de trente et quarante ans qu'« on [a] réussi à réunir un dimanche midi » (LA, 189, je souligne), ces repas étant jadis un rendez-vous hebdomadaire immanquable. Surtout, la différence majeure entre l'expérience du temps des gens d'aujourd'hui et de ceux d'hier est attestée par ce constat : « le passé indifférait » (LA, 189). En regard de ces repas de la fin des années 1940 où le passé monopolisait le discours, il est évident que le régime de temporalité construit par la cellule familiale des années 1990 n'est plus le même. Le présent occupe maintenant l'essentiel de la discussion, un présent peuplé d'ordinateurs, de culture populaire et d'émissions humoristiques :

[...] la conversation dominée par les voix masculines avait pour sujet le plus sérieux les compétences de leur "bécane" [...] la comparaison du PC et du MAC, des « mémoires » et des « programmes ». [...] Ils évoquaient la dernière couverture de *Charlie Hebdo*, la dernière émission d'*Arrêt sur images*, la série X-files [...] moquaient affectueusement nos goûts musicaux [...]. (LA, 189-190)

Le légendaire et l'origine sont évacués des discussions pour laisser place à une « mise à distance ironique du monde » (LA, 190) qui dénote un désengagement non seulement par rapport au présent, mais également par rapport à l'histoire et à l'avenir de la société. N'évoquant aucun autre passé que le leur, et leur passé le plus anecdotique (« il leur revenait des souvenirs d'émissions de télé, de produits et de pubs, de modes vestimentaires » [*id.*]), les « nouveaux enfants » construisent, selon la narratrice, une expérience du temps fondée sur le maintenant et

l'instantané, sur ce que le passé contient d'immédiateté, mais surtout de « même ». Les sujets de discussion sur le présent et ceux qui font œuvre de « mémoire » sont pratiquement similaires : les émissions de télévision, les vêtements, les gadgets, etc. Or ce n'est pas leur similitude qui est en soi malheureuse pour la narratrice, mais le traitement réservé à ces objets, qui ne peuvent même plus être qualifiés d'objets *de mémoire*. Les « jeunes » de 1990 n'arrivent à extraire de l'histoire qu'un échantillon de ce qui fut jadis le présent, reconnu comme tel uniquement parce que du temps a passé. Demeurés en dehors du récit en tant qu'il est création d'un ordonnancement et d'un rapport temporel entre ces objets et le présent, ils constatent une transformation, un changement, au lieu de construire une expérience temporelle fondée sur l'épaisseur d'un présent mis en résonance avec les autres temporalités.

L'énonciatrice ne parvient pas à considérer la pratique du passé de ces enfants comme un moyen de se positionner *dans la durée*. Elle n'est qu'une compétence acquise pour ces jeunes adultes « saisis d'émulation dans la remontée des objets passés » (*LA*, 191), une manière de montrer sa supériorité, de se faire valoir *dans le présent*. Dans l'œil de la narratrice, les jeunes restent au seuil du récit, au degré zéro de la narrativité. Contrairement aux histoires jadis racontées par les parents, il n'y a pour elle, dans le discours des jeunes adultes, « ni mémoire ni narration, juste un rappel [...] Dans la vivacité des échanges, il n'y [a] pas assez de patience pour les récits » (*LA*, 230). Incapables de prendre leur temps, les jeunes perdraient le temps lui-même, sa mise en forme en une histoire.

La narratrice occupe une place nouvelle dans cette scène d'énonciation que sont les repas familiaux. Alors qu'elle avait le sentiment d'être située dans le monde par les récits édifiants que racontait sa parentèle, d'en être la destinataire principale, elle est devenue destinataire seconde de conversations dont elle n'arrive pas à suivre le fil. Ces discussions lui permettent cependant de

prendre la mesure du changement de sa place dans le présent et de son rapport au temps et à la mémoire des autres. Le partage du temps de l'énonciation ne va désormais plus de soi, car l'espace du discours n'est pas divisé à partir des mémoires mises en récit, mais selon une compétence lexicale et une capacité à être, discursivement parlant, d'aujourd'hui : « À leur contact, on renouvelait notre provision de mots en circulation chez les jeunes, dont ils nous transmettaient l'usage à bon escient, nous permettant [...] d'être dans la même énonciation des choses qu'eux » (*LA*, 190). Absorbant une part du lexique employé aujourd'hui, la narratrice constate qu'elle n'a plus l'autorité de la parole, le premier rôle sur la scène contemporaine de l'énonciation : « [n]ous attendions, débonnaires, qu'ils sortent de leur langage rebutant d'initiés que nous n'avions pas envie d'éclaircir et retournent à l'échange de choses communes » (*LA*, 190). L'autre est évacué de la situation d'énonciation qui devient dès lors le monologue qu'une génération se tient à elle-même. Si un partage du sensible semble difficile, voire impossible à l'énonciatrice, si elle a le sentiment que le dialogue et la transmission ont été évacués des conversations, qu'elle reconnaît en quelque sorte son propre échec à entrer en relation avec ce temps qu'elle n'habite presque pas, son incapacité à trouver « cette forme susceptible de contenir toute sa vie » (*LA*, 237), c'est-à-dire la forme du récit qu'elle pourrait offrir à ses enfants comme présent.

Il est tout de même étonnant de constater qu'alors qu'elle considère que les conversations de ses fils déterrent « une mémoire innombrable et futile » (*LA*, 191) formée de « souvenirs d'émissions de télé, de produits et de pubs, de modes vestimentaires » (*LA*, 190), la narratrice ouvre et ferme son récit précisément par des listes dont les éléments sont similaires aux souvenirs de ses fils. Films, affiches de théâtre, chansons, personnages et refrains de publicités, slogans et

blagues enfantines composent ses souvenirs qu'elle place aux seuils du texte, les révélant dès lors comme essentiels, comme *les* images qu'il faut sauver et consigner pour mémoire. Qu'est-ce à dire ?

Le report des scènes familiales dans le récit, davantage qu'une simple description d'« un rite dont nous étions le plus ancien pilier » (*LA*, 232), participe en effet d'une réflexion plus générale à la fois sur les objets de mémoire et sur la forme qu'il faut donner à la transmission de ces objets, au récit de la mémoire dont ils sont le contenu. Ces scènes de repas sont autant de modèles mémoriels par rapport auxquels la narratrice prend position. L'espace de moins en moins grand accordé à l'évocation de ces rassemblements dans son récit (neuf pages pour la première, quatre pour la dernière), de même que l'indifférence, voire le mépris devant la frivolité et l'absence de conscience historique de la génération qui suit la sienne révèlent sa préférence pour un récit semblable à ceux entendus dans sa jeunesse. Ainsi, des énumérations comme celles employées par la génération montante ne sont « mémoriellement pertinentes » que si elles permettent à un récit de se déployer. En somme, l'approche mémorielle que préconise la narratrice est un alliage entre la façon 1940 et celle des années 2000, entre un récit grandiose et la citation nue. D'un côté, le récit replonge dans l'antécédence d'une génération née pendant la Deuxième Guerre et remonte jusqu'au présent de l'écriture de manière à exposer la mémoire de ce groupe d'individus. Cette mise en relief se fait sous forme de récits où sont expliquées les situations historiques et sociales traversées par cette génération, mais surtout l'expérience qu'elle en a faite, la manière dont ces années ont été vécues. Conformément à la manière d'Ernaux, et bien qu'elle conserve du souvenir des repas de son enfance une certaine fascination du récit, son « écriture blanche » ne tolère aucune grandiloquence pour teinter de splendeur les faits racontés. Plus encore, elle fait ressortir avec ironie le légendaire qui nimbe les fantasmes premiers des enfants qui écoutaient. De

l'autre côté, des listes et des énumérations alignent des moments précis, des « flashes » mémoriels qui sont autant de photos formant l'album d'une vie. Elles donnent accès à une sorte de pré-histoire, de pré-écriture, à un moment situé avant le récit qui lui fournit à la fois des matériaux et un élan. L'alliage de ces deux méthodes met au jour une mémoire qui fonctionne par ponctions, qui, à partir de ces instantanés de souvenirs déployés en récits, crée de l'histoire, ou plutôt une histoire dont l'objet premier est moins les exploits de ses héros qu'une présentification de diverses manières d'être dans le temps. Sans système de classement ni hiérarchisation des éléments qui les forment, les listes restent ouvertes, à la fois pour la narratrice qui pourra leur ajouter, jusqu'à ce qu'elle disparaisse, de nouvelles images, et pour le lecteur âgé ou non qui trouve chez Ernaux à la fois une forme et un contenu mémoriels auxquels il peut participer et qu'il peut faire siens.

Deux mouvements participent donc à la construction du présent dans *Les années* : le premier est accumulation, superposition de couches successives d'images, de récits et d'expériences du temps révélées par la construction chronologique du texte et les listes qui le ponctuent. Le second est le travail de l'écriture lui-même, qui assure la liaison de ces éléments divers et les met en résonance de manière à ce que le passage du temps apparaisse et que l'expérience qui en est faite se précise en regard de ce qu'elle a été. La récurrence des mêmes « séries » d'événements et d'objets décrits participe de ce deuxième mouvement qui souligne les transformations de la mémoire et de l'expérience du temps. L'écriture ajoute ainsi à la linéarité et à la succession des jours des boucles et des effets de retour qui provoquent un dialogue entre les époques, qui font de chacune la répondante d'une autre, de manière à ce que le présent tienne une sorte de conversation avec son antécédence. Les deux mouvements de l'anamnèse créent, par le

défilement des images, le « cinéma de la mémoire⁷² », le film d'une génération et, par le dialogue des époques qu'elle met en scène, une « mémoire vivante⁷³ » fondée sur la transmission de ce qui disparaîtra, à savoir cette perspective unique sur le présent que permet un ancrage dans la durée et la mise en relation de différents objets et marqueurs temporels.

Le présent construit par le texte résulte de l'écriture du récit et de son organisation. Il ne faut cependant pas le confondre avec le sentiment du temps qui a donné naissance au texte, qui en a forcé l'écriture et qui est l'expérience du temps la plus récente de cette femme des photographies qui a pris la plume. La forme vaguement proustienne donnée au texte par Ernaux, un récit en apparence linéaire, mais dont l'excipit concorde avec le début de l'écriture du texte, un récit où le présent de l'énonciation correspond à celui de la recherche de la forme que prendra le récit que le lecteur est en train de lire, fait apparaître dans les toutes dernières pages les motivations qui ont mené à l'écriture du texte et aux stratégies narratives adoptées : « Elle a perdu son sentiment d'avenir [...]. C'est un sentiment d'urgence qui le remplace, la ravage » (*LA*, 237). Ce sentiment et la prise de conscience d'un défaut de transmission la poussent à l'écriture. Elle semble en cela répondre à la question que pose l'énonciateur d'une nouvelle de Borges, « Le témoin », qu'Olivier Rolin se plaît à citer : « Qu'est-ce qui mourra avec moi quand je mourrai ? Quelle forme pathétique ou périssable le monde perdra-t-il⁷⁴ ? » Si, dans les segments consacrés aux photographies du « elle », la narratrice oriente sa description vers l'évolution de la conception du temps de la fillette à la grand-mère qu'elle est devenue, c'est plutôt ce qui n'a pas été dit — soit qu'on ne le savait pas, soit qu'on refusait d'en parler — qui occupe les descriptions des repas de

⁷² Marie-Pascale Huglo, « Une lumière antérieure », *Contre-jour*, n° 15, 2008, p. 185.

⁷³ L'expression n'est pas l'invention d'Ernaux, mais elle l'utilise dans *L'autre fille* (Paris, NiL, 2011, p. 51), court récit sous forme d'une lettre destinée à sa sœur aînée, morte en bas âge, et qu'elle n'a jamais connue.

⁷⁴ Jorge Luis Borges, « Le témoin », cité par Olivier Rolin, « Un écrivain doit-il aimer son époque ? », dans Annie Curien [dir.], *Écrire au présent. Débats littéraires franco-chinois*, Paris, Éditions MSH, 2004, p. 28.

famille et le récit des événements qui ont ponctué la vie de sa génération : Shoah, luttes des femmes, avortements clandestins. Ce sont autant d'événements tus, mais que la narratrice, précisément grâce à sa position constamment renouvelée de retrait par rapport au groupe qui selon elle s'accapare l'autorité de la parole, grâce à sa paratopie⁷⁵ constitutive, est en mesure d'identifier pour ensuite le rapporter dans son récit. Et c'est précisément le mandat que se donne l'écrivaine : « mettre en *forme* par l'écriture son absence future » (*LA*, 237), donner à sa mort à venir une figure qui ne peut être que celle de sa vie, en faisant le portrait de ce qui autrement n'aurait laissé sur le mur du présent que la trace en négatif du cadre d'une mémoire oubliée.

Ernaux dessine d'ailleurs une esquisse représentant à la fois son absence à venir et l'acte d'écriture. Vers la fin du récit, la narratrice fait la description d'une photographie où apparaît une petite fille, son visage collé à « celui de la femme, pâle avec une rougeur éparse d'après repas, un peu émacié, le front strié de rides fines, souriant, celui de l'enfant, mat, de grands yeux bruns, sérieux, en train de dire quelque chose » (*LA*, 232). Cette photographie est le « tableau de transmission familiale, l'établissement d'une filiation : grand-mère présentant sa petite fille » (*id.*). La grand-mère — on l'aura reconnue, notamment par l'emploi dans la première citation de l'article défini « la » — n'est autre que celle qui, personnage devenu narratrice, est déjà légèrement spectrale, à l'arrière-plan, blanche, heureuse de laisser le devant de l'image à sa petite-fille qu'elle présente au monde non seulement en se faisant photographier avec elle, mais surtout en lui faisant une place dans le récit de ses souvenirs, c'est-à-dire dans l'épaisseur de son présent. Si le

⁷⁵ Voir Dominique Maingueneau, *Le discours littéraire : paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, coll. « U. Lettres », 2004. Maingueneau définit la paratopie comme le lieu où se tient tout écrivain. Ce lieu n'est ni à l'extérieur de la société ni dans ses marges, ni à l'extérieur de la langue ni en son cœur, mais tout cela à la fois. On pourrait décrire la paratopie comme la contemporanéité anachronique (Agamben dirait que c'est là un pléonasme) de l'écrivain qui transpose et redéfinit sa société, son présent et la langue dans ses œuvres.

sentiment d'avenir de la narratrice a disparu, voilà qu'il fait place à une *conscience* de l'avenir, des possibilités ouvertes par une vie neuve.

Bien que la liste qui ferme le récit soit formée de souvenirs personnels, qu'il ne reste à la toute fin du texte qu'un sujet qui se rappelle certains épisodes et faits marquants de sa vie, l'absence de point qui donnerait cet inventaire pour clos appelle à sa continuation. En choisissant la photo où elle présente sa petite-fille comme dernière preuve matérielle de son existence, en la décrivant comme une scène de filiation, Ernaux donne à d'autres la chance de poursuivre l'inventaire non pas de sa vie, mais de ce qui est à venir. Elle marque ainsi la possibilité d'une vie au-delà de la sienne. De cette manière, la narratrice se refait « nous », elle réinsère le collectif dans le sujet. Cependant, ce « nous » ne fait plus référence à sa génération, mais bien à une génération qui possède, par sa jeunesse, le sentiment de l'avenir dont elle-même a fait l'expérience des dizaines d'années auparavant. Ernaux relance ainsi son être dans le temps, son récit devenant, à l'image des histoires racontées par ses parents, l'objet de mémoire à partir duquel d'autres pourront se placer dans le monde et se dire. Son livre est l'offrande du passé à un avenir qu'elle sait ne pas lui appartenir.

Les récits analysés ci-haut ont recours à l'anamnèse pour faire apparaître un présent qui est occulté ou forcé à l'incomplétude. L'anamnèse, qu'elle soit le retour vers l'origine pour mieux la laisser derrière soi (Bergounioux), ou qu'elle soit motivée par un sentiment d'urgence (Ernaux), permet au sujet de faire enquête sur le passé et sur lui-même de manière à établir la liste des fondements du présent, à la fois de ce qui l'empêche de s'appartenir en propre et de ce qui l'informe. L'objectif de cette entreprise est de dégager le présent de ce qu'il a en trop, ou encore

de lui procurer les assises qui lui manquent, pour le rattacher à la durée. Identifier le manque, dire le non dit et raconter le récit qui n'a jamais été transmis, autant de pratiques du passé visant à contrer la fragilité du présent et à le transformer en un présent apaisé, conscient de ses lacunes et de la mémoire qui le soustrait à la disparition.

Toutes ces opérations passent par le geste d'écriture, geste critique qui transforme une absence en présence et produit le présent. Ainsi, dans *Le premier mot*, Bergounioux ne vise pas tant à refaire le parcours intellectuel d'un jeune corrèzien monté à Paris et à raconter la recherche incessante du « fin mot de l'affaire » (*LPM*, 79) qu'à refaire l'histoire du moment où le sujet s'est pris en main, où il a cessé d'attendre une explication et un récit qui n'ont jamais existé pour les produire lui-même, pour se mettre au travail et donner forme à ce manque qui lui refuse la plénitude d'une présence à soi-même et au monde.

Surtout, les analyses de Salvayre, de Bergounioux, de Rolin et d'Ernaux ont mis au jour la dyschronie installée entre le sujet et le présent auquel il appartient — ou auquel il souhaiterait appartenir — qui caractérise l'expérience du temps formée par les récits contemporains dans lesquels le passé est employé de manière critique. Dans un article sur les fictions biographiques, Dominique Viart qualifie ce type de poétique de « régime d'excentricité critique⁷⁶ ». Son fonctionnement reposerait sur un certain nombre de décentrement, autant génériques et énonciatifs qu'historiques. Cette excentricité

concentre l'intérêt d'écrivains qui écrivent en marge du roman, genre dominant depuis le XIX^e siècle. Et qui écrivent aussi dans un certain écart envers les pensées normatives de leur époque. Le recours à l'excentricité thématique et formelle exprime justement le souci d'explorer le sujet *en dehors* de tout discours convenu⁷⁷.

⁷⁶ Dominique Viart, « Naissance moderne et renaissance contemporaine des fictions biographiques », dans Anne-Marie Monluçon et Agathe Salha [dir.], *Fictions biographiques : XIX^e-XX^e siècles*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2007, p. 54.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 51.

Or postuler qu'il y a décentrement, c'est dire inévitablement qu'il y a un centre duquel on s'écarte, une norme dont on prend acte et que l'on refuse de faire sienne. Il faut cependant se rendre à l'évidence qu'il serait difficile de déterminer dans le monde contemporain et dans sa littérature un centre bien défini et des règles précises à transgresser. Il s'agirait plutôt de s'écarter à la fois de la tradition et de ses détracteurs, des discours hégémoniques et doxiques et de ceux qui les contestent, de même que d'un modèle « historiographique » de représentation (l'énonciation purement historique) et de son contraire (l'énonciation discursive). Le récit contemporain effectue alors une série de « pas de côté⁷⁸ », moyen simple et efficace, selon Michel Houellebecq, d'adopter une « position esthétique⁷⁹ » par rapport au monde, d'y voir clair.

Cette position esthétique est parfois construite par la forme du récit⁸⁰, ou encore par la posture donnée à la voix narrative par rapport au lieu de son énonciation et à l'histoire qu'il raconte⁸¹. Les écrivains contemporains procèdent donc plutôt par détours et contournements pour articuler et non subordonner les temps et les énonciations : détour par l'autre pour revenir vers soi, redéfinition des genres littéraires, mélange du discours et de la narration, du présent et de l'histoire. Or ce mouvement, qui, paradoxalement, a pour centre l'individu en procès d'énonciation, peut prendre des formes qui n'en appellent plus à l'anamnèse d'un sujet qui enquête sur lui-même en quête d'une présence. Une antécédence des discours et du savoir peut en effet servir à définir une expérience du temps et du présent en offrant au sujet écrivant une

⁷⁸ Michel Houellebecq, « Approches du désarroi », dans *Interventions*, Paris, Flammarion, 1998, p. 80.

⁷⁹ *Id.*

⁸⁰ Voir l'analyse précise de Mathilde Barraband sur le décentrement du modèle romanesque chez Bergounioux (« La sensibilité du sismographe : le défi romanesque de Pierre Bergounioux, de *Catherine* à *La Mue* », dans Wolfgang Asholt et Marc Dambre [dir.], *Un retour des normes romanesques dans la littérature française contemporaine*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2010, p. 231-242.

⁸¹ Laurent Mauvignier, notamment dans *Des hommes*, offre de bons exemples d'un retranchement de l'énonciateur dans le lieu de sa parole. Les sujets énonciateurs qu'il met en scène vivent en société, ils travaillent, ont une famille, mais leur récit se fait toujours en silence, au fond de la nuit, pour eux-mêmes. Son premier roman, *Loin d'eux* (Paris, Minuit, 1999), donne d'ailleurs la parole à un suicidé.

mémoire de l'écriture et des différentes manières adoptées jadis pour mettre en forme une expérience du temps, pour relier passé et présent. L'anamnèse intellectuelle agit alors comme autre d'un présent qui, constatant sa fragilité et sa difficulté à se (faire) voir et à exister, cherche par tous les moyens à apparaître en inscrivant dans un récit non seulement la mémoire de l'énonciateur qui en a la charge, mais celle de l'écriture elle-même et du savoir qu'elle développe.

Chapitre 4
Passer le temps :
l'intertextualité comme anamnèse

Si l'anamnèse, en tant que remembrement des temps et récit de ce processus mémoriel, provoque à la fois une distanciation et une cohésion du sujet avec lui-même, de même qu'une reconnaissance de ce qui est passé et qui agit toujours dans le présent, il est un autre usage des temps qui redouble cette anamnèse en inscrivant, dans le récit, la mémoire qui lui est propre. L'intertextualité atteste une filiation à des auteurs du passé, que ces allusions soient présentées sous la forme d'un hommage ou d'une critique, comme un moyen de faire valoir le projet d'écriture qui est en œuvre ou encore pour en expliquer l'orientation, les tenants et les aboutissants. Davantage qu'une salutation aux anciens ou qu'une description, par citations interposées, d'un projet d'écriture, la pratique intertextuelle du récit contemporain participe de la construction et de la qualification d'une mémoire et, par conséquent, à la formation d'un présent qui sélectionne les auteurs et les textes qui méritent d'être rappelés. Parlant de l'histoire littéraire, Jean-Marie Schaeffer observe que

[l]e passé littéraire n'est pas un objet inerte. Concrètement, les projets littéraires présents engagent toujours des hiérarchies attentionnelles spécifiques, ce qui signifie que chaque projet met en évidence, sélectionne, privilégie certains traits de la tradition littéraire passée aux dépens d'autres. [...] d'une part *les possibilités du présent dépendent des actualisations du passé, d'autre part la définition même des actualisations passées dépend des hiérarchies cognitives, des grilles de lectures induites par nos projets temporels*¹.

¹ Jean-Marie Schaeffer, « Les genres littéraires, d'hier à aujourd'hui », dans Marc Dambre et Monique Gosselin-Noat [dir.], *L'éclatement des genres au XX^e siècle*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2001, p. 14-15. Je souligne.

Le présent redécoupe donc l'histoire littéraire au gré de ses préoccupations et trouve dans certaines œuvres antérieures les réponses à des questions qui lui paraissent essentielles. Par cette sélection, il construit sa propre image.

Dans un article qui a fait date dans l'élaboration des théories de l'intertextualité, Laurent Jenny décrit cette pratique du passé comme une « anamnèse intellectuelle² » par laquelle « [l]es œuvres littéraires [...] réécrivent leurs souvenirs, [...] “influencent leurs précurseurs”, comme dirait Borges³ ». Et Jenny de préciser : « [l]e regard intertextuel est donc un regard critique⁴ ». L'anamnèse intellectuelle devient donc, à l'image de l'anamnèse du sujet de l'énonciation, un processus sémantique, pragmatique et critique qui, précisément en raison de cette dernière caractéristique, détermine le présent en y disposant les œuvres qui l'éclairent et pas celles qu'il désire laisser dans l'ombre. La mémoire intertextuelle, contrairement à la mémoire historique décrite par Nora en introduction à ses *Lieux de mémoire*, est non pas « un cadre *plus* qu'un contenu⁵ », mais un cadre *et* un contenu, une construction et un objet, un amalgame de la mémoire, du récit qui la met en forme et du geste critique de l'énonciateur. L'intertextualité compose l'histoire que la littérature se raconte à elle-même, d'une part pour assurer la transmission de certaines formes et de certaines questions et, d'autre part, pour définir la place de chacun de ses « présents » dans cette histoire.

Plutôt que d'énumérer ici les caractéristiques du recours à l'intertextualité dans le récit contemporain, il m'a semblé intéressant de les faire surgir de l'analyse d'un roman qui m'apparaît, tant par sa structure que par le rôle accordé aux personnages, représentatif des usages critiques,

² Laurent Jenny, « La stratégie de la forme », *Poétique*, n° 27, 1976, p. 267.

³ *Ibid.*, p. 260.

⁴ *Id.*

⁵ Pierre Nora, « Présentation », dans Pierre Nora [dir.], *Les lieux de mémoire*, tome I, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 1997 [1984-1992], p. 16.

pragmatiques et sémantiques de cette anamnèse intellectuelle. Ce roman : *La possibilité d'une île* de Michel Houellebecq.

Un homme et son récit

Daniel 1 et à Daniel 24 et 25, respectivement l'ancêtre humain et ses descendants néo-humains, une nouvelle espèce issue du clonage se voient confiés la narration du roman. Peu après l'an 2000, Daniel 1 adhère à la secte des Élohims, qui promet à ses adeptes la vie éternelle par le clonage, une vie passée dans la jouissance et le plaisir. Le plus grand défi à surmonter pour les dirigeants de la secte est moins la prouesse scientifique qui, d'un brin d'ADN, recréera l'être humain duquel il a été tiré, mais d'assurer la pérennité du sujet, le transfert de la personnalité du « premier homme » à tous les clones qui le suivront et en feront un être immortel. En assurant la transmission de la personnalité, la vie éternelle est moins celle du bagage génétique que celle du sujet, de la personne qui a désiré être clonée. Après d'infructueuses tentatives de « downloading mémoriel par l'intermédiaire d'un support informatique » (PI, 27), les scientifiques responsables du clonage découvrent les trois lois de Pierce⁶. Les deux premières permettront de résoudre le problème de la transmission de la personnalité : 1 — « Rien n'existe dans la personnalité que ce qui est mémorisable » ; 2 — « la mémoire cognitive a pour support adéquat le langage » (PI, 27). Les récits de vie, exigés des adeptes dans un but de témoignage, deviennent alors la pierre d'assise de chaque lignée, le moyen le plus efficace pour conserver la mémoire et, par là, la personnalité de

⁶ Il serait intéressant de se pencher plus avant sur l'homonymie entre ce Pierce du futur et le philosophe américain Peirce, sémiologue, logicien et « fondateur » du courant pragmatique de la fin du XIX^e siècle. Lorsqu'on connaît le fort intérêt que Houellebecq entretient pour Auguste Comte (l'écrivain a d'ailleurs préfacé, en 2005, l'édition aux Mille et une nuits de sa *Théorie générale de la religion*) et que Peirce a travaillé à appliquer à la recherche philosophique la méthode d'enquête issue des sciences, on peut voir dans le patronyme donné au scientifique responsable du transfert mémoriel des clones une sorte d'hommage à l'Américain, d'autant plus que la lettre déplacée dans le nom est le « I », le « je » anglais.

chaque membre de la secte. La stratégie semble avoir fonctionné. En effet, Daniel 25, environ deux mille ans après la mort de Daniel 1, affirmera : « Daniel 1 revit en moi, son corps y connaît une nouvelle incarnation, ses pensées sont les miennes, ses souvenirs les miens ; son existence se prolonge réellement en moi » (*PI*, 415). Or il avoue que « [s]a propre vie pourtant [...] est bien loin d'être celle qu'il [Daniel 1] aurait aimé vivre » (*id.*). Incohérence du même qui se plaît dans une vie que son double aurait dédaignée ?

Les choses ont changé depuis le début des années 2000. Comme l'indique le nom de son espèce, le néo-humain n'est pas tout à fait un homme : à force de vouloir améliorer l'espèce humaine, on a transformé ses membres en une sorte de plante douée de raison, nourrie par photosynthèse, ce qui a concouru à l'élimination des « fonctions basses » du corps humain. De même, dans le but d'éviter toute source de souffrance et de maximiser la jouissance et le plaisir, on a séparé les clones les uns des autres (la sociabilité, le contact physique et l'éternel retour du désir et de son insatisfaction étant les plus grands ferments d'affliction) et on a éliminé de la surface de leur corps les cellules nerveuses responsables du plaisir. Finalement, et ceci explique cela, on a enseigné aux néo-humains que le bonheur réside dans la plus grande neutralité envers le réel et, qu'en ce sens, ils doivent tendre vers l'indifférence totale et « le maintien d'une énergie affaiblie, non tragique, d'ordre purement conservatif, qui devait continuer à permettre le fonctionnement de la pensée — d'une pensée moins rapide mais plus exacte, parce que plus lucide, d'une pensée *délivrée* » (*PI*, 440). La transformation de l'espèce humaine entre évidemment en contradiction directe avec le mode d'être de Daniel 1, humoriste et poète plutôt romantique⁷ dont la toute première phrase du récit de vie, ampoulée, se clôt d'ailleurs sur un point

⁷ Voici un exemple de la poésie écrite par Daniel, poème qui suscitera d'ailleurs chez certains néo-humains une utopie nouvelle : « Entré en dépendance entière,/Je sais le tremblement de l'être/L'hésitation à disparaître,/Le soleil qui frappe en lisière//Et l'amour, où tout est facile,/Où tout est donné dans l'instant ;/Il existe au milieu du temps/La possibilité d'une île » (*PI*, 433).

d'exclamation⁸. En ce sens, le récit de vie que les néo-humains doivent constamment étudier et commenter (commentaire qui constitue, en quelque sorte, leur propre récit de vie) leur sert de contre-exemple, de vade-mecum indiquant les comportements et les emportements à éviter pour accéder à un bonheur qui est, précisément, conditionnel au fait de ne pas le désirer.

À la fois mémoire et repoussoir, diégèse du moi et de l'autre, le récit de vie de l'ancêtre est indispensable au néo-humain pour construire, d'une part, son identité et, d'autre part, sa spécificité par rapport à celui dont il est la copie. Avant toute chose, ou plus essentiellement, le texte écrit par le premier de la lignée est, comme son nom l'indique, un *récit*, un texte qui offre un point de comparaison aux commentaires écrits à son sujet. Il oblige les néo-humains, dans leur exégèse, à se positionner à son égard (par le style, la critique qu'ils en font, en filiation ou en rupture, etc.), dans une relation que Gérard Genette, dans sa classification des dynamiques transtextuelles, a nommée « métatextuelle⁹ ». Toutefois, ce texte du premier de lignée n'est pas le seul récit que le néo-humain commente et à partir duquel il se positionne : le commentaire écrit par chaque clone doit en effet prendre en compte les textes de tous ceux de sa lignée de même que certains récits de vie des contemporains de Daniel 1. Il doit également garder à l'esprit que d'autres après lui liront son commentaire pour écrire le leur. Daniel 24 et 25 font en effet souvent référence aux récits de vie d'autres humains qui permettent d'éclairer, de préciser, d'expliquer certains épisodes de la vie de Daniel 1, mais également de mieux comprendre l'histoire de

⁸ Cette phrase se lit comme suit : « Comme ils sont présents à ma mémoire, les premiers instants de ma vocation de bouffon ! » (*PI*, 19). En plus de la finale exclamative, l'emphase créée par l'inversion inaugurale et l'attention portée aux sonorités internes de la phrase (homéotéleutes des « en » et des « on ») soulignent l'investissement sensible du sujet dans son récit et dans son rapport à sa propre vie et au monde.

⁹ La métatextualité est en effet, pour Genette, « la relation de [...] "commentaire", qui unit un texte à un autre texte dont il parle, sans nécessairement le citer [...]. C'est, par excellence, la relation *critique* » (*Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Essais », 1992 [1982], p. 11).

l'évolution de la secte et de la disparition progressive des humains. En somme, tous ces textes contiennent une partie d'une histoire qui est également la leur et dans laquelle ils doivent s'insérer.

Pour des êtres « immortels », ces relations narratives d'une expérience du temps représentent donc le seul accès à une forme d'historicité, à un passé dont ils possèdent la trace écrite et à un futur, une postérité, qu'ils envisagent non seulement en sachant qu'ils seront reproduits dès que l'imminence de leur mort « physique » sera constatée, mais qu'ils bâtissent mot à mot dans un « commentaire » qui leur survivra. Si je place ce terme entre guillemets, c'est que le texte écrit par les clones (à tout le moins ceux de la lignée des Daniel) contient une bonne part de récit, que ce soit celui de l'extinction quasi totale de l'espèce humaine ou celui d'autres néo-humains ayant déserté leur bunker avec en tête la « possibilité d'une île ». Hypotexte sans lequel le commentaire n'existerait pas, le récit de vie commenté oriente vers une *diégèse*, c'est-à-dire vers une mise en forme du temps, l'écriture d'êtres immortels dont l'expérience du temps est pourtant censée approcher du degré zéro. Le récit acquiert ici sa vertu pragmatique : en plus de susciter l'écriture d'un nouveau texte et de l'autoriser, en plus de servir de courroie de transmission pour la personnalité et la mémoire de l'être, il génère du temps. D'un côté, il s'érige en un pôle qui fixe pour les néo-humains une antériorité par rapport à laquelle ils n'ont d'autre choix — ce sont les règles — que de se positionner ; de l'autre, il leur inculque le désir de se raconter, donc de transformer, par le biais de l'écriture, leur vie pour le moins neutre en une expérience du temps. Certains, comme Daniel 25, poussent même l'audace jusqu'à porter à l'extérieur de leur récit cette expérience temporelle, en désertant leur bunker, en se jetant en pâture au temps : « j'en étais venu sur la fin à envier la destinée de Daniel 1, son *parcours* contradictoire et violent, les passions amoureuses qui l'avaient agité [...] il me semblait à présent que, dans ces conditions, je ne pouvais plus continuer » (PI, 440-441, je souligne). Daniel 25 envie son prédécesseur d'avoir eu un

parcours, un trajet, un cheminement au long duquel des jalons posés derrière ou devant lui marquaient la route et le temps parcourus et encore à venir.

Qu'est-ce qu'un chemin sinon un potentiel de temps et de durée qui mène quelque part, vers une fin ? « Être en chemin », c'est être en action et affirmer sa *présence*, c'est à chaque pas construire une durée. Pour être en chemin, il est impératif d'être dehors, jeté dans le monde et dans le temps : d'exister. C'est à cette espérance, donc à cet à-venir que Daniel 25, après la lecture du récit de vie de Daniel 1, succombe en abandonnant son bunker, en passant la barrière qui le sépare de l'extérieur, de l'existence et du temps. La suite du récit de Daniel 25 n'est d'ailleurs plus désignée selon la notation biblique qui a été employée dans l'ensemble du roman (Daniel 1, 2 ; Daniel 25, 23 ; etc.). Long récit suivi (dont on ne sait pas, du reste, comment il a été écrit et transmis), il est tout entier consacré aux *impressions* du néo-humain et aux *événements* qui ponctuent sa marche vers l'île fantasmée, à son expérience d'un temps enfin orienté.

Si j'ai osé, quelques pages plus haut, faire du roman de Houellebecq un emblème du lien qui prévaut entre le récit français contemporain et la littérature qui le précède, c'est que les relations qui y sont bâties, par l'entremise du récit de vie, entre les êtres et les temporalités me semblent redoubler celles que tisse le récit contemporain avec la littérature du passé. Ce roman est en ce sens une sorte d'allégorie des liens intertextuels principaux créés par une littérature narrative actuelle préoccupée de la définition du présent et des questions temporelles. Il me semble que s'instaure dans la relation entre Daniel 25 et son ancêtre, entre son commentaire et le récit de vie de Daniel 1, et dans l'effet de ce dernier texte sur le commentaire et la vie de son descendant, une certaine dynamique paradigmatique de la relation qu'entretient le récit contemporain avec sa propre histoire. Le lien intertextuel instauré entre Daniel 25 et Daniel 1 synthétise les deux

attitudes temporelles du sujet au centre du récit d'aujourd'hui, postures que j'ai décrites dans les chapitres précédents.

Premièrement, la transmission de la personnalité qui n'a lieu que par la mémoire *écrite*, le *récit* de vie, renvoie à l'usage anamnésique du passé par un sujet qui construit son présent, sa place dans le temps et son identité par l'entremise d'un récit, où l'enquête mémorielle et l'incessant questionnement de la mémoire déterrée sont mis de l'avant. Dominique Viart a déjà fait le lien, de manière très convaincante, entre le récit de filiation, l'enquête anamnésique qu'un sujet mène sur une antériorité défaillante et l'intertextualité :

L'articulation entre les filiations littéraire et biologique paraît ici essentielle. Non seulement elle confirme par son double mouvement une quête de références et une interrogation des formes diverses d'héritages du sujet, mais encore, elle montre bien que ces deux filiations entrent en dialogue¹⁰.

La mémoire des œuvres sert l'anamnèse, en plus de la susciter. Elle accompagne le sujet dans son enquête sur le passé, qui est en même temps une construction de son expérience temporelle, une tentative de cerner les contours de sa présence au monde par association ou dissociation avec des faits, des événements et des épisodes mémoriels. L'anamnèse intellectuelle offre en outre au sujet des manières diverses d'envisager le monde et de le mettre en scène et en récit, autant de concepts et de formes narratives qui participent de la constitution du présent au détour du passé. Pour décrire synthétiquement cette attitude mémorielle intertextuelle, Viart insère dans son article une phrase éloquente où Proust affirme que « tout lecteur est, quand il lit, le propre lecteur de soi-même¹¹ ». On ne pourrait faire un résumé plus exact de l'attitude adoptée par Daniel 25 lorsqu'il fait la lecture du récit de vie de Daniel 1. Cette position est également celle d'un Bergounioux

¹⁰ Dominique Viart, « Filiations littéraires », dans Jan Baetens et Dominique Viart [dir.], *Écritures contemporaines 2. États du roman contemporain*, Paris/Caen, Minard, coll. « Revue des lettres modernes », 1999, p. 128.

¹¹ *Ibid.*, p. 131.

retrouvant chez Faulkner¹² et Flaubert¹³ la description et la représentation de son rapport au lieu et au monde. Le récit français contemporain, à l'image de Daniel 25 se lisant dans le récit de vie de Daniel 1, met concrètement en œuvre cette phrase de Proust en posant la lecture et l'anamnèse intellectuelle comme des conditions essentielles à l'apparition du moi et du présent qu'il occupe et fonde dans l'écriture.

Tout comme l'entreprise de remémoration du sujet décrite au chapitre précédent, la relation intertextuelle qui unit le présent du récit à l'histoire littéraire comprend une dimension critique plus ou moins explicite, mais toujours présente, qui expose une bibliothèque plutôt qu'une autre, discute des pratiques narratives et poétiques du passé et du présent, transforme — parfois ironiquement, parfois de manière apologétique ou honorifique — des composantes d'œuvres (vers, phrases, épisodes, titres, etc.) qui servent alors le positionnement temporel et symbolique à la fois du sujet en procès de souvenance et du récit lui-même en tant qu'il est une part de cette Littérature à laquelle il se réfère.

La dimension critique de l'anamnèse et de l'intertextualité dont il a tout juste été question prend pour objet, chez Houellebecq, non seulement Daniel 1, son récit de vie et l'espèce humaine en général, mais également la littérature produite par les hommes et les épanchements lyriques auxquels elle a donné lieu. Je rappelle que pour les néo-humains, tout sentiment, toute manifestation de pathos ou d'une subjectivité vécue autrement que de manière rationnelle sont à bannir. La poésie, qui plus est la poésie lyrique ou romantique, est donc à leurs yeux tout à fait loufoque et à la limite de la perversité : d'une part, elle fait état d'une vision sensible et pour eux incongrue de la réalité, d'autre part, elle menace la neutralité recherchée par les néo-humains en

¹² Consulter, entre autres, son essai intitulé *Jusqu'à Faulkner* (Paris, Gallimard, coll. « L'un et l'autre », 2002).

¹³ Il faut noter que la thèse de doctorat de Pierre Bergounioux était consacrée à l'œuvre de Flaubert. Bergounioux fait d'ailleurs des références directes à l'écrivain normand et à sa position esthétique devant le monde dans *Catherine* (Paris, Gallimard, 1984) et *L'orphelin* (Paris, Gallimard, 1992).

excitant leur curiosité jusqu'à ce qu'ils s'autorisent à envisager la possibilité de renouer avec la part désirante, souffrante et sensible de leur être qu'ils ont si bien refoulée. Leur appréciation du lyrisme s'en trouve ainsi biaisée. Si l'on considère, par exemple, que l'inclusion de vers lyriques dans les romans romantiques pouvait affirmer la lucidité et le découragement du sujet devant un monde jugé trop pragmatique et prosaïque, les mots d'un vers au lyrisme revisité ne trouvent, chez les néo-humains, leur pertinence qu'en raison de leur signifiant : « Ce matin, peu avant l'aube, j'ai reçu de Marie 23 le message suivant : "*Les membranes alourdies/De nos demi-réveils/Ont le charme assourdi/Des journées sans soleil.*" 399, 2347, 3268, 3846. Sur l'écran s'afficha l'image d'un immense living-room aux murs blancs, meublés de divans bas de cuir blanc » (*PI*, 383). La poésie ne vaut que pour le nombre de lettres que contiennent les mots qui la forment, nombre révélant un code d'accès menant à un site Internet. Le sujet et son expérience du réel, on le constate, sont virtualisés et accessoirisés dans un monde qui a réduit l'« homme » au statut d'exégète attendant la venue des Élohims. L'utilisation « informatique » de la poésie s'inscrit alors parfaitement dans l'idéologie néo-humaine, qui rabat vers le rationnel toute émotion ramenant la nouvelle espèce à sa dimension humaine.

D'un autre point de vue, si on considère le lien intertextuel qui s'établit entre ce roman écrit au début des années 2000 et la poésie lyrique, l'instrumentalisation du senti devient une remise en question de la capacité de cette forme poétique à donner une digne représentation du sujet contemporain. Rapidement effacées par le code mathématique dont les mots qui les expriment sont la clé, la souffrance et la mélancolie du sujet lyrique ne peuvent plus être transmises ni partagées par des poèmes, cette forme de l'expression étant devenue obsolète et n'ayant plus droit de signifier, tant dans le monde contemporain que dans le champ romanesque actuel. Cependant, l'influence des poèmes de Daniel 1 sur certains néo-humains est une exemplification des

dimensions pragmatique et effective de la poésie, une forme d'appel à sa résurrection comme véhicule possible de l'expérience du sujet : une utopie littéraire qui redouble les utopies poursuivies par les deux Daniel. « [L]e passé vient aiguïser notre capacité à critiquer le présent. Du stérile "retour" nostalgique au passé, il faut soigneusement distinguer le détour par le passé, lequel nourrit l'espoir et l'exigence d'un avenir lui aussi qualitativement autre¹⁴. » L'anamnèse du sujet et celle de la littérature qui l'accompagne et la renforce expriment ce type de détour du présent par le passé en vue d'un avenir autre. Elles sont littéralement la *méthode* qui permet cette ouverture du temps.

À cet effet — et c'est la deuxième caractéristique de la pratique intertextuelle contemporaine qu'illustre *La possibilité d'une île* —, le rapport qu'entretient le commentaire de Daniel 25 au récit de vie de Daniel 1 répond à l'envie contemporaine de dialoguer pour permettre au sujet et au texte qu'il écrit et qui rend compte de sa quête de se définir¹⁵. En cela semblable à la vie de Daniel 1 qui forme sa mémoire, le récit de vie que Daniel 25 doit commenter *en tant que texte* lui fournit un cadre de référence, soit un architexte¹⁶ qui lui servira à raconter un tant soit peu sa propre vie. Du coup, ce texte premier devient pour le clone une pratique narrative et langagière à commenter et à interpréter. L'intertextualité a donc à la fois une vertu mimétique, parce qu'elle offre au récit qui s'écrit un hypotexte, un modèle à suivre pour raconter, et une visée métatextuelle, critique, que cette prise de distance soit faite par rapport à la forme de l'hypotexte ou à son contenu. Qu'on ait affaire à une narration autodiégétique ou hétérodiégétique, ce regard dans le miroir du temps des

¹⁴ Jean Chesneaux, *Habiter le temps. Passé, présent, futur : esquisse d'un dialogue politique*, Paris, Bayard, 1996, p. 158.

¹⁵ Voir chapitres 1 et 2.

¹⁶ Genette nomme ainsi « une pure appartenance taxinomique » (*Palimpsestes...*, *op. cit.*, p. 12), en somme une désignation générique paratextuelle ou encore une poétique qui permet de classer un texte dans un genre littéraire ou un autre.

lettres est toujours une manière de construire un présent et une présence par filiation, opposition ou curiosité envers les textes du passé, leur esthétique, leur poétique et les thématiques qu'ils développent. En validant et en modifiant ces scènes et scénographies littéraires et discursives, le récit se positionne dans son présent et dans l'histoire des lettres. « Tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et *transformation* d'un autre texte¹⁷ », a affirmé Kristeva en forgeant le terme d'« intertextualité » au seuil des années 1970. Cette transformation d'un texte par un autre devient dès lors transformation d'un passé, cependant qu'elle participe à la formation d'une mémoire qui répond aux nécessités du présent et à l'image qu'on cherche à lui donner, c'est-à-dire à la manière dont on conçoit l'existence à la fois en regard d'une tradition et de son temps.

Je reprends ici, pour illustrer cette dernière caractéristique de la pratique intertextuelle contemporaine, l'exemple de la dénaturation de la poésie lyrique dans le roman de Houellebecq. Alors que les néo-humains ont désarticulé le signe linguistique pour n'en conserver que le signifiant, certains clones las de leur solitude et lucides quant à la chimère du retour de leurs créateurs, ont resémantisé le langage pour qu'il signifie à nouveau. Le sens donné au dernier poème de Daniel 1, celui où il évoque cette « possibilité d'une île », répond toutefois à la solitude pesante et à la neutralité à laquelle les clones doivent prétendre. Ils ont lu et interprété ce poème selon leurs préoccupations présentes ; ils en ont fait un oracle, l'annonce de l'existence d'un lieu où se serait formée une communauté de clones ayant ressenti la même lassitude. Le poème de Daniel 1 est ainsi devenu le miroir des préoccupations du présent en même temps que la forme par laquelle certains néo-humains ont réussi à les exprimer.

¹⁷ Julia Kristeva, *Semiotiké. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points. Littérature », 1978 [1969], p. 85. Je souligne.

De même, en « sortant » du texte pour se pencher sur les modifications énonciatives qu'implique un recours à la poésie dans un roman contemporain, on comprend que l'importance et le rôle qui sont accordés à ce genre dans *La possibilité d'une île* interrogent la scène d'énonciation dont le récit contemporain fait partie, c'est-à-dire une scène littéraire qui laisse très peu de place, à côté du roman et des genres narratifs, à la poésie. Je rappelle que, selon la théorie pragmatique de Dominique Maingueneau, chaque discours valide ou invalide la scène énonciative à laquelle il participe et dans laquelle il est inscrit. Cette sanction n'est pas promulguée par l'auteur de manière extralittéraire, dans une entrevue ou un pamphlet, mais bien dans le texte lui-même. Ce positionnement de l'énonciation ajoute à la dimension critique de l'intertextualité : elle n'est plus simplement le commentaire d'autres œuvres, mais une *pratique* de la littérature et de ses scènes énonciatives. La poésie devient alors une espèce de cheval de Troie dans le roman de Houellebecq. Ce dernier lui a en effet donné, au détriment du récit, un pouvoir pragmatique incomparable. Non seulement la poésie est l'ultime forme d'écriture choisie par Daniel 1 avant de mourir (et deux semaines après avoir terminé son récit de vie¹⁸), mais elle incite, des millénaires après son écriture, de nombreux néo-humains, qui ont lu et interprété son poème comme une utopie réalisable, à la défection. La poésie vient donc déranger les contours convenus de la scène énonciative contemporaine, une scène où le roman et la diégèse sont les formes privilégiées de l'écriture du temps et du sujet (d'une vie), et de l'ouverture de ce temps (l'utopie).

L'anamnèse et la scène énonciative se conjuguent pour attester la présence du récit contemporain dans une histoire qui le précède et qu'il doit continuer. L'intertextualité comme mémoire de la littérature, telle que la conçoit Tiphaine Samoyault¹⁹, est l'autre par lequel le récit

¹⁸ Voir *PI*, p. 429-433.

¹⁹ Tiphaine Samoyault, *L'intertextualité. Mémoire de la littérature*, Paris, Nathan/HER, 2001.

contemporain se définit et construit son présent. Mais elle est également la démarche mémorielle qui institue la scène d'énonciation où le récit contemporain se donne une contenance, où il donne forme à sa présence et à son *ethos*.

L'analyse du roman de Houellebecq a bien montré que l'intertextualité comme pratique et démarche anamnésique vise tout à la fois des objectifs cognitif, identitaire, critique et poétique. J'insisterai davantage, dans les pages qui suivent, sur ces deux dernières caractéristiques de la pratique intertextuelle contemporaine. Il me semble en effet que les visées cognitives et identitaires de l'intertextualité passent d'abord par une exploration des dimensions poétiques et critiques de l'anamnèse intellectuelle, les œuvres du passé servant d'indications normatives et de références poétiques par rapport auxquelles le récit contemporain se positionne. Loin de participer à une « déshistoricisation générale des formes littéraires²⁰ », les récits contemporains puisent dans les œuvres antérieures comme dans un réservoir de formes à la recherche d'autant de manières de dire et de comprendre l'expérience du temps, d'autant de méthodes et d'approches cognitives du réel et du temps qu'il s'agit de tester, de contourner, de prendre telles quelles ou de travestir pour arriver à dire le présent et le sentiment du temps qui s'y rattache. Je me servirai des romans *Je m'en vais* de Jean Echenoz et de *Fairy queen* d'Olivier Cadiot²¹ pour analyser la pratique critique de l'intertextualité dans le récit contemporain, usage visant à forger de l'identitaire et du présent.

La portée critique de l'intertextualité répond à une deuxième nécessité : remettre en question le recours au passé et plus précisément aux œuvres, aux formes et aux marqueurs axiologiques et

²⁰ Robert Dion, « Présentation. Écritures contemporaines », *Études littéraires*, vol. 31, n° 2, 1999, p. 8.

²¹ Olivier Cadiot, *Fairy queen*, Paris, P.O.L., 2002. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *FQ*, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

évaluatifs qu'il offre au présent pour se dire et juger de sa validité. Pour ce faire, de nombreux textes combinent à l'anamnèse intertextuelle une démarche réflexive, c'est-à-dire qu'ils font allusion à des textes antérieurs, au monde de ces textes. Cette « intertextualité restreinte²² » peut prendre de multiples formes, par exemple la présence, dans deux textes différents, du même narrateur, le retour de personnages d'un récit à l'autre, ou encore l'évocation d'événements déjà racontés dans une autre œuvre du même écrivain. Ce type d'intertextualité établit des relations temporelles au sein d'un même univers diégétique, entre une histoire déjà racontée donc définitivement passée et une énonciation qui la reprend dans le présent et l'extrait de son contexte pour s'en réclamer, l'honorer ou en faire un objet de mémoire à célébrer, à distordre ou à rectifier. À l'opposé, cette récupération d'un univers narratif antérieurement raconté interroge la complétude des événements repris et remet en question la possibilité de les considérer comme événements *finis*, sans plus d'effet dans le présent.

Ces allusions à des textes du même auteur et à des événements provenant d'un roman précédent peuvent également être lues comme une défaite de l'intertextualité et du recours au passé pour dire le présent. Elles suggèrent en effet qu'il est inutile de sortir de son propre univers pour arriver à construire et à dire son expérience du temps. On pourrait toutefois prendre cette affirmation à rebours en interprétant les nombreuses occurrences d'intertextualité restreinte dans le récit contemporain comme une incapacité à sortir de soi-même, à accepter que l'identité et le présent soient faits d'un mélange de temporalités, de formes et d'univers narratifs hétéroclites, en somme qu'ils soient « impurs ». Il s'agira de résoudre cette aporie en étudiant la dynamique qui s'installe chez Richard Millet et Antoine Volodine entre les deux types d'intertextualité.

²² Lucien Dällenbach, « Intertexte et autotexte », *Poétique*, n° 27, 1976, p. 282-296. Cette dénomination que propose, à la suite de Jean Ricardou, Lucien Dällenbach, vise à différencier ce type d'intertextualité de l'intertextualité « générale ».

Tel que l'allégorise la relation établie dans *La possibilité d'une île* entre Daniel 1 et ses clones, la pratique intertextuelle contemporaine est faite d'un mouvement de balancier entre une fidélité au passé et à sa mémoire et un détour par le passé qui ramène vers soi, vers le présent. La relation de commentaire qui unit Daniel 25 et le récit de son prédécesseur me semble procéder du geste résolument contemporain visant à prendre la mesure de la distance entre le passé et le présent. Cette opération ne vise pas simplement à attester que le présent n'est pas le passé, que ce sont là deux temporalités bien distinctes, mais plutôt à abolir la hiérarchisation des temporalités et à pacifier la relation entre présent et passé. Héritier du double geste moderne visant, d'une part, à étêter le passé et son système de valeurs de manière à en invalider la puissance dans le présent et, d'autre part, à en rappeler avec nostalgie ou mélancolie certains éléments, il apparaît que le récit contemporain cherche à faire la synthèse de ces deux attitudes pour redonner au présent toute sa force cinétique. Cette puissance n'est non pas dirigée vers ou par l'avenir — ce qui répondrait à l'idéologie tout à fait moderne du progrès —, mais vers lui-même. Ce processus ne correspond toutefois pas à une immobilisation du temps, à une « éternisation » d'un présent qui ne sait que se créer lui-même, mais plutôt à une reconnaissance d'une manière d'être dans le temps, d'une présence et d'une compétence propres au sujet faisant l'expérience du présent. Il peut alors trouver en lui-même, plutôt que dans le passé ou l'avenir, la justification de ses actes et de ses projets.

Une question de temps

Dans *Les fictions singulières*, Bruno Blanckeman décrit en ces termes l'intertextualité employée dans le récit français d'aujourd'hui :

Depuis les années 1980, le roman français rassemble ainsi ses énergies, et cette animation participe moins du geste de Lazare (un état de résurrection) que de l'attitude de Salomon (un état de conscience). [...] nourrie au legs d'un intertexte d'autant plus riche que concentré par pressions critiques, la fiction se sait indistinctement créatrice et synchrétique, et n'entend pas plus brûler le passé que le faire renaître de ses cendres. Elle laisse les figures romanesques se développer en arborescence depuis de multiples souches de tradition enchevêtrées²³.

Bien que la dernière phrase de cet extrait donne l'impression d'un récit plutôt passif, qui laisse s'inscrire en lui les formes narratives du passé, il est tout à fait juste de noter, comme le fait Blanckeman, que « la fiction *se sait* indistinctement créatrice et synchrétique », qu'il s'agit d'une fiction consciente, inventive et inscrite dans une histoire qu'elle ramasse et condense. Il est également juste d'affirmer que le récit contemporain n'est pas employé, dans ce qui s'apparenterait à une mission mémorielle motivée par un souci anthologique, pour ressusciter d'entre les morts des textes oubliés²⁴. En effet, les formes auxquelles l'énonciateur a recours pour arriver à la plus grande précision dans l'expression de son expérience du temps constituent un heureux amalgame d'invention et de synthèse. Elles sont le produit d'une sorte d'opération alchimique qui, à partir de différents éléments du passé, crée un présent singulier et expose les interrogations qui l'infusent. Car l'anamnèse du sujet n'a jamais uniquement pour but de remonter dans ses souvenirs pour toucher une fois pour toutes à une authenticité enfouie dans les profondeurs du « moi ». Elle est

²³ Bruno Blanckeman, *Les fictions singulières. Étude sur le roman français contemporain*, Paris, Prétexte Éditeur, coll. « Critique », 2002, p. 7.

²⁴ Évidemment, cette affirmation est à nuancer. Il suffit d'ouvrir un des volumes du cycle des *Derniers royaumes* de Pascal Quignard (Paris, Grasset, 2002-aujourd'hui) pour s'interroger sur l'entreprise résurrectionnelle de l'intertextualité. Il reste que la démarche de Quignard, aux côtés de celle d'un Pierre Senges (voir *La réfutation majeure : version française, d'après Réfutatio major, attribué à Antonio de Guevara (1480-1548)*, Paris, Verticales, 2004), appartient à une frange particulière du récit contemporain, la fiction érudite, dont la pratique intertextuelle vise davantage à révéler l'oubli qu'à réhabiliter ce qui a été oublié.

surtout la seule réponse ou plutôt la seule *forme* que peut prendre la réponse à des questions créées dans et par la situation du sujet énonciateur.

L'excentricité critique que le sujet adopte à la fois par rapport à ceux que l'anamnèse lui rappelle et à ses contemporains est la même qui anime le récit qu'il énonce : les formes disponibles, déjà inventées ou employées par ceux qui partagent le même espace discursif que lui, méritent à la fois une évaluation et un aménagement pour satisfaire aux prérogatives d'une expérience du temps une et singulière. Le recours à ces matériaux identitaires et poétiques passés et présents, de même que le rapport entretenu dans le présent avec ces nombreuses matières, modèlent et construisent une expérience du temps et un *ethos* temporel propres à chaque récit et à celui qui l'énonce.

Il n'est donc pas surprenant de trouver, dans une littérature narrative préoccupée par les questions temporelles et les moyens d'affirmer sa présence, de nombreuses références à des œuvres antérieures — notamment *À la recherche du temps perdu* de Proust — qui ont fait du temps et de son expérience le centre de leur problématique et de leur poétique. Dans *Les années*, sans jamais le nommer, Annie Ernaux reprend à Proust le schéma narratif qui fait de la fin du livre le moment du début de son écriture, le lieu où le temps raconté rejoint le temps du raconter. Or davantage qu'une forme, cette citation vise à définir, à partir de Proust, le projet d'Ernaux. Surtout, l'utilisation de cette construction narrative bâtit un pont entre l'écrivaine et Proust, entre la littérature et les préoccupations d'alors et celles d'aujourd'hui. Le schéma narratif de *La recherche* lui permet finalement d'écrire le travail du temps, son passage, qui a permis l'aboutissement d'une recherche formelle débutée lorsque l'auteure commençait ses études. Le temps construit par cette forme oblige le lecteur à mimer le travail de l'auteur en revenant en arrière, en reprenant les

éléments racontés au su de l'objectif final du projet, énoncé dans les dernières pages du livre : « Sauver quelque chose du temps où on ne sera plus jamais. » (*LA*, 242) Le recours à la structure proustienne façonne un présent qui travaille à la compréhension et à l'interprétation d'une expérience du temps, un présent qui doit se retourner vers le passé pour se définir non pas comme un instant fugace et inchoatif, mais comme une accumulation de présents²⁵.

De son côté, Olivier Rolin trouve dans les tomes de *La recherche* des points de comparaison pour certains de ses personnages de *Tigre en papier* (les bourgeois opportunistes sont tous des Mme Verdurin), ou pour les lieux fréquentés par Martin et ses amis (entre autres exemples, le domaine où ils font les réunions de La Cause est décrit comme celui ayant inspiré Proust pour le château de Guermantes). Ces correspondances entre passé et présent, de même qu'entre le monde proustien et le monde de Martin, sont autant de regards critiques portés vers les activités de sa jeunesse, sur les prétentions du groupe de révolutionnaires dont il faisait partie. Si, comme l'affirme Isabelle Daunais, « [l]a comparaison, chez Proust, est ce par quoi le monde existe, ce par quoi il est habitable²⁶ », faire allusion à *La recherche*, à ses personnages et à ses lieux, revient à s'exposer à cette analogie. Martin procède à une semblable opération comparative lorsqu'il réfléchit tout haut, devant Marie, sur les liens qu'il établit entre l'univers proustien et celui de ses vingt ans :

l'incongru c'est que le lieu qu'on nous avait prêté était un château [...] qui avait été le modèle du château des Guermantes [...]. Enfin le modèle, d'ailleurs, je ne sais pas très bien ce que ça veut dire étant donné que ce château de Guermantes on ne le voit jamais [...] dans Proust : on marche vers lui [...] mais je crois qu'on ne va jamais jusqu'au château [...] le côté de Guermantes, en fait, n'a pas de fin, de borne, c'est le courant, le miroir de l'eau, le mirage du nom, de l'Histoire. (*TP*, 177)

²⁵ On ne peut passer outre le fait que ce texte d'Ernaux reprend le titre de l'avant-dernier roman de Virginia Woolf, où le destin de trois générations d'une même famille est raconté de manière très impressionniste. Plus qu'un roman familial, *Les années* de Woolf est un roman sur le temps qui passe — ou qui a passé —, en cela semblable à l'autobiographie impersonnelle d'Ernaux.

²⁶ Isabelle Daunais, *Les grandes disparitions. Essai sur la mémoire du roman*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, coll. « L'imaginaire du texte », 2008, p. 57.

Martin confirme, par cette comparaison et l'explication qui la suit, la critique de sa jeunesse qu'il énonce à même le récit qui la reconstruit : lui et ses camarades jouaient à l'histoire dans des décors qui ne correspondaient pas au rôle qu'ils désiraient y incarner. Ce faisant, ils n'habitaient que le reflet et les symboles de cette histoire rêvée. Ce mélange de réel et de fiction correspond à la définition que Rolin donne, dans un autre roman, du temps perdu : « pays où la vie passée se mêle à la vie rêvée²⁷ », espace de la fiction et de son récit, de la vie et des lectures qui l'informent et l'orientent. En somme, ce pays qu'est le temps perdu est celui de la littérature, et plus précisément le moment de l'écriture et du récit, instant où la mémoire et l'attente se condensent dans le langage et la fiction. L'intertexte proustien agit chez Rolin comme le révélateur de la part d'invention qui anime le présent, de la mise en scène qui le définit, ne serait-ce qu'en raison de l'agencement des souvenirs et des rêves qui le dirige.

La référence à Proust est évidemment plus complexe et structurante dans *Tigre en papier* que je ne l'évoque ici. Rolin y développe en effet une réflexion sur le récit lui-même en tant que forme idéale de la quête de la mémoire. On peut d'ailleurs entendre l'écho, dans la « manière » Martin, de la manière Proust, considérant l'importance accordée à la mémoire involontaire reliée aux lieux et aux sensations, et à la transformation, par le récit, d'instant et de sensations fugaces en durée. Il y aurait également tout un travail à faire sur l'intertexte politique inséré dans *Tigre en papier*, et surtout sur la conception de l'engagement qu'il permet de formuler. Si Victor Hugo et Malraux occupent une place de choix dans le récit fait par Martin de ses belles années, Sartre, pourtant lui aussi militant communiste, en est étonnamment absent, confiné à une ou deux mentions où Martin dénigre le concept sartrien d'engagement intellectuel :

²⁷ Olivier Rolin, *Un chasseur de lions*, Paris, Éditions du Seuil, 2008, p. 235.

Tu as beau faire, toi pour qui le nazisme est vraiment une bête immonde [...], tu persistes à trouver plus estimable et plus utile cette Résistance-là, à coups de canon, que celle de Sartre ou de Breton, ou d'Aragon (etc.). [...] ce qui te poussait [à adhérer à La Cause], ce n'était pas tellement l'amour du prolétariat que le dégoût des notables, et la méfiance pour ces notables plus rusés, poseurs que les autres que sont souvent les intellectuels. (TP, 23)

Intertextualité critique au sens premier du terme : non seulement la littérature et les écrivains du passé sont matière à réflexion et à commentaire, mais ils forcent l'énonciateur à se positionner dans le présent, voire à agir. Il en va de même des références répétées aux épopées homériques, qui dénotent à la fois une idée de l'héroïsme et la nostalgie de ce sacrifice de soi. Que Martin considère avec admiration un tel dévouement indique surtout qu'il constate la disparition de cette forme d'action, soit qu'elle ne s'accorde pas avec les préoccupations ou les combats contemporains, soit que Martin et ses camarades ne soient pas parvenus à en transmettre la ferveur.

Cette digression sur l'utilisation de l'intertexte proustien chez Ernaux et Rolin n'est pas qu'illustrative. Elle révèle trois aspects de la pratique intertextuelle contemporaine qui sont pertinents pour la suite de cette étude. D'abord, l'intertexte est un signe qui, comme tout signe, s'inscrit dans une suite syntagmatique et paradigmatique. Convoquer Proust, ses personnages ou la forme de *La recherche* dans un texte revient à l'inscrire dans la famille des récits sur le temps, sur l'expérience du monde et l'apprentissage des codes sociaux. C'est, plus largement, offrir un point de comparaison à son texte, ce qui permet d'en circonscrire, dans un rapport à l'autre, le sens. Ensuite, le passé peut être utile au présent pour se dire et se comprendre. Anamnèse intellectuelle, l'intertextualité pourvoit le présent en concepts, formes et exemples à partir desquels il peut construire une image de lui-même. Enfin, la littérature a une dimension pragmatique très forte. C'est ainsi que l'œuvre de Proust, en quelque sorte, autorise le récit d'Ernaux, qu'elle le suscite. Ce

n'est pas dire qu'Ernaux n'aurait jamais trouvé le schéma narratif qu'elle a utilisé hors Proust. Mais l'utilisation de ce schéma *après* Proust donne à son récit un sens qui ne serait autrement pas le sien, notamment en réveillant chez le lecteur une mémoire littéraire, thématique et formelle qui modifie sa compréhension et son appréciation du texte. Ces trois fonctions — sémiologique, poétique et pragmatique — de la pratique intertextuelle sont la pierre d'assise d'un récit contemporain qui cherche la manière d'habiter le présent et de lui donner une forme singulière et juste sans nier l'histoire qui le précède.

Jouant de ces trois aspects de l'intertextualité, Jean Echenoz et Olivier Cadiot présentent deux visages bien différents de l'anamnèse intellectuelle. Pour le premier, dans *Je m'en vais*, Flaubert et *L'éducation sentimentale* forment le canevas non pas d'une variante contemporaine du roman d'éducation, mais de l'expérience d'un temps qui n'avance pas, d'un présent où il ne se passe finalement à peu près rien. Echenoz parvient toutefois, par la pratique intertextuelle qu'il met de l'avant, à montrer qu'il y a tout de même un passage et une durée qui se développent sous cette apparence d'immobilisme. Quant à Cadiot, il met face à face, dans *Fairy queen*, la papesse du cubisme et de l'entre-deux-guerres, Gertrude Stein, et une poétesse angoissée à l'idée d'aller présenter à la grande dame et à sa cour sa dernière « performance ». Deux utilisations différentes de l'intertextualité, deux fonctions différentes orientées vers un même objectif : construire le présent en accord avec le sentiment du temps du sujet qui en fait l'expérience tout en lui donnant, par l'intermédiaire du passé, la valeur qui lui revient.

La bêtise du temps

La mémoire intertextuelle qui informe les romans de Jean Echenoz est très diversifiée et essentielle à sa poétique. Elle puise dans ce que Genette a nommé l'architextualité, soit la catégorisation générique des discours. Chaque forme reprise, détournée ou travestie est le lieu non pas d'un recyclage, mais d'une réflexion sur les possibilités réelles de ce canevas narratif pour un roman appartenant au champ contemporain. Par exemple, on pourrait se demander, concernant *L'équipée malaise*²⁸, roman se déroulant en partie dans une plantation d'hévéas de Malaisie dirigée par un Français, de quoi est composé, aujourd'hui, un récit d'aventures coloniales, à qui incombe le rôle du colonisateur ou celui des colonisés, ce que sont les caractéristiques de l'exotisme contemporain, etc. Si on voyage beaucoup chez Echenoz, c'est surtout l'écrivain lui-même qui déambule d'un genre romanesque à un autre pour arpenter le territoire de la littérature narrative et en « occuper les sols²⁹ ». L'écrivain est tout de même attentif à laisser paraître, sous les constructions neuves, les formes anciennes qu'elles camouflent et qui les supportent. Dans *L'équipée malaise*, comme dans ses autres textes, l'écrivain joue avec les formes romanesques, sans aucun doute par plaisir, mais peut-être surtout parce que la scène littéraire contemporaine ne peut plus valider comme autrefois romans d'aventures, épopées coloniales et drames d'espionnage.

En commentant l'allusion à Rastignac faite par Deslauriers dans *L'éducation sentimentale* de Flaubert, Pierre Bourdieu affirme que

les références de Flaubert disent à la fois la révérence et la distance, marquant la rupture dans la continuité ou cette continuité dans la rupture qui fait l'histoire d'un champ parvenu à l'autonomie. [...] sous peine de s'exclure du jeu, on ne peut révolutionner un champ qu'en mobilisant ou en invoquant les acquis de l'histoire du champ³⁰.

²⁸ Jean Echenoz, *L'équipée malaise*, Paris, Minuit, 1986.

²⁹ Cette expression reprend le titre d'un tout petit récit qu'Echenoz a fait paraître chez Minuit en 1988 : *L'occupation des sols*.

³⁰ Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Point. Essais », 1998 [1992], p. 172.

Il y a longtemps, comme le prouve admirablement Bourdieu dans l'essai dont est tirée cette citation, que le champ littéraire s'est autonomisé. Il reste que la dynamique intertextuelle qui préside à l'affirmation de cette autonomisation est toujours à l'œuvre aujourd'hui. Echenoz, qui ne vise certainement pas à « révolutionner le champ », montre l'exemple en jouant avec les règles qui l'ont codifié : il change les flibustiers en hommes plus ou moins méchants, les détectives privés en simples d'esprit, il rend la voix narrative instable, parfois ignorante et maladroite, et « ressuscite » en fin de récit des personnages morts au début³¹. Comme le résume bien Bourdieu, le champ littéraire est un *jeu*, et plus précisément un jeu de *positions* : chaque écrivain se situe par rapport à ses prédécesseurs et à ses contemporains. L'intertextualité sert à redéfinir les règles du jeu et à réorganiser le champ en fonction d'une transformation de la scène énonciative et du présent auxquels appartiennent chaque écrivain et chaque œuvre.

Semblable à ce personnage de *L'équipée malaise* qui, au cinéma, « voyait sous l'action le drap tendu qui la supporte³² », soit l'écran qui empêche de croire à la réalité de ce qui est représenté, Echenoz connaît les « voies et détours de la fiction³³ », les règles architextuelles et la mémoire du roman, autant de formes qui permettent, en même temps qu'elles la contraignent, l'écriture. Toujours dans *L'équipée malaise*, un autre personnage répète trois fois dans le même dialogue que « le principe est le suivant³⁴ » sans jamais parvenir à l'énoncer. Le lecteur d'Echenoz fait également face à cette part d'indicible et de mystère qui prévaut à l'écriture d'un roman. Il est confronté à une écriture qui se glisse dans les interstices de la mémoire du roman pour passer outre l'« équipée *malaise* », embarrassante et inconfortable, qu'est le fait d'écrire « après », de s'insérer dans une

³¹ Voir Jean Echenoz, *Un an*, Paris, Minuit, 1997.

³² Jean Echenoz, *L'équipée malaise*, *op. cit.*, p. 42.

³³ D'après le titre donné à une réflexion de Louis-René des Forêts publiée chez Fata Morgana (1985).

³⁴ Jean Echenoz, *L'équipée malaise*, *op. cit.*, p. 48.

histoire peuplée de grandes figures. Faire usage de l'anamnèse intellectuelle permet de reprendre des formes antérieures et leur principe tout en les détournant de la visée que leur avait donnée un temps désormais passé. Ceci contrecarre toute possibilité de sclérose du présent dans un canevas narratif qui ne lui sied plus. Or un oubli du passé romanesque serait tout aussi néfaste en condamnant les œuvres contemporaines à la répétition inconsciente du passé plutôt qu'à une reprise motivée par une entreprise critique, un geste de conscience visant à révéler la position d'un texte dans la durée et à redessiner le territoire romanesque selon les prérogatives du contemporain. La poétique intertextuelle d'Echenoz exemplifie le degré zéro de ce qu'il faut considérer comme le travail du présent que construit le récit contemporain. La succession des « maintenant » et des « auparavant » qui ouvrent les premiers chapitres de *L'équipée malaise*³⁵, ces mouvements synchronisés de reprise et de détachement du présent envers le passé en même temps attestent une filiation et confirment une différence ontologique. Ils signalent, comme le font les références à Balzac chez Flaubert, « la rupture dans la continuité ».

Je m'en vais poursuit la lancée de *L'équipée malaise*. Romans d'aventures et d'espionnage, romans d'amour et d'éducation sont imbriqués les uns dans les autres pour former la structure du texte habité par Félix Ferrer, galeriste. Ce dernier vient tout juste de quitter sa femme — d'où le titre, premiers mots du roman — et son assistant l'informe qu'une galère échouée dans l'Océan Arctique contient des trésors d'art inuit. Après les funérailles de cet assistant, Ferrer part à la recherche de l'épave et en ramène des pièces de grande valeur. Il se les fait malheureusement voler, sa galerie n'étant pas munie d'un coffre ni protégée par un système d'alarme. Victime d'une crise cardiaque, le galeriste se retrouve à l'hôpital pendant que le voleur, un certain Baumgartner,

³⁵ Voir *ibid.*, p. 9, 17, 20 et 28.

qui n'est nul autre que son assistant faussement mort, s'enfuit avec le butin. À sa sortie, Ferrer se lance à sa poursuite et le rattrape. Il retrouve alors ses œuvres d'art avant de retourner sur le pas de la porte de la maison qu'il habitait avec sa femme qu'il a quittée un an moins deux jours plus tôt. Les nouveaux occupants l'invitent à prendre un verre, en cette veille du Jour de l'An : « Je prends juste un verre, dit-il, et je m'en vais. » (*JMV*, 253) Cette phrase clôt le roman en ramenant le lecteur au début du livre.

Si *Je m'en vais* fait signe vers de nombreuses branches et époques décisives du genre romanesque, l'absence dans l'ensemble de l'œuvre d'Echenoz d'une filiation architextuelle principale est éloquente. Elle définit la mémoire du roman développée par l'auteur comme étant globale et inclusive, une mémoire qui ne s'inscrit en réaction à aucun type romanesque en particulier, si ce n'est celui du roman classique à *La princesse de Clèves*, attaché à peindre la psychologie des personnages et les passions humaines. On peut en revanche lire ce fourre-tout mémoriel comme le signe de l'indécidabilité d'un certain roman contemporain incapable de choisir, parmi toutes les formes esthétiques disponibles, une manière de raconter convenant à son présent et à l'histoire qu'il désire mettre en récit. Or ce sont peut-être les histoires d'aujourd'hui qui, pour être racontées, nécessitent cette confusion. Ce doute sur le genre et sur la structure à adopter pour le roman contemporain est d'ailleurs relayé par une narration incertaine d'elle-même et dépossédée des outils narratifs utiles au récit. Prise entre des codes romanesques établis qu'elle souhaite conserver (portrait des personnages, narration *in medias res*), cette narration est inhabile à les intégrer à une histoire et à un récit correspondant au présent qu'il s'agit de composer. Echenoz n'est qu'un des représentants de ce que Blanckeman a nommé le « récit indécidable³⁶ » : les

³⁶ Bruno Blanckeman, *Les récits indécidables. Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2000.

minimalistes de Minuit (Toussaint, Oster, Gailly), Quignard et Cadiot écrivent également des textes qui oscillent entre les genres, les mémoires et les temps, des textes dont la voix narrative et les personnages sont privés de leur capacité d'action, de leur emprise sur un monde et un présent qui les abritent.

Si la société de classes que peignait le roman du XIX^e siècle s'est lentement défaite au courant du XX^e siècle, le roman doit à sa suite se modifier pour arriver à rendre compte du présent nouveau dont il reconstruit l'expérience. Tiphaine Samoyault considère que la pratique intertextuelle contemporaine « traite le passé comme désordre [...], oblige à penser différemment et le rapport à l'autre et au modèle et la constitution de soi comme modèle éventuel³⁷ ». Selon elle, cette pratique « rompt définitivement avec toute idée de transmission³⁸ ». Force est de constater qu'il en va différemment chez Echenoz. Son usage de l'intertextualité, loin de reconduire le lieu commun d'un roman et d'une littérature en crise et confrontés à la grammaire éclatée du monde contemporain, à sa syntaxe paratactique, prouve plutôt l'inverse. L'investissement de divers genres romanesques pour créer le roman d'aujourd'hui tel qu'Echenoz le pratique sert une visée mémorielle faisant du récit actuel une littérature qui se sait seconde. Elle n'est pourtant pas dupe des limites des formes antérieures qu'il s'agit précisément, dans un geste critique, de transformer, à l'écart de toute tentative de sauvetage du passé. En intégrant une citation déformée de *L'éducation sentimentale* de Flaubert à son roman, en reprenant le topos narratif du portrait du milieu de l'art que plusieurs écrivains du XIX^e siècle ont mis en scène³⁹, Echenoz revendique cet état de crise du

³⁷ Tiphaine Samoyault, *L'intertextualité...*, *op. cit.*, p. 104.

³⁸ *Id.*

³⁹ Ce topos romanesque qui permet au milieu littéraire et artistique de se représenter lui-même est présent, outre dans *L'éducation sentimentale*, dans de nombreux romans du XIX^e siècle, notamment chez Balzac (*Les illusions perdues*) et Vigny (*Chatterton*).

roman contemporain qui se manifeste, entre autres, par le regard critique que la littérature récente pose sur elle-même et sur les formes qui la construisent. « [L]e travail critique [...] est aussi celui qui examine les limites propres à sa pratique⁴⁰ », souligne Rancière dans *Le spectateur émancipé*. Cet auto-examen passe, chez Echenoz, par une exploration des formes romanesques antérieures et de leurs manières de construire l'expérience du temps. *Je m'en vais* est ainsi un exemple fort d'une intertextualité conçue comme une anamnèse intellectuelle, c'est-à-dire comme un détour par le passé pour évaluer et construire le présent, pour proposer une nouvelle énonciation de ce temps mouvant.

Alors que les traces du roman d'aventures et d'espionnage sont soulignées sans trop d'ironie par Echenoz, comme une sorte de plongée dans les lectures d'enfance, la référence à Flaubert ouvre le texte à un second degré qu'il était déjà possible de relever dans les nombreuses métalepses par lesquelles le narrateur s'insère dans son récit⁴¹. Le clin d'œil à l'écrivain normand se trouve à la toute fin du chapitre 28 de *Je m'en vais* :

Les jours suivants, Baumgartner persévère dans son itinéraire aléatoire. Il connaît la mélancolie des restauroutes, les réveils acides des chambres d'hôtels pas encore chauffés, l'étourdissement des zones rurales et des chantiers, l'amertume des sympathies impossibles. Cela dure encore à peu près deux semaines au terme desquelles [...] Baumgartner s'aperçoit qu'il est suivi. (*JMV*, 196)

Un lecteur averti aura reconnu, modifiée, l'ellipse qui ouvre le chapitre VI de la troisième partie de *L'éducation sentimentale* : « Il voyagea. Il connut la mélancolie des paquebots, les froids réveils sous la tente, l'étourdissement des paysages et des ruines, l'amertume des sympathies interrompues. Il

⁴⁰ Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, Paris, La fabrique, 2008, p. 85.

⁴¹ *Je m'en vais* est en effet un des romans d'Echenoz où le narrateur est le plus présent dans son récit. La métalepse lui sert par moment à avouer son manque de maîtrise sur son récit et ses personnages — par exemple lorsqu'il remarque ceci : « [Ferrer] parvint au sixième étage moins essoufflé que j'aurais cru » (*JMV*, 9) — ou au contraire à prouver la véracité de ses dires lorsqu'il se peint en personnage-participant du roman. (Voir, entre autres, le voyage dans l'Arctique où la narration adopte un « on » ambigu, oscillant entre l'usage familier qui en fait le substitut d'un « nous » et son usage correct qui exclut le « je » énonciatif, pour raconter le périple sur la banquise [p. 47-58, 63-68].)

revint⁴². » Cette reprise n'est pas fortuite, Echenoz l'avouant lui-même dans l'entretien publié lors de la réédition du roman en format poche⁴³. La transposition de l'ellipse flaubertienne dans le roman echenozien nourrit toutefois d'autres objectifs que le simple hommage à l'auteur de *Madame Bovary* : elle atteste une des filiations principales du roman en même temps qu'elle corrobore l'expérience du temps qui est mise en place dans le récit.

Une seule lecture suffit pour constater que la reprise de l'ellipse flaubertienne dans *Je m'en vais* ne reproduit pas à l'identique celle de *L'éducation sentimentale*. Les réalités contemporaines ont remplacé celles dont Frédéric Moreau a fait l'expérience plus d'un siècle auparavant : les relations humaines se sont détériorées, l'exotisme de la tente a fait place à l'uniformité des chambres d'hôtel, le passé simple est devenu indicatif présent. Cette dernière transformation était nécessaire pour accorder le temps de l'ellipse au temps narratif adopté par le narrateur au tout début du chapitre, c'est-à-dire un présent de description qui expose le déroulement du temps : tout ce qui arrive au personnage est en synchronie avec le récit qui le relate, aucun décalage n'est offert au lecteur, aucune distance critique n'est insérée entre les événements et la narration qui en est faite. L'utilisation de l'indicatif présent a toutefois, dans le passage qui nous intéresse, un autre effet : il marque la répétition ennuyante de ce qui est énoncé, ennui que viennent renforcer les termes repris de manière littérale à Flaubert (mélancolie, amertume) et les sensations dont Echenoz aiguise le caractère désagréable. Ainsi, les réveils sont non seulement froids mais *acides*, les sympathies non plus interrompues mais carrément impossibles. Echenoz atteint alors les sommets de son ironie, car pour évoquer la répétition de sensations qu'il présente, à coup d'adjectifs et d'adverbes dépréciatifs, comme pénibles, il répète lui-même un passage qui gomme, par une

⁴² Gustave Flaubert, *L'éducation sentimentale* (1869), Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2011, p. 547.

⁴³ Voir la version poche parue chez Minuit en 2000 dans laquelle on a ajouté, à la fin du roman, la transcription de l'entretien « L'atelier de l'écrivain » accordé par Echenoz à Geneviève Winter, Pascaline Griton et Emmanuel Barthélémy.

immense ellipse, des événements que le narrateur juge inutile de mettre en récit. L'énonciation duplique ce qui est énoncé, la répétition des phrases flaubertiennes renvoie au cycle de l'ennui dans lequel Baumgartner est pris. En ce sens, le pastiche echenozien reprend l'esprit de la phrase de Flaubert, voire de son roman en entier. *L'éducation sentimentale* est en effet un roman de la passivité, de « l'expérience de la possession virtuelle d'une pluralité de possibles entre lesquels on ne veut et ne peut choisir, qui, par l'indétermination qu'elle détermine, est au principe de l'impuissance⁴⁴ ». L'usage abusif de l'imparfait dans *L'éducation sentimentale* exprime en effet, tout comme l'usage du présent dans *Je m'en vais*, un passé sans relief duquel aucun événement ne se détache, un passé sans profondeur parce que Frédéric Moreau n'a jamais transformé le temps de l'expérience en un temps de l'action. Qui plus est, le temps de l'action, le seul qui a droit au prétérit, est celui dont Flaubert ne fait pas le récit, ces quinze années où Moreau voyagea et qui sont oblitérées du roman par l'ellipse dont il est ici question.

Alors que Flaubert fait l'impasse sur les quinze années du voyage de Frédéric Moreau à travers le monde pour plutôt raconter le retour à la fadeur répétée de la vie parisienne et la désillusion du héros revenu en ville, Echenoz fait l'inverse. En plaçant le segment pris à Flaubert à la fin d'un chapitre (l'écrivain normand l'avait placé, bien qu'en fin de roman, en début de chapitre), Echenoz en fait l'amorce d'une nouvelle péripétie : la citation se transforme en une source de suspense, d'événements ; elle ancre le lecteur et le récit dans l'attente d'un présent imminent, d'un instant décisif. Chez Flaubert, cette attente est déçue : Frédéric Moreau et Mme Arnoux se contentent de s'avouer un amour qu'il est trop tard pour vivre ; de même, Frédéric et son ami Deslauriers se plaisent à se rappeler avec nostalgie leur jeunesse d'ailleurs

⁴⁴ Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art...*, *op. cit.*, p. 58.

marquée par un non-événement, qui est pourtant « ce qu[ils ont] eu de meilleur⁴⁵ ». Or en changeant, dans le cadre d'un chapitre, la position de la phrase de Flaubert, Echenoz « inverse l'enlèvement que le présent pourrait apporter : contre le retour flaubertien, décevant et désabusé, [il] propose un retour qui ouvre sur un rebondissement⁴⁶ », sur un sursaut du temps, une sorte de hoquet temporel qui en fin de compte ramènera Ferrer à son ancienne maison.

Cette dernière péripétie est toutefois retardée le plus longtemps possible (jusqu'à la toute fin du roman), comme est retardé l'événement introduit par la citation de Flaubert. Echenoz repousse en effet d'un chapitre l'explication du sentiment d'être suivi qui habite soudain Baumgartner, puis il repousse encore d'une vingtaine de pages la révélation de l'identité du traqueur. Comble de l'ironie, au fil de toutes ces pages qui séparent l'ellipse de la péripétie à laquelle elle permet d'accéder plus « rapidement », Echenoz fait le récit de ce qui s'est passé pendant les quinze jours que tronque du récit la reprise flaubertienne. Qu'est-ce à dire ? À quoi servent l'allusion intertextuelle à Flaubert et plus généralement la mémoire du roman composée, entre autres, de *L'éducation sentimentale* ? De quelle manière Echenoz positionne-t-il son texte dans la filiation flaubertienne ? Quel présent, autant celui des personnages de *Je m'en vais* que celui de l'écrivain, cet emprunt constitue-t-il ?

⁴⁵ Gustave Flaubert, *L'éducation sentimentale*, *op. cit.*, p. 557. Ce non-événement est une visite à la maison close de Nogent où Deslauriers aurait entraîné Frédéric. Impressionné par les femmes en tenue légère qu'il y trouve, celui-ci se sauve. Puisque c'est lui qui avait l'argent pour se payer ainsi qu'à Deslauriers du bon temps, ce dernier doit suivre son ami et battre en retraite. Fait à noter, cet épisode dit de « La Turque », selon le surnom donné à la tenancière, fait également l'objet d'une ellipse, au tout début du roman : « Le jeune homme déplut à Mme Moreau. [...] elle crut savoir qu'il avait conduit son fils dans des lieux déshonnêtes » (*ibid.*, p. 37). Autre ellipse qui pèse sur le roman : celle des événements politiques qui hantent Frédéric, alors qu'il se prélassait à Fontainebleau avec sa maîtresse (voir *ibid.*, p. 423-440).

⁴⁶ Marie De Gandt, « Années 1980-2000, le règne du second degré ? Les faux départs de l'ironie (lectures croisées de Flaubert, Pérec [*sic.*], Echenoz) », *Hégémonie de l'ironie ?*, En ligne : <http://www.fabula.org/colloques/document1021.php>. Consulté le 27 septembre 2012.

Il semble que le rôle de Frédéric Moreau, celui du jeune homme incertain, incapable de choisir entre une vie et une autre et ambivalent quant à l'héritage reçu d'un vieil oncle parce qu'il doit vivre à la hauteur de ce legs (en être hérité, comme le dirait Bourdieu⁴⁷), incombe chez Echenoz au narrateur de *Je m'en vais*. Ce narrateur est en effet indécis quant à la construction de son récit : il fait de constants sauts temporels, revient sur des épisodes éludés comme s'il s'en voulait de n'avoir pas été plus précis, en plus de n'être pas maître de ses personnages dont certains comportements lui échappent. Si Frédéric Moreau refuse de se positionner, de « prendre la réalité au sérieux ; parce qu'il [...] ne peu[t] s'appropriier le présent tel qu'il se présente, le présent dans sa présence insistante, et, par là, terrifiante⁴⁸ », le narrateur de *Je m'en vais* est encore plus terrifié par le présent : où se situe-t-il ? Avec Ferrer ou avec Baumgartner ? Le présent « dominant » est-il le voyage en Arctique ou bien ce qui se passe pendant ce temps à Paris ? Incapable de décider, le narrateur raconte tout, l'ici, l'ailleurs et tous les présents parallèles.

L'expérience d'un présent insaisissable est également celle du genre romanesque lui-même. Au contraire de Frédéric Moreau, le narrateur d'Echenoz veut être hérité du roman. Or, ne sachant pas comment s'y prendre, il tente le tout pour le tout : il reprend Flaubert puis répare les trous laissés dans l'histoire en raison de cette reprise et de l'unidimensionnalité du temps qu'elle induit. Cette incapacité d'être le digne héritier du genre romanesque pousse à un excès de zèle, mais également, comme le révèle l'amalgame générique dont sont construits les romans echenoziens, à un excès de mémoire : refusant le geste moderne de la table rase, il s'agit pour le récit contemporain d'inclure le plus de formes possibles et de conjuguer diverses temporalités romanesques pour construire la « nouveauté » de la littérature contemporaine, sa modernité. C'est

⁴⁷ Voir *Les règles de l'art...*, *op. cit.*, p. 30-49.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 70-71.

ainsi qu'on retrouve chez Olivier Cadiot un travail qui mélange prose et poésie ; chez François Bon, une langue redevable à Rabelais et des héroïnes rappelant celles de la tragédie antique ; chez Volodine des histoires inspirées de contes fabuleux et de récits politiques.

Ferrer reprend à son compte ce geste contemporain, qui juxtapose les temporalités, en ramenant de son expédition des pièces appartenant à une antiquité inuit pour les exposer dans sa galerie pourtant dédiée à l'art français contemporain. Incapable de juger de la valeur des choses et de se positionner dans le monde, Ferrer se fait le Frédéric Moreau d'aujourd'hui : un homme qui apprécie tout et rien, « [J]es très belles comme les pas trop jolies » (*JMV*, 130), qui n'accompagne le voisinage qu'il propose entre l'art primitif inuit et l'art contemporain français d'aucun discours critique. Il est en quelque sorte la transposition au seuil de l'an 2000 de M. Arnoux, ce marchand d'art, ami de Frédéric Moreau, obligé, pour des considérations financières, de vendre des faïences, comme s'il s'agissait de tableaux. Ferrer aurait pu payer très cher son impassibilité lorsqu'il n'a pas su protéger la *valeur* monétaire et artistique des objets et tableaux exposés dans sa galerie. Sa traque de Baumgartner est en un sens l'équivalent des années de voyage du jeune personnage de Flaubert : l'apprentissage — plus ou moins réussi — de la valeur des choses et du présent.

La conscience critique, si elle n'est pas la qualité première de Ferrer, est, malgré les apparences, une des caractéristiques du narrateur de *Je m'en vais*. En décrivant les événements qui ont rempli ailleurs les quinze jours sur lesquels le récit fait d'abord l'impasse, il interroge le recours flaubertien à l'ellipse et le pouvoir que cette dernière place dans les mains du narrateur : celui de contrôler le temps. Bien que cela puisse provenir d'une maladresse, le narrateur montre par l'exemple qu'on ne peut sauter impunément par-dessus le temps puisque toujours quelque chose a lieu, des événements qui importent pour la suite de l'histoire. Le récit n'est donc pas maître du

temps et de ce qui lui donne son épaisseur. C'est plutôt l'inverse : il doit se subordonner aux impératifs temporels de ce qu'il raconte.

Au premier abord, la reprise de l'ellipse flaubertienne répond parfaitement à cette exigence du temps de l'histoire : la narration passe *par-dessus* le temps comme Baumgartner passe *le* temps, fuyant un poursuivant encore invisible en attendant que les choses se calment. Elle fait également, par la transcription de l'ellipse de Flaubert, l'expérience de la répétition et du monotone retour du même que Baumgartner vit pendant ces deux semaines d'errance. On serait tenté d'affirmer que la narration représente, voire imite ici le déroulement du temps, à l'instar du texte qui imite celui de Flaubert. Or ce serait oublier que quelque chose a passé, à la fois dans l'histoire et dans le récit, de même que dans les manières de raconter : du temps. La reprise et les transformations opérées sur la citation de *L'éducation sentimentale* construisent précisément ce passage.

Les modifications apportées à la phrase flaubertienne concernent, je l'ai noté plus haut, les temps verbaux, mais surtout les adverbes. Ces transformations vont dans le sens d'une dégradation, à l'époque contemporaine, du sentiment d'un temps qui, de monotone et ennuyeux, devient carrément déprimant. En s'assurant de « déplier » l'ellipse, de raconter tous les présents monotones simultanés à celui qu'elle oblitère et résume, la narration continue de placer son attention sur l'ennui. Cette manière de mettre en parallèle toutes les actions qui s'effectuent en même temps est constante à travers tout le roman. Un seul exemple : « Aujourd'hui vendredi 22 juin, *pendant que* Ferrer piétine sur la banquise, Baumgartner porte un complet croisé de laine vierge anthracite » (*JMV*, 86). Si je me permets de souligner cette locution conjonctive, c'est qu'elle est l'opérateur temporel le plus utilisé par Echenoz. Chaque fois qu'il y a recours, à quelques exceptions près, Echenoz cherche à ménager un passage entre deux présents simultanés. Cette temporalité, pourtant unique et non répétable, acquiert alors une épaisseur qui ne tient pas,

comme c'est le cas dans les récits où le sujet enquête sur sa propre mémoire⁴⁹, à un dévoilement d'une durée à laquelle il appartient, mais à un dédoublement du présent lui-même, qui occupe alors tout l'espace temporel et narratif disponible.

Le présent n'est toujours qu'un seul temps, mais un temps où se superposent différentes trames narratives qui influent toujours les unes sur les autres, mais surtout qui sont, les unes comme les autres, sans relief. Le report du récit des conséquences d'un événement, comme dans l'exemple introduit par l'ellipse, sert la mise en place d'un présent fait d'un fouillis d'événements reliés entre eux, mais toujours pris dans un même ennui, dans un piétinement⁴⁹ qui, d'ailleurs, constitue le cadre premier du roman, Ferrer revenant à la toute fin du récit au lieu qu'il a quitté à son début. Echenoz reprend ainsi, dans une nouvelle histoire et en la poussant « plus loin⁵⁰ », le sens de l'ellipse flaubertienne. Alors que Flaubert fait l'impasse sur le récit des quinze années qu'a duré le voyage de Frédéric Moreau — tout comme sur les événements de 1848 et le non-événement qu'a été la visite chez la Turque — pour plutôt raconter toutes ces années où il ne se passe rien, Echenoz raconte en détail la fadeur des jours de Ferrer et de Baumgartner, ennui qui devient, comme chez Flaubert, le seul événement nécessitant d'être raconté. Les « vrais » événements, eux — soit le vol des objets d'art et la poursuite —, étant seulement évoqués ou suggérés. Or, alors que Moreau et Deslauriers éprouvent de la nostalgie pour ce qui ne s'est pas passé, Ferrer ne retourne sur les lieux de son ancienne vie qu'en dernier recours, parce que ses plans pour le Jour de l'An ont été annulés. Incapable de faire partie de l'événement, Ferrer revient donc sur les lieux du seul événement dont il a été l'acteur : sa rupture amoureuse.

⁴⁹ Voir chapitre précédent.

⁵⁰ Le résumé de *Je m'en vais* inscrit au dos du roman commence d'ailleurs ainsi : « Ce n'est pas tout de quitter sa femme, encore faut-il aller plus loin. » Si ce « plus loin » est pour Ferrer l'Arctique canadien, il s'agit peut-être, pour Echenoz, de pousser le roman dans ses limites, dans ce qu'il a de plus romanesque, c'est-à-dire, de son point de vue, la représentation de l'ennui et de la bêtise humaine, qui était le cheval de bataille de Flaubert, romancier « du roman » s'il en est.

Par l'anamnèse intellectuelle et l'allusion à Flaubert, Echenoz assure, à l'instar de son narrateur, la continuité du temps et la construction d'une durée. Le regard critique porté sur l'ellipse flaubertienne détourne le romancier d'une simple reprise apologétique de quelques phrases célèbres en mettant l'accent sur la *figure* reprise, celle de l'ellipse. Car cette élision d'un intervalle entre deux points du temps est paradoxalement ce qui rend possible la réunion de ces deux temporalités distinctes, le *passage* d'un temps à un autre. Echenoz récupère le sens de ce passage et sa fonction puisqu'il en fait un lien entre Flaubert et lui, entre Frédéric Moreau et les personnages de *Je m'en vais*. Il montre également l'équivalence entre l'ennui, un état d'attente et une action, entre le fait d'être le fuyard et le poursuivant, entre un chapitre et un autre, entre un nœud narratif et un dénouement, entre un présent répétitif et lassant et l'instant vif et surprenant de l'événement, etc. Si la forme romanesque s'est transformée et si le monde de l'art n'est plus le même qu'au temps de Flaubert, il reste que l'expérience du présent contemporain et celle du présent de la génération de Frédéric Moreau sont restées les mêmes. La juxtaposition forcée de deux moments différents du temps, de même que celle du texte de Flaubert et de celui d'Echenoz révèlent la persistance de l'ennui comme expérience première du présent, de même que la disparition de l'événement comme matière romanesque.

Romans d'aventures, d'espionnage, chasse au trésor, pirateries, ellipse flaubertienne : le roman d'Echenoz est riche en intertextes, mais surtout en temps passés. La reprise critique ou décentrée de la mémoire du roman et les modifications apportées aux genres et aux citations assurent le lien entre le passé et le présent des lettres. Christine Jérusalem évoque ce pont bâti par l'intertextualité lorsqu'elle écrit, prenant appui sur l'intertexte flaubertien chez Echenoz, que « la transposition correspond ainsi à un chaînage lexical qui assure à la fois une continuité (entre les

textes) et un passage (entre les époques)⁵¹ ». La transposition, le déplacement, le changement et la transformation assurent la continuité et le passage. La pure reproduction doit être bannie de cette opération puisqu'elle n'assure pas la transmissibilité du passé. Au contraire, elle le sclérose, le fige et en fait une forme cadavérique qui ne peut être qu'exposée : « la force de la citation "n'est pas de conserver, mais de purifier, d'arracher du contexte, de détruire"⁵² », écrit Benjamin en parlant de la citabilité du passé. En transformant l'ellipse flaubertienne pour l'adapter au monde d'aujourd'hui et en jouant avec force ironie sur les règles romanesques, Echenoz souligne que le présent n'a pas nécessairement besoin du passé pour se dire, mais qu'il doit y retourner pour interroger ses formes et leur pertinence actuelle, pour que l'hommage en soit véritablement un, c'est-à-dire la reconnaissance non pas d'une dette, mais d'une filiation, de manière à ce que le temps passe et qu'on ne fasse pas l'ellipse de ce passage.

La force de destruction du présent

Le souhait de Benjamin de voir le présent utiliser « la force destructrice de la citation⁵³ » dans le but de « rompre le cours de l'exposition [...] et de concentrer en même temps ce qui est exposé⁵⁴ », Olivier Cadiot le réalise en reprenant à son compte des morceaux morts de la langue française et en redécoupant les frontières entre poésie et roman. Un petit récit, *Fairy queen*, accomplit toutes ces opérations, notamment en faisant de Gertrude Stein, figure importante des avant-gardes et des arts de l'entre-deux-guerres, un portrait qu'on pourrait dire cubiste, tellement

⁵¹ Christine Jérusalem, *Jean Echenoz : géographies du vide*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2005, p. 58.

⁵² Walter Benjamin cité dans Hannah Arendt, *Vies politiques*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1974 [1968], p. 292.

⁵³ *Id.*

⁵⁴ *Id.*

Cadiot la peint sous différents angles : l'ogresse qui a pouvoir de vie ou de mort sur ses protégés, la maîtresse de maison, la poétesse créatrice d'une technique nécessitant un entraînement assidu, la critique d'art, etc. Ce sont autant de coups de pinceau qui dessinent un lien filial, mais également critique entre l'esthétique que Cadiot a construite au fil de ses « romans⁵⁵ » et une certaine idée de la poésie et de l'art dont la papesse des cubistes et du Tout-Paris artistique de l'entre-deux-guerres a fait la promotion.

Stein n'est pas présentée dans *Fairy queen* uniquement comme un modèle à suivre : elle sert également de révélateur d'un tiraillement entre le spectaculaire poétique et sa pertinence réelle, entre une certaine obligation de référentialité dont le lyrisme a été, à tout le moins en poésie, le mode d'apparition privilégié pendant plusieurs années, et l'innovation formelle qui semble la dénoncer. Surtout, Stein occupe le rôle du juge du présent littéraire auquel elle donne à la fois sa chance et sa valeur, pour qu'à ses côtés, et grâce à elle, il fasse partie de l'histoire. Le présent est ainsi évalué à l'aune d'un passé qu'il lui faut intégrer à son expérience du temps et auquel il doit prouver sa valeur. C'est uniquement par la rencontre de ce passé monstrueux, et après avoir « fait ses preuves », que le présent obtient sa légitimité et son laissez-passer pour l'avenir.

Il s'installe en effet dans *Fairy queen* une relation de pouvoir⁵⁶ entre Gertrude Stein et la poétesse qu'elle a convoquée à déjeuner, entre l'attrait d'une conception de la poésie venue d'une certaine avant-garde et les dangers de l'imitation où « tout devient progressivement régressif, parler bébé, début de la fausse naïveté » (*FQ*, 35). Cette puissance de Stein, Cadiot l'illustre en

⁵⁵ Je me permets de mettre cette indication générique entre guillemets puisque des textes de Cadiot dont il sera ici question, seul *Futur, ancien, fugitif* expose la mention « Roman » sur sa page couverture, les autres textes préférant garder l'anonymat générique. La présence de cette mention générique pour *Futur, ancien, fugitif* est étonnante, considérant que c'est là son texte le moins « narratif ».

⁵⁶ Sur ce sujet des relations de pouvoir dans les textes de Cadiot, de même que pour un exposé des rouages de sa poétique, il faut consulter la passionnante étude que leur a consacrée Alain Farah dans sa thèse de doctorat (« La possibilité du choc. Invention littéraire et résistance politique dans les œuvres d'Olivier Cadiot et de Nathalie Quintane », thèse de doctorat en études littéraires, École normale Supérieure/Université du Québec à Montréal, 2009).

faisant de l'Américaine une sorte d'ogresse qui engloutit des quantités impressionnantes de nourriture, mais qui passe également beaucoup de temps à expliquer la manière dont les plats sont confectionnés, les techniques de cuisine : « Je réduis, je réduis mon vinaigre avec mon estragon [...] reste une cuillerée maximum, après je monte au beurre [...] je fouette, ça prend, c'est bon » (FQ, 38) ; ou encore « c'est fou tout ce travail pour zéro, bouquet garni, réduction, déglçage, etc., à l'ancienne » (FQ, 43). Dépeinte à la fois comme un tyran de la forme, une goinfre sans manière et une figure mythique de la poésie, Stein devient une sorte de Janus, reine à deux faces de la poésie et de la littérature, de leur passé et de leur présent. D'un côté, elle incarne la bêtise de qui a trop de pouvoir et n'a de comptes à rendre à personne, le pouvoir du passé ou du « ç'a duré » qui « en impose » : « comment une femme si moderne peut garder encore un côté buffet Henri II ? » (FQ, 40), se demande la fée, qui remarque que « [ç]a ne tient pas debout » (FQ, 23 et 41). L'anachronisme et l'incohérence entre l'image moderne que projette Stein et le décor désuet et les vêtements mités dont elle se pare jettent un doute sur la réalité de sa force vive qui ne pourrait bien être qu'une forme vide. De l'autre côté, ce monstre est aussi un modèle, en ce sens qu'elle a su trouver une forme contournant le mysticisme poétique et la consécration du lyrisme comme lieu privilégié d'énonciation du moi. Elle est parvenue à dire et à rendre formellement visible — « *A rose is a rose is a rose* » est un des vers les plus connus de Stein, qui l'a elle-même repris dans de nombreux textes —, en bâtissant des circonvolutions dans la langue elle-même et dans le poème, la présence du sujet et le renouvellement de l'instant.

Forte de ces deux faces, emplie de la puissance du passé et de son rôle de modèle, Stein devient alors une « entraîneuse », à la fois instructrice et meneuse : « Répétez tout, répétez tout, sans peur et sans reproche, à toute pompe [...] One, two, one two one one and two [...] enjambez, enrroulez, déroulez, hop, faites le slalom géant autour de n'importe quoi, enfoncez le

clou, prenez des portes, yes-yes, et hop » (*FQ*, 32-33). Cette métaphore de l'écriture comme descente à ski est d'ailleurs chère à Cadiot qui, dans une entrevue donnée au *Magazine littéraire*, affirme que « [s]i écrire un poème, c'est produire du déplacement, le ski serait le sport poétique par excellence⁵⁷ ! » Il s'agit donc pour Cadiot-la-fée de glisser, de déplacer, de *passer*, voire de défoncer des portes à toute vitesse. Mais pour ce faire, pour bien le faire et pour développer ses propres habiletés, il est nécessaire de s'entraîner et d'apprendre, en recevant les conseils des maîtres, la bonne technique. Être accepté parmi les protégés du monstre Stein garantit que la transmission d'une technique et de la capacité de se l'approprier, à l'instar de l'athlète qui écoute son entraîneur puis transforme ses directives pour qu'elles s'adaptent à son « style », a été réussie.

En ne donnant aucune indication temporelle dans son récit, Cadiot installe cette passation des pouvoirs de la reine du Paris des années 1920 à la « fairy queen », dans un hors temps. Cette atemporalité est provoquée par la remontée du temps d'une « fée » qui se rend à un déjeuner chez Gertrude Stein : « on doit traverser un fleuve, j'arrive par le vieux monde [...] on marche sur les tombes » (*FQ*, 12-13). Ce fleuve à traverser est à la fois le Styx qui sépare les morts des vivants, le fleuve au milieu duquel nage le Châteaubriand des *Mémoires d'outre-tombe* et celui d'Héraclite : le fleuve du temps qui passe. La fée se rend de l'autre côté du présent et du monde des vivants pour visiter le passé et les morts qui ne le sont pourtant pas.

Le monde de *Fairy queen* est également exceptionnel dans l'univers narratif construit par Cadiot depuis une vingtaine d'années. Il s'efforce en effet dans ce court récit de laisser tomber

⁵⁷ « Le roman, mode d'emploi », *Le magazine littéraire*, n° 462, mars 2007, p. 88. La comparaison entre l'écriture et la pratique sportive est d'ailleurs récurrente dans les textes de Cadiot. La nage, qui permet un mouvement en trois dimensions (puisqu'on peut plonger sous la surface et y remonter), est une des métaphores privilégiées de l'auteur pour évoquer le travail d'écriture.

Robinson, son personnage fétiche depuis *Futur, ancien, fugitif*⁵⁸: « je ne stocke rien, avoue la fée de *Fairy queen*, je ne suis pas dans une île toute seule à imaginer que chaque chose compte et qu'il faut la garder, *je ne suis pas Robinson* » (*FQ*, 16, je souligne).

Une brève digression sur le Robinson de Cadiot s'impose. Cet « archipersonnage », comme le décrit lui-même l'écrivain⁵⁹, recrée un monde à partir de presque rien et, en même temps, permet à l'auteur de créer ce monde avec et à partir de lui. Robinson, ici comme chez Defoe, est le personnage par excellence de l'apprentissage et il a servi au moins deux causes dans les romans précédents de Cadiot. D'abord, en insérant Robinson dans différents milieux (l'aristocratie dans *Le colonel des Zouaves*, la bourgeoisie en vacances dans *Retour définitif et durable de l'être aimé*), Cadiot a pu rendre compte de ce qu'il considère comme « le tyran [...] la parole ininterrompue, la parole en excès⁶⁰ » qui assaille le sujet contemporain. Cette tyrannie du verbiage mène le Robinson de *Futur, ancien, fugitif* à l'asile psychiatrique, lui qui n'a pu se « délivrer de tout ce fatras de paroles accumulées » (*FAF*, 17), de formes convenues et de politesses qui immobilisent le langage. Pour le Robinson du *Retour définitif et durable de l'être aimé*, les épanchements lyriques et les vantardises des convives, ces « lettres en boule qu'on vous fait avaler de force, des mots pliés, des grottes, des trous, des replis d'un tissu » (*RDDAE*, 64) — pour le dire autrement : du vide —, l'obligent à « annuler les bruits extérieurs » (*RDDEA*, 47) et à s'extraire de la scène : « je me réduis, je rentre lentement la tête dans les épaules, je diminue les jambes, recroquevillage pieds, plissement visage, je me replie [...], je m'évade de la mêlée » (*RDDEA*, 46). Cette rentrée en lui-même n'est pas synonyme d'une plongée dans les profondeurs du moi, d'une percée vers le lyrisme, mais plutôt

⁵⁸ Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *FAF*, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

⁵⁹ Dans la revue *Vacarme*, n° 45, automne 2008. En ligne : <http://www.vacarme.org/article1660.html> (consulté le 2 octobre 2012).

⁶⁰ *Id.*

l'utopie d'un lieu où le langage ne serait plus le véhicule d'une satisfaction mais d'un désir, où il permettrait de « [t]ransformer la vue imparfaite qu'on a de cette fenêtre en petit paysage idéal » (*RDDEA*, 85) et de changer la violence d'une représentation imposée, d'une langue en carton-pâte, en une invention. Robinson, envahi par les mots des autres et leur non-sens, se change en une Alice qui s'infiltré dans la langue pour en chasser l'ennui, pour que ça cesse de « sent[ir] le truc », et pour « dire des choses qui durent APRÈS/DES CHOSES QUI DURENT TOUJOURS » (*FAF*, 65).

L'illustration, de texte en texte, de l'évolution de la pratique poétique et esthétique de Cadiot est la seconde cause servie par le recours au personnage de Robinson. Du Robinson-Cadiot, seul sur son île littéraire et vierge de toute pratique romanesque⁶¹, occupé à « confectionn[er] un herbier » (*FAF*, 87), à « prépar[er] un musée pour recevoir les objets » (*FAF*, 117), à faire des listes et à *conserver*, au Robinson qui, dès les premières pages du *Retour définitif et durable de l'être aimé*, est prêt à mettre « [u]n coup de blanc mais pas trop, pas trop de peinture, attention, ou alors ne pas poncer ni enduire avant, pour garder visible le relief de ce qui s'est passé » (*RDDEA*, 14), c'est la démarche poétique de l'auteur qui s'esquisse trait par trait, qui s'énonce mot par mot et qui se précise. Par tâtonnements, Cadiot-Robinson parvient, plus de quinze ans après *Futur, ancien, fugitif*, à fabriquer « [u]ne machine qui garde les qualités principales de toutes les trouvailles qui l'ont précédée. Pas de nostalgie technique [...] On progresse sans perdre rien⁶² ». L'oubli est toujours de mise, mais il doit être couplé à une mémoire de l'oubli qui protège l'écrivain d'une répétition stérile parce que sclérosante et l'empêche de tomber dans la facilité de la reproduction. À l'image

⁶¹ Comme je l'ai mentionné plus haut, *Futur, ancien, fugitif* est le premier livre que Cadiot a sous-titré « Roman ». Ses textes précédents, *L'art poétique* (P.O.L. 1988) et *Roméo & Juliette I* (P.O.L. 1989) sont respectivement décrits par l'éditeur comme un recueil de poèmes et « la version poétique du livret d'opéra *Roméo & Juliette* » (quatrième de couverture).

⁶² Olivier Cadiot, *Un mage en été*, Paris, P.O.L., 2010, p. 22.

du langage figé des convenances, la production antérieure de l'écrivain doit être revisitée pour être dépassée ou reformulée de manière à répondre à l'impératif d'« [u]n philosophe [qui] disait qu'il fallait faire exploser le passé dans le présent » (*RDDEA*, 13).

Voilà un indice probant de la visée benjaminienne de la pratique intertextuelle de Cadiot : tirer le passé immobile de la ligne du temps où il repose et le faire éclater dans le présent, le redynamiser en dispersant ses éléments formels et sémantiques. C'est d'ailleurs le sort réservé à une Gertrude Stein faite symbole et mythe, à la fois figée dans une représentation et transformée en vecteur d'une naissance poétique qui, en voyant le jour, à la fois reproduit son enseignement et s'en émancipe. Deux fois déréalisée, d'une part par la non-événementialité de la rencontre avec la fée, et d'autre part par l'exception qu'est *Fairy queen* dans la production récente de Cadiot, Stein devient une sorte de monstre, créature singulière et création de l'auteur qui s'en sert comme d'un repère marquant le terrain poétique balisé — terrain à parcourir, mais surtout à laisser derrière soi — en même temps que la direction à prendre. La visite chez l'Américaine, « c'est le *passage obligé* » (*FQ*, 11), affirme la fée. Délaissant pour un mince quatre-vingt-treize pages la couverture que lui offre Robinson, Cadiot-la-fée rend compte de ce transit par Stein et le passé pour accorder ces « statues dans un parc disposées aux angles pour indiquer le bon chemin » (*FQ*, 17) au mouvement du présent, pour remplir du présent et de sa vitesse l'intérieur de leurs formes creuses et figées par le temps, jusqu'à ce qu'elles éclatent.

Il est intéressant de retrouver sous la plume de Cadiot ce terme, « passage », qui a été si important dans l'analyse de la pratique intertextuelle d'Echenoz. Encore une fois ici, c'est le passage lui-même qui est raconté plutôt qu'un temps qui est mis en ordre. La narration se fait un point d'honneur, dès les premières pages, de décrire en détail les corridors — lieu transitionnel,

récurrent chez Cadiot — que la fée doit traverser pour arriver jusqu'à Stein. La noirceur des lieux et l'impression persistante qu'ils sont en ruine retiennent l'attention de la fée :

couloir couloir couloir, il y a des parties de l'appartement qui manquent, escalier vers rien, départ de pièce [...] Ça ressemble à un bout de paysage non développé [...] C'est sombre, c'est comme ça, c'est lent, ça s'étire, c'est épais, c'est ralenti comme le moment du trou noir accélérateur [...] Ça prend, je me spirale, je me tords, c'est du temps en plus [...] Vieux cadres, assiettes au mur, ciel de lit, ça ralentit, c'est loin. (*FQ*, p. 23-25)

S'il est en effet probable, comme le pense Alain Farah, que « Cadiot s'inspire [...] des descriptions de Hemingway dans *Paris est une fête*⁶³ », pour décrire l'appartement de Stein, ce degré supplémentaire d'intertextualité ajoute un vernis de véracité au récit, souci de vraisemblance pour le moins ironique dans un texte qui ne s'occupe aucunement de dépeindre cette rencontre entre Stein et la fée comme « possible » ou ayant eu lieu. Surtout, ce détour par Hemingway redouble ceux qu'emprunte la fée avant de rencontrer Stein, comme si, pour finalement se frotter à elle et à la puissance du passé qu'elle représente, il était nécessaire de transiter par quelqu'un d'autre et, surtout, par les mots des autres. La fée est d'ailleurs guidée dans l'appartement, dès son arrivée et jusqu'à ce qu'elle soit devant l'Américaine, par Alice B. Toklas, la compagne de Stein, que le texte ne décrit pourtant pas comme telle, mais qu'il désigne plutôt comme « la seconde main » (*FQ*, 23). Cette formule évoque autant la complémentarité des deux femmes que le travail de secrétariat, de *citation*, qu'effectuait Toklas en tapant à la machine les textes que Stein lui dictait⁶⁴.

Aller vers Gertrude Stein, le passé et son écriture, c'est donc toujours y être mené par quelqu'un d'autre, à travers une médiation. Comparée à un trou noir dont la force gravitationnelle est telle qu'il attire à lui toute matière et ralentit le temps pour lui en donner « en plus », Gertrude

⁶³ Alain Farah, « La possibilité du choc... », *op. cit.*, p. 135.

⁶⁴ Pour un lecteur informé des travaux sur l'intertextualité, il est difficile de ne pas comprendre cette appellation de « seconde main » comme une référence à l'ouvrage qu'Antoine Compagnon a consacré à la forme intertextuelle de la citation (voir Antoine Compagnon, *La seconde main, ou, Le travail de la citation*, Paris, Éditions du Seuil, 1979). Cette allusion est un indice de la présence et du rôle de l'intertextualité dans le récit de Cadiot et elle renforce le rôle « citationnel » joué par Toklas.

Stein est en effet un passage obligé, un relais par le passé qui permet au présent d'acquiescer, peut-être, un surplus de temps : un avenir. L'indécision initiale de la narration lorsqu'elle fait la description de l'appartement de Stein — est-il en ruine ou en chantier ? —, soit du lieu où lui sera transmis un code poétique et accordée une légitimité, métaphorise l'ambivalence du présent devant le pouvoir d'attraction du passé : doit-on considérer ce temps comme un projet à poursuivre, une sorte d'héritage, ou bien comme un lieu abandonné dont il ne reste que l'idée d'une splendeur révolue qu'il faut attester tout en reconnaissant qu'elle est, précisément, passée ?

Tout se joue sur cette mince limite entre l'émulation du passé et de l'histoire des formes, et l'émancipation par rapport à ces structures éprouvées. Alors que, dans ses propres textes, Stein « refuse l'existence d'un passé psychique et culturel, et se fonde sur l'utopie d'un “présent continu”⁶⁵ », dans l'objectif de « bloquer le temps⁶⁶ », force est de constater qu'en en faisant un personnage à la limite du grotesque, de même qu'en soumettant la fée à cette « seconde main » qui la mène vers l'Américaine, Cadiot révèle son indifférence devant cette visée poétique. Or il est difficile pour le lecteur de savoir dans quelle mesure *la fée* a suivi les impératifs de Stein puisque Cadiot omet le récit de la performance poétique qu'elle a livrée devant le cercle steinien, ellipse pour le moins surprenante. En effet, après le signal du départ donné par Stein (« Allez-y, hurle Gertrude » [*FQ*, 60]), le chapitre qui s'ouvre à la page suivante débute ainsi : « J'ai fait un premier poème d'une vingtaine de minutes, ils avaient l'air contents » (*FQ*, 61). Si le poème lui-même importe si peu que le narrateur se permet d'en faire l'économie, et si la mise en application des impératifs de Stein et leur appropriation par la fée ne sont pas racontées alors que tout le début du

⁶⁵ Claude Grimal, « Des écrits modernistes aux chroniques : temps et mémoire chez Gertrude Stein », dans Marie-Christine Lemardeley, Carle Bonafous-Murat et André Topia [dir.], *Mémoire perdues, mémoires vives*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2006, p. 115.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 124.

récit est orienté vers cette performance tant attendue, à quoi sert l'utilisation intertextuelle de Gertrude Stein ? Qu'est-ce qui occupe « l'objet vide au centre » (*FQ*, 34) que le récit « entoure » ?

L'objet du récit est la réussite de la transmission, du passage, figurée par l'entrée de la fée dans le groupe steinien. Le temps est passé, et c'est ce que l'ellipse, par son impasse sur la vingtaine de minutes qu'a duré le poème, souligne. Le temps n'est pas bloqué puisque la narration, à l'instar de la fée, peut s'y mouvoir. Les statues, représentations figées du passé, ont explosé grâce au poème qui a fait passer le temps en amenant les formes enseignées par Stein dans le présent d'une performance, celui d'une parole unique qui n'a oublié ni les ruines ni les chantiers inachevés du passé.

La fée est parvenue à raccorder passé et présent et cette capacité a été reconnue. La valeur de la pratique poétique de la fée est attestée — et la fée en est convaincue — non pas lorsque Stein lui démontre son contentement, mais lorsqu'elle lui apprend que le « cercle » a vu dans sa performance un trait essentiel de la poésie : « Mildred [Aldrich] a adoré votre truc [...] elle a dit à qui voulait l'entendre que *vous aviez de l'avenir* » (*FQ*, 88, je souligne). La mise en action, en littérature, des conseils de Stein assure le passage du temps, de l'après-midi à la soirée, du passé à l'avenir. L'intertextualité, en tant que mise en pratique de la mémoire littéraire, donne de l'avenir au présent, avenir formé par le résidu de l'éclatement du passé dans un présent qui l'effectue (la fée) et le constate (la narration).

La visée critique de la pratique intertextuelle de Cadiot s'inscrit dans un effort de renouvellement des formes poétiques et dans une remise en question de la possibilité d'une poésie et d'un roman qui dépassent la simple reproduction de formes passées en même temps qu'ils résistent à la tentation de travailler à une révolution poétique destructrice de ces formes — ce qui

anéantirait d'un seul geste passé et présent. La scène énonciative de *Fairy queen* brouille les limites génériques du poème et du roman en ayant recours à un modèle érigé en monstre, une Gertrude Stein dépeinte à la fois comme une farce grotesque et comme une force d'attraction irrésistible, un passage obligé pour qui revendique le titre de poète, ou à tout le moins vise à faire partie de ceux qu'on appelle « écrivains ». Ce mouvement d'attraction-répulsion envers la poésie et le roman, envers Stein et l'idée de littérature qu'elle représente, de même qu'envers le passé comme modèle et comme mémoire propose une réflexion en acte sur la pertinence des divisions génériques et sur les jeux de pouvoir qui ont cours entre passé et présent, entre héritage et héritier. La scénographie adoptée par Cadiot dans *Fairy queen*, soit la rencontre entre une figure tutélaire et son disciple, est la parfaite transposition, dans un récit, de l'œuvre et du texte entendus comme « des carrefours, des nœuds dans de multiples séries d'autres œuvres, d'autres énoncés⁶⁷ », et j'ajouterais d'autres temporalités. Ces carrefours sont autant de lieux où les textes et leur énonciateur élaborent leur contemporanéité, c'est-à-dire leur mode de présence dans et par rapport au présent et à une histoire — celle du monde, des formes et de la littérature.

Dans *Fairy queen*, cette contemporanéité se dessine à partir du présent *qui va* à la rencontre du passé, qui y retourne pour à la fois reconnaître et être reconnu. La fée se rend chez Gertrude Stein pour saluer un modèle et y trouver un certain enseignement, mais surtout pour y être évaluée, moins comme reproduction du passé qu'en tant que présent. Le test, c'est d'être reconnu comme un présent ayant de l'avenir, pour reprendre les mots prononcés par la Mildred Aldrich du récit. Ainsi, la contemporanéité de la littérature, telle que Cadiot la conçoit, ne se constitue pas à partir d'une rupture avec le passé, d'une recherche absolue de la nouveauté, mais plutôt à partir d'un

⁶⁷ Dominique Maingueneau, *Le contexte de l'œuvre littéraire. Énonciation, écrivain, société*, Paris, Dunod, 1993, p. 22.

véritable travail d'héritage, qui oblige à répondre, par l'exemple, à la question suivante : « Comment être à la fois héritier et révolutionnaire⁶⁸ ? »

En adoptant une scénographie fortement dialogique où se nouent et se confrontent des formes et leur histoire, où le présent doit impressionner un passé qui a toujours sur lui un fort pouvoir attractif mais surtout normatif, Cadiot fait de *Fairy queen*, par l'intermédiaire d'une anamnèse intellectuelle critique, le lieu d'une affirmation d'un présent qui parvient à assimiler le passé pour le mettre à sa main. Contestant et validant à la fois les critères littéraires passés et ceux construits à même l'énonciation de son texte, Cadiot dégage une place dans le présent des lettres en puisant, dans le passé des formes et dans une mémoire poétique, une manière d'écrire, une technique et une légitimité. En ce sens, *Fairy queen* confirme que le présent n'est jamais complètement autonome, qu'il dépend toujours, d'une manière ou d'une autre, du passé, de son savoir et, surtout, de son regard.

Soumise au même schéma directeur que l'anamnèse dont il a été question au chapitre précédent, l'anamnèse intellectuelle confronte le présent à la « troublante altérité de l'histoire », pour reprendre le titre d'un article de Jean-Marie Fecteau⁶⁹. Cette altérité est en cela semblable au « tu » de Rolin, à la jeune fille de Millet et au jeune Bergounioux que l'énonciateur étudie : elle est l'autre qui tout à la fois sert d'unité de mesure au moi et d'instance qui légitime un état et un mode de présence. Pour Cadiot-la-fée, Gertrude Stein est à la fois le modèle et le monstre de l'Histoire, la terreur des formes qui paralyse celui qui est « prépar[é] pour la vitesse, profil[é] vitesse » (*FQ*, 66), semblable à cette « nageuse au centre du lac glacé noir de tout ce qu'il y a à dire » (*id.*). Le travail du présent, notamment par la pratique intertextuelle, est de casser cette glace, en apparence

⁶⁸ Nicolas Lévesque, (...) *Teen Spirit. Essai sur notre époque*, Montréal, Nota bene, coll. « Nouveaux Essais Spirale », 2009, p. 96.

⁶⁹ Jean-Marie Fecteau, « La troublante altérité de l'histoire. Réflexion sur le passé comme "Autre" radical », *Revue d'histoire de l'Amérique française*, vol. 59, n° 3, 2006, p. 333-345.

transparente, qui l'enserme pour qu'il puisse se remettre à nager, pour que la glace redevienne liquide et qu'ainsi l'eau du lac s'écoule de nouveau dans le fleuve du temps. Enfant du passé, le présent doit utiliser les matériaux et les outils qu'il a laissés sur les « ruines-chantiers » que sont les passages pour effectuer la double tâche d'être digne de ce passé reconnu, mais également de l'avenir qu'il porte en lui. La légitimité du présent est ici toujours différée, jugée sur le critère paradoxal d'une capacité à présenter au passé une image flatteuse de lui-même, qui le fige comme un cliché, tout en remaniant les leçons apprises. En somme, le présent est jugé par le passé sur des actions porteuses ou non d'avenir.

Cette légitimité et cette reconnaissance du présent par le passé sont recherchées et construites par le récit et par Cadiot lui-même, d'une part en se mesurant, par l'entremise de la fée, à la théorie steinienne, en la contestant pour mieux en être convaincu par la suite (voir *FQ*, 32-39), et, d'autre part, par l'écriture de cette légitimation, par l'invention de l'événement la rendant possible. Cadiot semble, après trois textes mêlant, selon des proportions plus ou moins grandes, poésie et roman, et avant de poursuivre son exploration de ces genres littéraires canoniques, avoir senti le besoin de marquer une pause pour évaluer son travail à l'aune d'une figure tutélaire et d'un passé poétique dont il se veut l'héritier et le passeur, en même temps que le différenciateur. Car ce que désire la fée en présentant à Stein « une performance maison » (*FQ*, 8), en lui « li[sant] [s]es poèmes, enfin ce qu[elle] appelle poème aujourd'hui » en prévoyant qu'« [e]lle aura du mal à avaler, la Gertrude » (*FQ*, 18), n'est pas de faire devant le passé un petit numéro de chien savant de manière à ce qu'il reconnaisse le présent comme légitime et autonome ; il s'agit plutôt d'insister sur la différence essentielle qui fait de ces deux temporalités des entités distinctes. Le passé et son legs ne sont pas l'Autre *en soi* : ils sont *faits* autres et construits comme tels dans l'énonciation et

dans le présent « non pas pour les imiter et les prendre pour exemples, mais *pour les contraster à notre logique propre, permettant par là-même une mise en relief de cette logique du présent*⁷⁰ ».

Or Cadiot fait l'impasse sur cette confrontation entre les logiques du passé et du présent en omettant de rapporter le poème récité par la fée devant Gertrude Stein et ses disciples. Qu'est-ce à dire ? Précisément que cette rencontre n'a pas eu lieu parce qu'elle n'a pas lieu d'être. En faisant l'ellipse de la mise en pratique des leçons de Stein et en dépeignant l'Américaine comme la caricature d'elle-même, pendant féminin d'un Kronos dévorant ses enfants, Cadiot « illustre [...] l'effritement de l'hégémonie du modèle avant-gardiste⁷¹ » et l'émancipation du présent littéraire — surtout de la poésie — de ce modèle contraignant. Après sa performance, s'éloignant d'une Stein hystérique, la fée sort sur le balcon, lieu où « on peut tuer le temps » (*FQ*, 63). Le meurtre est accompli par la récitation d'un poème qui ne sera pas soumis à l'évaluation du cercle steinien. C'est *dans* la poésie et non *devant* ceux qui la représentent que la critique prend place, qu'elle est mise en action. Le « poème du balcon » fait donc de la poétique de la fée une condamnation des tares et des tics d'un certain mouvement poétique qu'elle condamne :

ta manie du noir, ton côté gothique, tu te crois perpétuellement dans une scène traumatique importante, tu penses toujours que tout le monde s'intéresse à ce que tu vas dire. Erreur. Deuxièmement, tu es nostalgique, exemple, tu cherches à retrouver éperdument la ville rurale d'avant, là où tu as habité un temps minuscule (*FQ*, 72).

Troisièmement. Ne me raconte plus tes petites projections idylliques, je connais l'image du fond, je ne crois plus à tes petites rêveries romantiques, tu as un fond de merde, tu es enivré par ta propre parole, par l'idée même de parler, tu bois tes paroles, tu es une usine à merde [...] on n'habite plus des paysages (*FQ*, 81).

La fée passe ici à la moulinette certains clichés romantiques de la poésie lyrique qu'elle réduit au rang d'une obsession⁷². L'insistance sur la répétitivité de cette poésie et de ses formes transforme

⁷⁰ Jean-Marie Fecteau, « La troublante altérité de l'histoire... », *loc. cit.*, p. 343. Je souligne.

⁷¹ Alain Farah, *La possibilité du choc...*, *op. cit.*, p. 116.

⁷² Cadiot n'en est pas à sa première salve contre la poésie lyrique et romantique. Dans *Retour définitif et durable de l'être aimé*, il insère un personnage de poétesse qui se gargarise de ses propres vers et qui se complait dans l'idée d'une

cette redondance en une pathologie, soulignée notamment par les références à la manie, au traumatisme et au narcissisme. Cette maladie est celle d'une poésie qui tourne en rond, qui ne fonctionne que par la reproduction de topoï classiques et monumentalisés. Les symptômes de nécrose énumérés dans ce diagnostic tranchent avec le poème de la fée où les propositions, formées souvent d'une seule action, se succèdent rapidement, et où les champs sémantiques de la vitesse et du mouvement redoublent ceux de la phrase elle-même :

Je danse, ça bouge, je grimpe sur la table, tout le monde me regarde, mes yeux sont bien placés, j'ai la taille féérique [*sui*], spirale cheveux placé [...] je suis légendaire, on ne saura plus si je parle ou si je chante [...] j'ai des pensées heureuses en poupées russes, boîtes agencées doucement les unes dans les autres à l'infini, sauvées, plus vite, je danse.
Je suis guérie. (*FQ*, 78-79)

La guérison vient précisément du mouvement ininterrompu de la phrase et du langage, tout comme de cette vitesse qui fabrique du légendaire à partir du légendaire, mais en le renouvelant constamment par l'énonciation. La fée dit bien « je *suis* légendaire », employant pour ce faire le présent plutôt que le futur. La légendarité se forme ainsi dans la parole elle-même, dans un mouvement toujours recommencé et non pas comme projet qui trahirait un désir narcissique de durer et ankyloserait de ses propres formes la mémoire poétique. C'est en cela que la fée a « de l'avenir », comme le disait à qui voulait l'entendre Mildred Aldrich, puisque la reprise dont elle fait la pierre angulaire de sa poétique, constituée d'un double mouvement de retour et d'arrachement, redonne à un présent passé du temps « en plus ».

poésie tout à la fois thérapeutique, enchaînée au pathos et aux sensations et valorisant l'expression spectaculaire du moi (voir *RDDEA*, 178 et 183-188).

Je suis mon propre passé

L'importance de ce qui prend souvent la forme d'un « déjà vécu » se manifeste par le recours à la pratique intertextuelle, l'intérêt pour l'histoire familiale et celle du sujet, en somme par le « regard amont⁷³ » que Viart a érigé en une composante essentielle de la poétique du récit contemporain. Comme l'a prouvé l'exemple de Houellebecq, mais à ce texte on pourrait ajouter ceux de Bergounioux, de Delaume et de Deville, entre autres, cette relation entre le présent et le passé prend la forme d'un commentaire qui, au contraire du geste moderne visant à se détacher du passé et à affirmer avec force la différence ontologique et historique entre le présent et le temps qui le précède, cherche à construire cette différence par la reconnaissance d'une certaine continuité entre les temps. Daniel 25 est Daniel 1, sans toutefois l'être complètement, car le commentaire du récit de vie de son ancêtre lui permet de prendre la mesure de cet écart temporel et ontologique qui les sépare. De même, Bergounioux n'est pas la copie de son père, or en écrivant un récit intitulé *L'orphelin*, il se place dans une position similaire à la sienne, son père étant un orphelin de la Première Guerre, mais surtout orphelin d'une explication du monde. Seule l'attitude de celui qui reste par rapport à l'absence d'héritage s'est transformée, Bergounioux choisissant de pallier le silence de son père par le travail de l'écrit, quand ce dernier s'est muré dans une économie de mots et la morosité.

Venir après, selon le régime de temporalité élaboré par le récit contemporain, oblige d'une certaine manière *à se construire* comme celui qui vient après. La rupture n'est plus de mise, car il s'agit de reconnaître que le passé, à savoir sa valeur et ses torts, est constitutif du présent. Or,

⁷³ Dominique Viart, « Mémoires du récit. Questions à la modernité », *Écritures contemporaines 1. Mémoires du récit*, textes réunis par Dominique Viart, Paris/Caen, Minard, coll. « La revue des lettres modernes », 1998, p. 26.

comme l'ont montré les analyses du chapitre précédent, le passé dont il s'agit est le plus souvent celui du sujet énonciateur lui-même. Ce regard sur un soi-même antérieur lui permet de dessiner les contours de son présent et de son mode de présence au monde. Une prise de distance véritable est-elle alors possible, considérant que le présent ne reconnaît sa valeur et ne peut expliquer son existence que par un passé qui le concerne directement ? Alors que le sujet énonciateur n'a qu'un seul passé auquel se référer, le sien, le récit contemporain, lui, peut puiser dans une mémoire formée par un nombre incalculable d'œuvres. Il faut pourtant se rendre à l'évidence que la plupart du temps la mémoire du récit contemporain tourne en rond, non seulement parce que les mêmes figures tutélaires sont évoquées par plusieurs écrivains — Flaubert, Rimbaud, Faulkner, Beckett, Proust —, mais aussi parce que les récits se confinent souvent à une anamnèse intellectuelle qui correspond davantage à ce que Lucien Dällenbach a nommé l'intertextualité restreinte, soit une série de renvois au seul univers narratif de l'auteur, qu'à une intertextualité générale englobant l'ensemble des œuvres de la littérature.

Restons un moment encore avec Cadiot. L'entreprise intertextuelle mise en place dans *Fairy queen* joue sur deux niveaux. Le premier est constitué du passé des lettres et des formes dont Cadiot se réclame, mais qu'il tente également de renouveler. Gertrude Stein, le surréalisme, la mémoire du Paris artistique de l'entre-deux-guerres sont situés dans cette tranche intertextuelle qu'honore et critique l'écrivain. Un deuxième niveau est celui de l'intertextualité restreinte, où l'écrivain parcourt son univers narratif déjà construit, en l'occurrence son travail de réforme de la poésie et du roman. Cadiot s'évertue en effet depuis *L'art poétic'* (1988) à une « revivification de

paroles vidées de leur sens par un usage excessif⁷⁴ » en enlevant le vert-de-gris qui recouvre le matériau poétique passé pour lui donner du temps et du mouvement. Le « je ne suis pas Robinson » par lequel la fée se définit négativement propulse *Fairy queen* au deuxième niveau intertextuel et relègue le rapport à Gertrude Stein et à son esthétique poétique au rang de simple mise en scène. Intermède entre deux robinsonnades, *Fairy queen* use des « rapports intertextuels entre textes du même auteur⁷⁵ » pour effectuer une mise au point sur la production passée de Cadiot et sur ses tics poétiques, « [m]ême maladie génétique » (*FQ*, 72) qui menace de faire achopper le projet de revitalisation du langage poétique et romanesque enclenché une dizaine d'années auparavant : « On arrête ça mon vieux, retour en arrière, ça sent le renfermé ici » (*FQ*, 76), prévient la fée. L'usage de l'intertextualité, dans le cas précis de Cadiot, met donc face à face non seulement la papesse du Paris de l'entre-deux-guerres et la fée, c'est-à-dire deux processus poétiques et esthétiques en quelques points similaires, mais surtout, par l'intertextualité restreinte, Cadiot et lui-même, sa pratique littéraire antérieure et son évaluation de cette production. Vue sous cet angle, la présence de Stein et du passé des formes poétiques dans le récit est bien un clin d'œil de l'auteur à une influence déterminante pour son écriture, une sorte d'hommage où l'écrivain fait preuve de reconnaissance, mais sans trop se prendre au sérieux. Car l'autre véritable, la logique passée servant à mettre en relief celle du présent, est la démarche de Cadiot lui-même, de son Robinson, héros épique qui parcourt d'œuvre en œuvre l'archipel de sa mémoire littéraire, poétique et romanesque pour revenir au lieu où se fait le travail littéraire lui-même et où s'expérimente le présent : l'invention d'une forme.

⁷⁴ Alain Farah, « La possibilité du choc... », *op. cit.*, p. 104.

⁷⁵ Lucien Dällenbach, « Intertexte et autotexte », *loc. cit.*, p. 282.

Cadiot ne fait pas figure d'exception dans le paysage contemporain : presque tous les auteurs convoqués jusqu'à présent dans cette thèse intègrent dans leurs récits, à un moment ou à un autre, un personnage inventé pour un autre texte, un épisode raconté ailleurs ou une mythologie construite au fil des œuvres. Le but poursuivi, dans la plupart des cas, ne se résume pas à bâtir un univers pour « faire concurrence à l'état civil⁷⁶ », tel que le projetait Balzac pour *La Comédie humaine*, ni à faire jouer la mise en abyme pour montrer le processus d'écriture. Il s'agit plutôt d'instiller dans le récit en train d'être lu un écho ou une réverbération des textes qui le précèdent ou le suivent. De cette manière, les références principales, à la fois littéraires et historiques, de l'énonciation sont internes à l'univers construit. Cet univers narratif acquiert alors sa propre historicité et ses propres mécanismes d'évaluation du présent, qui remettent en question la légitimité du passé à lui servir comme modèle et grille d'analyse. Retirés dans leur univers, les récits contemporains qui font usage de l'intertextualité restreinte s'éloignent du passé littéraire dont ils sont issus. Cette manœuvre a pour objectif de valider leur propre scène énonciative et de la présenter comme la seule à même de proposer un cadre axiologique et surtout temporel à l'aune duquel évaluer le présent et le récit qui en rend compte. Ce faisant, ils ouvrent le présent à lui-même, à un passé qui lui appartient plutôt qu'à un passé *auquel* il appartient, en même temps qu'à un avenir redevenu un temps à construire plutôt qu'assujéti à la répétition d'un passé tout-puissant.

À l'opposé, ce repli du présent sur lui-même peut être perçu comme un soupçon (pour rester dans les lieux communs de la critique du contemporain⁷⁷) sur la légitimité et l'exemplarité du

⁷⁶ Honoré de Balzac, « Avant-propos à la *Comédie humaine* » [1842], dans Balzac, *Écrits sur le roman*, textes choisis, édités et présentés par Stéphane Vachon, Paris, Le Livre de poche, coll. « Références », 2000, p. 285.

⁷⁷ L'héritage du soupçon venant du Nouveau Roman et du fameux essai de Sarraute (*L'ère du soupçon*, Paris, Gallimard, 1956) est brandi non seulement comme étendard du récit contemporain, mais de la pensée postmoderniste dont il est issu. Voir Dominique Viart, « Mémoires du récit... », *loc. cit.*, p. 11 et suiv. ; Marie-Hélène Boblet, « Le roman après

passé. Ce rejet du temps d'avant provoque alors l'enfermement du présent à l'intérieur d'un réseau de références « vérifiées » et érigées en figure de l'autre, alors qu'elles ne sont dans les faits qu'une prise de distance donnant au même une apparence étrangère. L'intertextualité restreinte est-elle donc la preuve que le présent construit dans le récit contemporain en est arrivé à se suffire à lui-même, par orgueil ou puissance réelle, qu'il est parvenu à fonder quelque chose de durable ? Ce dialogue avec son propre univers narratif serait-il plutôt une forme de protectionnisme contre les assauts répétés du passé, de l'héritage problématique qu'il lui a laissé ?

Il convient d'abord d'établir qu'il existe deux types de relations nouées par l'intertextualité restreinte entre le texte d'origine et celui qui en fait mention.

Comme le montre l'exemple de Cadiot, cette relation peut être *critique* : le retour dans un récit d'éléments appartenant à un texte antérieur du même auteur élabore un commentaire sur ses procédés esthétiques, une réflexion en « circuit fermé » où l'écrivain, plutôt que de se confronter à l'histoire générale des formes, se mesure à son propre travail. Ce premier type de relation s'inscrit sur le plan diégétique : par une métalepse, l'énonciateur ou le narrateur fait référence, en toute connaissance de cause ou non, à la production antérieure (ou à venir) de son auteur. L'hypotexte est considéré pour ce qu'il est : un texte, un acte de discours sur lequel il s'agit de poser un regard critique, que cette dernière soit un pur jugement de valeur (tel personnage avoue aimer ou non tel roman de son auteur) ou une analyse littéraire plus précise. Parmi d'autres, Annie Ernaux recourt à une stratégie intertextuelle similaire, bien qu'elle s'inscrive dans une œuvre autobiographique,

l'ère du soupçon : entre tourment et émerveillement». En ligne : <http://www.ecritures-modernite.eu/wp-content/uploads/2012/04/Marie-Hélène-Boblet-Le-roman-après-lère-du-soupçon.pdf>. Consulté le 15 octobre 2012 ; ou encore Andrea Oberhuber, « Réécrire à l'ère du soupçon insidieux : Amélie Nothomb et le récit postmoderne », *Études françaises*, vol. 40, n° 1, 2004, p. 111-128.

pour expliquer son projet d'écriture dans *Les années*. Elle commente la forme sélectionnée pour le mener à son terme :

Quand elle désirait écrire, autrefois, dans sa chambre d'étudiante, elle espérait trouver un langage inconnu qui dévoilerait des choses mystérieuses, à la manière d'une voyante. Elle imaginait aussi le livre fini comme la révélation aux autres de son être profond [...]. Par la suite, dans des classes brutales de quarante élèves, derrière un caddie au supermarché, sur les bancs du jardin public, à côté d'un landau, ces rêves l'ont quittée. Il n'y avait pas de monde ineffable surgissant par magie de mots inspirés et elle n'écrirait jamais qu'à l'intérieur de sa langue, celle de tous [...]. Alors, le livre à faire représentait un instrument de lutte. Elle n'a pas abandonné cette ambition mais plus que tout, maintenant, elle voudrait saisir la lumière qui baigne des visages désormais invisibles [...]. (*LA*, 241)

Ernaux passe en revue sa carrière et les différents styles et genres d'écriture qu'elle a employés. Ce regard dans le rétroviseur de sa vie littéraire lui permet, par le jeu des ressemblances et des oppositions, de définir la poétique du texte encore à écrire — que le lecteur tient pourtant dans ses mains —, de même que le processus cognitif et esthétique auquel il donne forme. Trajet du passé jusqu'au présent, cette progression étant marquée par les indicateurs temporels (autrefois, par la suite, maintenant), l'intertextualité restreinte dessine la trajectoire à la fois identitaire et poétique de l'énonciatrice.

Cette stratégie intertextuelle peut également servir à unifier un univers fictionnel, qui dès lors devient un microcosme sans ailleurs, ni géographique ni temporel. Une des manifestations les plus explicites de ce type d'intertextualité restreinte se trouve chez Richard Millet. Paru en 1995, *La gloire des Pythre* est d'abord conçu comme le premier volet d'une trilogie⁷⁸, qui prendra plutôt la forme d'un vaste cycle romanesque⁷⁹. Ce roman élit pour cadre le village corrézien de Siom et adopte une narration chorale au « nous », qui délègue aux habitants de ce lieu « abandonné de la

⁷⁸ Les romans *La gloire des Pythre* (Paris, P.O.L., 1995 ; Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2002), *L'amour des trois sœurs Piale* (Paris, P.O.L., 1997) et *Lauve le pur* (Paris, P.O.L., 2000) appartiennent à cette trilogie. Fait à noter : Richard Millet est lui-même né en Corrèze, dans un village nommé Viam. La proximité orthographique entre ce toponyme et « Siom », lieu romanesque fictif, laisse croire que Millet transpose son village natal dans son œuvre fictionnelle.

⁷⁹ Ce cycle comprend, entre autres, *La voix d'alto* (Paris, Gallimard, 2001), *Le renard dans le nom* (Paris, Gallimard, 2003) et *Dévotions* (Paris, Gallimard, 2006).

République après l'avoir été de Dieu⁸⁰ » la tâche de témoigner de la fin de la lignée des Pythre et, par métonymie, de leur village et de leur mode de vie. Or la transformation de la trilogie en un cycle à ce jour toujours incomplet soustrait le village à une disparition pourtant attestée et réitérée de récit en récit en l'installant dans « la durée de l'agonie⁸¹ », celle d'une fin qui n'en finit pas de finir. La disparition n'est pas à transmettre, puisqu'elle est déjà advenue. Or elle doit être redite et réactualisée pour que la mémoire de cette fin persiste.

Comme l'observe Élisabeth Nardout-Lafarge,

Ma vie parmi les ombres marque un changement en donnant nom et corps à la voix de Pascal Bugeaud, narrateur qu'un « je » autofictionnalisant désigne comme double de l'auteur. Siom disparaissant demeure certes présent dans le récit, où il est justement le pays des « ombres » évoquées dans le titre, mais le regard s'est sensiblement déplacé, à travers l'histoire de la famille Bugeaud, vers son dernier héritier, le narrateur⁸².

Bugeaud porte en lui Siom et sa fin, en même temps qu'il leur appartient. Il se donne pour mission, notamment en faisant le récit de son enfance à sa jeune amante Marina, de témoigner et de donner un corps de mots, dans un très long récit, au village, de même qu'à un ordre du temps qui se termine avec lui. Apparaissent ainsi dans son récit les sœurs Piale (*MVO*, 136) et les Pythre (*MVO*, 80), mais aussi un personnage « historique », le photographe ambulancier Antoine Coudert, dont *L'art du bref*⁸³, publié trois ans après *Ma vie parmi les ombres*, racontera l'histoire dans une scénographie s'apparentant à celle utilisée pour le récit du viol et du meurtre de Christine Ralé dans *Le renard dans le nom*. À son tour, Bugeaud deviendra le personnage de *Dévotions*, roman narré par une habitante de Saint-Andiaud, tout près de Siom.

⁸⁰ Richard Millet, *La gloire des Pythre*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2002, p. 363.

⁸¹ Élisabeth Nardout-Lafarge, « La gloire du dernier. De *La gloire des Pythre* au cycle romanesque », *Études françaises*, vol. 45, n° 3, 2009, p. 55.

⁸² *Id.*

⁸³ Richard Millet, *L'art du bref*, Paris, Gallimard, coll. « Le cabinet des lettrés », 2006.

Pour l'énonciateur Bugeaud, les personnages et événements dont il fait mention font partie de l'histoire de son village et de sa propre biographie. En revanche, pour le lecteur de Millet, ces références sont plutôt des échos de romans précédents, voire à venir, résonances où sont répercutées la poétique des textes antérieurs et une mémoire des romans de Millet, de l'univers et de la mythologie qu'il y a construits. Alors que les récits répètent la fin de Siom, leur multiplication assure la pérennité des histoires racontées qui sont alors passées à d'autres. L'intertextualité restreinte réactive à chaque récit, en même temps que la mémoire de la fin, celle du village et de ses habitants. Les « ombres » revoient alors ponctuellement la lumière de la langue qui leur redonne corps. Or la trahison, dans *Ma vie parmi les ombres*, de Marina envers Bugeaud — autre mise en abyme de la fin que *La gloire des Pythre* entérinait sans concession — est celle d'une représentante d'un présent pourtant relié au village limousin envers son passé. Elle scelle la disparition quasi complète de Siom, puisque le récit a été refusé par Marina en tant qu'héritage et récit identificatoire. La jeune femme est fidèle non pas à son origine géographique et « légendaire », mais à sa mère, la filiation étant pour elle moins affaire de lieu mais de sang. Ce rejet par Marina de la communauté proposée par Bugeaud et, au point de vue du cycle romanesque, le changement de rôle actanciel de ce dernier dans *Dévotions*⁸⁴, marquent « que l'enjeu du récit a migré de Siom, relégué au voisinage et au passé, vers son dernier témoin⁸⁵ ». Bugeaud, et tous les narrateurs des récits siomois de Millet, habitent l'imaginaire d'autres personnages et sont en ce sens toujours légendaires en raison de leur appartenance à ce lieu et à cet univers narratif qui ne sont qu'histoire(s).

⁸⁴ En effet, les romans qui suivent *Dévotions* se sont davantage occupés de Bugeaud-l'écrivain que du village lui-même. Bugeaud reprend, dès le texte suivant (*L'art du bref*) son rôle narratif, et Siom et ses alentours sont moins l'objet du récit que son cadre (sauf dans le cas de *La confession négative*, Paris, Gallimard, 2009).

⁸⁵ Élisabeth Nardout-Lafarge, « La gloire du dernier... », *loc. cit.*, p. 56.

D'un point de vue extérieur, celui du lecteur qui reconnaît la pratique intertextuelle de l'auteur⁸⁶, la récurrence des personnages et des incidents ailleurs relatés a pour effet de construire un univers clos et qui est à lui-même sa propre référence *narrative*. Nul besoin de comparer la folie d'un homme à celle d'un personnage de Faulkner parce qu'il y a eu Jean Pythre ; nul besoin non plus de s'émouvoir d'un fait divers de la capitale puisqu'il y a eu le meurtre de la petite Râlé. Siom et l'œuvre de Millet qui en relate l'histoire se suffisent à elles-mêmes. Elles puisent en elles toutes les références et tous les récits dont elles ont besoin pour forger leur propre récit identitaire. En systématisant l'emploi de l'intertextualité restreinte, Millet fait non seulement l'histoire du village limousin mais aussi celle de sa propre production. Chaque nouveau roman est placé dans ce *cycle* siomois, qui unit tous les récits et tous les temps en un temps long qui outrepassé celui d'une vie humaine. Tous les récits et romans siomois de Millet deviennent ainsi contemporains les uns des autres puisqu'ils font partie d'une même histoire sans autre présent établi que celui du raconter. Le lecteur se promène ainsi d'un présent à un autre, et d'un passé à un futur qui demeurent néanmoins toujours un présent, car ils sont le lieu d'une énonciation discursive assumée tantôt par un « je » (Pascal Bugeaud, Thomas Lauve, Yvonne Piale) tantôt par un « nous » (*La gloire des Pythre*). L'intertextualité restreinte transforme le présent de l'énonciation en une pure contemporanéité qui le soustrait à l'autorité du passé tout en l'y rattachant toujours, car, quelle que soit l'identité de celui qui assure la narration d'un récit ou d'un autre, quel que soit le présent où se situe cette narration, tout ce qui a trait à Siom, voire Siom elle-même, est toujours passé. Le village n'existe plus que dans les récits qui le racontent. En même temps qu'ils la gardent présente, ces récits attestent que Siom appartient à un temps révolu, dont on peut raconter l'histoire.

⁸⁶ Et on pourrait adjoindre à Millet tous ces écrivains contemporains qui construisent un univers narratif reproduit dans plusieurs œuvres, de Daniel Pennac à Pierre Bergounioux, de Chloé Delaume à Patrick Modiano.

La référence à un univers narratif clos sur lui-même permet aux narrateurs de Millet, mais surtout à Pascal Bugeaud, de nier le présent dans lequel ils vivent pour se perdre dans le passé toujours renouvelé que sont sa mémoire et celle de Siom. Perché dans sa tour au-dessus de Paris puis ayant quitté la capitale et son métier d'écrivain pour devenir instituteur à Saint-Andiau, Bugeaud s'évade du présent pour se réfugier dans une mémoire qu'il revivifie sans cesse en s'en approchant par le récit ou en retournant sur les lieux qui la contiennent.

L'intertextualité restreinte sert donc ici ce que Pierre Ouellet a nommé, pour décrire l'entreprise romanesque d'Antoine Volodine, « l'esthétique de l'esquive⁸⁷ ». Tout comme les narrateurs de Millet s'abritent du présent par l'histoire, les personnages de Volodine, prisonniers d'un univers carcéral rigide, assument la conduite des récits et ont recours à la fiction pour se libérer de leur condition, pour détourner les interrogatoires auxquels ils sont soumis. L'entreprise d'intertextualité restreinte élaborée par Antoine Volodine depuis plus de vingt ans est sans contredit la plus convaincante de la production narrative récente. Exemple parfait de l'encerclement d'un univers narratif dans son propre récit, la poétique post-exotique⁸⁸ systématise l'usage de l'intertextualité restreinte pour reproduire l'enfermement subi par les différents narrateurs des récits qui en font partie. Les histoires racontées par ces prisonniers multiplient les personnages, les événements et les lieux mentionnés par d'autres narrateurs avant eux. Ces récits et personnages sont aussi connus d'un lecteur informé pour qui se dessinent alors les linéaments

⁸⁷ Pierre Ouellet, « L'histoire en peine », *Europe*, n° 940-941, août-septembre 2007, p. 221.

⁸⁸ Le post-exotisme est une esthétique qui repose sur la multiplication des niveaux de fiction. Au premier niveau se situent les auteurs post-exotiques, prisonniers qui cherchent, par la fiction, à contourner les questions de leurs tortionnaires. Ces fictions mettent elles-mêmes en scène des êtres d'une manière ou d'une autre prisonniers, ou encore à mi-chemin entre la vie et la mort, qui élaborent un récit pour retarder la mort ou la prévoir. Dans ces seconds récits se multiplient les rêves et les voyages chamaniques, si bien que les niveaux de fiction se brouillent. Surtout, le post-exotisme s'appuie sur un partage de l'autorité narrative entre plusieurs auteurs et narrateurs qui répètent les récits élaborés par d'autres.

d'une immense fiction divisée en plusieurs volumes. Un monde complexe et total (pour ne pas dire totalitaire) prend forme à travers l'accumulation de ces narrations, récits qui sont paradoxalement une issue pour échapper à la dure réalité de l'emprisonnement en même temps qu'une contrainte de l'imagination qui doit reprendre certains motifs, thèmes, personnages et lieux pour construire une nouvelle histoire. De la même manière, le post-exotisme forgé par Volodine⁸⁹ est un moyen de s'éloigner des courants canoniques de la littérature contemporaine et de ses contraintes, mais également une limitation de l'écriture qui se réclame de ce « mouvement » à répondre aux impératifs d'une esthétique et d'une poétique aux règles très précises⁹⁰.

Pourtant, chez Volodine, la reprise incessante d'épisodes déjà dits et de textes déjà écrits atteste que « la parole vient d'*ailleurs* et d'*un autre temps*, toujours, d'une altérité topique et chronique qui fait qu'on la reçoit et la relaie plutôt qu'on ne la crée de toutes pièces⁹¹ ». Le présent est encore une fois un *passage* et une transmission qui assurent la continuité du déroulement temporel. De sa position intermédiaire dans la brèche des temps, il garantit la survie de la durée.

Anamnèse imaginaire d'un sujet prisonnier physiquement et mentalement, rebrassage du personnel romanesque, de thèmes et d'histoires par un auteur qui construit vaillamment un univers d'où ses personnages ne peuvent s'échapper qu'en se laissant eux-mêmes aller à la fiction, l'intertextualité restreinte dont fait usage Volodine a pour effet — et elle est en cela semblable à

⁸⁹ Voir Antoine Volodine, *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze*, Paris, Gallimard, 1998. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *PE*, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

⁹⁰ La publication à cet effet d'un recueil de « leçons » sur le post-exotisme, sorte de mode d'emploi aidant à la fois à la lecture et à l'écriture des textes qui appartiennent à ce « mouvement », est révélateur de la contrainte qu'il représente.

⁹¹ Pierre Ouellet, « La communauté des autres. La polynarration de l'Histoire chez Volodine », dans Pierre Ouellet [dir.], *Identités narratives : mémoire et perception*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, coll. « InterCultures », 2002, p. 82.

celle trouvée chez Millet, ou encore chez Bergounioux⁹² ou Delaume⁹³ — un « étirement du temps immobile » qui devient alors « aussi extensible que l'espace céleste⁹⁴ ». De cette manière, le passé rejoint le présent, et l'avenir le passé, dans l'atemporalité d'une parole qui concentre dans son présent à chaque instant renouvelé toutes les temporalités. Par l'entremise d'une intertextualité restreinte couplée à une énonciation affirmée, les récits contemporains deviennent le lieu à la fois d'une division des temps et de leur réunion, attestant alors la puissance d'un présent et d'un sujet qui, en « lisant » le temps, la mémoire et l'histoire comme un récit, comme un univers narrativisé, échappent à la contrainte d'admirer les statues du passé vidées de tout élan et de toute tensivité temporelle. En considérant le passé, non pas comme une série d'événements, mais comme un récit, qui plus est un récit toujours à refaire et donc toujours susceptible d'être contemporain, le présent et le sujet en inventent l'ordonnancement et en hiérarchisent les événements pour redonner du mouvement à l'histoire à travers une nouvelle énonciation formée d'éclats temporels toujours déjà racontés, mais racontés chaque fois pour la première fois.

⁹² Pierre Bergounioux pratique une intertextualité restreinte qui se fonde davantage sur l'élaboration d'une mythologie personnelle, sur des moments emblématiques de son passé qu'il s'agit pour lui de creuser de récit en récit. Ainsi le récit de sa montée vers la maison des Bordes apparaît notamment dans *Miette* et dans *La mort de Brune*, moment déterminant de sa vie puisque c'est là que résidait celle qui allait devenir sa femme, la « fée » de son adolescence, comme il la nomme à maintes reprises dans ses écrits. Ce retour d'événements et de « personnages » participe du projet d'identification et de compréhension de ce qui, selon Bergounioux, retient le présent dans le passé ; il sert l'anamnèse du sujet qui tente d'accéder à une présence libérée de ce qui l'ancre dans un temps qui s'accroche à elle.

⁹³ L'œuvre de Chloé Delaume est en grande partie consacrée à la création de Chloé Delaume elle-même, identité que Nathalie Dalain s'est inventée pour se distancer de son passé douloureux. Cette division de la personne sert une poétique analytique où Delaume revient sans cesse sur le drame qui a taché son enfance : le meurtre de sa mère par son père schizophrène puis le suicide de ce dernier, événement qui s'est déroulé sous le regard de la fillette. La récurrence du récit de ce drame, l'affirmation répétée de l'invention qu'est Chloé Delaume poursuivent un but thérapeutique et poétique en cherchant d'une part à libérer le présent de cette histoire horrible, et d'autre part à construire un présent à l'image de ce personnage, c'est-à-dire nouveau, vierge de toute histoire.

⁹⁴ Pierre Ouellet, *Hors-temps. Poétique de la posthistoire*, Montréal, VLB, coll. « Le soi et l'autre », 2008, p. 123.

Qu'elle soit générale ou restreinte, la pratique intertextuelle du récit d'aujourd'hui semble répondre à cette injonction de Blanchot : « Qui s'intéresserait à une parole nouvelle, non transmise ? Ce qu'il importe, ce n'est pas de dire, c'est de redire et, dans cette redite, de dire chaque fois encore une première fois⁹⁵. » Redire une première fois ce qui a déjà été dit revient à arracher au passé sa part de présent pour lui donner un surplus de temps, non pas une deuxième chance, une deuxième « vie », mais une nouvelle chance, par une nouvelle énonciation effectuée dans un nouveau présent qui la relancera dans le temps. Cette redite est formée d'une mémoire morte, statufiée, et d'une mémoire active. Le présent ainsi construit par cet usage du passé gagne à la fois en nouveauté et en autonomie tout en acquérant une historicité qu'il peut travailler, modeler et ordonner dans un récit dont l'organisation temporelle lui appartient. Le passé est donc disponible en tant qu'énoncé à sémantiser et à mettre en récit, en somme en tant qu'énonciation à venir, possible.

Cet « entretien infini » que la littérature a avec elle-même, ce dialogue qu'elle met en place entre un présent et sa mémoire, de même qu'entre un récit et les formes antérieures du dire, prend en régime contemporain une signification qui outrepassé, comme l'ont démontré les exemples pris chez Echenoz et Cadot, le simple hommage ou la reconnaissance de dette. Le passé littéraire et la mémoire du roman, dans un récit contemporain qui se sait second et héritier, sont reconnus bien sûr comme passés, mais surtout en tant qu'ils *ont été présents*. La reconnaissance, dans un passé figé, du temps mouvant qu'il a été permet au présent qui l'évoque d'avoir une image de ce que lui-même sera une fois qu'il aura été. S'il suffit de changer quelques mots d'une phrase de Flaubert pour qu'elle cadre dans un récit se déroulant au début du XXI^e siècle, et s'il est de même « possible » d'aller déjeuner chez Gertrude Stein et de lui faire une prestation de ce qui aujourd'hui

⁹⁵ Maurice Blanchot, *L'entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p. 459.

s'appelle « poésie », c'est que le présent que ces mémoires ont en réserve a, précisément, valeur de présent pour les écrivains contemporains, qu'elles possèdent une contemporanéité que seul un passé considéré comme le présent qu'il a été peut posséder.

Reconnaissant dans le passé ce qui est encore contemporain, un « temps qui reste », pour reprendre le titre d'un essai de Giorgio Agamben⁹⁶, le récit actuel, en même temps qu'il permet à ce temps de durer encore un peu, en confirme la fin. Le récit est donc « le temps que le temps met pour finir⁹⁷ », le lieu d'une reconnaissance de ce qui du passé est encore présent mais qui, du seul fait de cette reconnaissance, ne le sera plus. L'ennui diagnostiqué par Flaubert est semblable au piétinement du présent d'aujourd'hui tout en n'étant pas le même puisque les paquebots et la lenteur du temps dont ils permettaient de faire l'expérience ont presque entièrement disparu. L'intertextualité restreinte est le meilleur exemple de ce lieu de passage qu'est le présent du récit puisqu'en se promenant dans un seul univers narratif et en racontant des histoires racontées ailleurs le sujet énonciateur abolit tout présent qui restait en eux, les lieux et les personnes auxquels il fait référence étant faits passés.

Redire, pour le récit contemporain, est un acte motivé à la fois par cette secondarité dont il se sait le représentant et par un désir de construire une fois pour toutes un dit, de raconter une fois pour toutes le passé, de manière à s'abriter de ce qui reste encore à dire. La pratique intertextuelle viserait alors à se parer contre la peur du non-dit ou plutôt à s'assurer, en creusant toujours le même sujet et le même lieu, que tout a été ou aura été dit. En redisant, le récit contemporain cherche à faire silence. Il s'agit, dans certains cas, de prévenir le surgissement d'une parole et d'une temporalité perçues comme menaçantes, la révélation que d'une énonciation à venir

⁹⁶ Giorgio Agamben, *Le temps qui reste*, trad. de de Judith Revel, Paris, Payot et Rivages, coll. « Rivages poche/Petite Bibliothèque », 2004.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 119.

pourrait surgir un secret, un non-dit, en somme un élément du passé qui anéantirait la quiétude d'un temps insécable : le présent atemporel de l'énonciation.

Ce qui menace le présent n'est plus tant ce qui n'a pas été dit que ce qu'il reste à dire, une parole en latence qui contamine le présent de son possible, c'est-à-dire d'un avenir du passé qu'il ne contrôle pas. Le récit contemporain multiplie ainsi les mises en scène où la quiétude du présent est menacée par un passé qui va faire retour, qui peut surgir au détour d'une parole imprévue. Or l'apaisement ne peut venir que du dire lui-même, « car [l]a mémoire avait besoin de sa bouche pour fonctionner » (*Dg*, 11), comme le dit Dondog, personnage d'un roman d'Antoine Volodine. La force d'énonciation du présent est en même temps sa faiblesse. Se réfugier dans le déjà dit est une manière à la fois de dire et de se taire, de contrer cet héritage problématique du passé dont on n'a pas encore connaissance tout en empêchant le présent d'être complètement présent à lui-même et plein d'un avenir qui lui appartient en propre et qui n'est pas une virtualité non réalisée du passé. C'est pourquoi le récit contemporain tente de capter son présent dans un récit qui, pour lui donner un avenir, le construira comme passé. Ce qui sera redit, un jour, ce qui constituera la mémoire d'une littérature future, ce seront les formes que le présent se sera données pour se représenter et qui, pour le futur, porteront encore sa couleur.

Chapitre 5
Les corps du présent :
aposiopèse et sorties du récit

L'anamnèse et l'intertextualité générale et restreinte sont des pratiques et usages du passé dont la visée est la négociation d'un rapport pacifié entre passé et présent. Cette pacification exige un commentaire et une exégèse du passé qui s'exercent par le regard critique du sujet sur ce temps dont il doit s'affranchir sans toutefois le liquider. Comme en fait foi l'exemple trouvé chez Houellebecq, le recours étendu, mais surtout assumé et revendiqué, à l'intertextualité dans la littérature narrative d'aujourd'hui permet de considérer le passé dont elle se saisit comme un texte à déchiffrer. Il m'apparaît que son usage critique du passé ressortit d'un besoin d'inscrire le présent dans un récit qui lui servira à la fois de mémoire et de canevas narratif.

Or l'intertextualité restreinte, à laquelle de nombreux récits contemporains ont recours, révèle qu'il n'est pas aisé de sortir le présent d'une mémoire qui le renvoie à lui-même et de considérer le passé comme un temps à la fois détaché du présent, c'est-à-dire lui laissant la latitude nécessaire à sa propre définition, et lui servant de point de comparaison. Est-ce le signe d'une défaillance du passé comme temps de référence ou plutôt celui de l'incapacité du présent à s'extraire de son propre univers, de sa « présence » ? La question reste entière et, selon les textes, elle n'est pas aussi simple qu'elle y paraît au premier coup d'œil. Le tournoiement des récits dans une mémoire qui leur appartient déjà dénote, en plus d'une cohérence étonnante de l'univers

narratif, une circularité du temps où s'organise la simultanéité des temporalités dans le présent de l'écriture. La narration évite alors d'ordonner le temps selon la chronologie narrative habituelle, qui va du passé au présent. Elle fonde plutôt une coprésence des temporalités, manifeste dans le présent de l'énonciation, qui met en place l'univers de fiction. L'absence de divisions nettes entre les temporalités et l'impossibilité, ou à tout le moins la difficulté, du sujet énonciateur ou de l'auteur à sortir de son propre univers de fiction et à renvoyer à des temporalités qui lui sont extérieures contraignent le présent à une indétermination qui révèle son incapacité à se définir et à s'affirmer comme temporalité non pas autonome, mais singulière, unique et maîtresse de ses moyens.

Il faut néanmoins sortir d'une lecture défaitiste du récit contemporain, qui en fait la représentation de la faillite d'un présent indéterminé et prisonnier d'une accumulation temporelle empêchant toute distinction entre les catégories temporelles. S'il est vrai qu'une accélération du temps semble avoir transformé le triple présent augustinien¹ en instants constamment renouvelés ne possédant ni mémoire ni avenir, il est toutefois des textes qui investissent ce présent et en font à la fois une matière narrative et le moment où une capacité énonciative et narrative s'actualise. Ces récits décrivent l'expérience du temps d'un sujet et font du présent un temps digne d'être raconté et, surtout, un temps *d'où on peut raconter*. Cependant, ce pouvoir narratif et énonciatif du sujet contemporain à raconter sa propre existence n'est pas nécessairement synonyme d'une expérience positive de ce temps. Le présent est d'ailleurs souvent décrit comme un temps menacé et menaçant, qui laisse le corps qui l'éprouve et la voix qui l'énonce meurtris et marqués par son passage. Or cette expérience déceptive du présent provoque tout de même le récit et du coup

¹ À ce sujet, voir saint Augustin, *Confessions*, trad. de d'Arnaud d'Andilly, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1993 [397-398], p. 441-442. Selon Augustin, l'expérience du présent comporte trois « moments » simultanés : le présent-passé (la mémoire), le présent-présent (l'attention) et le présent-futur (l'attente).

transforme en un temps actif une temporalité qui n'est souvent vécue que sur le mode du « passage ».

Investir (dans) le présent

Associé métaphoriquement à une des pratiques du présent employées par le récit contemporain, un terme me semble particulièrement approprié pour en décrire le fonctionnement : *l'investissement*. En effet, si on retourne au dictionnaire, le verbe « investir » possède plusieurs acceptions qui, toutes, renvoient à des méthodes ou visées identifiables dans un récit contemporain dont la poétique procède à la construction du présent.

D'une part, investir revient à conférer à quelqu'un ou à quelque chose un pouvoir, une compétence, un droit. Rapidement résumée, mais j'y reviendrai, cette forme d'investissement se manifeste dans le récit actuel par le recours à une voix narrative qui donne au présent le pouvoir et la compétence de raconter, en même temps que la distance nécessaire au sujet énonciateur pour observer son temps et chercher un sens et une explication à l'expérience qu'il en fait.

Investir, c'est d'autre part, et d'un point de vue économique, transformer un passif en un actif. Les chapitres précédents ont révélé que les pratiques du passé dans le récit contemporain donnent à penser le présent comme un temps de la possession, qui détient ou non une mémoire, une durée et un savoir, et qui cherche à acquérir une histoire et une présence. Les récits qui investissent le présent comme temps de l'énonciation ont ainsi pour objectif d'en faire un actif, c'est-à-dire un temps de l'agir, mais également un temps créateur qui fructifie en travaillant à former de l'avenir.

Finalement, investir signifie « envahir par la force », « entourer, cerner de toutes parts », « essayer de gagner, de circonvenir, par toutes sortes de stratagèmes² ». Il faudrait ainsi user de force ou de ruse pour pénétrer la muraille du présent. Ce temps ne se laisse en effet pas raconter facilement, ce qui pourrait expliquer que Chloé Delaume et Annie Ernaux comparent la littérature et l'écriture à une arme qui cherche à en percer la carapace³. Or il faut également considérer cet investissement du présent comme une tentative de « délimiter les contours d'un objet », ce vers quoi nous aiguille l'utilisation du verbe « circonvenir » dans la dernière définition du terme. La multiplication, chez un même auteur, de récits prenant un point de vue différent sur un même objet — comme si, une fois épuisées ses potentialités narratives, cet objet aurait été saisi complètement et apparaîtrait sans zones d'ombre — semble répondre à ce désir de circonscrire le présent.

L'investissement, entendu comme pratique et usage du présent, renvoie aux dimensions pragmatiques, narratives et poétiques du récit contemporain. Je prendrai ces trois dimensions du récit actuel à rebours, en définissant d'abord l'investissement comme ressort poétique du récit. Les corps physique, textuel et langagier attaqués, étouffés et contraints qu'on trouve notamment chez Antoine Volodine et Laurent Mauvignier me serviront d'exemples pour faire valoir une expérience du présent, il est vrai, violente, mais surtout ressentie comme une distanciation du sujet du monde et de ses contemporains. Il s'agira par la suite, dans l'immense bassin des histoires disponibles, d'interroger celles que la littérature actuelle raconte et les caractéristiques du présent et de son expérience qu'elle choisit d'actualiser. L'expérience du présent, telle qu'elle est rendue

² *Trésor de la langue française informatisé*. En ligne : <http://www.cnrtl.fr/definition/investir>.

³ J'ai déjà mentionné que le personnage de Chloé Delaume dans *Dans ma maison sous terre* considère son roman comme une « tentative de meurtre » (*DMT*, p. 65). D'autre part, l'entretien d'Annie Ernaux avec Frédéric-Yves Jeannet est intitulé *L'écriture* comme un couteau (Paris, Stock, 2003, je souligne).

par l'investissement des corps physique, textuel et langagier, est évidemment liée aux histoires racontées. Le corps empêché et contraint semble en effet déterminer l'énonciation en l'obligeant à faire le récit de cet empêchement, un récit qui a pour visée, premièrement, de révéler l'illusion dans laquelle se terre le présent en refusant d'entendre certains récits et, deuxièmement, de mettre en forme ce silence pour contrecarrer la réduction du langage à un échange d'informations qu'aucun ordonnancement n'agence en récit, un langage auquel on refuse l'une de ses fonctions pragmatiques fondamentales : créer du temps.

La voix du présent

Revenons à la phrase de *Dondog* citée à la toute fin du chapitre précédent : « Car sa mémoire avait besoin de sa bouche pour fonctionner. » (*Dg*, 11) Le corps, représenté dans un rapport métonymique par la bouche, est donc au cœur de l'entreprise anamnésique du sujet énonciateur contemporain, que cette démarche prenne la forme d'un remembrement du temps par l'exercice d'une remémoration ou celle d'un commentaire métatextuel sur des récits antérieurs. La voix est ainsi toujours le moyen par lequel un sujet se dévoile. Corps, voix, sujet : nous avons là une triade essentielle au récit d'une expérience du monde, cependant qu'il lui manque un quatrième, voire un cinquième terme pour être complète : « la voix, explique Dominique Rabaté, exprime métonymiquement le sujet ; elle est comme sa signature. Surgie du corps et marquée par l'affect [...] elle décorporalise pourtant l'émotion en la faisant passer par le médium du langage⁴ ». Corps, voix, sujet, *émotion*, *langage* : regroupées dans un récit, ces cinq dimensions de l'expérience humaine du monde et du temps tracent les contours non seulement d'une narrativisation de cette

⁴ Dominique Rabaté, *Le chaudron fêlé. Écarts de la littérature*, Paris, José Corti, 2006, p. 39.

expérience — ce que Ricœur a nommé « l'expérience temporelle fictive⁵ » —, mais surtout les linéaments d'un mode de présence du sujet dans le temps. Il me semble pourtant que l'énonciation de la présence physique du sujet dans le monde offre à son expérience sensible une expression et un corps faits de mots, sans lesquels elle ne serait ni intelligible pour le sujet lui-même ni transmissible ou communicable à autrui.

Le fonctionnement de la mémoire, selon ce qu'en dit Dondog, dépend du présent et il est soumis aux circonstances dans lesquelles la bouche et le corps sont placés au moment de la fabriquer. Il semble intéressant, dans un premier temps, de s'arrêter sur l'état de ce corps producteur de mémoire. L'enveloppe physique de l'homme traverse le temps, qui la marque ; elle porte les traces d'une expérience qui détermine le discours tenu sur le temps et le présent. Le corps est donc simultanément ce par quoi le passage du temps devient visible⁶ et un indicateur d'une expérience du présent et d'un mode de présence⁷. Ce sont donc la poétique des récits formés par la voix narrative et l'utilisation de la langue qui en est l'assise qui sont transformées par la manière dont le corps « vit » son présent et le passage du temps. Dans les analyses qui suivent, je prends le pari que, « [p]arce qu'il est au cœur de l'action individuelle et collective, au cœur du

⁵ Paul Ricœur, « L'expérience temporelle fictive », dans *Temps et récit 2. La configuration dans le récit de fiction*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Essais », 2005 [1984], p. 189-286. Ricœur nomme « fictive » cette expérience parce qu'elle est faite dans le monde du texte : « Ce que nous appelons ici expérience fictive du temps est seulement l'aspect temporel d'une expérience virtuelle de l'être au monde proposée par le texte » (p. 190). Le recours à une énonciation qui soit une affirmation forte du « je » dans un monde virtuel contemporain de celui de la lecture donne au lecteur l'impression que l'expérience du temps dont l'énonciateur rend compte est celle de son présent. Or il est primordial pour l'analyse de considérer ce présent comme celui du texte, comme produit d'un discours, ce qui permettra éventuellement de le comparer à d'autres présents construits par d'autres discours (politiques, médiatiques, savants, etc.).

⁶ Des nombreux auteurs qui ont marqué sur le corps de leurs personnages le passage du temps, Sylvie Germain est passée maître dans l'art de faire de l'enveloppe corporelle le réceptacle du temps : les cheveux de certains de ses personnages changent de couleur lorsqu'un événement important marque un pivot dans l'histoire (voir *Le livre des nuits*, Paris, Gallimard, 1985) ; d'autres personnages s'effacent carrément en devenant invisibles pour les gens qu'ils côtoient (*Hors champs*, Paris, Albin Michel, 2009).

⁷ À cet effet, voir l'essai que Daniel Marcheix a consacré aux « incertitudes de la présence » dans certaines œuvres francophones contemporaines, analyses qui laissent une grande place au corps et aux sensations pour définir ce que l'auteur a nommé des « trajectoires identitaires » (voir *Les incertitudes de la présence. Identités narratives et expérience sensible dans la littérature contemporaine de langue française. Algérie-France-Québec*, Berne, Peter Lang, 2010).

symbolisme social, le corps est un analyseur d'une grande portée pour une meilleure saisie du présent⁸ ». Du corps aux textes et aux histoires, puis des histoires au langage et à sa puissance pragmatique se dessinent les traits d'une pratique du présent par un récit qui vise à le transformer en un moment fécond et actif. Parfois curative, mais plus souvent critique, cette pratique du présent en dévoile l'impensé pour que soient mises au jour ses potentialités.

L'étouffement d'une histoire non vécue

Les entreprises narratives d'Antoine Volodine et de Laurent Mauvignier sont très différentes l'une de l'autre, ne serait-ce que par le cadre spatial et temporel dans lequel se déroulent leurs romans et récits. Alors que l'univers fictionnel bâti par Volodine est une forme d'uchronie, c'est-à-dire qu'il repose sur une déviation de l'histoire « réelle », le temps qui hante les personnages de Mauvignier est directement référentiel⁹. Ce temps, saisi « sur le vif » ou raconté *a posteriori*, est toujours violent et obsédant. Cette violence du présent est peut-être le point de rencontre entre les temporalités de Volodine et de Mauvignier. Le présent bâti par le premier, parce qu'uchronique — donc issu du « réel » —, renvoie à une mémoire des violences politiques du XX^e siècle (totalitarismes, camps de prisonniers politiques, dictatures), donc à des faits connus pour avoir été tout aussi menaçants que ceux dont les personnages de Mauvignier font directement ou après coup l'expérience. Les personnages mis en scène par Volodine sont constamment sur le point de mourir — quand ils ne sont pas déjà morts — ou à tout le moins ils sont conscients de

⁸ David Le Breton, *Anthropologie du corps et modernité*, Paris, PUF, 2005 [1990], p. 10.

⁹ Tant *Des hommes* (Paris, Minuit, 2009) que *Dans la foule* (Paris, Minuit, 2006) et *Ce que j'appelle oubli* (Paris, Minuit, 2011) sont en effet construits à partir d'événements réels : pour le premier, la guerre d'Algérie sert de cadre au roman. *Dans la foule*, c'est le drame du Stade Heysel, survenu lors de la finale de la Coupe d'Europe en 1985, qui constitue le cœur du récit. Pour le dernier, le meurtre d'un jeune homme par les gardiens de sécurité d'un supermarché est le fait divers raconté par l'énonciateur.

l'imminence d'un danger. Cette violence de l'univers de fiction est redoublée par la contention à laquelle les narrateurs sont soumis et, une autre fois encore, par cette pseudo-référentialité de l'univers de fiction, qui crée un effet d'inquiétante étrangeté chez le lecteur. Ce dernier expérimente alors à la fois la menace subie par les narrateurs et le soulagement apporté par la fiction.

Si Volodine s'insère dans les violences de l'histoire, Mauvignier fait plutôt parler le silence qu'elles imposent aux sujets qui en font l'expérience. Depuis *Loin d'eux* paru en 1999¹⁰, Laurent Mauvignier s'évertue à donner la parole à « ceux d'à côté » (titre d'un de ses récits publié en 2002¹¹), c'est-à-dire à ceux qui, précisément, ne l'ont jamais eue ou qui ne l'ont pas revendiquée. Il évoque une mémoire qui n'a jamais pu être formée, les faits ayant été, volontairement ou non, oubliés. Mauvignier ne s'inscrit pourtant pas dans la lignée de ces récits de mémoire et de « restitution » motivés par un sentiment du devoir envers le passé ou par le besoin de réparer une faute mémorielle commise par un présent amnésique. Plutôt, il décrit l'événement en se fondant sur l'expérience de ceux qui le vivent et de ceux qui restent, acteurs ou victimes. La voix narrative est celle d'une conscience qui s'adresse à elle-même et qui, par une ingénieuse prétérition, met en récit, à même l'événement vécu ou lors d'une rétrospection, la non-événementialité qui le définit et donc l'absence d'une possibilité de récit.

Alors que les personnages de Volodine sont physiquement contraints, le confinement et l'étouffement des personnages de Mauvignier tiennent davantage d'un état psychologique. Les paradigmes du repli et de l'enfermement, qui se manifestent entre autres par l'isolement, le secret et l'attente, se déploient néanmoins dans leurs récits et romans à tout deux. Si le repli est une

¹⁰ Laurent Mauvignier, *Loin d'eux*, Paris Minuit, 1999.

¹¹ Laurent Mauvignier, *Ceux d'à côté*, Paris, Minuit, 2002. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *CAC*, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

manière d'autoprotection, voire de résistance, l'enfermement et la contrainte sont souvent subis et associés à une position de vulnérabilité devant une autorité à laquelle l'individu est assujéti. Cet asservissement mène parfois jusqu'à la destruction. La frontière entre ces deux postures n'est pas toujours nette et les protagonistes changent souvent de rôle. Or, que le corps se contracte volontairement ou sous les coups du présent, les personnages de Volodine et de Mauvignier contournent les divers empêchements de la parole par le recours au discours et à la narration, par le surgissement parfois malaisé d'une voix longtemps tue, camouflée ou intériorisée.

Dans *Ceux d'à côté*, Laurent Mauvignier donne la parole alternativement à Catherine et à l'homme qui a violé Claire, sa voisine. Confidente de Claire, Catherine reçoit après l'événement le récit de la nuit tragique et de la guérison qui s'ensuivit. Le lecteur n'a pratiquement accès, tout au long du roman, qu'au discours de Catherine, dans lequel est rapporté celui de son amie. La reprise quasi systématique du discours de Claire par Catherine révèle le rapport au monde de cette dernière, exposé dès la première page du roman :

Cette douleur à moi, là, qui faisait un creux et que j'entendais battre sous la peau. J'écoutais mon cœur en posant ma main sur la peau, ça bat, oui, [...] mais comme ça faisait mal, les sourires sur leurs bouches. Il fallait baisser les yeux, il fallait rabattre bien sa paume sur le cœur pour ne pas laisser voir où ça me laissait, où eux me laissaient, sans s'en rendre compte. (*CAC*, 9)

Fondée sur une sorte de jalousie de « ceux d'à côté », l'expérience du présent de Catherine se manifeste par une attitude de soumission et de repli sur soi provoquée à la fois par le sentiment d'être témoin d'un bonheur et d'une légèreté qui lui sont inaccessibles et refusés, et la honte de ressentir une telle envie. La main qui cache le cœur meurtri, les yeux qui s'abaissent et, plus loin, « ce petit battement qu'il fallait retenir dans [s]es poumons pour qu'il ne s'échappe pas dans [s]on souffle » (*CAC*, 11), trahissent surtout le désir de garder secrète, enfouie et silencieuse cette jalousie de voir des corps heureux. Car ce sont bien « les sourires sur leurs bouches » qui blessent

Catherine. Sa douleur n'est pas seulement causée par le sentiment de n'avoir pas droit au bonheur, d'être exclue de la scène de la vie, mais aussi par l'impossibilité de montrer aux autres une bouche souriante et surtout libre de parler et de raconter.

Ayant l'impression de vivre dans les ruines laissées par le discours des autres, Catherine a le sentiment de mener une vie sur laquelle elle n'a que peu d'emprise, comme si elle vivait aux crochets des gens, attendant de récupérer des morceaux de leurs histoires. Comment expliquer cette dépendance de Catherine aux autres ? Quels avantages ont sur elle ceux qui « le dimanche [...] laisse[nt] à quelques-uns une ville toute vidée du bruit qu'ils emmènent avec eux » (CAC, 11) ? Ils sont en mesure, contrairement à Catherine, de répondre aux questions qu'on leur pose : « [Claire] me demande si je vais bien, si mes cours de chant se sont bien passés, elle me demande quoi de neuf, [...] et puis toujours elle finit par me demander, tu fais quoi ce soir, et demain, et ce weekend » (CAC, 18). Acculée au pied du mur, obligée à la fois de fournir des réponses à cet interrogatoire et de se poser à elle-même ces questions, Catherine ne voit d'autre issue que de cacher la vérité pour retenir en elle la honte qu'elle lui procurerait s'il lui arrivait de la dire. Elle garde le silence :

Parce qu'à force, ce serait si dur d'avoir toujours le même mot pour dire à quoi tout tient. C'est dans ce petit mouchoir, un petit bout de papier jetable et que je garde quand même dans la poche, parce que je pourrais le replier toute ma vie, en silence, parce que je ne veux pas toujours dire que plus tard je ferai comme tous les jours, vraiment, rien qui vaille la peine d'être raconté. (CAC, 18)

La honte qui nécessite de se faire violence et de se taire provient de l'absence de choses à raconter, de l'impossibilité de faire le récit de sa vie, des jours passés et à venir, parce que cette vie est, pour ainsi dire, sans histoire. La position, en début de phrase et en début de proposition, de la conjonction de subordination « parce que » révèle moins un besoin d'explication que de justification. Le mensonge, le silence et l'absence de récit sont moins la conséquence d'un mal

plus grand que celle d'une faute dont l'expiation est refusée par le désir de garder au fond de soi, au fond d'une poche, le mot qui la nommerait et formerait, peut-être, le début d'un récit.

Causée par la honte de n'avoir rien à raconter, la faute de Catherine est de vampiriser la vie des autres pour sortir du silence étouffant. Elle s'approprie l'histoire du viol de Claire en la rapportant dans le monologue qu'elle se tient à elle-même, mais aussi en la reprenant devant ses collègues. L'événement raconté devient dès lors une partie de sa propre histoire :

Quand ils ne parlent pas d'eux [ses collègues de l'école], c'est pire, [...] ils veulent que je parle de moi [...] alors, c'est l'histoire du concours et de cette amie que j'ai, de cette amie qui, je ne dis pas le mot. Je ne peux pas le dire alors je dis que c'est arrivé ici, sur le palier, juste en face de chez moi, ma meilleure amie. Avec la honte que j'ai quand il m'arrive d'oser dire ça. Oui, comme s'il fallait que ça lui soit arrivé à elle pour que moi je puisse parler et me rendre plus intéressante pour eux, presque m'embellir, et vivre, et n'être pas toujours celle qui termine par, oh, moi, bof, pas grand-chose. (*CAC*, 119-120)

Être « celle d'à côté », c'est être confiné à la marge de l'histoire et de l'événement, position dans laquelle Catherine se sent bien inconfortable puisqu'elle a déjà le sentiment d'être à côté d'une vie menée sans elle et à laquelle elle n'a pas droit. La vie des autres est son seul moyen de transformer la sienne en histoire et de prendre la parole.

En remplissant le récit du vide qu'est sa vie par celui du viol de Claire, Catherine confirme la faillite de son discours, qui se garde, encore une fois, de mettre en forme la honte de n'avoir rien à dire. Aussi cette déviation de l'histoire est-elle révélée par l'imprécision de la périphrase atténuante, qui fait silence sur l'événement situé au cœur du récit. Catherine ne nomme jamais l'atrocité vécue par Claire autrement que par le pronom indéfini « ça ». Sa première occurrence dans le texte n'est précédée d'aucun antécédent qui permettrait de le relier à des faits précis¹². Alors qu'il est censé désigner l'événement, le pronom le cache et fait silence. De même, lorsque Catherine raconte le viol à ses collègues, elle hésite puis s'arrête avant le mot qui le désignerait :

¹² Voir *CAC*, p. 12.

« c'est l'histoire [...] de cette amie qui, je ne dis pas le mot ». La parole bloque, elle refuse de nommer en étouffant le mot imprononçable.

La poursuite du monologue de Catherine n'éclaire pas de manière plus directe le malheur de Claire : elle passe du coq à l'âne et ainsi nimbe la chose à laquelle le déictique fait référence d'un voile de silence. Seul le passage de l'imparfait de narration au présent de l'énonciation indique le caractère décisif et irrévocable de l'événement caché par le pronom :

Et l'ombre des grands arbres ouvrait la route devant nous, quand on allait à la mer et qu'on ne disait rien, parce qu'on était bien ensemble. [...] Pourquoi *ça* lui est arrivé, je ne sais pas. J'imagine sa voix qui chantonne sur le disque que je lui ai donné. Je l'imagine regardant ailleurs quand Sylvain lui a dit, c'est très lumineux, c'est calme. À l'agence, ils ont dit que l'appartement était orienté sud-est, et que du salon on voyait le fleuve en contrebas. (CAC, 11-12, je souligne.)

Évitant de (se) raconter « ça », Catherine a recours à son imagination pour contourner l'événement et se figurer l'avenir. L'événement reste alors informe, il n'est qu'un silence accumulé dans le souffle contenu de Catherine, comme en suspension. Ce blocage du récit, manœuvre qui se répète dans plusieurs textes de Mauvignier, évoque le silence « social » contribuant à enfouir le traumatisme dans le non-dit, à lui refuser une présence dans les histoires que le présent se raconte à lui-même.

L'incapacité de Catherine à nommer l'événement et à le raconter sans adopter une scénographie « spectaculaire¹³ » découle encore ici d'une faute, mais qui cette fois a à voir avec son inaction. Car la musique qui jouait dans l'appartement de Catherine le soir du drame l'a empêchée d'entendre les bruits qui lui auraient révélé ce qui se déroulait dans celui d'à côté. Cette musique l'a rendue sourde au monde, et elle l'entend désormais comme le signe d'une immobilité et d'une

¹³ En effet, la manière dont Catherine rapporte à ses collègues le viol de Claire tient du monologue comique, du spectacle d'humour. « [C]'est l'histoire du concours et de cette amie que j'ai » (CAC, 119), est l'entrée en matière du récit de l'événement tragique. L'énoncé et l'énonciation sont, pour le moins, en contradiction.

non-action, comme un silence qui se serait étendu jusqu'à l'appartement de Claire. Catherine reste prise avec le sentiment trouble d'être passée à côté de l'événement, sentiment qui crée à la fois de la culpabilité et de l'envie, et qui, surtout, la retient prisonnière du moment où son silence a provoqué une tragédie :

Et la nuit quand il faut dormir et que je n'y arrive pas, je pense à Claire et je sens son absence dans l'immeuble, derrière la porte en face de la mienne. [...] Et son silence m'écoute de derrière la porte. Comme je me sens retenue derrière ça, tout ce qui est chez elle maintenant à l'abri des regards, suspendu à ce moment-là où moi je n'ai rien entendu. (CAC, 59)

Cette absence de mouvement rappelle l'inaction de Catherine à l'instant du drame ; le silence de la nuit est l'écho de celui qu'elle a elle-même engendré en ne participant pas à l'événement. Or il semble que Catherine en veut surtout à son silence de l'avoir dépossédée d'une histoire. Et c'est la honte de cette envie qu'elle porte en elle, qu'elle cache et qui l'étouffe. Rien de violent, pourtant, dans la jalousie de Catherine, seulement « cette envie idiote que quelque chose enfin arrive, n'importe quoi qui nous délivrerait du piège de n'avoir rien que son temps à regarder [...] les jours et les nuits qui se couchent sur les jours et les nuits, et nous dessous, étouffés » (CAC, 34). La frustration causée par l'ennui la pousse à dépouiller à son tour Claire du récit de son agression :

alors oui, on vit les amours des autres et j'ai cette douleur de savoir que je prends à Claire ce qu'elle croit partager. [...] Je tremble avec toi, c'est vrai. Mais pas pour toi. C'est ma voix qui tremble quand tu parles parce qu'à moi il n'arrive pas les choses dont tu parles. Il n'arrive pas celles dont tu souffres. Et te dirais-je, moi, que je guette aussi dans la rue, que je rêve aussi tes cauchemars, pour les attendre, pour les vivre puisque ça n'a aucune importance, pour moi, ce qu'on vit, quand déjà c'est la chance de vivre. (CAC, 80-81)

La douleur de Catherine naît du sentiment de trahir la confiance de son amie et de jouer l'empathie au profit d'une nécessité dont la puissance est plus grande que celle de l'amitié : la nécessité du sentiment d'exister *parce qu'on a une histoire à raconter et à partager*.

La violence symbolique faite à Claire, le vol de son histoire, a moins pour objectif de transformer Catherine en une héroïne d'histoire tragique que de lui donner enfin un récit qui soit le sien, qu'elle devienne « propriétaire » d'une histoire :

Alors demain dans le jardin public, sur le ponton de bois, j'irai me rappeler les mouettes en regardant les poissons qui se nageront dessus [...] leur concentration aussi en toile et les retardataires qui devront attendre, comme on rôde, en faisant une boucle autour, loin du centre, en épiant le moment de prendre les restes. Et j'aurai encore la cruauté de jeter les boules de pain plus loin, juste pour déplacer le centre (CAC, 82).

Ce « on », qui dans son usage oral prend valeur de « nous », relie Catherine à ces poissons qui tournent en rond, prisonniers de leur excentricité en attendant qu'une parcelle de nourriture (source de vie) vienne jusqu'à eux. Ils sont ceux d'à côté. Et sa cruauté à elle, Catherine, est de donner à ceux d'entre eux qui restent passifs et ne se battent pas pour leur survie de quoi devenir les profiteurs d'une situation sur laquelle ils n'ont aucun pouvoir. Elle fait de ceux d'à côté les nouveaux envieux, le centre d'une nouvelle histoire.

Le sentiment d'avoir manqué l'histoire, la honte de ne pas avoir participé à l'événement et l'envie ainsi créée sont des sensations éprouvées par plusieurs sujets des œuvres étudiées jusqu'à présent. Annie Ernaux, dans *Les années*, fait état du sentiment récurrent d'être venue trop tard ou trop tôt. De l'enfance, du récit des adultes qui racontent les années de guerre tout juste terminées, elle se rappelle les détails, mais également que les enfants dont elle était « trouvaient terne [le temps], sans nom, où ils grandissaient. [...] de ce temps non vécu ils garderaient le regret tenace » (LA, 25). Plus tard, c'est Mai 68 qui entraînera une expérience du temps similaire : « les étudiants à peine plus jeunes que nous [...] renvoyaient au pouvoir, à notre place, ses années de censure et de répression [...]. *Ils nous vengeaient* de toute la contention de notre adolescence [...] *On regrettait* de ne pas avoir connu tout cela plus tôt » (LA, 103, je souligne). Le narrateur de *Tigre en papier* a des mots semblables lorsqu'il est question de la Deuxième Guerre mondiale et de la guerre d'Indochine : « Il y a des générations qui naissent en plein dans l'histoire, en plein dans le mille. Et puis d'autres qui sont à côté de la plaque. *On avait cette impression-là, nous. On était privés de grandes*

choses» (TP, 26, je souligne). À ces deux exemples, on pourrait ajouter celui d'un Millet qui se présente comme le dernier survivant des paysans qui forment l'essence de la France, ou encore celui d'Echenoz, chez qui le réexamen des grands sous-genres romanesques peut être lu comme une certaine forme de nostalgie de la puissance perdue du roman.

Le regret éprouvé par Martin et la narratrice d'Ernaux a des sources et des conséquences bien différentes de celle de Catherine, pour qui il se transmue en honte. Alors que les personnages de *Tigre en papier* et la narratrice des *Années* sont passés à côté d'événements historiques d'une grande ampleur, Catherine n'a pas participé à un événement qui, bien qu'il s'inscrive dans des rapports sociaux violents, tient en premier lieu de l'intime. Si le silence de Catherine a bien une portée sociale, son sentiment d'extériorité par rapport à la grande histoire provient davantage d'un rapport problématique de l'intime au monde. Il reste que la nostalgie que les trois personnages ressentent est de même nature : chacun regrette un temps non vécu et, en quelque sorte, l'occasion manquée d'être un acteur de l'histoire. Pour pallier ce manque d'héroïsme, Martin a rejoint le militantisme pour changer la course de l'histoire — ou plutôt pour faire advenir celle en laquelle il croyait ; Ernaux, de son côté, s'est prise comme objet d'étude pour construire des récits où elle-même, en tant que sujet, est traversée par l'histoire en même temps qu'elle la condense. Pour ces personnages d'une autre génération, l'affranchissement de l'expérience négative du temps par une percée dans l'histoire était encore possible (quoique sa réussite soit contestable, notamment dans le cas de Martin). Il semble pourtant que, pour une jeune femme d'aujourd'hui, cette émancipation soit plus complexe.

La résistance identitaire

Le mode de présence de Catherine renvoie l'image d'un temps qui « tourne en rond, rouge de honte [...] de n'avoir rien entendu » (*CAC*, 33), l'image d'un présent sans histoire parce qu'inconscient en même temps que privé du passage de l'événement. Il est cependant d'autres personnages qui subissent avec violence l'avidité du récit manquant. Cette posture « entre les temps » du corps enfermé et étouffé par une demande de récit qui reste sans réponse est également celle des personnages mis en scène dans les romans écrits par Antoine Volodine. L'univers où vivent ces personnages a une temporalité trouble : il est à la fois un après et un avant, il suit, de près ou de loin, la chute de l'utopie égalitariste et précède, encore une fois de près ou de loin, la disparition de ses derniers défenseurs, qui sont aussi ses derniers narrateurs. Le monde qui sert de cadre aux textes post-exotiques se détériore : il pue, suinte, salit, se désagrège. L'incipit de *Dondog* en donne une bonne description :

le cylindre d'aluminium poursuit sa course bruyamment puis s'arrêta, sans doute parce qu'il s'était collé à des ordures plus lourdes que lui, plus poisseuses. [...] Le couloir avait donc l'aspect d'un boyau sordide [...]. Il empestait l'ail [...], l'humidité crasseuse, il sentait le taudis [...], la décomposition, la vieillesse infâme de presque toute chose. (*Dg*, 9-10)

Toujours au seuil d'un état nouveau, qu'il soit celui du réveil ou de la mort, les personnages post-exotiques constatent l'interminable lenteur du temps et la décomposition d'une histoire déjà terminée ou en voie d'atteindre sa fin. Ils se tiennent dans un entre-deux, « au bord du basculement » (*Dg*, 27), où la fin est à la fois repoussée et recherchée. Le monde des romans volodiniens est à l'image des récits dont il se fait le porte-parole : à la fois déjà écrits ou dits *et* en pleine énonciation parce que toujours répétés par de multiples voix qui reprennent une histoire inventée par un auteur emprisonné. Volodine fait jouer tout un appareillage narratif où se

rencontrent, selon les termes utilisés par un de ses narrateurs et hétéronymes, Lutz Bassman¹⁴, « surnarrateur, sous-narrateur, hétéronyme anonyme, voix muette, contre-voix, voix morte » (*PE*, 61), autant de voix réelles, rêvées ou inventées qui prennent en charge le récit pour en assurer la survie. Les narrateurs volodiniens, à l'image de l'univers raconté, sont en péril : d'une part leur vie est menacée, et d'autre part ils cherchent toujours à parvenir à la dernière phrase de leur récit, celle qui en même temps les délivrera de la répétition et les confina au silence.

L'emprisonnement des personnages volodiniens, quelle que soit la forme qu'il prend, tient lieu de condition première du récit. La fabrication d'un récit transforme l'incarcération en une résistance, ce que d'autres ont appelé une esquive¹⁵, devant une situation où l'on cherche à tirer de l'énonciateur des informations, à le faire parler. Les narrateurs post-exotiques combattent la réduction du langage et du discours à leur seule dimension informative : « une part d'ombre toujours subsiste au moment des explications ou des aveux, modifiant les aveux au point de les rendre inutilisables par l'ennemi » (*PE*, 11). La révolte discursive des prisonniers participe alors à la construction d'un univers littéraire organisé autour de cette visée : l'insoumission de la parole à toute idée de profit :

C'était une construction qui avait rapport avec du chamanisme révolutionnaire et avec de la littérature, avec une littérature manuscrite ou apprise par cœur et récitée [...] c'était une construction intérieure, une base de repli, une secrète terre d'accueil, mais aussi quelque chose d'offensif, qui participait au complot à mains nues de quelques individus contre l'univers capitaliste et contre les ignominies sans nombre. (*PE*, 17)

¹⁴ Lutz Bassman est en effet à la fois un « personnage » de Volodine, le dernier des auteurs post-exotiques et un nom d'emprunt sous lequel Volodine (déjà un pseudonyme) a publié des romans aux éditions Verdier (*Avec les moines-soldats* en 2008, *Danse avec Nathan Golshem* en 2012). Volodine emprunte également les noms de Elli Kronauer et Manuela Draeger pour publier des récits à L'École des Loisirs et chez L'Olivier.

¹⁵ Voir Pierre Ouellet, « L'histoire en peine, poétique de l'esquive », *Europe*, août-septembre 2007, n° 940-941, p. 214-225 ; ou encore, du même auteur, *Hors-temps. Poétique de la posthistoire*, Montréal, VLB, coll. « Le soi et l'autre », 2008.

Dans une telle situation de contrainte, le récit et la fiction constituent une protection contre l'extérieur et la menace qui plane sur les narrateurs. Leur vie et la cause qu'ils défendent ne tiennent qu'à un fil (narratif), qu'à une parole pouvant à tout moment être transformée en silence. La violence à laquelle ces narrateurs sont soumis est moins physique qu'interprétative : « l'ennemi est toujours quelque part rôdeur, déguisé en lecteur et vigilant parmi les lecteurs » (*PE*, 11). Le repli des prisonniers dans une narration composant un univers fictionnel complexe vise à détourner l'attention de ce lecteur-bourreau en lui fournissant des informations dont la véracité sera toujours discutable. S'ils servent à tromper l'interrogateur, les récits post-exotiques s'efforcent également de faire la preuve que le langage vaut à la fois plus et moins que ce qu'on y cherche.

Des anges mineurs présente une situation d'énonciation correspondant à celle tout juste décrite. Will Scheidmann a été créé par des femmes surnommées les « Grands-mères¹⁶ » pour remettre le monde sur pied, dans un ultime soubresaut de la révolution égalitariste. Or aux yeux de ses génitrices, il a lamentablement échoué sa mission en rétablissant le capitalisme contre lequel elles s'étaient battues toute leur vie. Attaché à un poteau pour avoir trahi leurs ordres et leur confiance, Scheidmann attend le prononcé de sa sentence puis sa mise à mort. Pour tromper l'ennui et les grands-mères, il commence le récit de narrats, forme brève qui condense en quelques minutes — ou à tout le moins sur quelques pages — des récits sans autre lien entre eux que « la trace laissée par un ange » (*DAM*, 3). Après son exécution ratée, Scheidmann, sorte de Schéhérazade post-historique, garde la vie sauve en s'engageant à raconter un narrat par jour, histoires que ses grands-mères entendent comme le récit de leur mémoire et de leurs souvenirs oubliés.

¹⁶ Il est à noter que « Grand-mère » est également le nom donné à la figure directrice du mouvement de résistance égalitariste, communément appelé l'Organisation. Voir notamment *Le port intérieur* (Minuit, 1995) et *Bardo or not Bardo* (Éditions du Seuil, coll. « Fiction & Cie », 2004).

La condamnation à mort de Will se transmue ainsi en une mission mémorielle complexe et aux multiples fonctions :

[Lilly Young] prétendait soudain que seul Scheidmann pourrait rassembler leurs souvenirs quand ceux-ci seraient en voie de disparaître complètement.

[...]

— Qui nous dira qui nous sommes, le jour où nous ne le saurons plus et le jour où personne ne le saura ? [...] Qui nous racontera comment nous avons vécu dans la civilisation des justes et comment nous l'avons approfondie et défendue jusqu'à sa complète déconfiture ?

[...]

— Qui fera à notre place le bilan de notre existence ? [...] Qui d'autre que Will Scheidmann pourra narrer des anecdotes sur notre longue existence ?... Qui pourra faire revivre encore notre jeunesse, et ensuite les écroulements, les catastrophes, notre mise à l'écart dans la maison de retraite ?... Et ensuite la résistance, le saccage de la maison de retraite, les appels à l'insurrection ?... Qui saura dépeindre cela ?

[...]

— Qui saura expliquer aux survivants ce que nous faisons ici au lieu d'être mortes ?... (*DAM*, 76-77)

Située immédiatement après l'échec de la mise à mort du traître, cette lamentation entérine la transformation du rôle confié à Scheidmann : il passe d'agent d'informations à conteur, c'est-à-dire à la fois le gardien et le producteur d'une identité, d'une histoire et d'une mémoire. Les verbes introduits par les pronoms interrogatifs « qui » définissent les différentes tâches qui lui sont déléguées : dire « qui nous sommes », raconter « comment », faire « le bilan », narrer, « faire revivre », « dépeindre », « expliquer ». Or la conjugaison au futur simple de ces actions place leur accomplissement dans un avenir plus ou moins lointain. Elle les présente sous la forme de potentialités dont la réalisation dépend des récits de Scheidmann. En effet, la plupart des actions sont introduites par des verbes (pouvoir, faire, savoir) qui désignent une compétence, une capacité et, selon leur plus petit dénominateur commun, la possibilité d'un « faire », qui modifient la nature actancielle de Scheidmann. Auparavant sujet passif dont on extrayait une connaissance, il est devenu, en l'énonçant, sujet actif de cette connaissance. Il faut toutefois noter que les verbes indiqués ne sont pas employés dans leur forme absolue, qu'ils ne portent pas en eux-mêmes la capacité et la compétence qu'ils suggèrent. Scheidmann, ou plutôt les récits qu'il inventera

rendront effectifs les souhaits formulés par les grands-mères qui se résument en une synthèse narrative de leur vie. Tous les pouvoirs, notamment ceux qui ont trait à la reconstitution du temps, sont ainsi conférés au récit. « Ainsi ils agissaient » (*DAM*, 154), affirme, en parlant des narrats, un des « je » qui en assume la narration.

Malgré le grand pouvoir des narrats inventés par Will, il n'en reste pas moins que le rôle qu'on lui a accordé est une peine à purger dont le terme n'est pas précisé. Attaché à un poteau puis confiné à sa yourte, Will raconte des narrats qui sont tant des « délires de survivant sous la menace » (*DAM*, 94) que la condition même de sa survie. Or au fil des jours, Scheidmann perd peu à peu sa forme humaine. Ligoté au grand vent depuis des semaines, son corps se couvre de « lanières parasites » (*DAM*, 69). Le poteau qui le soutient devient « un prolongement naturel de sa personne, une seconde colonne vertébrale » (*id.*) ; « son épiderme se métamorphos[e] » (*DAM*, 72) et sur son corps apparaissent « de vastes écailles ligneuses et des excroissances » (*DAM*, 94), des ramifications « que l'attraction lunaire faisait croître » (*DAM*, 96). Ses bras prennent la forme de « liasses de lanières vésiculeuses » (*DAM*, 153), son corps se couvre de « longues bandes de peau et de chair squameuse » (*id.*). Finalement, Will « avait changé de volume, il s'était ramifié, son corps ne répondait plus aux normes animales. D'immenses squames laineuses [...] buissonnaient à partir de sites qui anciennement avaient dû coïncider avec le haut de son crâne » (*DAM*, 199). En somme, à force de temps et de narrations, Scheidmann devient sujet du règne végétal : il s'est métamorphosé en un arbre, au point où, avides de récits et de souvenirs, les grands-mères lui arrachent des bouts de peau en « s'efforçant d'y lire un texte » (*DAM*, 155). Scheidmann a ainsi un corps-arbre, un corps-livre. L'homme condamné au récit n'est plus seulement qu'un narrateur : il en devient le support de sa narration, un homme-papier.

Plutôt que le seul signe d'une attitude de soumission, le corps contraint, étouffé et replié sur lui-même désigne une résistance envers le présent et un refus de coopérer avec le « tortionnaire » dont la légitimité est contestée. Dans un discours de réception prononcé à Francfort-sur-le-Main à l'occasion de la remise du prix Adorno 2012, Judith Butler, dissertant sur la corporéité des mouvements sociaux, a affirmé que

[l]'action concertée qui caractérise la résistance se trouve parfois dans l'acte discursif verbal ou dans le combat héroïque, mais elle se trouve également dans ces gestes corporels de refus, de silence, de déplacement, de refus de bouger, caractérisant ces mouvements qui promulguent des principes démocratiques d'égalité et des principes économiques d'interdépendance en appelant à une nouvelle manière de vivre plus radicalement démocratique et plus substantiellement interdépendante¹⁷.

On ne peut évidemment faire abstraction de la différence notable entre un refus volontaire — par exemple un *sit-in* organisé pour revendiquer une part plus grande de l'espace social et de la parole — et une contrainte corporelle imposée de force par une autorité. Il demeure que, chez Volodine, la tactique du partage de la narration entre plusieurs énonciateurs reproduit l'idéal égalitariste dont la défense les a menés en prison. Une telle division de l'autorité narrative se répercute, comme le remarque Pierre Ouellet, dans l'ensemble de la poétique post-exotique :

[l]'économie narrative [...] d'Antoine Volodine [...] met en place un nouvel *oïkos*, un nouveau « lieu d'être » collectif, à quoi donne lieu un mode d'énonciation qui ne s'appuie plus sur le seul *ego scriptor*, [...] mais sur une véritable population de narrateurs entre lesquels le monde raconté semble indéfiniment déporté et reporté¹⁸.

Cette « polynarration », comme la nomme Ouellet, réalise dans l'espace créé par l'énonciation l'utopie égalitariste défaite. Du même coup, elle réactive le schéma d'une circulation communautaire de la parole puisque les histoires se passent de bouche à oreille. Cette

¹⁷ Judith Butler, « Une morale pour temps précaires », trad. de l'allemand par Frédéric Joly, dans *Le Monde*, 28 septembre 2012, § 29. En ligne : http://www.lemonde.fr/idees/article/2012/09/28/pour-une-morale-a-l-ere-precaire_1767449_3232.html. Consulté le 12 décembre 2012.

¹⁸ Pierre Ouellet, « La polynarration de l'histoire chez Volodine », dans Pierre Ouellet et al. [dir.], *Identités narratives : mémoire et perception*, Ste-Foy, Les Presses de l'Université Laval, 2002, p. 73.

dissémination de l'autorité narrative créée, comme il en a été question plus tôt¹⁹, une contemporanéité et une communauté fondées autour de légendes et de récits qui, en même temps qu'ils le révèlent, abolissent l'écart temporel et individuel entre narrateurs et narrataires.

Passé de bouche en bouche et redéfinissant la fonction et l'autorité auctoriales, le récit post-exotique échappe à la contrainte et à l'étouffement interrogatif et interprétatif. Cette stratégie est mise en abyme dans les histoires inventées par les auteurs emprisonnés. Si les narrats de Will Scheidmann mêlent le vrai et le faux pour berner les grands-mères et le garder en vie, Dondog agit de manière analogue en proposant le récit de sa vie à un interlocuteur louche et menaçant, qu'il suspecte de vouloir le tuer. Sa narration prend donc place dans une période qui précède de peu la mort, d'ailleurs située à la toute fin du roman, comme si la mise en ordre d'une vie par le récit à la fois repoussait l'échéance fatale et y menait. « C'est tout pour ma vie » (*Dg*, 366) sont les mots par lesquels Dondog termine son récit, tout juste après avoir affirmé : « Je ne savais plus quoi dire ni voir » (*id.*). Le terme du récit et de la parole — qui, je le rappelle, est pour Dondog le moyen par lequel la mémoire se met en marche — signe la fin de la vie. Or le zeugme provoqué par la coordination des verbes dire et voir associe la mort non seulement à une faillite de la parole, mais également à celle de la vision. L'économie de la répétition du pronom « quoi » suggère à la fois que Dondog n'arrive plus à voir et qu'il lui manque un objet sur lequel porter son regard. Le présent est devenu trop opaque ou au contraire diaphane pour qu'une expérience sensible soit possible. La matière du récit s'efface en même temps que le récit lui-même, provoquant alors la fin de la vie narrative qu'il a pourtant permis de faire durer un peu plus longtemps que la vie elle-même.

¹⁹ Voir *supra*, chapitre 2, p. 103-107.

Le récit est donc un moyen retors d'échapper à la contrainte puisqu'il est du temps emprunté :

On a longtemps cru que parler tissait quelque chose d'utile sur la réalité, dans quoi on pouvait s'envelopper et se cacher, quelque chose de protecteur. Parler ou écrire. Mais non. S'exprimer n'aide pas à vivre. On s'est trompé. Les mots, comme le reste, détruisent²⁰.

Arrivé au bout des mots, lorsqu'il ne reste plus rien à dire, le « je » narratif et la « polynarration » sous laquelle il se camoufle se dissolvent pour ne laisser place qu'à l'unique. Mais, dans la logique propre aux interrogatoires, si un prisonnier n'a plus rien à dire, il n'est plus d'aucune utilité de le garder. Les mots qui tiennent en vie sont ainsi les mêmes qui tirent le sujet, narratif ou non, vers la mort.

Breughel, l'auteur de l'aphorisme reproduit ci-haut, ne peut pourtant échapper au syndrome de Schéhérazade, qui semble d'ailleurs caractéristique de la production narrative contemporaine : raconter, quel que soit le sujet, pourvu qu'on raconte et que, par le récit, soit retrouvé le sentiment d'exister et d'entretenir un rapport un tant soit peu pacifié au temps. Ce que sauvent ainsi temporairement les sujets qui s'échappent dans la fiction est moins des informations de première importance que l'acte narratif lui-même. Il importe au fond assez peu que, dans *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze*, les « deux salariés de l'idéologie dominante, [...] deux virtuoses du journalisme, du vedettariat et de l'écriture » (PE, 19), qui interrogent Lutz Bassman et ses comparses, réussissent ou non leur mission. Il est en revanche de la plus haute importance qu'ils ne parviennent pas à leur enlever la capacité de raconter des histoires dont le contenu devient matière à mémoire et dont la performance, c'est-à-dire l'énonciation, se change en une leçon à répéter pour qu'elle ne soit pas perdue.

²⁰ Antoine Volodine, *Le port intérieur*, op. cit., p. 9. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *PI*, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

Une dépossession

Le corps étouffé et contraint est un corps qui résiste, qui se replie pour défendre ou préserver quelque chose. Une menace plane donc sur ces corps, un danger qui fragilise une intégrité déjà entamée ou sur le point d'être désagrégée. L'expérience du présent transmise par ces corps est celle d'une dépossession et d'un dépouillement. Les personnages et énonciateurs placés dans des situations où on leur impose — à moins qu'ils ne se l'imposent eux-mêmes — le silence, se trouvent dépossédés de la possibilité de mettre en récit leur vie ou simplement une histoire. Ils sont dépouillés à la fois d'un espace de parole et d'une expérience du temps qui met en tension, par le récit, passé, présent et futur.

L'étouffement ressenti par les personnages de Mauvignier et de Volodine, cause de la retenue du récit, est reproduit dans l'économie des textes par le recours à l'aposiopèse, procédé rhétorique qui vise à l'interruption d'une phrase traduisant « une émotion, une hésitation ou une menace²¹ ». Les exemples se multiplient chez ces deux auteurs, au point de devenir, notamment pour Volodine, un trait stylistique répété de récit en récit.

Une remarque préliminaire s'impose ici pour distinguer la dépossession à laquelle renvoie l'aposiopèse chez les deux auteurs. Les personnages de Mauvignier sont dépossédés par d'autres de la possibilité d'énoncer un récit, ce qui les empêche, en quelque sorte, de se déposséder eux-mêmes de ce qui les hante. Ainsi Catherine, dans *Ceux d'à côté*, est empêchée, d'abord par le bonheur de Claire et de Sylvain, puis par les événements eux-mêmes, d'avoir une histoire à raconter et de pouvoir organiser sa vie en un récit. Elle parvient en revanche à ordonner dans le présent de l'énonciation non pas ce qui a eu lieu — puisque rien n'a eu lieu —, mais ce qui *aura lieu* et auquel elle ne peut échapper. L'insistance sur le caractère routinier de sa vie, notamment par

²¹ Bernard Dupriez, *Gradus. Les procédés littéraires*, Paris, Union générale d'édition, coll. « 10/18 », 1977, p. 64.

la répétition de la formule « tous les matins²² », que renforcent les adverbes « jamais », « ensuite » et « alors », organisent dans le récit non pas une successivité, mais plutôt, sous forme de compte rendu, une habitude et une récurrence :

je vais mettre de la musique pour me réveiller et ne plus l'entendre, lui, [...] de la musique pour dormir encore et ne pas me dire qu'il va falloir se dépêcher, que je n'aurai encore rien fait ce matin, comme tous les matins, que rêvasser alors qu'il faudra se dépêcher pour aller vers midi à l'école, voir défiler les gamins avec les plateaux dans le self, et rester deux heures à regarder vivre tout ça, les enfants, les cantinières [...] dire bonjour [...] sourire, non, attention, votre plateau n'est pas bien rangé (*CAC*, 30-31).

Il plane une sorte de fatalisme sur cet extrait, d'une part en raison de la prévisibilité du futur et de ce qui le peuplera et d'autre part par l'aveuglement volontaire que s'impose Catherine lorsqu'elle sort du sommeil et retrouve la durée et l'ennui de sa vie. Son besoin de récit la rend néanmoins maître d'un morceau du temps plat qui s'étale devant elle. La prétérition qui précède le passage au futur antérieur (« dormir encore et *ne pas me dire* ») signale en effet à la fois l'inutilité du dire et l'attrait du récit, en ce qu'il est, pour Catherine, mise en relation de causes et d'effets. L'utilisation du futur antérieur présente cependant une journée prévisible, et toute tentative d'en changer le cours est un échec annoncé. Cette répétitivité du temps, rattachée à une certaine résignation de Catherine, doit être tue puisqu'elle est dépossession d'un possible, d'un avenir à construire et d'une forme d'ascendance du sujet sur le temps et sur sa vie. Mais elle en appelle également au règlement de cette situation sans issue par le biais d'un récit qui installe, dans la succession des « événements », la possibilité d'une défaillance de la routine, un « tremblement » (*CAC*, 32) : « il faut se donner des choses à vivre parce que sinon, c'est tellement la même journée. » (*id.*) Résister au récit en y succombant, se recoucher, nier le temps du monde pour faire, à cause du retard provoqué et de la hâte à laquelle il oblige, l'expérience d'un temps précipité, font partie de ces « choses à vivre » que Catherine, paradoxalement, prévoit de vivre. En somme, la dépossession de

²² Voir *CAC*, 29-30.

Catherine, et de la plupart des personnages de Mauvignier, est à deux versants. Le premier est privatif : Catherine est privée de raconter parce que le cours des événements ne l’y autorise pas, parce qu’on lui a confisqué la matière avec laquelle elle aurait pu former un récit. Le second est plutôt positif, en ce sens qu’il vise à une forme de « dépossession constructive », qui met fin à une expérience du présent caractérisée par une sensation d’étouffement, ressentie comme un empêchement routinier et prévisible, et déterminé par l’absence d’un espace pour que le sujet puisse se projeter dans l’incertain. La prétérition dont procède la majorité des récits de Mauvignier, en même temps qu’elle veut taire le récit, le met en forme. Elle travaille, en quelque sorte, à mettre un terme à la dépossession dont le personnage fait l’expérience.

La dépossession se présente autrement chez Volodine. Si les personnages inventés par les auteurs post-exotiques font l’expérience d’un présent soumis à une fatalité semblable à celle vécue par le personnel romanesque de Mauvignier, selon une « poétique d’un surgissement déjà advenu²³ », cet empêchement du récit et la retenue dont ils font preuve, et dont témoigne le recours presque systématique à l’aposiopèse, sont bien souvent volontaires. Le récit doit être empêché pour qu’il y ait post-exotisme ; la mort attendue, voire souhaitée. En ce sens, l’utilisation systématique du point qui abrège l’envolée phrastique avant que ses termes syntaxique et sémantique ne soient atteints constitue la représentation, dans le corps de la phrase et du langage,

²³Étienne Anheim a décrit ainsi les récits de Julien Gracq. (Cité par Patrick Boucheron, « On nomme littérature la fragilité de l’histoire », *Le Débat*, n° 165, 2011, p. 48. En ligne : www.cairn.info/revue-le-debat-2011-3-page-41.htm. Consulté le 20 décembre 2012.)

La plupart des personnages post-exotiques sont en effet placés dans une position d’attente d’un événement auquel, sans nécessairement qu’ils en connaissent l’issue, ils ne peuvent échapper, cet événement étant souvent leur propre mort. S’il fallait faire une typologie des situations d’énonciation chez Volodine, force serait de constater que, bien que le lieu et le temps changent d’un roman à l’autre, la présence de l’énonciateur est toujours située dans un temps qui n’est ni celui de la vie ni celui de la mort : une sorte d’entre-deux, un temps presque impossible, qui pourrait s’apparenter au temps de l’agonie, si l’on retire du référent dont ce terme est le signe toute idée de souffrance ; le temps de la « moribonderie », soit ce moment où la mort rôde, où elle est là sans pourtant être encore effective, moment où, si on ne peut dire d’un sujet qu’il est mort, on ne peut non plus dire qu’il est vivant.

de la contrainte à laquelle les énonciateurs sont soumis, de même que la violence qu'ils imposent à leur récit afin de ne pas trop en dire.

Aussi l'aposiopèse volodinienne est-elle le signe d'une expérience du temps complexe qui conjoint, dans un même énoncé, l'absence de tensivité d'un présent et l'imprévisibilité de l'avenir. En effet, en coupant la phrase, le point coupe l'avenir de la parole, car la poursuite de l'énonciation paraît inutile aux yeux d'un locuteur pour qui le futur est implicite dans le silence de la phrase interrompue. Pourtant, ce même point qui interrompt prématurément la phrase évoque également l'extrême tension entre le présent de l'énonciation et un futur qui, au niveau même de la phrase, demeure inconnu, imprécis et soumis à une certaine forme de hasard que la plus informée des prévisions ne peut tout à fait contrer. En somme, Volodine fonde un présent de l'énonciation en harmonie avec l'univers qu'il construit : le passé y est ordonné pour retarder la fin tout en y menant, alors que le seul ailleurs possible est celui de la fiction ou d'une durée à vitesse variable semblable à celle du Bardo Thödol, lieu si cher aux auteurs post-exotiques²⁴. Un présent qui répond à ces principes est ainsi un lieu de « franchissements » (*PE*, 75), soustrait à la successivité linéaire d'une histoire et au cycle du devenir parce que toujours en équilibre entre passé et futur.

Qu'elle soit le signe d'une dépossession volontaire ou non d'une parole et de certaines informations ; qu'elle soit un silence imposé ou recherché par le sujet d'énonciation, l'aposiopèse est, dans tous les cas, une entorse faite au récit et à sa possibilité. L'interruption brusque de la phrase façonne une expérience du temps tout en la niant. Ce qui est retenu ou empêché se situe

²⁴ Voir *PE*, p. 75 et suiv., ainsi que *Bardo or not Bardo*, *op. cit.* Le Bardo Thödol est, dans la croyance bouddhique, l'espace où les âmes cheminent après la mort et avant la vie. L'idéal bouddhique est de réussir la traversée du Bardo sans s'être vu confier un nouveau corps après 49 jours. L'individu atteint alors le nirvana.

dans l'avenir d'une parole qui ne sera jamais prononcée. Il est ainsi surprenant de constater que, dans *Le port intérieur*, Brughel s'inscrit contre cette impossibilité d'un discours futur en rédigeant son interrogatoire à venir. Pourtant le recours au point pour briser l'élan de ses phrases, du début à la fin du roman, marque sa retenue ou encore l'incapacité du langage à décrire efficacement le réel : « La mer possède une teinte indéfinissable, un bleu-vert dont la beauté paralyse. Les mots sont impuissants à. On cherche en vain » (*PI*, 60). La phrase semble elle-même paralysée par la beauté de la mer que le langage ne peut décrire. Son arrêt après la préposition stoppe l'élan de la lecture, sa poussée vers l'avant, en l'obligeant à rebrousser chemin pour trouver dans la phrase précédente l'élément manquant. La multiplication de ce procédé tout au long du roman crée une impression de chocs constants, signes d'une énonciation qui, plutôt que de trouver dans le langage et dans l'expression la résolution d'une expérience heurtée du réel, bute sur le langage lui-même et sa performance. La poursuite de la phrase que l'aposiopèse empêche, énoncés qui permettraient peut-être de dénouer l'impasse temporelle qu'elle a créée et qui oblige à des allers-retours entre les phrases, ne sera jamais dite : préterition qui s'arrête avant de s'accomplir.

Le point en vient à complètement hacher la phrase à la dernière page du *Port intérieur* : « On se débat ainsi quand on sait qu'on va. Le signal 8 a sans doute été hissé. Le pont de Taipa a dû. Craignant l'interdiction de circulation entre Macau et les îles, Brughel a dû. C'est lui qui. La silhouette de l'homme. La cour. À disparu. Est un décor de désastre. » (*PI*, 189) L'accent grave sur ce « à » est-il une erreur d'impression ou le fait de la volonté de l'auteur ? Erreur ou non, l'étrangeté de cette préposition devant le participe passé « disparu » ne fait qu'ajouter à la difficulté d'agencer verbes et sujets dans le dernier segment de l'extrait, de remettre en ordre le sens de la phrase et le temps raconté, et d'assigner un centre d'émission stable à cette énonciation. Est-ce la silhouette de l'homme ou la cour qui est « un décor de désastre » ? Qui ou qu'est-ce qui a

« disparu » ? Plus importante encore est la position des points dans cet extrait. D'abord placés après des verbes (va, dû) qui en introduisent obligatoirement un autre à l'infinitif, puis situés après un pronom relatif et finalement mis devant une préposition, ces points obligent l'énonciataire à se poser la question « quoi ? » pour pallier l'incertitude créée par l'aposiopèse. D'une part, la position du point met en jeu l'objet de la phrase et du discours, empêchant dès lors la réussite pragmatique de l'échange interlocutif puisque l'énonciataire ne sait à quoi son interlocuteur fait référence. D'autre part, l'interruption de la phrase juste avant le verbe qu'allaient introduire le « va » et les « dû » annihile toute mention d'une action accomplie ou à accomplir par un sujet. Passés et futurs « actifs » des personnages sont évacués de la phrase et du discours, cependant que la suite de l'énoncé est abandonnée au profit d'une nouvelle phrase à l'objet tout aussi imprécis. Cet objet servant à la fois à donner un sens aux phrases et à les relier, selon un axe syntagmatique, à celles qui les précèdent et les suivent, son absence complique la mise en relation des causes et des effets. C'est ainsi l'ordonnancement du temps selon une logique causale qui est remis en question, et avec lui l'idée d'une successivité qui provoque inévitablement la distinction, essentielle pour qu'une mise en récit soit possible, entre passé, présent et futur. L'aposiopèse empêche le récit et, ce faisant, dépossède le sujet d'une éventuelle maîtrise du temps par le recours à cette forme du dire. Or c'est précisément ce que Breughel et Dondog cherchent à faire : reprendre le contrôle sur un temps qui leur échappe puisque la fin approche.

Les personnages mis en scène par Mauvignier dans *Des hommes* font l'expérience d'une même dépossession des moyens de raconter et de la difficulté d'organiser le temps selon des liens causaux. Ce roman a pour cadre un petit village de la province française où on souligne l'anniversaire de Solange, à qui le frère Bernard, dit Feu-de-Bois, pourtant connu pour être sans le

sou, offre une broche visiblement dispendieuse. Ce cadeau cause tout un émoi et éveille la suspicion de Solange et de ses autres frères et sœurs, qui interrogent alors Bernard sur la provenance de l'argent ayant servi à l'achat du bijou. Confronté à cet interrogatoire, Bernard se sauve pour aller boire un coup et se donner du courage. À son retour dans la salle, alors que Solange sort de la cuisine accompagnée de Chefraoui, un Algérien immigré de longue date, Bernard n'arrive plus à retenir ce qu'il garde en lui depuis des années : « Le bougnoule » (*DH*, 42), lance-t-il au visage de Chefraoui. Le récit prend son envol. Le cousin Rabut, qui a fait la guerre d'Algérie aux côtés de Bernard, se souviendra, la nuit venue, devant des photographies ramenées de là-bas, de l'horreur qu'ils ont connue et qu'ils n'ont jamais mise en récit.

Comme le remarque Cécile Narjoux dans un article où elle analyse l'utilisation du point dans la littérature narrative contemporaine, notamment chez Mauvignier, le point inséré en milieu de phrase suggère que « la mécanique de relance narrative est interrompue autant que signalée et même mise en exergue²⁵ ». Avant même la première aposiopèse, le refoulement et l'imposition du silence sur un récit qui menace d'éclorre étaient manifestes dans *Des hommes*. Les nombreuses mentions de l'étouffement de la parole et du mal physique causé par le récit contenu renvoient, déjà dans les premières pages, à la contrainte au silence :

Tout à coup il avait voulu dire ce qu'il avait sur le cœur, ce cœur trop lourd, tout près de lui péter dans la gorge, comme il avait dit lorsqu'il avait commencé à parler ; tu vois, il a dit, me péter dans la gorge à force, se resserrant du vin [...]. Et il mastiquait encore en parlant, en mordant dans le pain, les pommes de terre et le hareng [...] comme s'il ne le voyait pas qu'il était obscène, sale, répugnant aussi, à déglutir comme il le faisait [...]. Mais ce n'était pas un ogre non plus, pas un monstre, juste un type en qui la colère montait pour remplacer l'incompréhension et le sentiment d'injustice, de mépris, de haine dont il se sentait victime. (*DH*, 33)

Feu-de-Bois parle en mangeant, il dévore autant la nourriture que les paroles qu'on imagine au bord de ses lèvres puis ravalées avec le poisson. La prétérition fonctionne ici à l'envers, Bernard

²⁵ Cécile Narjoux, « Le point de la désillusion dans la prose narrative contemporaine », *Poétique*, n° 163, 2010, p. 335.

ne disant pas ce qu'il veut pourtant dire, ses paroles se perdant dans la nourriture qu'il ingurgite. Rabut y voit d'ailleurs, plutôt qu'une confession et un aveu salutaires pour son cousin, le signe d'une colère qui monte et se libère des entrailles que Bernard s'évertue à remplir goulûment. Ce geste d'autocensure est un nouveau refoulement de ce qu'on l'a obligé à taire si longtemps. La déglutition, à la fois du repas et des mots, apparaît à Rabut comme « obscène, sale, répugnant ». Il reste que dans cette pâte faite de mots et de pommes de terre, Rabut reconnaît à la fois le poids du silence imposé par la communauté à une mémoire exclue de façon répétée du présent, la colère que cette contrainte impose à celui qui voudrait dire, même mal, ce qu'il a sur le cœur, et l'humanité de cet homme, de ce « type » qui n'en peut plus de ne pas raconter. Bernard n'est pas un monstre, mais un homme parmi des hommes « qui parl[ent] aussi et surtout quand la nuit tombe et que femmes et enfants sont partis se coucher » (*DH*, 228), « pour dire aussi le silence » (*DH*, 230).

La mise en marche de la parole est ardue. Elle blesse les mots et le récit en même temps que ceux à qui elle s'adresse et qui tentent de l'empêcher :

Ça a commencé par des mots écorchés, ou plutôt rabotés, escamotés, un flot sans aspérité, sans consonnes ni voyelles pour former des sons identifiables [...].

[...]

Puis sa voix très forte qui est revenue de l'intérieur de lui pour faire peur [...]. Alors il a parlé de plus en plus fort, sa voix tremblante mais pas hésitante, pas du tout, pas un seul instant hésitante [...].

Et puis.

Parce que Chefraoui tout à coup était là, devant lui, dans son champ de vision. Comme une image impossible venue brouiller le réel. [...] On sait déjà. On sait depuis tout le temps. Depuis, je veux dire, depuis — c'est autre chose, ce temps-là. Une chose comme ça, que je pense, qui vient se glisser et brouiller ce moment de notre histoire où tout à coup elle est là, comme un compte à régler vieux de quarante ans, un âge d'homme pour nous regarder et nous dire non, ce n'est pas fini, on croyait que c'était fini mais ce n'était pas fini.

Puis la voix de Feu-de-Bois [...].

Et lui, lui, il peut être là. Il a le droit d'être là, le. Il a le droit et moi, alors que moi.

[...] Bernard, arrête.

Et lui il peut être là. Lui, le.

Arrête.

Le bounoule —

Et Solange ne le laissant pas finir a bondi vers lui et elle a hurlé son prénom Bernard, Bernard tu vas pas continuer tu sors maintenant tu sors [...]
(DH, 40-42)

Bernard, aidé par l'alcool, accède lentement à la parole. Toutefois, alors qu'il parvient à mettre en place le discours ravalé avec la nourriture, *le récit* diffère le moment de ce dire, il tente de retarder voire d'empêcher, à l'image de Solange qui intime Bernard d'arrêter, l'éclatement de sa parole et du mot indicible aux yeux de la communauté. Une petite phrase sert ce retardement : « Et puis. » L'aposiopèse enraye non seulement la mécanique du récit de Rabut (qui fait une sorte de compte rendu de l'événement), mais surtout la successivité du temps qui construit l'événement. Bien qu'au départ le récit ordonnait le temps de manière tout à fait logique et causale par l'utilisation en début de phrases de syntagmes verbaux, d'adverbes et de locutions adverbiales indiquant une consécution (« Ça a commencé », « puis », « alors »), l'arrêt du récit après ce « Et puis » et son enchaînement sur un « parce que » viennent en troubler l'ordre logique. Le récit est arrêté avant d'aboutir à l'événement, puisque la narration insère, juste avant l'événement reconstruit, une locution conjonctive donnant la réponse à une question, « pourquoi », qui n'a pas encore été posée.

Le « parce que » semble introduire ce que Genette a nommé une pause²⁶, c'est-à-dire un moment où le temps raconté — celui de l'histoire — est interrompu pour laisser place au discours narratorial. Force est pourtant de constater que ce discours, énoncé par la voix de Rabut, est soumis aux mêmes ellipses et au même report du « dire » que le discours de Bernard. La narration et le discours sont ici interrompus ou retardés, les événements ne pouvant être évoqués qu'à coup d'imprécisions renforcées par les pronoms indéfinis ou sans antécédent (ça, elle, ce), par l'utilisation de déictiques qui ne renvoient à rien de précis (« ce temps-là »), et par l'emploi absolu

²⁶ Voir Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1972, 122 et suiv.

du verbe « savoir », qui tait l'objet de la connaissance. La pause provoquée par l'aposiopèse, de même que la rupture logique du récit retardent le dire tout en renforçant son caractère paradoxalement odieux et libérateur. L'explication par avance de la parole, du « bougnoule », bien qu'elle louvoie dans l'imprécision, sert d'une part à retenir le souffle du discours, de sorte que le mot, une fois prononcé, apparaisse comme expulsé, enfin libéré de la contrainte au silence imposée à Bernard pendant plusieurs années ; d'autre part, cet exposé permet, en raison des longues phrases qui le composent, d'accentuer, en l'isolant, l'effet de l'insulte proférée qui, elle, ne tient qu'à un seul mot, comme si le récit, au contraire de Bernard, hésitait à l'énoncer, voulait la taire encore un peu.

Cette explication prématurée de ce qui n'a pas encore été rapporté et qui retarde le moment de l'insulte fait office de prétériton. Elle n'est cependant pas uniquement le fait de Rabut qui, répondant à un désir d'atténuer la force du mot lâché par son cousin, voudrait expliquer la provenance de la colère qu'il cristallise. La transformation, vers la fin de l'extrait, du « on » indéfini en un « nous » associe cette « histoire » dont il est question, à savoir le « compte à régler vieux de quarante ans », non plus seulement à Bernard ou à Rabut, qui l'ont vécue, mais à toute la communauté de leur village, voire à la France entière. Durant ce court moment explicatif au « nous », la voix narrative fait ainsi jouer toutes les possibilités de ce pluriel-singulier que marque le « x » qui en ferme le mot, la voix de Rabut se trouvant ainsi « hantée, possédée, habitée par les échos des autres voix dont elle est le théâtre²⁷. » Le compte rendu du moment où Bernard lance ce « bougnoule » à la face de Chefraoui est donc le fait de tous ceux qui se cachent sous ce « nous » et qui utilisent la voix de Rabut pour se faire entendre. Il se forme alors, tout comme chez

²⁷ Dominique Rabaté, « Sujet ou voix ? Quelques remarques théoriques », dans Pascal Lécroart et Frédérique Tудоire-Surlapierre [dir.], *Éclats de voix. L'expression de la voix en littérature et en musique*, Paris, L'Improviste, 2005, p. 36.

Volodine, une polynarration qui recrée, par l'entremise d'un seul homme, une communauté. Le retardement du récit et la prétéition qu'il déguise sont donc celles du « nous » qui prend conscience de la source de la colère que couve Bernard depuis de nombreuses années et du mot accusateur qui en est la condensation.

Cette colère vient précisément du fait que le « nous » « croyait que c'était fini » (DH, 42), que ce nous, au retour des soldats, « ne [...] demande rien » (DH, 245). L'indifférence générale à ce qu'ils ont vécu pousse des hommes comme Rabut, Bernard et leur frère d'armes Février à se dire « que c'était comme s'ils] n'étai[en]t jamais partis. Comme si l'Algérie ça n'avait pas existé » (DH, 246). Cet aveuglement volontaire force les anciens combattants à s'imaginer, pour eux-mêmes, le récit qu'ils feraient :

La nuit, combien de fois j'ai *failli* me relever pour aller réveiller mes parents aussi, et *les obliger* à m'entendre [...].

Et leur sourire, me pencher vers leurs oreilles de sourds, à moitié effrayés de me voir si proche d'eux [...] avec le tic-tac de l'horloge pour m'accompagner et eux pas sortis de leur sommeil de vieux, roupillant, ronflant encore à moitié [...], je les imaginais, *combien de fois j'ai failli* sauter de mon lit en pleine nuit et débarquer dans leur chambre à l'autre bout du couloir avec dans ma voix comme une fusillade pour dire que j'en avais vu, moi, des gars d'ici, de chez nous, des petits blancs faire de drôles de choses [...] et puis.

Et puis. Puis rien.

Rien. (DH, p. 249-250, je souligne.)

De nouveau, la prétéition se couple à l'aposiopèse pour freiner l'élan narratif d'un non-dit pourtant énoncé, le roman prenant de plus en plus, par la succession de ces prétéitions, l'allure d'une mise en forme du silence. Mauvignier enjoint le lecteur à « entendre ce silence particulier, cotonneux, et la neige qui s'était remise à tomber, peut-être, le silence des jours de neige, comme si quelque chose de ce silence était entré dans la salle des fêtes » (DH, 17), dans chaque salle des fêtes où le bavardage, soit l'éphémère et l'anecdotique formant le quotidien, occupe tout l'espace discursif et repousse le récit, la mémoire et la poursuite du temps dont il est l'outil, dans les marges du présent.

Le centre du récit est occupé par le silence qui pèse lourd sur la conscience des personnages et sur la communauté dans son ensemble, car il les renvoie à leur incapacité à dire et à entendre une mémoire que certains cherchent pourtant à mettre en récit. Lorsque Février s'imagine raconter à son ancienne fiancée ce qu'il a vu et fait là-bas, il ne peut que peupler sa fable de gens lui disant : « Tais-toi, tais-toi, arrête, tais-toi, [...] Ça suffit » (*DH*, 248). De même, lorsque Rabut est questionné par les gendarmes et le maire au sujet de Bernard, une pensée torture son esprit :

je m'entendais encore avec cette phrase roulant dans ma bouche, Monsieur le maire, vous vous souvenez de la première fois où vous avez vu un Arabe ? Monsieur le maire, vous vous souvenez ? Est-ce que vous vous souvenez ? Est-ce qu'on se souvient ? Que quelqu'un ? Est-ce qu'on se souvient de ça ? [...] Et la honte si violente aussi, de cette phrase, de son surgissement. La honte qui avait appuyé si fort que les mots n'étaient pas sortis, n'avaient pas pu [...]. (*DH*, 76-77)

Ces questions, il les répétera sans les dire, avec toujours cette insistance sur le souvenir, et ce doute qu'une souvenance soit possible ; comme si Rabut, plutôt que d'attaquer silencieusement le maire avec sa question, le suppliait de faire l'effort de se souvenir afin que lui-même ne soit pas seul à comprendre et, d'une certaine manière, à défendre son cousin, à éprouver la honte de s'en sentir capable.

Car autant Rabut condamne les agissements violents de Bernard, autant il en comprend l'origine : la violence de la guerre, bien sûr, le traumatisme qui hante tous ceux qui y ont participé, mais surtout l'attitude d'une communauté qui préfère ne pas se souvenir et qui ne s'aperçoit pas de la violence qu'elle inflige à son tour à ceux dont elle n'écoute pas le récit. Aussi la honte qui force Rabut et le « nous » dont il est le porte-parole au silence et à la surdité est-elle moins causée par l'infamie d'une histoire qu'il vaudrait mieux oublier que par l'image peu séduisante d'eux-mêmes renvoyée par leur ignorance volontaire. Apercevant Bernard se promener au village, Rabut a cette réflexion :

ce que je détestais en lui maintenant ce n'était pas lui, ni ce qu'il avait été quand il était jeune, ni rien de lui, mais seulement de le voir tous les jours, lui, dans la rue, dans la vie, *traînant dans tout son corps et sa présence* et même aussi dans sa façon d'être devenu ce qu'il est devenu, *notre histoire* à tous les deux. Et, ce qui me gêne, c'est qu'il est devenu ce que j'aurais dû devenir aussi *si j'avais été capable de ne pas accepter des choses*. (DH, 267. Je souligne.)

Par le retournement étrange d'une critique en un constat, d'un dégoût de l'autre en une gêne de soi, Rabut aperçoit en Feu-de-Bois non pas sa propre réussite, mais son échec, comme s'il avait fui par faiblesse une vie et une expérience positive d'un présent qui s'appuie sur le passé, présence au monde que Bernard assume avec droiture. La manière dont Rabut décrit cette vie qui aurait dû être la sienne, en plaçant, dans le segment final de la phrase, la négation non pas sur l'indice de compétence, mais sur celui de l'acceptation, fait de lui, et non de Bernard, l'indolent, l'incapable, celui qui s'est résigné au silence en s'alliant au « nous » qui ne veut pas entendre.

En raison du jugement qu'il porte sur lui-même lorsqu'il se compare à Bernard, Rabut révèle les tares d'un présent social qui refuse la mise en récit, l'histoire et la mémoire au profit du bavardage, de « la langue usuelle, qui est l'envers de toute communication, qui ne donne aucun message²⁸ ». Faut-il rappeler, à cet effet, que la scène sur laquelle s'ouvre le roman se déroule dans la salle communale lors d'une fête, lieu et occasion où règne le bavardage, où les convives échangent des informations sur leur vie, se « tiennent au courant » ? Le détournement du présent devant le récit ostracise ceux qui n'acceptent pas cet état de fait. *Des hommes* est ainsi construit par un sujet qui expérimente, d'une certaine manière, le refus contemporain de voir la réalité en face, celui d'une société qui s'illusionne, à force d'oubli et de contrainte, sur sa véritable responsabilité en regard d'une mémoire et d'un avenir qu'elle préfère ignorer.

²⁸ Johan Faerber, « L'exception démocratique de l'écriture : Laurent Mauvignier », dans Marc Dambre et Richard J. Golsan [dir.], *L'exception et la France contemporaine. Histoire, imaginaire, littérature*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2010, p. 271.

En lâchant le « bougnoule » qui lui pesait sur le cœur, Feu-de-Bois oblige ceux qui ne veulent pas se souvenir de la guerre d'Algérie à entendre sa mémoire, celle des « ombres, marécages, eaux dormantes » (*DH*, 88) au bord desquelles peu de gens vont se promener. Il révèle ce qui est caché derrière les photos que les soldats rentrés au pays s'échangent et dont ils ne racontent que le pittoresque : « se taire, [...] montrer les photos, oui, du soleil, beaux paysages, la mer, les habits folkloriques et des paysages de vacances pour garder un coin de soleil dans sa tête, mais la guerre, non, pas de guerre, il n'y a pas eu de guerre » (*DH*, 261). Les soldats sont revenus du désert, ont rejoint leurs villages comme si rien ne s'était passé. Le présent toujours renouvelé s'est emparé des récits encore à faire, il a mis des points aux phrases à peine débutées, si bien que les soldats sont restés prisonniers de leur histoire, avec l'expérience encore vive, toujours présente, des journées passées à chercher un ennemi qui refusait de se faire voir, de la torture qu'eux, « petits Blancs », ont subie et infligée. En Algérie, ils sont devenus « des hommes », mais la fuite du temps les a empêchés d'« apprendre à finir²⁹ », à mettre les points aux bons endroits et à regarder le passé dans la lumière du jour plutôt qu'à vivre enfermés dans la nuit rendue plus noire encore par le souvenir des ombres et l'ombre du souvenir.

Tant dans les romans de Mauvignier que dans ceux de Volodine, l'aposiopèse sert à la fois d'indication qu'une parole est empêchée ou retenue et qu'un discours se poursuit dans le silence. Beaucoup est dit dans le silence, tout comme le silence en dit beaucoup. D'un côté, l'aposiopèse bloque l'élan du récit, sa protension qui le tire toujours vers l'avant et le point qui s'en vient, puis vers la phrase suivante ; de l'autre, cet arrêt brusque du récit n'arrive pas à faire taire l'énonciation et à briser la relation énonciative qui repose sur l'échange d'énoncés entre un énonciateur et un

²⁹ Titre du deuxième récit de Mauvignier, paru chez Minuit en 2000.

énonciataire. Quelque chose continue d'être dit dans le silence qu'aucune barrière, qu'elle prenne la forme d'un signe de ponctuation ou celle de la censure, qu'elle s'inscrive dans le corps du texte ou dans l'expérience d'une société qui détourne l'oreille d'un récit en marche ou encore à faire, ne pourra interrompre.

Il ne s'agit pourtant pas de lire les textes de Volodine et de Mauvignier — ou encore ceux de Lydie Salvayre, qui met en forme, d'une manière bien différente, le silence — comme une tentative de restitution ou de réparation d'une faute commise dans le passé ou par le présent. Ces récits ne réparent rien et, plutôt que de faire signe vers le passé et une mémoire encore à dire, ils investissent le présent pour en montrer les travers et en faire la critique. Les récits post-exotiques sont un moyen de contourner l'obligation de mémoire à laquelle les inquisiteurs qui surveillent et interrogent leurs auteurs les soumettent. De même, il faut écarter l'idée d'une restitution chez Mauvignier puisque le récit est fait dans le silence, qu'il s'adresse à « l'énonciateur » lui-même. Il sert davantage une prise de conscience, par le sujet, de sa situation dans le présent qu'une « libération » de ce présent d'une mémoire envahissante ou au contraire oubliée.

La mission éthique poursuivie par ces écrivains contemporains vise à amener les personnages pris avec leur récit et contraints au silence à reprendre l'autorité sur leur mémoire et, de ce fait, sur leur présent. Les auteurs post-exotiques se libèrent de la contrainte de l'interrogatoire par la plongée dans un univers inventé, au bord du rêve et de la mort ; les personnages de Mauvignier reprennent possession de leur histoire en se la racontant à eux-mêmes : « apprendre à finir » revient à refaire le récit du vécu pour en finir avec cette histoire qui pèse lourd sur le cœur. *Dans ma maison sous terre* de Chloé Delaume est un exemple éloquent de cette déprise par le récit d'un sujet soumis au récit des autres. Apprenant que le père qu'on lui a dit être le sien ne l'est pas, celle

qui, jusque-là, portait le nom de Nathalie Dalain se sent bernée par le récit qu'on lui a imposé toute sa vie et à partir duquel elle s'est forgé une identité :

On m'a enlevé mon père, relégué mon bourreau au statut d'auxiliaire, et ça me déstructure par tout petits morceaux. J'ai construit une histoire sur un terrain si vague que sans fouilles les fossiles affluent pour me blesser. Ça pousse en lierre obtus, fendille chaque fondation. Dans mes mains plus de sable, juste de la poussière. (*DMT*, 105)

Plus de temps qui s'écoule, seulement des cendres, celles du récit sur lequel elle s'appuyait, malgré son horreur, pour dire « je ». « J'étais la fille d'un assassin et me voilà moins que ça encore. J'étais la fille d'un suicidé, à présent ce que je suis, dites-le-moi [...] comment ça s'appelle. » (*DMT*, 49) Sans plus de mémoire à laquelle se rattacher (« Je ne perdais pas un père, je perdais une histoire greffée à chaque chapitre composant mon soma » [*DMT*, 101]), Delaume entreprend de se saisir du récit de sa vie, d'une nouvelle vie qu'elle inventera en l'écrivant : « je ne subirai plus, je m'écrirai moi-même » (*DMT*, 104), annonce-t-elle, avant de formuler le souhait de « parler juste. Le bon mode, la bonne note » (*id.*). Il n'est pas question pour elle d'ajouter une nouvelle histoire à l'ancienne, mais plutôt, à l'aide du livre, de tuer à la fois la source du faux récit et de la révélation de sa fausseté (sa grand-mère) et celle qu'elle croyait être sur la base de ce récit. La littérature « est avant tout une arme » (*DMT*, 118) : « Ceci est une tentative de meurtre/Je répète/Ceci est une tentative de meurtre. » (*DMT*, 65) Il s'agit d'éliminer toute trace du récit mensonger, mais aussi, surtout, de s'en émanciper en donnant à la nouvelle histoire et, de manière plus générale, à la littérature, à la fois la force d'une arme et celle des parturientes pour « s'écrire juste dans la vie » (*DMT*, 202) :

Je me suis faite de mots, personnage de fiction, pour pouvoir échapper à votre réalité. Puisque vous ne mourez pas, je vais le faire pour vous. [...] Car Nathalie est morte en 99. [...] Vous ne connaissez pas celle qui depuis neuf ans m'habite et me console [...]. Elle est moi, désormais, et elle s'appelle Chloé [...] je suis un personnage d'affliction. (*DMT*, 204-205)

L'écriture, à même son procès, donne au sujet le pouvoir de se libérer des récits qu'on veut lui

faire passer pour siens, et de participer à la création d'une identité en phase avec celle qu'il sent être la sienne. La solution ne passe pas par une table rase, mais bien par la réinterprétation de la mémoire, par sa reconfiguration et sa transcription en d'autres mots et en d'autres formes. Delaume, depuis son tout premier livre, n'a de cesse de raconter sa propre histoire, celle du jour où elle a vu son père tuer sa mère puis se suicider. Elle a opposé au silence imposé par la famille et au récit convenu et minimal des événements une réelle reconstruction de la mémoire, de manière à pacifier la relation avec ce traumatisme dont on évite de faire le récit, pour cesser « de n'être pas une femme mais toujours petite fille. Prisonnière des traumas, le cordon nécrosé » (*DMT*, 201), « une femme avec personne dedans³⁰ », habitante d'une mémoire refoulée.

Ces corps étouffés et contraints que mettent en scène un grand nombre de récits contemporains transposent en une sensation physique un mode de présence au monde et au temps défini par une exclusion de l'espace discursif partagé par tous. Les personnages qui éprouvent ainsi le présent se voient refuser le droit de raconter. Le récit contemporain est en cela à la fois très loin et très près de cette « littérature de l'épuisement », théorisée par Dominique Rabaté, poétique qui aurait dominé la littérature narrative française au milieu du XX^e siècle. Rabaté perçoit, dans les textes de Camus, Beckett, des Forêts et bien d'autres, un récit qui, tout en s'éloignant de l'autobiographie, est l'« [e]space, si l'on veut, du JE-ME », qui « aspire [...] à trouver le miroir de Narcisse où il s'immobilisera. [...] Il a ainsi, bon gré mal gré, partie liée avec

³⁰ Titre du dernier roman de l'auteure (Paris, Éditions du Seuil, coll. « Fiction & Cie », 2012.)

le silence dont il est la paradoxale expression³¹. » Les récits de Mauvignier et de Volodine sont, à l'image de ceux étudiés par Rabaté, l'expression d'un silence ou, à tout le moins, d'une déviation de l'aveu qui au final le camoufle. Cependant, les récits de l'épuisement dont traite Rabaté *prétendent* à ce silence ; ils le recherchent en lui donnant forme et en fondant dans la parole et l'énonciation le lieu d'une « immobilisation bienheureuse³² » du sujet qui, enfin, sera parvenu à accorder sa voix à son être : à trouver sa place, de sorte qu'il n'aura plus à la chercher en l'énonçant. Fondés sur certains dispositifs narratifs et énonciatifs similaires aux récits étudiés par Rabaté — mise à l'avant-plan de la voix et du sujet, intégration du discours dans une énonciation narrative, « utilisation d'un présent nouveau qui n'exprime pas la contemporanéité³³ » —, les textes étudiés tout au long de cette thèse n'ont pas pour objectif un arrêt du temps et du récit qui signerait la fixation du sujet. Leurs énonciateurs tentent au contraire de saisir ce qui se cache sous la surface du présent, comme Bernard mettant soudainement au jour la guerre que camouflent les sourires et le soleil apparaissant sur les photographies ramenées d'Algérie. Plutôt que vouloir, comme les écrivains de l'épuisement, enfin se taire, les auteurs contemporains détournent et contournent les silences d'aujourd'hui en faisant entendre une voix dans laquelle sont rassemblées autant les formes langagières et romanesques figées que les expressions d'aujourd'hui, autant un lyrisme romantique qu'une objectivité scientifique, autant les souvenirs intimes que d'autres relevant de la « grande » histoire. Il s'agit d'inventer un langage et une forme créateurs d'intersubjectivité et de lien, mais surtout une présence fondée sur une coopération des temporalités plutôt que sur leur hiérarchisation.

³¹ Dominique Rabaté, *Vers une littérature de l'épuisement*, Paris, José Corti, 1991, p. 191.

³² *Ibid.*, p. 34.

³³ *Ibid.*, p. 28.

Or cette présence, en tant qu'elle est l'expérience d'un présent vécu et pratiqué, peut-elle être saisie dans un récit qui, par définition, raconte une histoire toujours passée ?

Le saisissement du présent

Certains écrivains français contemporains tentent de saisir le présent en dehors de la narration, ou à tout le moins en réduisant la narrativité à sa plus faible expression. Leurs écrits ont pris la forme d'un *Carnet de notes* (Bergounioux), d'un journal « extime » (Ernaux), d'un relevé d'observations (Bon), autant de formes qui cherchent à fixer, comme le souligne Bergounioux dans la toute première entrée de son carnet, « les touches légères qui confèrent aux heures [...] saveur et couleur » (CN1, 7). Ce saisissement du présent par la note ne vise moins à en montrer la fugacité qu'à consigner ce qui peut possiblement en être oublié. Sans souscrire à une visée réaliste, ces textes cherchent plutôt à circonscrire un *rapport* au présent, un sentiment du temps défini notamment par l'expérience subjective d'une hétérogénéité langagière et temporelle. Ces formes du saisissement deviennent ainsi le lieu d'une remise en cause de la hiérarchie des temps et des langages, mais également des objets de mémoire qui témoigneront, dans l'avenir, de l'aujourd'hui.

La publication du journal de l'écrivain ou de son carnet de notes n'est pas une pratique typiquement contemporaine : le journal des frères Goncourt est davantage lu que leurs romans et ceux de Gide ont été le lieu de l'élaboration de théories romanesques et poétiques. Les journaux d'écrivains sont en effet habituellement caractérisés, d'une part, par la consignation des « choses vues³⁴ » et par une réflexion sur ces observations où le sujet confronte ses idées sur le monde

³⁴ Nom donné aux carnets de Victor Hugo lors de leur publication.

avec la réalité, et, d'autre part, par le travail littéraire qui y prend place, l'espace du journal servant souvent à l'évaluation de certaines formes poétiques et narratives. Or le journal est également le lieu de la construction de l'*ethos* de l'écrivain puisqu'il y prend position sur un sujet et un autre, tout comme il y dessine le schéma de ses réseaux sociaux et intellectuels. Certains écrivains contemporains ont encore une telle pratique du journal, notamment Renaud Camus, qui publie chaque année son journal de l'année précédente, en plus de maintenant le rendre disponible sur Internet au fur et à mesure de son écriture³⁵. Ses critiques du monde contemporain y côtoient des entrées sur la littérature et sur les plats mangés au restaurant. Le présent qui y est inscrit est donc à la fois celui de l'élaboration du journal lui-même et celui du quotidien et de la vie, tant personnelle que littéraire, du sujet.

Deux entreprises diaristiques contemporaines redéfinissent néanmoins la poétique du journal d'écrivain et, ce faisant, le présent qui y est consigné. En titrant les deux tomes de son carnet *Journal du dehors*³⁶ et *La vie extérieure*³⁷, Annie Ernaux propose de déplacer hors du sujet le lieu d'inscription de l'intime. Cette translation oblige le « je » à regarder les autres pour espérer s'y voir et ainsi saisir l'essentiel de son intimité. De son côté, Pierre Bergounioux s'affaire, dans des notes où est inscrit le réel le plus plat, à tout noter — de la grippe d'un fils aux problèmes de la voiture. À la suite du décès, coup sur coup, de ses beaux-parents, et à peine entré dans la trentaine, Bergounioux prend conscience du travail probable de l'oubli, qui effacera de la mémoire l'allure des jours vécus. Ses notations quasi quotidiennes visent donc à capter, plus que l'événement du présent, l'oubli à venir.

³⁵ Voir <http://www.renaud-camus.net/journal>. Le journal n'est cependant pas disponible pour qui le veut. Le lecteur intéressé doit s'inscrire pour avoir accès à la plupart des entrées de l'année courante.

³⁶ Annie Ernaux, *Journal du dehors*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2007 [1993]. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *JD*, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

³⁷ Annie Ernaux, *La vie extérieure*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2001 [2000]. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *VE*, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

Le *Carnet*³⁸ de Bergounioux et les journaux d'Ernaux témoignent donc d'un présent qui s'inscrit moins — bien que les écrivains le relèvent parfois³⁹ — dans des objets matériels dont la transformation constante permettrait de constater le passage du temps, que dans le rapport entretenu entre un sujet et le monde. Ce rapport est au fondement des entrées de journaux d'Ernaux, convaincue que « dans les notations de cette vie extérieure, plus que dans un journal intime, se dessinent [s]a propre histoire et les figures de [s]a ressemblance » (*VE*, quatrième de couverture⁴⁰). L'écrivaine cherche donc ailleurs qu'en elle-même les signes d'un rapport intime au monde. Si elle retrouve les signes de sa propre présence au monde chez les gens qui l'habitent, il en est tout autrement de Bergounioux, qui n'y voit autour de lui qu'une « humanité sans espoir, sans but » (*CN3*, 680). Une partie du travail du *Carnet* est précisément de rendre compte de cette absence d'avenir et d'ambition, de cumuler les preuves de ce qui n'est plus possible, y compris la retenue, par l'écriture, du présent.

« L'instant excède notre capacité d'accueil. Il enferme plus que nous le supposons, lorsqu'il nous visite. Sa voix est chargée d'échos dont la signification s'éclairera, plus tard, si nous en avons fixé la source. Il porte, comme les jeunes mariées, une robe à traîne dont le bruissement précieux persiste longtemps⁴¹. » Cette description de la nécessité de la note et du carnet est formulée par Bergounioux dans un entretien accordé à Michel Gribinski. La tenue d'un carnet, outre le besoin de consigner les détails du jour, célèbre les épousailles du temps et de l'instant, elle relie un

³⁸ La typographie « *Carnet* » sera utilisée lorsqu'il sera question de l'œuvre publiée et de son contenu. « *Carnet* » désignera alors la forme littéraire qui lui correspond.

³⁹ Si Bergounioux évoque, dans quelques entrées, son étonnement et sa maladresse quant à la technologie contemporaine, Ernaux ne fait à peu près pas mention du monde des objets dans ses journaux. *Les années*, en revanche, considère les objets comme autant d'indicateurs d'une modification de l'ordre du temps et d'un changement de génération.

⁴⁰ Cette quatrième de couverture est signée des initiales de l'écrivaine.

⁴¹ Pierre Bergounioux, *Où est le passé*, entretien avec Michel Gribinski, Paris, Éditions de l'Olivier, coll. « Penser/rêver », 2007, p. 68-69.

présent avec l'avenir dont il sera le passé : « La mémoire sert d'entrepôt à ce qui excède, momentanément ou définitivement, notre capacité d'interprétation et d'action. [...] On confie à celui qu'on sera demain le soin de délivrer celui qu'aujourd'hui a défait, meurtri » (CN2, 528), écrit-il en 1995. Si les récits servent à Bergounioux de lieu d'éclaircissement d'un passé non transmis et des déterminismes qui conduisent son expérience du temps, le carnet est employé comme stockage des instants qui, en raison de la rapidité avec laquelle ils passent et des tâches quotidiennes qui occupent l'esprit, seraient sinon passés inaperçus et tombés dans l'oubli. En somme, le travail du carnet est de construire ce que Tiphaine Samoyault a décrit comme un « présent susceptible de devenir le passé⁴² » et de s'effondrer dans la mémoire et l'oubli. L'instant concentre le présent : noter les rencontres et les choses vues à partir du train, assure la répercussion dans l'avenir du bruissement, souvent imperceptible, de ce jour évanoui, la persistance du présent *en tant* que présent. Chaque instant est la survivance d'un autre dont il est l'écho, sa résonance. Il est la mémoire d'une expérience du présent à la fois singulière et commune puisqu'elle renvoie à la plus petite unité de temps vécu : le quotidien.

La saisie de ce potentiel d'oubli que sont les occupations journalières explique en partie l'absence quasi complète, dans le *Carnet*, de l'histoire événementielle qui, elle, survivra dans la mémoire collective. Les élections présidentielles n'ont en effet droit qu'à une ligne ou deux, alors que la chute de mur de Berlin, le démantèlement du bloc soviétique ou les attentats du 11 septembre 2001 ne bénéficient pas d'un traitement différent : « C'est Cathy, en rentrant, qui m'apprend qu'un attentat de grande ampleur a été commis aux États-Unis. Nous prenons les informations et découvrons, comme tout le monde, l'attaque dévastatrice menée contre les tours du World Trade Center et le Pentagone » (CN3, 122). Devant le spectacle du monde et de

⁴² Tiphaine Samoyault, *Littérature et mémoire du présent*, Nantes, Éditions Pleins Feux, 2000, p. 15.

l'histoire, Bergounioux est « comme tout le monde », bien que l'écrivain soit un intellectuel dont les lectures compulsives concernent tant l'organisation des sociétés que la philosophie politique et l'économie, et qu'il pourrait interpréter avec précision les événements « historiques ». Contrairement aux récits ou aux courts textes publiés par l'auteur chez Fata Morgana, le *Carnet* ne laisse place à aucune réflexion ni élaboration d'une pensée littéraire ou philosophique prenant en exemples les événements historiques ou les mouvements de civilisations. Il faut en conclure que la forme de la note à laquelle Bergounioux s'astreint ne se prête pas à un tel déploiement de la pensée argumentée. Il s'agit davantage de saisir le menu d'une vie, ce qui ne fait pas événement et dont la télévision et les manuels d'histoire ne se souviendront pas. Par sa rapidité et l'absence de développement qu'elle impose, la note permet de rendre compte de la correspondance entre les choses et leur expérience, de capter, en même temps que les réactions « superficielles » et immédiates qu'il suscite, la saveur de l'instant.

Les contours d'un récit se dessinent néanmoins dans le *Carnet*, notamment par la succession des entrées, la répétition des gestes et des tâches qui y sont rapportés et la scansion du temps selon les vacances scolaires et les saisons qui annoncent le voyage aux Bordes ou le retour à Paris. « [A]u bout d'un centaine de pages, la datation ne scande plus rien⁴³ », remarque Daniel Laforest, parce que le temps retranscrit est celui d'un quotidien qui se répète de jour en jour, de mois en mois, le temps de la vie d'un homme qui angoisse, qui est malade, qui aime, qui se fâche ; un homme qui travaille, visite sa mère, prend des vacances, fait réparer sa voiture ; un homme pris dans des embouteillages, qui va à la pêche, prépare les repas. En somme, ce présent à ce point

⁴³ Daniel Laforest, « Journal des saisons crispées. *Carnet de notes 1980-1990*, de Pierre Bergounioux », dans *Spirale*, n° 201, 2006, p. 51.

précieux qu'il faut en conserver chaque heure est formé non pas de chaque journée prise séparément, mais de l'accumulation des jours dont l'imposante masse de papier qui en constitue le corps littéraire témoigne. Si le *Carnet* évite l'événement, les effets d'échos entre les mois et les années que provoque la répétitivité du quotidien empêchent l'ordinaire et le commun de tomber dans la banalité. « La banalité n'existe pas en soi. C'est l'oubli qui la crée⁴⁴. » Pourtant, cette même répétition qui cause l'interpénétration des années et des mois les uns dans les autres est également le chemin le plus court vers l'oubli de la spécificité de chaque instant. Au final, la répétition qui caractérise le récit formé par le *Carnet* crée un présent aussi lourd que le livre qui le contient et aussi fragmentaire que le « texte lacunaire, inarticulé qu'ils [les morts] nous ont légué » (CN2, 201).

L'hors de la présence

Le présent mis en forme dans le *Journal du dehors* et *La vie extérieure* d'Annie Ernaux est beaucoup plus « léger », ou à tout le moins plus concis, que celui amassé par Bergounioux, bien que le projet qui sous-tend les deux entreprises soit en apparence similaire : « Il ne s'agit pas d'un reportage ni d'une enquête de sociologie urbaine, mais d'une tentative d'atteindre la réalité d'une époque [...] au travers d'une collection d'instantanés de la vie quotidienne » (JD, 8), écrit Ernaux dans l'avant-propos ajouté à l'édition poche du *Journal du dehors*. « Atteindre la réalité » et recueillir les couleurs inventées par chaque journée sont des programmes qui, bien que d'ordre différent, poursuivent l'objectif d'appréhender le présent en dehors du récit. Puisque ce présent n'apparaît pour Ernaux que dans la rencontre avec l'autre, les courtes notes qui composent les deux

⁴⁴ *Ibid.*, p. 50.

volumes des journaux font état d'un rapport entre deux existences et deux présents, mais également entre le présent et le passé.

Alors que Bergounioux consigne ce qui meuble la vie quotidienne, de l'heure du lever aux visites au bureau de tabac, Ernaux jette un œil vers l'extérieur, convaincue « qu'on se découvre soi-même davantage en se projetant dans le monde extérieur que dans l'introspection d'un journal intime » (*JD*, 10). Celle qui décrira *Les années*, quelque quinze ans plus tard, comme une autobiographie impersonnelle, livre, dans ces deux courts journaux « extimes », sa vie à travers celle des autres, et plus précisément celle de ses voisins de la Ville Nouvelle qu'elle habite. Son recours aux termes « collection » et « instantanés » pour décrire son travail est significatif : la collection réfère à la fois à l'action de rassembler des choses appartenant à une même catégorie d'objets et à l'ensemble de ce qui a été regroupé, tandis que les instantanés sont une fixation du temps, du furtif, dont le regroupement forme une sorte d'album non pas du temps présent, mais de ce qui n'est plus. Contrairement aux *Années*, où les photos servent à relier les différents présents de la narratrice pour former un tout qui, par la force du récit, devient un instantané à la fois du présent de l'écriture et de la femme qui écrit, autant la collection que l'album de photos sont ici un rassemblement, sans vitalité ni mouvement, de scènes et de personnes fixées à jamais, représentant d'un moment aussitôt soustrait au temps, évanoui.

Le corps est, comme dans *Les années*, au centre et à la source des récits. La manière dont le corps habite l'espace accroche l'œil de l'écrivaine et suscite l'écriture : « Sur la ligne Mairie d'Issy, une femme avec un foulard sur la tête regarde par la fenêtre avec attention le noir du souterrain [...]. Brusquement, elle s'adresse à sa voisine : “Rien que des drogués, et ils sont méchants vous savez !” » (*JD*, 17) ; ou encore : « Près de la place de l'Alma, sur un terre-plein entre deux voies,

un homme est couché sur le sol, recroquevillé. » (*VE*, 63) Que perçoit-elle, dans ces corps de chair et de mots ? Pourquoi note-t-elle tous ces petits événements qui, comme chez Bergounioux, ne sont que des incidents, « ce qui tombe, doucement, comme une feuille, sur le tapis de la vie⁴⁵ », pour reprendre à Barthes la description poétique qu'il en propose ?

La réponse à ces deux questions est à la fois simple et complexe, Ernaux se positionnant, par son double rôle d'observatrice et de descriptrice, à la fois comme centre perceptif, instance de jugement et chroniqueuse du monde contemporain. Les principaux critères de sélection des situations rapportées dans son journal sont énoncés sur la quatrième de couverture de *Journal du dehors*⁴⁶ : « je voulais ainsi retenir quelque chose de l'époque et des gens qu'on croise juste une fois, dont l'existence nous traverse en déclenchant du trouble, de la colère ou de la douleur. » Trois critères, donc, pour que les rencontres soient consignées dans le journal : d'abord, chaque incident doit avoir un personnel différent — bien qu'Ernaux fasse une entorse à cette règle, notamment pour un ramasseur de « caddies », qui apparaît dans plusieurs fragments. Ensuite, l'écrivaine doit éprouver une émotion minimale en croisant ces personnes. Enfin, cet ébranlement doit être causé par l'expérience de *l'existence* des personnes rencontrées.

La primauté accordée au corps et au langage dans les journaux d'Annie Ernaux révèle que l'existence qui la touche et la traverse est visible et audible, qu'elle se révèle par ce qui, de l'intérieur de la personne croisée, est projeté vers l'extérieur par la voix ou un geste, par une posture ou une attitude. Si la voix est la métonymie du sujet⁴⁷, le corps est la page sur laquelle cette expérience est inscrite, où « l'exister » se donne à voir. Ce qui, chez les autres, attire l'attention d'Ernaux et qu'elle juge important de rapporter dans ses journaux « extimes » tient

⁴⁵ Roland Barthes, *Nouveaux essais critiques*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, p. 172-173.

⁴⁶ Tout comme celle de *La vie extérieure*, cette quatrième de couverture est signée par Ernaux.

⁴⁷ Voir *supra*, p. 265.

moins des motivations (morales, idéologiques, intimes, etc.) de leurs actions que des actions elles-mêmes et des modes d'existence qu'elles mettent en lumière. Toutes ces présences deviennent des attitudes auxquelles Ernaux peut confronter son propre « exister » et sa propre pratique des lieux et du présent.

Voici un extrait qui révèle l'attention portée par l'écrivaine à ce qui est projeté au-dehors par le corps et la voix de l'autre, le signe d'une existence à la fois individuelle et collective où se révèle une manière d'être ensemble qui tient, entre autres, à la littérature :

Deux femmes feuilletent des catalogues de vente par correspondance, l'une en face de l'autre, dans le train Cergy-Paris. La plus jeune commence solennellement : « Ma mère ne s'est pas remise d'une histoire, qui est arrivée dans son immeuble. » L'autre la regarde avec intérêt. La narratrice continue donc. Elle construit le récit devant nous (nombreux voyageurs debout, plusieurs se mettent à écouter), avec un personnage, [...] un lieu, [...] des péripéties : disparition de la vieille, absence de bruit derrière sa porte [...]. Les actants du récit se distribuent en « bons » (la mère) et en « mauvais » (le gérant). L'issue fatale est prévisible dans le ton et la conduite du récit, la jeune femme multiplie les incidentes lourdes de signification [...] menant à un présent d'horreur. Elle s'interrompt [...], relance en feignant la surprise [...]. Jouissance de la narration visible sur son visage, aux yeux baissés, levés épisodiquement sur la première destinataire de l'histoire, la jeune femme assise en face d'elle (mais destinataire maintenant fictive, la véritable étant la foule de gens agglutinés dans l'allée centrale du wagon). Façon impudique de raconter, exhibition du plaisir de la narration, ralentir le processus qui mène à la fin, augmenter le désir de l'auditoire. Tout récit fonctionne sur le mode de l'érotisme. [...]

(Je m'aperçois que je cherche toujours les signes de la littérature dans la réalité.) (*JD*, 45-46)

En rapportant cette scène de construction d'un récit, Ernaux ne cherche pas à trouver le sens de l'histoire racontée, voire le sens à donner à ce rassemblement de gens autour du récit en acte. Elle constate les faits, se permettant à la toute fin un commentaire sur son propre mode de présence au monde : celui d'une écrivaine qui traque la littérature dans toutes les situations de la vie — ce que confirment d'ailleurs les nombreuses allusions intertextuelles parsemées dans le texte. Ernaux avoue alors, et c'est très rare qu'elle soit aussi explicite, une des manières dont elle appréhende la réalité. Le support qui lui permet de s'y mouvoir, de s'y diriger et de la saisir lui vient de la littérature, qui plus est, selon l'exemple tout juste cité, de l'éros dont procède le récit, à la fois désir du récit et séduction par le récit.

Il s'agit là d'une différence majeure entre les entreprises de saisissement du présent menées par Bergounioux et par Ernaux. Alors que celle-ci cherche la littérature dans le réel et succombe à la jouissance du récit (qui, dans l'exemple précédent, est récit du récit), celui-là évacue complètement la littérature de son *Carnet*. Elle n'y est présente que sous la forme d'un inventaire des livres lus ou achetés, mais jamais comme moyen pour préciser une lecture et une compréhension du réel. Étrangement, selon l'horizon d'attente habituellement concédé au carnet d'écrivain, la production littéraire de Bergounioux n'a pas droit de cité dans le *Carnet*. Elle est réduite à n'être qu'une des tâches dont l'homme doit s'acquitter, une « besogne » (CN2, 268), Bergounioux désignant d'ailleurs son bureau comme la « table de peine » où il « fai[t] ce qu'[il] doi[t] » (CN2, 869). Les premières années consignées dans le *Carnet*, peut-être parce qu'elles concordent avec le début du travail d'écrivain, font tout de même une petite place à son travail littéraire : il évoque parfois l'écriture de ses premiers ouvrages et le choix de leur titre. Or, au fil des années, ce type de notes disparaît et celles qui parlent de littérature tiennent du livre de compte, Bergounioux se contentant d'inscrire le nombre de pages écrites, sa satisfaction générale quant à son travail du jour et les livres lus. Le lecteur n'apprend la publication d'un ouvrage que parce que l'écrivain se rend aux bureaux des éditions Gallimard ou Verdier pour quelque affaire administrative : « Les éditions Verdier on changé de côté. [...]]Je signe le service de presse de *Simples* dans le bureau de Colette. Gérard Bobillier est en voyage. L'après-midi, je passe à *Un peu de bleu dans le paysage*. À trois heures et demie, c'est terminé. » (CN3, 126). Si une certaine mélancolie transparait dans le *Carnet*, si dans un certain nombre d'entrées Bergounioux fait état du défaut de transmission qui a suscité son besoin d'écrire, le produit de ce rapport au passé n'y apparaît jamais, pas plus d'ailleurs que la réflexion dont il sourd. Trop chargés de mémoire, travaillant à relier le passé à l'expérience du présent donnée à lire note après note, les récits — et

la littérature en général — sont congédiés du *Carnet*, comme s'ils appartenait à une temporalité différente du présent qui doit s'y retrouver. « Bergounioux n'écrit pas exactement pour conjurer l'oubli du passé, mais plutôt afin de "comprendre" [...] en quoi les choses et les êtres peuvent s'y trouver un jour relégués sans que l'on puisse y faire quoi que ce soit⁴⁸ », constate Daniel Laforest. Son travail d'écrivain, qui vise précisément à rappeler pour oublier, ne peut y trouver place.

Ernaux ne fait pas davantage mention de son travail d'écriture dans ses journaux intimes, le regard vers l'extérieur auquel ils obligent l'interdisant. Pourtant, comme l'indique la fin de l'extrait où est décrite la scène du train, elle ne peut empêcher la littérature qui informe le réel de diriger sa prise de note et d'être le guide de son appréhension du monde. Dans cette scène du train, l'érotisme du récit et l'acte de raconter ne sont pas les seuls signes littéraires repérés par Ernaux. Au-delà de la « jouissance de la narration » et de l'histoire racontée, l'auteure prend la peine de noter et de décrire la scène d'énonciation dans son ensemble : les deux femmes, les catalogues, le train, les passagers qui écoutent et deviennent les destinataires du récit, etc. Toute la scène est ainsi littérature, c'est-à-dire, suivant ce qu'Ernaux en rapporte, qu'elle est faite dans et à partir d'un lieu, qu'elle a pour objectif de provoquer un effet, de créer une texture temporelle (le « présent de l'horreur ») et qu'elle a le pouvoir de rassembler un public autour de l'histoire racontée et, surtout, autour de l'acte narratif lui-même. Ce qui est raconté, le fait divers auquel tient, en fin de compte, l'histoire de cette dame disparue puis retrouvée morte dans son appartement, Ernaux en fait l'ellipse. *L'acte littéraire* qui prend forme sous ses yeux est en revanche décrit dans ses moindres détails, car il est ce qui la traverse, c'est-à-dire cette existence littéraire non seulement de la narratrice, mais bien de tous ceux qui prennent peu à peu le rôle des

⁴⁸ Daniel Laforest, « Journal des saisons crispées... », *loc. cit.*, p. 50.

destinataires de la narration, rôle caractérisant également, à ce moment précis, son mode d'existence.

À l'instar de ces passagers du wagon qui deviennent, par l'attraction du récit, les destinataires indirects du discours de la jeune femme, le témoin qui cherche à voir l'aspect littéraire du réel souhaite d'une certaine manière changer de rôle et de mode de présence. La littérature, quelle que soit la forme sous laquelle elle se présente (poésie, roman, dialogue, etc.), appartient à ce que Jakobson a nommé, dans son célèbre schéma, un « acte de communication⁴⁹ ». Que ce soit par la lecture d'un poème ou par l'observation d'une situation où apparaissent des signes de la littérature, un échange communicationnel est établi entre un émetteur et un récepteur réel ou fantasmé. En appréhendant l'événement et le réel sous un angle littéraire, qui plus est en transposant dans un journal son expérience du réel, Ernaux se fait l'un des destinataires de l'événement et du récit qui s'écrit sous ses yeux. De cette manière, elle devient « impliquée » dans une situation de communication littéraire qui prend forme à tout moment. Elle est concernée par ce qui s'y passe, ce qu'elle « lit » sur les pages du réel et dont elle ressent les effets. Le présent perçu devient dès lors un présent vécu, dont elle fait l'expérience plutôt que de n'en faire que l'observation. L'existence de l'autre, comprise et reconstruite par Ernaux comme un signe littéraire et donc comme un acte communicationnel, l'inclut et fait appel à elle en tant que destinataire d'un message qui, sans elle, serait en partie perdu.

Les notes et microrécits qui composent *Journal du dehors* et *La vie extérieure* préfigurent le dispositif narratif adopté dans *Les années*. Liste de souvenirs et d'expériences du temps, *Les années*

⁴⁹ Voir Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale I. Les fondations du langage*, trad. de Nicolas Ruwet, Paris, Minuit, 1963, p. 213.

forme tout de même une durée et une continuité dans lesquelles l'énonciatrice s'inscrit, alors même qu'elle pose comme singulier chacun des présents qui les constituent. Les journaux extimes offrent en revanche une définition de la présence qui ne tient, sauf en de rares exceptions, qu'au présent lui-même, à l'instant où la rencontre d'une autre existence provoque une réaction qui fait apparaître un mode d'être dans le temps particulier. L'entité que sont les journaux rassemble différentes présences de l'écrivaine. Il revient au lecteur de les lier les unes aux autres pour dessiner les contours d'une expérience du temps.

Il demeure tout de même qu'une anamnèse est possible dans ce travail sur et à partir du présent. J'ai affirmé qu'il y avait certaines exceptions à la puissance de l'instant dans les notations d'Ernaux. C'est que son entreprise diaristique fonctionne parfois comme une *reconnaissance* de « [s]on existence passée », d'« une part de son histoire » (*JD*, 106-107) chez ceux qu'elle croise « au-dehors, dans les passagers du métro ou du R.E.R., les gens qui empruntent l'escalator des Galeries Lafayette et d'Auchan [...] dans des visages, des corps, qu[']elle ne revoi[t] jamais » (*id.*). Certaines expressions entendues étaient utilisées par sa mère, certains visages lui rappellent des hommes aimés. Ernaux se reconnaît chez les autres à la fois pour ce qu'elle est, mais aussi pour ce qu'elle a été ; elle perçoit en eux un passé toujours actif parce que faisant partie d'elle-même. Ce télescopage des temps dans le présent est une explication possible de la primauté accordée aux gens de peu et aux travailleurs dans les entrées du journal. Si, comme le souligne Barthes, les « hommes [sont] murés dans la langue de leur classe⁵⁰ », Ernaux retourne, à l'écrit, vers le milieu dont elle est issue, celui des ouvriers et des moins nantis. Elle appose sur les faits et gestes de ces gens des grilles sociologiques et socio-économiques dont l'application ne vise pas à une interprétation du réel, mais plutôt à comprendre les fondements moraux, éthiques et esthétiques

⁵⁰ Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points. Littérature », 1972 [1953], p. 59.

de son rapport au monde et à évaluer ce qui, du temps d'avant, influence toujours la manière dont elle perçoit le monde.

Pour Ernaux, l'homme n'est pas une bête de sens, mais d'action, à la fois libre et déterminée par un certain nombre d'impératifs sociaux qui orientent son rapport au monde. Celui-ci est composé pour une part d'une manière d'habiter le présent et l'espace collectif et discursif, et, pour une autre, de la place fantasmée du sujet dans ce même espace. « L'homme est offert, livré par son langage, trahi par une vérité formelle qui échappe à ses mensonges intéressés ou généreux⁵¹ », observe encore Barthes. Ernaux traque, ou à tout le moins observe, cet écart creusé entre le réel et le fantasme. Impliquée dans l'acte communicationnel du réel, elle se confronte alors à sa propre expérience de cet écart, en même temps qu'à une image d'elle-même forgée par ses préjugés et ses présupposés théoriques. L'anamnèse est donc à la fois une pratique du passé, mais aussi du présent, qui offre à l'écrivaine des situations dans lesquelles elle peut reconnaître simultanément son mode de présence et son expérience passée.

L'exemple le plus saisissant de cet effet de miroir et de télescope des temps provoqué par l'existence des autres est le suivant :

Le prof de français du lycée d'A., dans le Nord, qui enseigne dans une classe « défavorisée », roule en Mercedes, bijoux, écharpe chic, discrétion blonde. Qu'elle soit née dans un milieu populaire, comme elle le proclame, ne change rien à ceci pour les élèves : elle est *maintenant* une bourgeoise. Tout ce qu'elle dit en classe contre la publicité, l'argent-roi, ne peut rien contre la vision obscène d'une Mercedes garée devant le lycée Guy-Mollet. (VE, p. 49)

En soi, la marque de la voiture n'est pas ce qui offusque l'écrivaine, non plus que l'enseignante conduite une telle voiture pour aller travailler dans un milieu plus pauvre — l'utilisation des guillemets pour encadrer l'épithète « défavorisée » indique toute la réserve d'Ernaux par rapport à cette désignation. C'est plutôt la contradiction entre le discours tenu par l'enseignante et les gestes

⁵¹ *Id.*

qu'elle pose, soit la manipulation qu'elle opère sur sa propre image, qui choque l'écrivaine. Devant un public démuné, cette femme se porte à sa défense contre le capitalisme et l'argent corrompeur en mettant de l'avant son origine modeste ; devant les autres, bien que cette séparation des publics ne soit pas très nette, comme Ernaux le démontre bien, elle expose ostensiblement son « ascension sociale », sa réussite, qui est d'abord économique. Pour ce faire, elle utilise un objet (la voiture) dont la publicité, qu'elle critique pourtant devant les jeunes, a fait le signe même du succès et d'un statut social élevé et, pour certains, enviable.

La critique de l'attitude de cette enseignante dessine, à l'envers de la description de son obscénité, un portrait d'Ernaux. Également issue d'un milieu populaire et devenue professeure de lettres, Ernaux condamne le manque de discernement, mais surtout l'absence de honte de sa « jumelle », qui exhibe et sa réussite sociale et son origine ouvrière, comme si l'une équivalait à l'autre, alors qu'il est clair que la première prend le pas sur la deuxième, la Mercedes et les bijoux en faisant foi. Ce n'est pas qu'Ernaux soit aveugle sur sa propre ascension sociale, sur sa propre condition de bourgeoise, bien au contraire. Elle a en effet recopié en exergue de *La place* — roman consacré à la place sociale occupée par elle et son père — la phrase suivante de Jean Genet : « Je hasarde une explication : écrire, c'est le dernier recours quand on a trahi⁵² ». L'écrivaine est plutôt outrée de ne pas trouver chez cette enseignante la conscience d'avoir trahi son milieu d'origine et d'occuper *maintenant*, comme elle le souligne, la place du dominant.

La vive réaction d'Ernaux devant cette scène est issue d'un conflit éthique qui a pour origine un rapport du présent au passé fondé sur la reconnaissance et la fidélité, mais également l'expérience personnelle d'Ernaux, qui a cherché pendant longtemps à faire disparaître les signes de son origine modeste :

⁵² Annie Ernaux, *La place*, Paris, Gallimard, 1983, p. 9.

Elle connaît maintenant le niveau de sa place sociale — il n'y a chez elle ni Frigidaire, ni salle de bains, les vécés sont dans la cour et elle n'est toujours pas allée à Paris —, inférieur à celui de ses copines de classe. Elle espère que celles-ci ne s'en aperçoivent pas, ou le lui pardonnent [...]. (LA, 66)

Le comportement de l'enseignante agit ainsi à la fois comme le rappel d'une expérience passée et, en raison du trouble qui habite Ernaux devant cette femme, de son mode de présence actuel, qui inclut tout à la fois l'origine ouvrière et la honte. Pour l'écrivaine, la honte a été celle de ce qui est (être fille d'épicier), puis elle s'est transformée en honte d'en avoir eu honte et finalement en honte de s'être éloignée de ses racines. Voyant la Mercedes et les bijoux, et sachant le discours économique que l'enseignante tient à ses élèves, Ernaux est en fait un témoin de l'instrumentalisation du passé par cette femme qui cherche à s'attirer un capital de sympathie auprès de ses élèves et à être considérée comme un membre de leur groupe, bien que tout le reste, ce qui paraît, l'en éloigne. Cette existence qui traverse Ernaux, cette « figure de sa ressemblance » à laquelle elle est confrontée, non seulement la convainc de se distancer d'un tel comportement où une femme se présente sous divers visages, au vu et au su de tous, mais la force également au constat d'un trouble évident de la société contemporaine où trahir sa « place » et son passé est un geste sans conséquence.

Les restes du présent

Bergounioux met également en forme, et doublement, le rapport problématique du présent à lui-même et au passé. Son *Carnet* est en effet le lieu où la complexité de sa relation au passé et à ses contemporains est exposée et non pas, comme dans ses récits, expliquée, résolue. Si Ernaux arrive à se reconnaître dans l'existence des êtres qu'elle croise, une telle ressemblance est introuvable dans le *Carnet*, voire impossible pour Bergounioux. Celui-ci refuse en effet d'être le

destinataire d'un présent imbu de lui-même qui, comme le note Ernaux, se résume à n'être que « la vie qui se donne en spectacle » (*JD*, 105), qu'« [u]n espace peep-show » (*JD*, 58). « C'est que je me suis retiré, voilà trente-deux ans, pour demander aux choses premières quelles donc elles étaient vraiment, et je ne sais plus rien de ce qui se passe à l'extérieur » (*CN2*, 987), déclare Bergounioux. Cette posture est néanmoins difficilement défendable pour un homme qui consigne jour après jour moins les « beautés » du quotidien que tous les incidents qui l'ont irrité. Du sort des SDF à la vis desserrée de sa tronçonneuse, des embouteillages à la paresse de ses fils, tout est source de contrariété. Le présent est vécu comme un empêchement constant et répété de son travail intellectuel, qui est lui-même, faut-il le rappeler, une dure corvée.

Alors qu'Ernaux se sert des journaux extimes et des microrécits qu'ils assemblent pour mettre au jour le présent tel qu'il est dans son rapport à lui-même et aux autres temporalités, Bergounioux camoufle, dans le compte rendu de ses journées, un présent fantasmé, idéal, celui qu'il s'efforce de construire dans ses récits en parlant d'autre chose que du présent. Ce temps rêvé est celui des vérités durables et intemporelles : « Quelque chose demeure, à n'en pas douter, des plus lointains commencements, brave la puissance dévastatrice du temps, se dresse, inentamé, précieux infiniment, parmi les pertes et les ruines. » (*CN3*, 715) Ce présent des choses est celui qu'il rejoint chaque été, alors qu'il s'emploie à pêcher et à souder : « Nous voici, de nouveau, au Pays Vert et je trouve à cet instant, sous le soir doré, un goût d'éternité » (*CN2*, 444). Ce lieu est celui, précisément, des commencements, un lieu dégagé des décombres de l'histoire, parce qu'encore protégé de ses affres. Si ses récits cherchent à découvrir ce reste qui a traversé les époques et a résisté à la durée, puis à le dégager des débris du temps dont le présent est encombré, Bergounioux édifie dans son *Carnet* un présent au « goût d'éternité » s'assurant ainsi, par la consignation de ses moindres détails, qu'il ne produise pas de restes. La répétition régulière

des tâches et des déplacements participe de l'abolition du temps, les mois et les années étant quasiment identiques, le compte rendu de l'un pouvant passer pour celui de l'autre. C'est pourtant la consignation de la matière de chaque journée qui certifie que le présent demeure, ou à tout le moins qu'il *a* demeure dans ce qui, en définitive, prend l'aspect d'un tombeau de papier. Ce monument témoigne de l'existence du présent, mais toujours en ce qu'il est passé. Le présent *subi* est ainsi, comme Bergounioux l'a lui-même remarqué, créateur de ruines et de décombres. Mais nul ne peut savoir ce que seront, aux yeux de celui qui viendra, ses ruines. Le travail exhaustif du *Carnet* est donc de faire passer le présent, tout le présent, dans le temps, d'éviter de laisser quelque chose derrière qui encombrerait un présent à venir.

Or, je l'ai noté, ce présent est encombrant, non seulement sur les tablettes d'une bibliothèque, mais parce qu'il finit toujours malgré tout par être oublié. C'est d'ailleurs peu de temps après avoir eu le sentiment que « le temps des commencements [lui] [était] devenu à peu près intelligible et que cela [lui] suffit » (CN3, 524), au moment où il sent que son travail d'identification et d'explication des restes qu'il a hérités du passé est terminé, que Bergounioux s'attelle à la tâche de la réécriture de ses carnets. Ce sont d'abord quelques pages de 1985 qu'il recopie pour le vingtième anniversaire de la revue *Théodore Balmoral*, puis toute la décennie 1980, comme s'il s'agissait de « renoter » ce qui fut présent pour le réactualiser. Ce faisant, le *Carnet*, parce qu'il inclut sa propre retranscription, construit de la durée : « Je passe mon temps à noter que mon temps se passait à noter le passage du temps » (CN3, 949), écrit Bergounioux en janvier 2009, alors qu'il copie à l'ordinateur les pages de son carnet de 2006 où il a consigné sa transcription des pages des années quatre-vingt-dix. Retour du présent maintenant passé, mais autrefois avenir, sur un passé autrefois présent. Et Bergounioux ne s'en tient pas là : il va jusqu'à rappeler, au moment de la retranscription, des épisodes des années recopiées : « C'est le 1^{er} janvier

1984 qu'un manchon de cardan s'était déboîté, sur la R 18, à hauteur de Limoges » (CN3, 466). Le lecteur assidu du *Carnet* fait ainsi une expérience temporelle analogue à celle de l'écrivain : il constate le passage du temps, véritable travail du présent. La transcription, l'autoréflexion à laquelle elle donne lieu, et non l'écriture quotidienne, transforme la fixation du présent en une durée. Elle atteste que le présent, s'il devient mémoire, perdure et échappe à l'abîme de l'oubli où le passé est habituellement relégué. Ce qu'il reste du présent est ce qui en est recopié dans le but, précisément, qu'il demeure et ne s'inscrive pas dans la colonne du passif qui alourdira de ruines le dernier instant.

L'entreprise d'Ernaux se situe en ce sens presque à l'opposé de celle de Bergounioux. L'écrivaine ne conserve du présent que ce qui a provoqué chez elle un trouble ou une émotion, uniquement ce qui lui procure une définition de son existence à ce moment précis. Or si Bergounioux recopie chaque entrée du *Carnet* comme si tout ce qui est consigné dans ces milliers de pages constituait le corps du présent et non la trace qu'il a laissée, les scènes rapportées par Ernaux sont pertinentes, au moment de l'écriture, en tant qu'elles sont un *punctum* de sa présence et, plus tard, autant de « traces de temps et d'histoire, des fragments du texte que nous écrivons tous rien qu'en vivant. » (VE, quatrième de couverture) À l'image des *Années*, où seront décrites, comme preuve d'une modification d'un rapport au temps, de vieilles photographies, les entrées de son journal intime deviennent avec le temps autant d'autres qui « réveillent notre mémoire et nous révèlent à nous-mêmes. » (JD, 10) Les scènes transcrites attestent d'une présence passée en ce qu'elle existe encore, malgré l'oubli, dans le présent. Elles donnent au sujet accès à une mémoire qui dépend précisément de l'oubli pour exister, une mémoire dont la redécouverte participe, en raison de la confrontation temporelle à laquelle elle donne lieu, à une définition du « moi » qui ne s'appuie pas uniquement sur le maintenant, mais sur l'autre et le passé.

Donner lieu au temps

Alors que chez Bergounioux le présent n'est pertinent qu'en ce qu'il doit être plus tard considéré comme totalement passé, qu'il n'en reste rien, ce qui suppose — comme en fait la preuve la transcription du *Carnet* — qu'il ne doive jamais être oublié, le présent que retient Ernaux est celui d'un instant dont la qualité première est précisément d'être fuyant, accidentel et non renouvelable. La durée longue et répétitive constituée par Bergounioux est remplacée, chez Ernaux, par le temps vif de l'expérience sensible : les notes sont courtes, vont à l'essentiel et, sauf en de rares exceptions, ne font jamais référence deux fois à une même rencontre. Si les lieux où le présent est vécu sont souvent les mêmes, c'est qu'ils définissent un milieu de vie et un temps qui ne possèdent pas ou très peu de profondeur historique. En témoigne cette entrée du *Journal du dehors* : « La Ville Nouvelle sous le soleil de mars. *Aucune épaisseur*, rien que des ombres et de la lumière, parkings plus noirs que jamais, béton éblouissant. *Un lieu à une seule dimension* » (JD, 47, je souligne). Cergy-Pontoise n'est que rarement nommée par son toponyme, Ernaux optant pour une désignation générale et applicable à plusieurs communes françaises, et qui met l'accent sur la nouveauté de l'endroit (aujourd'hui vieux d'une quarantaine d'années). L'absence d'épaisseur temporelle du lieu, de même que son unidimensionnalité restreignent l'expérience de la narratrice à ses seules sensations, à une incapacité de mettre le lieu en récit, à l'insérer dans le temps : « J'ai mal à la tête. Impression que cet état me permet d'entrer dans la substance de la ville, rêve blanc et lointain de schizophrène » (*id.*). Non-lieu par excellence où le temps a été effacé sous une couche d'asphalte, l'aire de stationnement où prend place la rencontre avec la Ville Nouvelle provoque une expérience hallucinée d'un espace sans limites où le temps est pour le moins

abstrait, lieu semblable à un « rêve blanc » que la lumière transforme en un infini difficilement temporisable. La « substance de la ville » provoque une expérience « schizophrène », aliénation spatiale et temporelle qui abolit la possibilité de penser le temps adéquatement, voire de le percevoir.

Les non-lieux sont les principaux espaces évoqués par Ernaux. Paris est bien nommé, mais le Paris montré et décrit n'a rien de monumental. L'écrivaine se promène dans ses souterrains, ses stations de R.E.R, sur le périphérique ; elle fréquente le « bureau d'aide sociale de la Ville de Paris » (*VE*, 109), situé au sous-sol de la mairie, le centre commercial, etc. Les lieux qui renvoient à un Paris façonné par la mise en scène de l'histoire et de la mémoire ne l'intéressent pas. Considérant la ville comme un texte à écrire, Michel de Certeau remarque : « L'histoire commence au ras du sol, avec des pas. [...] Les jeux des pas sont façonnages d'espaces. Ils trament les lieux⁵³. » Les monuments de Paris sont trop hauts et leur histoire commence bien avant celle que tracent les pas des touristes qui viennent les admirer. Le texte qui captive Ernaux est précisément celui que l'homme écrit dans des lieux qui n'ont aucune autre histoire que celle tracée au jour le jour, minute par minute, par sa présence : « Je vis dans la Ville Nouvelle depuis douze ans et je ne sais pas à quoi elle ressemble. Je ne peux pas non plus la décrire, ne sachant pas où elle commence, finit [...] Aucune description, aucun récit non plus. Juste des instants, des rencontres. De l'ethnotexte. » (*JD*, 64-65) Le portrait de cette ville sans figure se dessine sur les visages et par les gestes de ses habitants. Ici, comme dans *Les années*, l'image et le visible sont au cœur de la saisie du présent, du lieu et de l'expérience du temps.

⁵³ Michel De Certeau, *L'invention du quotidien 1. Arts de faire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1990, p. 147.

Dans *Paysage fer*, François Bon avance une hypothèse sur la dépendance du présent aux images, la restriction du présent à ce qui peut être vu : « le pays n'a pas de nom, il n'est plus rien qu'images » (PF, 22) aux yeux de celui qui n'en a pas encore fait l'expérience, car « [l]a géographie c'est ce qu'on ne connaît pas parce qu'on n'en a pas fait pour soi-même territoire, les noms ne dessinent rien, ils ne sont pas nôtres encore » (PF, 23). Ne reste dès lors que ce qui est visible pour acquérir lentement la connaissance des lieux et transformer l'immédiateté de la vision en une expérience du présent.

C'est là tout le projet de *Paysage fer*, court texte dans lequel François Bon tente de saisir, au fil de ses passages sur la ligne de chemin de fer qui relie Paris et Nancy, les lieux qu'il traverse. Bon élabore, notation après notation, une théorie de l'expérience du lieu qui, pour se transformer en un territoire, donc en un lieu pratiqué, doit échapper à sa seule dimension visible et devenir reconnaissable. Le lieu doit ainsi s'allier au temps pour constituer une expérience. Chaque expérience pourra de cette manière se rattacher à une expérience antérieure, c'est-à-dire à une mémoire du lieu : « en prenant parfois le train pour Bordeaux, en surplombant le Clain avant Poitiers ce sera à jamais la compétition de kayak qu'on y a faite qu'on regarde encore » (PF, 24). À force d'être vu et revu, le visible se transforme en durée : l'image vue conserve quelque chose des regards antérieurs et ajoute à l'expérience du visible une dimension temporelle.

La pratique du lieu et la pratique du présent qu'elle suppose forment, par l'accumulation des expériences, ce que Mahigan Lepage a nommé la « maintenance » du présent⁵⁴. Glosant sur *Paysage fer*, Lepage a cette réflexion :

On s'étonne que ce paysage immédiatement présent, vu depuis le train, puisse ramener à la main comme à une persistance ou à une maintenance, à un temps qui n'en finit pas de *passer* (qui n'est

⁵⁴ Mahigan Lepage, « François Bon. La fabrique du présent », thèse de doctorat en études littéraires, Université du Québec à Montréal, 2010, p. 66 et plusieurs autres.

donc jamais *passé*), mais s'obstine, *perdure* (de *per*, expérience, et *durer*, de « dur » : qui se consolide, se durcit à travers l'expérience)⁵⁵.

Bien qu'on puisse douter de la justesse de l'explication étymologique proposée par Lepage, il est pourtant juste, en parlant de *Paysage fer*, d'affirmer que le temps et le lieu « perdurent », qu'ils acquièrent une « épaisseur » et sont maintenus dans le présent à force d'être revus, réécrits et revécus chaque jeudi, lorsque Bon fait le trajet Paris-Nancy en train. Or, et c'est là une des taches aveugles de la thèse de Lepage, qui à trop vouloir défendre son idée de la fabrication du présent oublie que celui-ci n'est pas complètement immédiat et sans origine, cette consolidation du lieu et du présent par l'expérience est en même temps construction d'une mémoire du lieu et des passages antérieurs du narrateur. Si la maintenance est en effet « l'acte de “disposer”, d'organiser, d'arranger⁵⁶ » — ce que fait sans équivoque François Bon dans *Paysage fer* —, il reste que cette maintenance ne peut être effective, c'est-à-dire qu'elle ne peut maintenir le présent *présent* qu'en le réinsérant dans celui d'une nouvelle expérience, qu'en organisant d'une manière nouvelle, en cohérence avec une expérience renouvelée du présent, ce qui a été organisé autrefois et autrement. Ces continuel redécoupages du visible servent à ce « [q]ue le déjà vu par où on a passé, on a vécu [... soit] toujours accessible » (*PF*, 37). La maintenance est dès lors moins la fixation d'un ordre ou d'une disposition qui témoignera à tout jamais d'un état du présent, que le réagencement constant de ce qui est et de ce dont on fait l'expérience avec la conscience que cela fut et que cela sera autrement. Tout le projet de *Paysage fer* est orienté par cette nécessité de revoir et de redire différemment le déjà vu pour que chaque expérience soit à la fois ancienne et neuve, passée et présente. « Récurrence et répétition » (*PF*, 9) sont d'ailleurs les premiers mots du texte, itération qui ne peut s'effectuer que dans la durée et à partir de l'expérience d'une distinction entre passé,

⁵⁵ *Ibid.*, p. 161.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 283.

présent et futur.

Au fil des quelque quatre-vingts pages qui composent *Paysage fer*, François Bon découpe et ordonne le lieu selon ce qui retient son attention, notamment la succession des bâtiments (ces trois « puis » qui organisent le texte [PF, 14]). Il divise le voyage en sections, et le paysage selon les formes géométriques aperçues et « [l]es noms qu'on enregistre peu à peu sur une page réservée du carnet noir » (PF, 39). Il consigne des « détails-images » qui condensent l'essence du lieu, un « mot comme un emblème qui [le] résume » (PF, 62). Le texte devient lui-même dispositif de vision, l'ordonnancement non seulement du lieu vu, mais du « voir » et des différentes contraintes et méthodes que se donne l'observateur pour construire, à force de répétition et de réorganisation, une mémoire des présents démultipliés du lieu.

Aussi l'écriture du lieu et de son présent répété insère-t-elle le « voir » dans la durée, le changeant en une expérience qui n'est pas soumise au seul présent de l'observation puis de la notation des choses vues, mais à ce triple présent que théorisait Augustin : un présent qui se divise en mémoire, en attention et en attente, et qui construit le sentiment du passage du temps :

Décider cette fois en amont du voyage ce qu'il y aura à regarder et s'y tenir. Avoir préparé sur la carte [...] les marques au stylo de ce qui s'ordonne sur le mince et serpentant liséré noir de la ligne de chemin de fer [...] savoir comment l'image va se mettre en place et ce qu'il faudra alors y saisir, même si ici on rend compte dans un ordre qui n'est pas celui des marques sur la carte, mais celui de la reprise des notes sur le bloc jaune à papier quadrillé qui a servi, sur les genoux, aux mots repères [...]. (PF, 67-68)

Prévoir, c'est en même temps se rappeler et attendre ce qu'on sait qui viendra ; c'est reconnaître ce qui sera vu et faire l'expérience d'un présent non pas isolé dans le temps, mais pivot de la durée, le lieu où elle s'énonce et se réalise. L'observateur, qu'il soit « neutre », comme Bon veut le laisser croire, ou impliqué raccorde dans l'écriture et dans l'énonciation ces nombreux présents dont il fait l'expérience en les constatant. Mission éthique s'il en est, celle d'assurer une durée à l'expérience et au présent, ce qui inclut à la fois une lecture, dans les lieux et dans sa propre

expérience du monde, de ce qui a été, et un raccordement, par l'énonciation, de ce « ça-a-été » à ce qui sera.

Encore ici, la note permet, en même temps que la saisie du présent, la création de la durée. Pourtant, si chez Bergounioux et Ernaux cette durée est formée respectivement par l'accumulation et par la mémoire que réveille l'émotion provoquée par la rencontre de l'autre, c'est plutôt l'organisation des expériences qui construit, dans *Paysage fer*, le passage du temps. Car le lieu dont François Bon fait la description est déjà passé, en cela identique à l'impression qu'il laisse à celui qui en fait l'expérience à partir d'un train en marche. Le présent n'existe alors qu'au moment de la perception, l'expérience étant toujours celle d'un « passé », à la fois l'observation de ce qui n'est déjà plus là et d'un lieu qui ne fait plus partie du présent. Une narration et un récit qui auraient pour objet le territoire presque complètement abandonné qui sépare Paris de Nancy consolideraient la temporalité passée du lieu en le considérant comme une histoire, en le fixant définitivement dans le passé. En revanche, la note d'observation et sa réorganisation constante, bien qu'elles témoignent d'un vu nécessairement passé, définissent le lieu comme pouvant encore être vu, donc comme présence que l'on peut appréhender.

Une distance inclusive

Le présent construit par ces formes qui servent à consigner le quotidien et à en circonscrire la mémoire est d'abord caractérisé par une prise de distance du sujet énonciateur par rapport au réel. Le *Carnet* de Bergounioux, les journaux d'Ernaux, les notes prises par Bon sont le fait d'un sujet qui prend du recul, celui de l'écriture, en regard d'une expérience du social contemporain. Or la publication de ces notes et relevés d'observations est elle-même une prise de distance par

rapport à une forme et à un langage littéraires, à savoir la prose romanesque, qui, tout en constituant une expérience du temps, métaphorise la matière dont elle s'inspire. Cette posture d'écriture critique ne répond pas à un désir de représenter objectivement le présent : elle vise au contraire à remettre en cause la hiérarchie des temps, des sujets et des formes de saisie de l'expérience du temps. Ce faisant, elle en révèle l'hétérogénéité et la complexité, la contemporanéité s'élaborant tout à la fois dans une série de ruptures et de filiations avec le passé et le présent, et dans un travail d'intégration dans une œuvre littéraire des signes et des mots contemporains.

Parce qu'elle est constituée en grande partie par un discours, la littérature narrative contemporaine est particulièrement attentive aux signes sociaux produits par l'utilisation du langage. Ernaux en a donné plusieurs exemples en incluant, parmi les images et les chansons populaires des listes composant *Les années*, des formules d'hier et d'aujourd'hui. Les expressions contemporaines (« j'hallucine grave » ou « un truc de ouf » [LA, 190]) y côtoient des vers d'Éluard (LA, 194) et le langage euphémisant des journaux et des sociétés de transport (LA, 192). Fidèle à son projet de « sauver » ce qui, avec elle, disparaîtra, Ernaux inclut tous les registres de langage (littéraires, populaires, techniques, administratifs) dans son récit puisqu'ils sont tous, et également, des signes d'un présent et d'un rapport au monde et à la langue. Au même titre que le patois de Corrèze est pour Bergounioux et Millet le souvenir d'un monde disparu en quasi-totalité, les usages passés et contemporains, populaires et littéraires de la langue sont, chez Ernaux, un matériau participant à la fois à l'expérience du temps d'un sujet et à son récit.

Toutefois, à l'instar du passé et de la mémoire, des discours du savoir et des œuvres littéraires, les usages de la langue doivent être mis à distance pour être commentés. Le

commentaire se réduit parfois, notamment chez Ernaux, à la mise entre guillemets des expressions, formules et citations glanées dans le métro ou dans un volume de la Pléiade. Mais il est parfois plus exhaustif, dépliant le rapport au temps qui se cache dans ces emplois langagiers et, du coup, celui de l'énonciateur qui les insère dans son propre discours.

Dans *Tigre en papier*, Martin est assailli par les mots qui apparaissent sur les panneaux publicitaires bordant le périphérique :

GÉNÉRALE CASHER SURGELÉS SPÉCIALITÉS TURQUES ET GRECQUES la bouffe au moins ignore la guerre machines à laver blanches illuminées dans la nuit hublots ouverts LE BEL AIR LAVERIE DÉPÔT TROC BIBELOTS BRONZES HORLOGES OBJETS DÉCO ENLÈVEMENT GRATUIT barre de néon bleu exactement de la couleur de ces appareils antimouches qu'on voit dans le tiers-monde VIDÉO FUTUR N° 1 DES VIDÉOCLUBS EN FRANCE ALIABED SUPERBAZAR FRANPRIX tu passes la cinquième après Pixérécourt, levier de vitesses au volant ça ne se fait plus [...]. (TP, 173)

Ces mots juxtaposés les uns aux autres et apparaissant dans le compte rendu du récit fait à Marie, le narrateur a jugé bon de les reproduire comme parties de la scène de transmission qu'il relate. L'absence de coordination entre tous ces termes et leur inscription en petites capitales dans le corps du texte révèlent à la fois la manière dont ils se sont imposés à Martin lors de son voyage en voiture et leur importance dans l'économie du récit. Se détachant dans la nuit parisienne, les panneaux-réclames sont autant d'irruption du présent dans le récit de Martin, comme une sorte de rappel du monde dans lequel son énonciation prend place. Ce monde est composé d'une foule de choses hétéroclites et qui sont perçues comme telles par le personnage et le narrateur. L'ironie du narrateur, qui constate la réunion, sur une même enseigne, des nationalités grecques et turques⁵⁷ — alors que la juxtaposition d'« enlèvement » et de « gratuit » mériterait peut-être davantage un commentaire —, confirme que la polysémie n'est pas qu'affaire de littérature, que cette dernière,

⁵⁷ Cette ironie n'est décelable que pour quelqu'un qui se rappelle la crise de Chypre de 1974 où une nouvelle guerre entre la Grèce et la Turquie a été évitée de justesse. Il semble que, pour Martin, pris dans la mémoire de ses années militantes dont le cœur doit être autour de cette année 1974, ce conflit soit toujours contemporain. Cela pourrait expliquer qu'il voit dans la juxtaposition des deux nationalités une ironie suffisante pour être mentionnée.

comme l'avait observé Ernaux, est partout et que tout peut en être. Ce constat, dans la logique de Martin, n'est peut-être pas aussi heureux qu'il le paraît.

Alors que, pour le Martin qui conduit la voiture, cette utilisation commerciale du langage ne peut être mise en récit, voire qu'elle l'interrompt, le Martin narrateur l'inclut dans son compte rendu de la nuit. Car ces panneaux, dans les faits, orientent l'histoire racontée à Marie : « BAR LE MISTRAL BOXE AUTO À LOUER ALIMENTATION GÉNÉRALE OPTICIEN LENTILLES DE CONTACT à droite rue du Télégraphe. Hé, dis donc, c'est par là que tu as eu ton premier appartement avec Judith » (*TP*, 94). Un parallélisme est ainsi créé entre la méthode narrative de Martin, qui attrape au passage des lieux parisiens des fils narratifs qu'il noue les uns aux autres pour donner un sens à l'expérience qu'il cherche à transmettre, et le sens créé par la rencontre fortuite de deux termes publicitaires mis côte à côte, ou encore du mot et du support qui l'illumine. Ce qui aurait pu s'apparenter à la critique d'une utilisation mercantile du langage se transforme alors en une mise à plat de deux opérations signifiantes : l'une qui expose le sens et les incohérences, souvent inconscientes, d'un présent qui réunit des réalités et des temporalités incompatibles, et l'autre qui fait le récit de l'échec d'une expérience similaire où des jeunes idéalistes des années soixante-dix se sont rêvés en Ulysse, en Hugo ou en Malraux.

Cette prise de distance par rapport à l'idée d'une langue spécifiquement littéraire, qui exclurait certaines tournures langagières, ne dépend pas d'un relativisme qui prônerait qu'un usage de la langue en vaut bien un autre. Si Rolin s'en sert pour souligner la vision romantique de son narrateur, d'autres écrivains, notamment Delaume et Cadiot, abolissent cette distance en retravaillant tous les types de discours, en s'immisçant dans tous les usages de la langue pour les déstructurer et façonner un discours foncièrement contemporain parce que neuf et à usage

unique. Le bricolage avec le matériau langagier a pour visée d'exprimer une expérience du temps singulière et non renouvelable nécessitant la création d'une langue et d'une forme pour l'invention de soi comme sujet (chez Delaume) et comme écrivain (chez Cadiot). L'expérimentation des formes littéraires et langagières et le mélange des registres et usages du langage sont ainsi autant de tentatives de saisir la vérité d'un sujet et d'une démarche littéraire, mais également d'inclure le contemporain et l'expérience qui en est faite en littérature.

Le Robinson de *Retour définitif et durable de l'être aimé* souffre de la « maladie Robinson + syndrome de Stockholm » parce que « cette fois-ci il n'y a pas d'île, ni de caisses retrouvées sur la plage avec tout dedans pour tout refaire » (*RDDEA*, 70). Sans matériel à partir duquel composer son récit, il avoue à son psychanalyste être devenu un « otage passé à l'ennemi, [...] conquis par les paroles des autres » (*RDDEA*, 71). Tout le texte est à la fois l'illustration de l'attirance de Robinson pour la conversation mondaine et son travail de guérison, c'est-à-dire l'invention d'une forme où l'être aimé, la littérature, « [e]ncastrée dans l'image où elle repose » (*RDDEA*, 123) pourrait venir le rejoindre : « il faut inventer l'engin avant et regarder après, la vie est inductive » (*RDDEA*, 169). Robinson est conscient, et il le répète souvent, que pour rallier le passé au présent, il faut faire exploser le premier dans le deuxième. Or cette tactique soulève deux questions intimement liées, qui ont à voir avec le mouvement du récit et le passage du temps :

il faut faire exploser le passé dans le présent, oui, mais comment ? comment on sort ? /Éclair de magnésium, descente d'avion, elle arrive au ralenti, c'est la gare, diligence, c'est la scène de l'arrivée, c'est connu, c'est une solution, arrivée de la princesse X, gerbe de fleurs, gardes républicains, tapis rouge./Comment on arrive ? (*RDDEA*, 123)

Comment sort-on du passé et de ses formes pour arriver dans le présent ? Ou plutôt : comment faire sortir le passé du passé et le transporter dans le présent ? Suffit-il de faire sonner les trompettes, de lancer des fleurs et de l'accueillir comme la princesse ou la vedette qu'il est ? Ce

serait pourtant soumettre encore une fois le présent à l'autorité princière et séculaire du passé. Il reste que l'arrivée décrite par Cadiot est en premier lieu un accueil du passé dans le présent, c'est-à-dire tout le contraire d'une rupture entre les temporalités, entre les usages et registres de la langue qui leur sont attachés. Il s'agit d'une remise en cause de la hiérarchie des formes et des temps passés et présents qui permet d'éviter l'enfoncement dans la vase et les sédiments accumulés par l'histoire. En somme, c'est une partie de cartes :

on va se faire un petit coup de bridge. [...] Moi je veux bien que vous fassiez un barrage, à votre guise [...] mais vous connaissez l'effet boomerang, à des paliers comme ça les risques de pénalités sont énormes. [...] Je ne sais pas mais vous devez éviter les levées défensives sinon votre partenaire, je vous rappelle incidemment que c'est moi, risque de se battre dans le vide. (*RDDEA*, 176-177)

Ce n'est pas dire que tout partenaire ou tout interlocuteur soit approprié, qu'il faille accepter tout discours sans le mettre à distance. Robinson s'écarte ainsi du monologue de « l'agent orange », un dandy à la fois éditeur et écrivain qui ne parle que de chiffres et de sexe (*RDDEA*, 35), tout comme de la poésie « micro-sophro » et curative de la « poétesse au chignon vertical » (*RDDEA*, 183). Or ce n'est pas dire non plus qu'il faille évacuer du récit ces usages du langage jugés incongrus. « Le grand champion c'est celui qui oublie » (*RDDEA*, 175), affirme Robinson. Ce champion n'est toutefois pas celui qui ignore le passé pour construire l'avenir, mais plutôt celui qui oublie qu'il y a soi-disant un fossé qui sépare le passé du présent, la langue littéraire du langage courant, le sérieux du ridicule. La littérature surgit de l'accueil, dans un même discours, des formes discursives présentes et passées. Un travail critique d'assemblage est cependant nécessaire pour ne pas qu'elle succombe, à l'instar de Robinson séduit par l'ennemi qu'est la discussion mondaine, à des formes discursives, passées ou présentes, qui se donnent pour « absolument » satisfaisantes.

Chloé Delaume s'emploie également à redéfinir le discours littéraire, non seulement en

adoptant dans ses récits la scénographie de la séance psychanalytique, qui oblige à faire, dans le but d'expliquer le présent, un retour vers le passé, mais également en poussant à son paroxysme l'écriture autofictionnelle. Ses œuvres sont en effet autant de tentatives de s'écrire : Delaume fait d'elle-même un personnage et de sa vie un récit qui se tient en équilibre sur le mince fil séparant vérité et fiction. Cette invention réciproque de la vie et de l'écriture nécessite, d'une part, et compte tenu de la scénographie adoptée, la reconnaissance du passé qui infuse le présent et, d'autre part, la création d'un langage propre à rendre compte de cette pénétration des temporalités et des discours qui leur sont propres. L'expérience d'un présent traumatisé, qui n'arrive pas à laisser derrière lui les violences du passé, s'inscrit donc au sein des mots et des discours qu'elle triture et entremêle. Delaume insère dans son énonciation des citations non référencées en plus de faire voler la syntaxe en éclats pour créer des phrases complexes dont le sens varie selon qu'on les découpe ici où là :

L'enfant avait grandi. L'adolescente aussi. Et lorsque la femme vint d'un coup de patte dodue le spectre de papa chandelle sut retourner marelle le sens du sablier. [...] Mais avant Ciel un deux à pieds joints galet quatre de la Terre cinq six sept quitter la case blanchie à la craie au trottoir ne serait chose aisée⁵⁸.

Jeux d'enfant et plans de suicide se combinent pour former une ritournelle figurant le retour constant du traumatisme d'enfance dans les couplets du présent. La saisie du présent se fait à la fois dans le récit et hors de lui, par un travail de la langue considérée comme un matériau possédant une force pragmatique et une capacité d'effectuation. C'est ainsi que dans *Le cri du sablier*, la langue retrace le processus de création du sujet par la littérature, après que le sujet Delaume a entamé un processus d'anamnèse : « Comment pratiquer l'extraction. Trouver la bonne pince épilante capable de saisir sec le grain capable de l'arracher à l'autre⁵⁹. » Là où la

⁵⁸ Chloé Delaume, *Le cri du sablier*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2010 [Faraggio /Léo Scheer, 2001], p. 103.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 87.

musique *new age*, la drogue et le suicide ont échoué, la langue et la littérature réussiront peut-être. Extraire le père de soi, c'est se libérer du surmoi qui empêche de s'exprimer et de vivre. Pour extraire, par la littérature, le père de soi, il faut à Delaume se défaire du surmoi littéraire en brisant la syntaxe, les genres et la langue pour les réinventer selon la tâche à accomplir. Il lui faut en même temps faire le récit du refoulé et du passé et le déconstruire en outrepassant les normes des discours et en s'appropriant la langue avec laquelle il est énoncé.

Encore ici, comme chez Cadiot et bien d'autres, il ne s'agit pas de nier toute valeur au passé, mais bien de le reconnaître comme passé. Si Delaume est radicale dans son refus de considérer le passé comme partie du présent (je rappelle que *Dans ma maison sous terre* fait le récit de la fin symbolique de l'ancienne vie de Delaume, en somme de la réussite du travail anamnésique), ses œuvres, de même que la langue dans laquelle elles sont écrites révèlent toutefois l'interdépendance des temporalités : Chloé Delaume n'existerait pas sans avoir d'abord été Nathalie Dalain.

Le raccord révélé ci-haut des discours passés et présents, et celui des registres langagiers littéraires et populaires procède du même désir, observé chez Bergounioux, Ernaux, Bon Mauvignier et Volodine, de pacifier le rapport entre présent et passé et d'abolir, en la reconnaissant, la rupture entre les temporalités. Alors que Mauvignier et Volodine font la démonstration des conséquences parfois violentes d'une contention de la mémoire et de la restriction imposée au récit qui pourrait la mettre en forme, Delaume et Cadiot font la preuve de la difficulté de reconnaître le passé comme temps révolu et de l'inclure dans le présent comme temporalité « neutralisée ». Ce n'est pas que l'objectif soit inatteignable ; ce sont plutôt les formes que peut prendre cette articulation des temps qui doivent être inventées, mais seulement à la suite

d'une déprise de celles qui présidaient jusqu'alors à la construction d'une expérience temporelle. Le genre littéraire du récit, bien qu'il entremêle discours et narration, présent de l'énonciation et passé de l'énoncé, a précisément comme défaut de reléguer ce qui est raconté dans le passé. Or c'est une expérience du présent que le sujet contemporain cherche à composer, autant un présent pratiqué que le présent de l'écriture.

C'est ainsi qu'une sortie du récit, telle que la pratiquent Ernaux, Bergounioux et Bon, ou encore une fusion des genres, telle que l'accomplissent Cadiot et Delaume, voire Echenoz, permet à la fois de rester collé à l'expérience, par la note, la langue ou le jeu, tout en dégageant, en dehors de la durée que fabrique le récit, un espace de réflexion sur le présent et les formes qu'il doit inventer pour se dire.

Si les textes analysés dans la dernière section de ce chapitre adoptent une forme attendue (le journal) lorsqu'il est question d'évoquer le présent et le quotidien, de rendre compte et de garder trace d'un rapport singulier au monde, il en est de même pour l'ensemble du récit contemporain, qui est perméable à ces genres tenant du journal ou du reportage caractérisés par une consignation du présent et une réflexion sur ce temps. Certains adoptent une forme plus classique — Millet rapportant le récit qu'une mère fait à son fils du meurtre d'une jeune femme (*Le renard dans le nom*), Martin racontant le récit qu'il a imaginé pour Marie du passé de son père (*Tigre en papier* de Rolin) — alors que d'autres transposent la réflexion sur la langue elle-même et sa capacité à dire l'expérience du présent. Or, quelle que soit la forme prise par ces différents textes, tous mettent en scène la fabrication du récit — ou le récit comme fabrication — et la construction de la durée que les journaux et carnets exposent clairement et doublement, en notant qu'ils notent, par exemple. Une telle insistance sur l'acte de fabrication de l'histoire doit être significative dans la

mesure où ce qui est raconté semble passer au second plan, derrière le procès narratif lui-même. Ce que raconte le récit contemporain serait donc tout à la fois le silence et le divers qui font l'histoire, le quotidien et la mémoire qui font le présent, et la formation du sujet par l'écriture qui permet de joindre ces deux temporalités. Surtout, le récit français d'aujourd'hui raconte le récit lui-même, l'action d'ordonner le temps et de raconter. Cet acte narratif se divise en deux procès : d'une part, celui qui consiste à transformer une expérience en un récit et permet de la rendre intelligible et partageable ; d'autre part, affirmer, par l'accent mis sur l'acte énonciatif, que ce pouvoir est réservé au présent, qu'aucune histoire ne saurait se faire autrement qu'au présent et à partir de lui. Cette importance donnée à l'acte énonciatif transforme la nature de cette temporalité : de temps passif, celui qui passe, il devient temps de l'action, celui qui fait passer. Il est le seul temps où passé et avenir peuvent être définis par une narration qui n'a lieu que dans le présent. En se racontant à lui-même ce pouvoir de l'acte narratif, le récit contemporain lui redonne toute sa puissance d'invention d'une langue, de réflexion sur son temps et d'ordonnement d'une histoire. Ce « récit du récit » est aujourd'hui le moyen auquel recourt le présent pour se donner naissance et pour se placer, en tant que temporalité narrante, au centre du temps.

Obsession de la société contemporaine pour elle-même, pour son propre présent ? Signe d'un présentisme assumé, qui ramène toute temporalité à n'être qu'une prédiction ou une excroissance du présent et qui subordonne toute autre temporalité au maintenant ? Rien n'est moins sûr. Car le mandat donné au récit contemporain, qu'il fasse état du rapport entre un homme et son passé, entre un état présent de la littérature narrative et sa mémoire, ou entre des formes discursives passées et contemporaines, vise à assurer non seulement une présence au sujet, au récit et à la

langue, mais plus encore à consigner cette présence, à en assurer la transmission et l'existence future. Enseveli sous la mémoire, mais surtout effacé par l'instant, moment détaché de tout contexte et de toute histoire, instant qui se renouvelle sans cesse et sans laisser de restes, le présent est disparu du régime de temporalité contemporain. Lire le passé comme le précurseur du présent et envisager l'avenir comme une extrapolation de l'aujourd'hui revient à succomber au présentisme qui n'a pour seul horizon que le présent lui-même et ses besoins immédiats, pour paraphraser Hartog. Au contraire, le récit contemporain et le sujet qui l'énonce, en partant en quête de leurs mémoires, en rouvrant dans le présent les possibilités de la langue, du récit et du présent lui-même, mais surtout en articulant de manière critique les temporalités les unes aux autres, redonnent une certaine humilité aux sujets du présent dont le mandat premier devrait être d'ordonner les temporalités, de réfléchir à la place qu'ils peuvent y occuper et, finalement, de l'inventer.

Les formes du présent
Conclusion

Plus qu'un retour

La question principale à laquelle cette thèse a cherché à répondre est la suivante : comment le récit français contemporain construit-il le présent en tant qu'il est un sentiment du temps expérimenté par un sujet ? Pour y répondre adéquatement, il me fallait m'intéresser au dispositif énonciatif mis en place dans le récit d'aujourd'hui, d'autant que les textes qui composent ce corpus proposent une énonciation à la fois discursive et narrative, qui non seulement interroge les pouvoirs du dispositif romanesque à figurer un sentiment du temps, mais, de plus, confirme qu'il y a nécessité, pour le sujet énonciateur, de circonscrire les limites du temps du raconter (le présent du discours) et du temps raconté (le passé de l'histoire). Devant des œuvres qui ont en commun une tentative d'élucidation du rapport d'un sujet au temps et une évaluation des moyens narratifs et discursifs aptes à rapporter ce sentiment temporel, il me semblait essentiel d'analyser à la fois les formes données à la présence du sujet énonciateur et celles par lesquelles il cherche à rendre de manière littéraire une expérience du temps et du présent.

Le présent a ceci de paradoxal qu'il se caractérise à la fois par son insaisissabilité — causée par sa fugacité — et par sa persistance : le présent est en même temps ce qui passe et ce qui ne passe pas en raison de son constant renouvellement. Or le sujet du récit actuel semble faire

l'expérience de l'une *ou* de l'autre caractéristique du présent : soit le présent est ressenti comme autant d'instantanés renouvelés qui ne produisent alors ni passé ni avenir permettant d'isoler le présent dans le continuum temporel, soit il s'accumule et embrouille la distinction entre les catégories temporelles, empêchant alors d'expérimenter un présent distinct du passé et de l'avenir dont il est lui-même la matière.

Dans *Tigre en papier*, Martin décrit la sensation de la disparition du présent comme lieu de passage des temps : « Aujourd'hui [...] il n'y [a] plus que du présent, de l'instantané même, le présent est devenu un colossal fourmillement, une innervation prodigieuse, un big bang permanent » (*TP*, 29-30). Présent inchoatif, sans passé ni avenir, lieu du mouvement frénétique et de chaos ; un tel temps est en perpétuelle naissance et occupe tout l'espace temporel disponible. Dès lors, le présent disparaît parce qu'il n'est plus le lieu de la transformation du futur en passé, d'un transit temporel qui produit une durée et un sentiment du temps saisissables. Ce moment où règne le maintenant laisse peu de place à la mémoire et aux rêves, de même qu'à l'histoire et aux projets. Surtout il contraint le sujet, en l'occurrence celui qui est mis en scène dans le récit actuel, à subir l'instant qui le prive d'une durée à habiter et l'empêche d'être actif en regard d'un passé et en vue d'un avenir. Il ne s'agit pas, pour faire l'expérience d'une épaisseur temporelle, de ressasser le passé à l'image de Rose dans *La compagnie des spectres* ni, selon une conception téléologique de l'histoire, de vouer le présent à la réalisation d'un avenir où serait situé un idéal à atteindre. Les récits actuels cherchent plutôt à reconnaître la diversité temporelle et discursive qui forme le maintenant, ainsi qu'à révéler tant la part de passé que contient le présent et qui atteste du passage du temps, que les caractéristique qui le définissent et en assurent la durabilité.

Cette question du présent mis en place par et dans la littérature narrative actuelle m'apparaissait d'autant plus pertinente que la critique du récit contemporain a jusqu'à maintenant

observé et étudié presque exclusivement le rapport au passé ou au réel qui s’y dessine. Ainsi les « mutations » — métaphore récurrente de la critique s’il en est — des formes narratives après 1980 ont été perçues comme la preuve d’un retour du passé dans le présent et de la recherche d’une filiation avec une tradition littéraire dont les écrivains auraient été privés par une série « d’empêchements » du récit. En créant un récit qui prend acte et du « soupçon » d’Alain Robbe-Grillet et de Nathalie Sarraute quant au roman balzacien et des explorations textuelles du groupe réuni chez *Tel Quel*, un récit qui se fonde, notamment par des références intertextuelles, sur les écrits de Marguerite Duras, Julien Gracq, Louis-René des Forêts ou Maurice Blanchot, les écrivains contemporains révèlent que ni le récit ni la filiation n’ont été empêchés dans les décennies 1960 et 1970.

Métaphorisant souvent un rapport problématique au passé dont la résolution dépend de la formation d’une nouvelle mémoire et d’un récit qui diffère de celui qui lui a été légué, la littérature narrative contemporaine a été considérée par la critique, et de façon très juste, comme le lieu d’un « regard amont¹ ». Bien qu’on ne puisse nier que ce coup d’œil dans le rétroviseur a pour objectif de relier le présent à une histoire et à une durée, il faut admettre que cet intérêt pour le jadis vise plutôt, d’une part, à fonder un régime de temporalité où les catégories temporelles du passé, du présent et du futur sont coordonnées de manière à ce qu’elles n’empiètent pas les unes sur les autres, et d’autre part à délimiter le territoire du présent en tant qu’il est point de jonction des temporalités et lieu du passage du temps. L’importance du passé dans le récit actuel est donc moins le fait d’un sujet énonciateur et d’une littérature en deuil d’une histoire et incapables de se

¹ Dominique Viart, « Mémoires du récit. Questions à la modernité », dans Dominique Viart [dir.], *Écritures contemporaines 1. Mémoires du récit*, Paris/Caen, Minard, coll. « La revue des lettres modernes », 1998, p. 21.

trouver des racines dans le passé que de la nécessité de reconnaître les temporalités qui composent le présent de manière à ce qu'il puisse enfin apparaître et être saisi par le récit.

Cette tactique du récit contemporain peut être perçue comme une soumission au présentisme contemporain diagnostiqué par François Hartog, c'est-à-dire à une instrumentalisation des temporalités passées et futures au profit d'un présent qui est à lui-même son seul horizon. Or certains récits contemporains donnent l'exemple d'une ouverture du présent à son après — comme Ernaux qui, dans *Les années*, décrit comme un « tableau de transmission familiale » (LA, 232) une photo où elle apparaît avec sa petite-fille, et laisse chacune des listes de ses souvenirs ouvertes. D'autres racontent un passé qui n'est pas tramé par un présent devenu sa propre histoire — chez Deville, par exemple, qui fait état de la mémoire problématique des révolutions des XIX^e et XX^e siècles.

Il demeure toutefois que le régime de temporalité élaboré dans le récit d'aujourd'hui ne se détache pas complètement du présentisme. Si certains auteurs, comme Ernaux et Deville, sont parvenus à façonner une forme qui élargit les vues du présent en ne le considérant ni comme le terme logique d'un passé ni comme un temps sans avenir, d'autres écrivains tentent toujours de pacifier les rapports entre le présent et les deux autres catégories temporelles, mais surtout avec un passé qui ne va pas de soi. Ils tâchent, en ayant recours à une énonciation à la fois discursive et narrative, de transformer en une coprésence des temps dans un même présent la hiérarchisation qui a prévalu dans le régime d'historicité moderne.

La compagnie des spectres offre l'exemple d'une articulation déficiente des temps provoquant le blocage de la durée et de la génération d'un présent. Imposant sa mémoire et son récit à sa fille, Rose lui « gâche la vie » et « empoisonne » (LCS, 26) le présent en le saturant d'un passé qui, pour elle, est toujours actuel. Elle relègue ainsi le présent à l'inexistence puisque, faute de se nouer au

passé pour effectuer un travail du deuil qui révélera les possibilités de l'avenir, il est exclu de la durée. Alors que Salvayre fait, dans ce roman, la preuve qu'une emprise d'une temporalité sur une autre est néfaste, des écrivains comme Annie Ernaux, Olivier Cadiot, Chloé Delaume et Patrick Deville reconnaissent et construisent le présent comme une temporalité à la fois héritière et créatrice, en même temps reconnaissante du legs venant du passé et affranchie de la nécessité d'en prendre soin. Ces écrivains s'emploient à déterrer ce qui du passé en fait une temporalité distincte du présent, tout en identifiant ce qui, de ce temps, persiste toujours dans l'aujourd'hui et permet de relier les deux catégories temporelles. De même, ils cherchent l'inaccompli du passé, la part d'avenir qu'il contient sinon pour la réaliser, du moins pour que le présent puisse y trouver une filiation qui ne va pas à rebours du temps, mais bien vers l'avant. La maîtrise du présent par le récit actuel vise à en faire une temporalité non pas investie du devoir de répéter un passé exemplaire ou encore soumis à un *telos*, mais bien à constituer un temps autonome, conscient de ses origines et de son devoir d'inventer l'avenir.

L'expérience du présent comme passé

L'alliage, dans une même énonciation, du discours et de la narration participe d'une redéfinition de la hiérarchie entre histoire et récit, de même qu'entre passé et présent. Cet entremêlement énonciatif pose en effet comme équivalents le temps raconté et le temps du raconter. Au demeurant, la focalisation du récit contemporain est souvent davantage placée sur l'acte énonciatif que sur l'énoncé qu'il met en forme, sur le présent de l'énonciation plutôt que sur le passé de ce qu'elle raconte. Cette abolition de la primauté du temps de l'histoire sur le temps du récit provoque la création d'un genre littéraire narratif qui s'affranchit du roman et du rapport

qu'il instaure entre le narrateur et l'histoire dont il ordonne les épisodes. Bien que l'ordonnement de l'histoire se fasse dans le présent de l'énonciation romanesque, le narrateur ne raconte que du passé : « Toute histoire racontée n'est-elle pas passée pour la voix qui la raconte² », demande Ricœur ? L'acte narratif romanesque est ainsi toujours acte de mémoire³ et la représentation d'une expérience d'un temps révolu pour celui qui en fait le récit.

La combinaison, dans une voix narrative, du présent du discours et de l'acte de mémoire qu'est le récit ne vise pas à nier l'aspect rétrospectif de toute narration. Le sujet énonciateur du récit contemporain et le récit lui-même, en tant que genre littéraire, entreprennent d'ailleurs très souvent un voyage dans le passé, sur les traces de leur histoire. Or en procédant d'un acte énonciatif où l'énonciation prend ses distances en regard de son énoncé, où le discours commente l'histoire qu'il compose, cette anamnèse cherche à marquer et à définir les limites du passé, du présent et de l'avenir. Car le discours ne peut être actualisé que dans un présent de la parole qui devient le point de rupture, mais aussi de liaison, entre les catégories temporelles. L'acte énonciatif, qui se maintient comme présent tant qu'il est en procès, tient lieu de temps zéro à partir duquel passé et futur sont divisés. Ordonnant les temporalités et les articulant les unes aux autres, l'acte énonciatif construit sa propre expérience du temps. À la représentation d'un état passé du monde, le sujet énonciateur du récit contemporain oppose l'explication d'une expérience du présent par l'hypothèse de ce qui le compose. La littérature narrative contemporaine constitue alors une *mise en scène* à la fois de la parole, de la mémoire et de la fabrication du récit.

² Paul Ricœur, *Temps et récit 2. La configuration dans le récit de fiction*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Essais », 2005 [1984], p. 186.

³ À ce sujet, il faut consulter l'intéressant article d'Isabelle Daunais « "Nous étions à l'étude". Mémoire et voix narrative », publié dans le collectif sur la voix narrative dirigé par Marie-Pascale et Sarah Rocheville (*Raconter ? Les enjeux de la voix narrative dans la littérature contemporaine*, Paris, L'Harmattan, 2004).

Elle relate moins une histoire qu'une reconnaissance du présent, tant celui du sujet que celui de l'écriture.

Le recours du récit contemporain à l'énonciation discursive, l'usage de méthodes de description comme la liste ou la note et la mise en place de situations d'interlocution participent au mouvement de présentification des temporalités qui composent le présent. En les réunissant dans sa parole, le sujet énonciateur les raconte et les dévoile pour qu'elles cessent d'être un insu qui détermine tout de même le présent. Un tel mouvement est effectué, entre autres, par le sujet énonciateur de Pierre Bergounioux qui, de récit en récit, identifie ce qui du passé persiste dans le présent, moins pour le congédier que pour le porter à la conscience du sujet et ainsi le libérer d'un questionnement constant sur ce qui se cache dans le présent. Lieu d'une mise en scène du passé et de la mémoire, le récit contemporain est également celui d'une mise en abyme de cette mise en scène, c'est-à-dire de l'acte énonciatif qui la met en place. Ce qui est importé est donc moins ce qui se joue sur la scène, l'histoire qu'on y raconte, que la « performance » elle-même qui, toujours, est le fait du présent. Passé et présent se trouvent ainsi sur un pied d'égalité, coprésents dans une même énonciation qui, en même temps qu'elle établit les liens entre les deux temporalités, s'assure, en le racontant, que le passé est bien passé et qu'il s'agit d'un temps distinct du présent.

Le sujet énonciateur du récit contemporain raconte donc des histoires pour que de la différence et des similarités entre le passé qui en est la matière et le présent où elles sont énoncées surgisse ce présent. Au-delà d'un travail de composition, le sujet énonciateur doit identifier ce qui, d'une part, appartient en propre au passé et ce qui, d'autre part, dépend uniquement du présent. Mettant en place plusieurs types de scénographies — qu'elles prennent la forme d'un récit policier, d'une cure psychanalytique ou d'une étude anthropologique — qui ont pour point commun d'être reliées au paradigme de l'enquête, la voix narrative du récit contemporain cherche

à circonscrire et à délimiter le terrain du passé, de même qu'à dresser l'inventaire de ce qu'il en reste dans le présent. Cette opération distingue, parmi ces restes, ceux qui encombrant le territoire du présent de ceux qui le balisent et le révèlent. Si elle permet de dessiner du présent un portrait en négatif, en le décrivant par ce qu'il n'est pas, l'enquête, en raison de la confrontation au passé qu'elle provoque, met à la disposition du sujet énonciateur un certain nombre de pratiques, d'enseignements, de formes discursives et d'expériences temporelles pouvant lui être utiles pour dire et comprendre la manière dont il habite son présent.

Le récit contemporain entreprend en ce sens une démarche de reconnaissance du territoire du présent. L'enquête ne vise pas uniquement, comme je l'ai démontré tout au long de cette thèse, à offrir la représentation d'une expérience du temps, mais également à effectuer une revue des lieux (formels, discursifs, mémoriels) où du temps s'est déposé. Le terme « reconnaissance » est ici à entendre en son sens militaire, comme précaution à prendre pour qui s'aventure sur un terrain incertain, pour qui veut s'installer en un lieu et en prendre possession, ou encore en établir le détail. Elle est donc un mouvement, un aller-vers, dont j'ai fait une des caractéristiques essentielles de la dynamique énonciative du récit contemporain. Ces poétiques de la reconnaissance déploient, dans une scénographie alliant quête et enquête, un présent mis en tension avec le passé et l'avenir, puisque la résolution d'une « énigme » est l'objectif qui ne peut être atteint que par un détour, dans le présent de l'écriture ou du discours, par le passé.

Qu'elle se présente sous la forme d'une anamnèse ou de références intertextuelles, cette reconnaissance des différentes temporalités qui composent le présent les met en tension sans toutefois les subordonner les unes aux autres. Le sujet énonciateur procède à l'évaluation tant du passé déterré que du présent qui le déterre, selon une posture critique qui le porte également à considérer son énonciation à la fois comme le produit du temps et son producteur.

L'aménagement des temps dans le présent du discours sert au commentaire moins de ce qui est raconté que du rapport entre les temporalités ainsi conjointes. Le petit texte *Fairy queen* d'Olivier Cadiot a bien réussi à saisir ce mouvement à la fois anamnésique puis critique de la reconnaissance. Son héroïne évite de faire table rase du passé, tout en se gardant de le répéter et de le reproduire à l'identique. Une imitation aveugle des configurations discursives, narratives et poétiques du passé annihilerait le pouvoir pragmatique de ces formes, à savoir leur capacité à construire de manière adéquate une expérience du présent. Remontant le temps pour aller se donner en spectacle chez Gertrude Stein, la fée cherche une double reconnaissance. D'abord, elle visite Stein pour explorer des formes poétiques passées, mais également pour étudier une posture créatrice et pour apprendre la recette steinienne de la poésie, s'y entraîner. Ensuite, la fée cherche à faire reconnaître sa poésie par Stein et son cercle. Il ne s'agit pas de prouver sa capacité à se conformer à leur conception de la poésie, mais de démontrer qu'elle s'appuie sur des formes passées pour leur donner de l'avenir en les affranchissant d'une répétition qui les fétichiserait. La fée est ainsi reconnue en ce qu'elle est simultanément passé, présent et avenir, alors qu'elle-même reconnaît Stein et sa poésie comme appartenant à la fois au passé et au présent, et, parce qu'elles ne résistent pas à la modification, à l'avenir. Reconnaître, dans ce cas-ci, le terrain de la littérature, revient donc à retourner sur les lieux, différents pour chaque auteur, où elle s'est incarnée.

Ce faisant, en plus de procéder à l'hypotypose de ce que le présent contient de passé et de faire la démonstration que son usage est possible pour rendre compte d'un présent vécu, le regard amont du récit contemporain instaure, par l'anamnèse et l'intertextualité, un dialogue entre les temporalités. « Je » et « tu » s'échangent les tours de parole et se transmettent mémoires et impressions récentes, passé et présent conversent pour circonscrire les caractéristiques propres à chaque temporalité, le discours littéraire fait appel aux discours scientifiques pour arriver à la plus

grande justesse dans le récit d'une expérience, la « grande langue française » est articulée au patois et au langage populaire, moins pour l'« effet de réel » qu'ils appuient que pour parvenir à la plus grande exactitude dans l'expression d'une expérience.

L'interlocution contribue à l'effort de construction d'un présent durable puisqu'elle produit la coprésence des temporalités dans l'acte interlocutif, en plus d'être le lieu d'une transmission d'une expérience du temps et du présent qui pourra ainsi se perpétuer si l'interlocuteur à son tour la transmet. C'est en ce sens que le récit contemporain, par la mise en place de situations interlocutives, construit du temps : un témoignage — donc un récit de mémoire — est partagé dans un présent pour que ni le passé qu'il relate ni le présent dans lequel il est relaté ne sombrent dans l'oubli. Faisant de son récit l'objet d'une transmission, le sujet énonciateur s'assure qu'à la fois l'histoire racontée et le moment dans lequel elle l'a été soient conservés. L'histoire se trouve donc intimement liée aux circonstances dans lesquelles elle a été mise en forme et, par conséquent, au présent dans lequel elle a été énoncée. Elle ne pourra de nouveau faire l'objet d'un nouveau récit sans que la situation énonciative dans laquelle elle a une première fois été composée soit en même temps transmise. *Tigre en papier* rend bien compte de l'importance de la transmission, puisque ce qui est relaté par un narrateur qui s'adresse à lui-même est à la fois le récit fait à Marie et l'histoire de Treize et des années de militantisme de Martin. De manières différentes, Richard Millet et Pierre Bergounioux ont également fait du « récit du récit » la pierre d'assise de leur entreprise narrative, le premier en écrivant une série de textes où le narrateur rapporte soit une histoire relatée par sa mère et dont il est le destinataire, soit l'histoire qu'il a lui-même transmise à une interlocutrice. Quant à Bergounioux, il révèle dans *Le premier mot* que la genèse à la fois de ses longues études, de sa soif de connaissances et des premiers mots écrits par sa main, vient de ce

que son grand-père et son père n'ont jamais pu ou su lui transmettre le récit qui lui aurait expliqué un tant soit peu les fondements de son expérience du monde et du temps.

Parce qu'elle est discours *et* narration, l'interlocution remet le présent au cœur du temps. Tant le rôle de témoin auriculaire adopté par le narrateur de Richard Millet dans de nombreux textes que la visite chez Stein dans *Fairy queen*, tant le récit du récit fait par le narrateur de *Tigre en papier* que l'invention de l'explication manquante chez Bergounioux confirment la secondarité de tout récit et de tout travail littéraire, qu'ils visent à relater un acte, un temps ou une aperception. Si l'entremêlement de la narration et du discours, le travail de l'anamnèse et de l'intertextualité et l'instauration d'un dialogue entre les discours et les temps visent à assurer, par une équivalence des catégories temporelles, la relance du temps et l'apparition du présent, force est de constater que la secondarité qui détermine chaque récit abolit la possibilité de constituer un présent à la fois fugace et constant. Toutes les stratégies énonciatives énumérées semblent chaque fois mener le récit et le présent qu'il tente de faire surgir d'une coprésence des temporalités dans l'acte énonciatif vers leur propre dissolution.

Si le récit littéraire du milieu du XX^e siècle était, comme le souligne Rabaté, « un processus d'épuisement du sujet de l'écriture⁴ », tel le narrateur proustien racontant sa difficulté à écrire jusqu'à ce qu'il trouve la forme adéquate pour le faire — le sujet du livre lu, la recherche d'une forme, étant à son terme épuisé puisque la forme a été trouvée —, le récit contemporain travaille contre cet épuisement. Ils répondent davantage du « syndrome de Schéhérazade » en actualisant continuellement l'acte énonciatif et en laissant le récit ouvert pour un énonciateur futur qui poursuivra et renouvellera le présent énonciatif. Or en même temps qu'il rassure le sujet

⁴ Dominique Rabaté, *Vers une littérature de l'épuisement*, Paris, José Corti, 1991, p. 174.

énonciateur sur sa propre présence, qu'il en garantit, pour autant qu'il se renouvelle, la survie, l'acte énonciatif, parce qu'il met en forme une histoire, mène invariablement le sujet et son énonciation vers leur fin. L'univers narratif inventé par Volodine illustre bien cette aporie d'un sujet qui échappe à la mort par le récit, alors que l'acte narratif lui-même et le terme qui lui est rattaché la provoquent, dans une échéance plus ou moins longue. Le présent de l'énonciation dont le sujet fait l'expérience, à savoir un présent transmis et mis en forme simultanément à l'histoire racontée, ne peut durer au-delà de l'acte énonciatif qui le produit.

L'intertextualité restreinte permet, jusqu'à un certain point, de contourner cette impossibilité en créant un univers narratif qui se suffit à lui-même, où chaque énonciation est contenue dans une narration antérieure ou ultérieure, et reprise par un nouveau sujet qui la maintient dans le présent. Le post-exotisme est l'exemple le plus radical de la préservation du présent dans une énonciation qui est sans cesse relayée par d'autres énonciateurs. Or l'énonciation reprise par les « sur-narrateurs » post-exotiques n'est pas poursuivie en tant qu'elle est présente : elle est toujours une énonciation passée remise dans le présent d'un nouvel énoncé. L'expérience temporelle qu'elle met en forme n'est dès lors que la reproduction d'une énonciation terminée. Millet radicalise cette secondarité. En constituant un long cycle narratif dans lequel énonciateurs et personnages changent de rôles de texte en texte, Millet construit un univers où les individus ne sont jamais réellement « présents » que lorsqu'ils assument l'énonciation d'une histoire. Passés de l'autre côté de l'acte narratif, devenus personnages, ils sont, comme la contrée qu'ils habitent, objets de mémoire. Tout individu né à Siom ou dans la même région n'existe que comme mémoire de lui-même dans le récit d'un autre.

Entrer par la sortie

« Passer à côté du présent » serait peut-être l'expression qui décrirait le mieux à la fois le récit contemporain et l'expérience des sujets qui l'énoncent. En effet, quelles que soient les stratégies narratives qu'il met en place, le récit contemporain fait de texte en texte l'expérience des limites de sa propre capacité à saisir le présent autrement qu'en tant que déjà trop tard, ou sans le transformer en passé. Bien qu'il soit en mesure de circonscrire et de dire la disparition du présent, notamment en remontant aux sources de cette perte, le récit d'aujourd'hui semble inapte à pallier ce manque, à construire dans et par l'énonciation un présent durable et qui se donnera toujours à lire en tant que présent. Discours, mais aussi narration, l'énonciation du récit actuel transforme l'expérience du présent en passé, et révèle l'impossibilité de saisir le présent dans l'immédiateté de son expérience.

L'ultime recours du récit contemporain est de faire apparaître le présent à partir de ce passé qu'il devient à même l'énonciation, de le maintenir hors de l'oubli pour qu'il continue de participer à la durée. Les personnages de Mauvignier y procèdent en secret, pour eux-mêmes. Ils déploient une ingénieuse prétériorité produisant le récit de ce qu'un silence « social » camoufle, à savoir une mémoire, à la fois composante du présent et fragment du passé, qui ne doit pas être énoncée. De leur côté, les auteurs post-exotiques assurent la continuité d'une histoire qui s'est, pour eux, arrêtée lors de leur emprisonnement. En élaborant un univers fictif où la fin et le début, tout comme la vie et la mort, s'engendrent et s'entremêlent, et en reprenant sans cesse les narrations inventées par leurs compagnons d'infortune, ces auteurs et narrateurs créent un lieu narratif où la succession des temporalités est pour le moins problématique, où le temps de l'histoire et celui de la narration ne passent pas et ne peuvent donc créer du passé et de l'oubli.

Or l'incapacité du récit contemporain à saisir le présent autrement que sous la forme d'un temps déjà passé est-elle uniquement le fait de la part narrative de l'énonciation employée ? Bergounioux, Bon et Ernaux ont fait la preuve que, même en souhaitant sortir du récit pour saisir le présent de manière plus immédiate, une synthèse de l'hétérogène et une mise en intrigue sont malgré tout produites par l'accumulation, la répétition et la succession des notes. Ainsi les trois tomes du *Carnet* de Bergounioux forment l'histoire d'une tentative de sauver le présent et le quotidien de l'oubli ; les journaux intimes d'Ernaux sont le récit d'une rencontre avec cette part de soi-même et de son passé que les gens croisés dans la rue portent en eux ; finalement, *Paysage fer* construit à coup de descriptions l'histoire de l'abandon à la fois d'un territoire et d'une manière de voir le lieu. Le présent que cherchent à construire ces écrivains — et je leur adjoiindrais tous les auteurs qui ont été analysés dans cette thèse — est ainsi tramé du passé et de ses restes — qu'ils soient explicites ou inscrits « en creux » dans le présent —, en plus d'être impossible à répéter. Une fois l'expérience première et immédiate vécue, le présent n'est plus qu'un avoir-été et, en ce sens, son propre résidu. Le geste d'écriture, cet acte énonciatif qui tente de raconter le présent, est ainsi toujours, à l'image de Bergounioux recopiant son *Carnet*, une répétition du présent vécu, le constat toujours renouvelé que ce temps a passé. La saisie du présent est ainsi plutôt affaire de ressaisie, cette démarche devant toujours être recommencée pour que ce qui fut présent ne tombe pas, une fois pour toutes, dans l'abîme de l'oubli.

Si ce refus de la narration n'est pas parvenu à capter le présent dans sa *présence*, c'est-à-dire en tant qu'expérience vécue par un sujet ; et si l'abandon du roman au profit d'un genre qui procède à la mise en scène de la mémoire et du récit et à l'instauration d'une coprésence des temporalités dans la situation d'énonciation, n'ont pas été en mesure de faire durer le présent au-delà de l'acte

énonciatif, c'est peut-être que cette résistance au raconter n'est pas appropriée à une construction littéraire du présent.

Il faut alors déduire de cette incapacité de la littérature narrative actuelle à saisir dans un récit l'expérience du présent sans immédiatement la transformer en passé que le lieu où son expérience s'inscrit ne se situe pas dans le vécu, mais plutôt dans l'exercice de sa composition. L'entrelacement du discours et de la narration, l'interlocution et les scénographies de l'enquête, l'anamnèse et les listes, l'intertextualité générale et restreinte, l'aposiopèse et les formes diaristiques *sont* le présent que fabriquent les récits contemporains. Ces formes concentrent le sentiment du temps du sujet parce qu'elles conjoignent la reconnaissance d'un héritage littéraire et discursif et une certaine ouverture du présent à ses possibilités encore vives. Le présent ne se situe donc pas en dehors de la narration, mais en son cœur, dans l'acte même de raconter, qui révèle alors la substance d'une expérience du temps en cours. Il en va ainsi des sujets énonciateurs de Mauvignier qui, en ayant recours à l'aposiopèse, racontent le silence et reproduisent l'empêchement du récit et leur incapacité à transformer en mémoire un traumatisme encore bien vif, en même temps qu'ils incitent leur destinataire à entendre ce silence et à poursuivre sa mise en forme ; de Chloé Delaume qui recompose le langage et les formes narratives pour attester une existence absolument littéraire et détachée d'un passé traumatique ; de Richard Millet qui isole de la communauté qu'il a créée dans son cycle siomois un seul individu, élargissant dès lors l'espace couvert par l'énonciation en transportant le récit de Siom au Liban. Son alter ego Bugeaud devient l'unique sujet de l'écriture, et son expérience d'un présent de la fin le seul sentiment du temps pertinent à raconter.

La saisie de présent ne provient donc pas d'une sortie du récit ou du romanesque, mais au contraire, et comme Echenoz et Cadiot en donnent l'exemple, d'un embrassement de leurs

formes. Si ces deux auteurs se dégagent tout de même d'un certain romanesque, pour l'un, Echenoz, en faisant une utilisation ironique de ses structures et pour l'autre, Cadiot, en y insérant de la poésie, il demeure qu'ils attribuent au travail de bricolage effectué sur les formes romanesques le pouvoir de suggérer une expérience du présent. Il semble en effet difficile d'échapper à la séduction du roman. Si le narrateur de *Je m'en vais* refuse dès l'incipit de jouer le romanesque en ne racontant pas l'histoire d'un amour défait, il saute en revanche à pieds joints dans un autre type de roman : celui de la chasse au trésor et de la poursuite. À un roman des sentiments et de la psychologie des personnages se substitue un roman de l'aventure dont le narrateur se joue en suggérant, par cette fin qui rappelle l'ouverture du texte, que l'aventure s'est, en fin de compte, peut-être déroulée ailleurs.

Ainsi, toutes les tentatives du récit contemporain pour construire le présent achoppent : le recours à une énonciation discursive, s'il permet d'ancrer le récit dans le présent de la parole, ne parvient pas à le maintenir hors de l'énonciation ; l'anamnèse et l'inventaire du présent établissent bien que du présent peut durer, qu'il est fait durée, sans toutefois arriver à en évoquer efficacement la fugacité ; la pratique intertextuelle, bien qu'elle entérine la modification des manières de composer un récit, a tendance à se replier sur un seul univers narratif dont le présent devient dès lors sa propre mémoire ; finalement, l'emploi de formes a-narratives ne fait qu'attester la transformation continue et inéluctable du présent en passé.

Mais le présent est-il véritablement la finalité de la littérature narrative d'aujourd'hui ? Cette question était d'ailleurs implicite dans l'hypothèse d'une réplique, dans le récit contemporain, au présentisme ambiant. Le sujet qui assure la narration du récit d'aujourd'hui ne cesse de faire

l'expérience d'un présent qui disparaît, deux fois plutôt qu'une : une première fois lors de son énonciation, où il n'arrive pas à le saisir adéquatement, et une deuxième lorsqu'il se tait. Que lui reste-t-il à faire sinon que de souhaiter qu'une nouvelle énonciation prenne le relais et assure un avenir à la parole et au récit en tant qu'acte créateur d'un présent toujours renouvelé ?

C'est pour créer un tel avenir que le Robinson de Cadiot s'infiltré dans les formes figées du langage et du roman et cherche à les faire exploser. Cette explosion, si on reprend la métaphore du big bang de Rolin, est création d'une étendue temporelle et naissance d'un devenir. Certains récits français contemporains — je pense ici aux *Années* d'Ernaux et aux récits et romans de Cadiot, Delaume, Echenoz et certains textes de Bon — laissent penser que le présent n'acquiert toute sa force et sa véritable présence, c'est-à-dire sa demeure dans le temps, que lorsqu'il a conscience de sa responsabilité envers son temps et l'avenir, et davantage encore lorsqu'on en fait le cadre d'une révolte contre l'ordre établi ou un certain immobilisme social, politique, langagier et littéraire. Qu'elle se manifeste par la constitution d'un legs, par une douce ironie ou par une forte envie de destruction, la franche ouverture de certains récits français d'aujourd'hui au temps qui reste fait la preuve que le présent ne doit pas chercher à être sa propre destination, sans quoi le récit lui-même disparaîtra, récit qui, s'il ne permet pas de construire un présent à la fois éphémère et durable, parvient tout de même à rendre compte d'une présence qui fait l'expérience de l'hétérogénéité temporelle de son temps.

Bibliographie

Pour alléger cette section, les références reproduites ici sont celles des textes cités dans le corps de la thèse ou mentionnés en note. Ils constituent la charpente critique et théorique de ma réflexion. D'autres articles et essais ont bien sûr nourri mon travail, mais ils ne peuvent tous apparaître ici.

1. *Corpus principal*

- BERGOUNIOUX, Pierre, *La Toussaint*, Paris, Gallimard, 1994.
- _____, *Miette*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1996 [1995].
- _____, *La mort de Brune*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1997 [1996].
- _____, *Le premier mot*, Paris, Gallimard, 2001.
- _____, *Carnet de notes 1980-1990*, Lagrasse, Verdier, 2006.
- _____, *Carnet de notes 1991-2000*, Lagrasse, Verdier, 2007.
- _____, *Carnet de notes 2001-2010*, Lagrasse, Verdier, 2011.
- BON, François, *Paysage fer*, Lagrasse, Verdier, 2002.
- _____, *Daewoo*, Paris, Fayard, 2004.
- CADIOT, Olivier, *Futur, ancien, fugitif*, Paris, P.O.L., 1993.
- _____, *Retour définitif et durable de l'être aimé*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2008 [P.O.L., 2002].
- _____, *Fairy Queen*, Paris, P.O.L., 2002.
- DELAUME, Chloé, *Dans ma maison sous terre*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Fiction & Cie », 2009.
- DEVILLE, Patrick, *La tentation des armes à feu*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Fiction & Cie », 2006.
- ECHENOZ, Jean, *Je m'en vais*, Paris, Minuit, 2002.
- ERNAUX, Annie, *Journal du dehors*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2007 [1993].
- _____, *La vie extérieure*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2001 [2000].
- _____, *Les années*, Paris, Gallimard, 2008.
- FLEISCHER, Alain, *La hache et le violon*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 2005 [2004].
- HOUELLEBECQ, Michel, *La possibilité d'une île*, Paris, Fayard, 2005.
- MAUVIGNIER, Laurent, *Ceux d'à côté*, Paris, Minuit, 2002.
- _____, *Des hommes*, Paris, Minuit, 2009.

- MILLET, Richard, *Le renard dans le nom*, Paris, Gallimard, 2003.
- _____, *Ma vie parmi les ombres*, Paris, Gallimard, 2003.
- NDIAYE, Marie, *Autoportrait en vert*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2006 [Mercure de France, 2005].
- ROLIN, Olivier, *Tigre en papier*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Fiction & Cie », 2002.
- SALVAYRE, Lydie, *La déclaration*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1999, [Verticales, 1997].
- _____, *La compagnie des spectres*, Paris, Éditions du Seuil, 1997.
- VOLODINE, Antoine, *Le port intérieur*, Paris, Minuit, coll. « Double », 2010 [1995].
- _____, *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze*, Paris, Gallimard, 1998.
- _____, *Des anges mineurs*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 2001 [1999].
- _____, *Dondog*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Fiction & Cie », 2002.

2. Corpus secondaire

- BERGOUNIOUX, Pierre, *Catherine*, Paris, Gallimard, 1984.
- _____, *Le matin des origines*, Lagrasse, Verdier/La Cécilia, 1992.
- _____, *L'orphelin*, Paris Gallimard, 1992.
- _____, *La casse*, Saint-Clément, Fata Morgana, 1994.
- _____, *Jusqu'à Faulkner*, Paris, Gallimard, coll. « L'un et l'autre », 2002.
- _____, *Où est le passé*, entretien avec Michel Gribinski, Paris, Éditions de l'Olivier, coll. « Penser/rêver », 2007.
- _____, *Trois années*, Saint-Clément, Fata Morgana, 2011.
- BON, François, *Décor ciment*, Paris, Minuit, 1986.
- CADIOT, Olivier, *Le colonel des Zouaves*, Paris, P.O.L., 1997.
- _____, *Un nid pour quoi faire*, Paris, P.O.L., 2007.
- _____, *Un mage en été*, Paris, P.O.L., 2010.
- _____, « Le roman, mode d'emploi », *Le magazine littéraire*, n° 462, mars 2007, p. 88.
- _____, entretien dans *Vacarme*, n° 45, automne 2008.
- En ligne : <http://www.vacarme.org/article1660.html>.
- CARRÈRE, Emmanuel, *L'adversaire*, Paris, P.O.L., 2000.

- DELAUME, Chloé, *Le cri du sablier*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2010 [Faraggo /Léo Scheer, 2001].
- _____, *Corpus Simsi. Incarnation virtuellement temporaire*, Paris, Léo Scheer, 2003.
- _____, *J'habite dans la télévision*, Paris, Verticale, 2006.
- DEVILLE, Patrick, *Pura Vida. Vie et mort de William Walker*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 2009 [2004].
- _____, *Equatoria*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Fiction & Cie », 2009.
- _____, *Kampuchéa*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Fiction & Cie », 2011.
- _____, *Peste & choléra*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Fiction & Cie », 2012.
- ECHENOZ, Jean, *Cherokee*, Paris, Minuit, 1983.
- _____, *L'équipée malaise*, Paris, Minuit, 1986.
- _____, *L'occupation des sols*, Paris, Minuit, 1988.
- ERNAUX, Annie, *La place*, Paris, Gallimard, 1983.
- _____, *L'écriture comme un couteau*, entretiens avec Frédéric-Yves Jeannet, Paris, Stock, 2003.
- _____, *L'autre fille*, Paris, NiL, 2011.
- GERMAIN, Sylvie, *Le livre des nuits*, Paris, Gallimard, 1985.
- _____, *Hors champ*, Paris, Albin Michel, 2009.
- HOUELLEBECQ, Michel, *Interventions*, Paris, Flammarion, 1998.
- LE SIDANER, Jean-Marie, « Entretien Perec/Le Sidaner », *L'Arc*, n° 76, 1979, p. 3-10.
- MAUVIGNIER, Laurent, *Loin d'eux*, Paris Minuit, 1999.
- _____, *Apprendre à finir*, Paris, Minuit, 2000.
- _____, *Dans la foule*, Paris, Minuit, 2006.
- _____, *Ce que j'appelle oublié*, Paris, Minuit, 2011.
- MICHON, Pierre, *Vies minuscules*, Gallimard, coll. « Folio », 2001 [1984].
- _____, *L'empereur d'Occident*, Saint-Clément, Fata Morgana, 1989.
- MILLET, Richard, *La gloire des Pythre*, Éd. revue, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2002 [P.O.L., 1995].
- _____, *L'amour des trois sœurs Piale*, Paris, P.O.L., 1997.
- _____, *Lauve le pur*, Paris, P.O.L., 2000.
- _____, *La voix d'alto*, Paris, Gallimard, 2001.
- _____, *Dévotions*, Paris, Gallimard, 2006.

_____, *L'art du bref*, Paris, Gallimard, coll. « Le cabinet des lettrés », 2006.

_____, *La confession négative*, Paris, Gallimard, 2009.

MODIANO, Patrick, *Rue des Boutiques obscures*, Paris, Gallimard, 1978.

_____, *Dora Bruder*, Paris, Gallimard, 1997.

PEREC, Georges, « Approches de quoi ? », *Cause commune*, n°5, février 1973.

_____, *Je me souviens. Les choses communes*, Paris, Hachette, coll. « Textes du XX^e siècle », 1986 [1978].

_____, *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, Paris, Christian Bourgois, 1975.

_____, *La vie mode d'emploi*, Paris, Hachette, 1978.

ROLIN, Olivier, « Un écrivain doit-il aimer son époque ? », dans Annie Curien [dir.], *Écrire au présent. Débats littéraires franco-chinois*, Paris, Éditions MSH, 2004, p. 23-29.

_____, *Un chasseur de lions*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Fiction & Cie », 2008.

SALVAYRE, Lydie, contribution à « Trois mots pour le dire », dans *Le Magazine littéraire*, n° 474, avril 2008, p. 100.

3. Ouvrages théoriques

A. Travaux sur la littérature contemporaine

BARRABAND, Mathilde, « La sensibilité du sismographe : le défi romanesque de Pierre Bergounioux, de *Catherine* à *La Mue* », dans Wolfgang Asholt et Marc Dambre [dir.], *Un retour des normes romanesques dans la littérature française contemporaine*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2010, p. 231-242.

BLANCKEMAN, Bruno, *Les fictions singulières. Étude sur le roman français contemporain*, Paris, Prétexte Éditeur, coll. « Critique », 2002.

_____, *Les récits indécidables. Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2000.

BOBLET, Marie-Hélène, « Le roman après l'ère du soupçon : entre tourment et émerveillement ». En ligne : <http://www.ecritures-modernite.eu/wp-content/uploads/2012/04/Marie-Hélène-Boblet-Le-roman-après-l'ère-du-soupçon.pdf>.

BOTTURA, Pierre et Olivier Rohe, *Le cadavre bouge encore. Précis de réanimation littéraire*, Paris, Chronic'art/Léo Scheer, 2002.

COYAULT, Sylviane, *La province en héritage. Pierre Michon, Pierre Bergounioux, Richard Millet*, Genève, Droz, 2002.

_____, « Pierre Bergounioux : le premier et le dernier mot », dans Bruno Blanckeman, Aline Mura-Brunel et Marc Dambre [dir.], *Le roman français au tournant du XXI^e siècle*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2004, p. 213-221.

DE GANDT, Marie, « Années 1980-2000, le règne du second degré ? Les faux départs de l'ironie (lectures croisées de Flaubert, Pérec [sic], Echenoz) », *Hégémonie de l'ironie ?* En ligne : <http://www.fabula.org/colloques/document1021.php>.

DEMANZE, Laurent, *Encres orphelines. Pierre Bergounioux, Gérard Macé, Pierre Michon*, Paris, José Corti, 2008.

DION, Robert, « Présentation. Écritures contemporaines », *Études littéraires*, vol. 31, n° 2, 1999, p. 7-11.

FAERBER, Johan, « L'exception démocratique de l'écriture : Laurent Mauvignier », dans Marc Dambre et Richard J. Golsan [dir.], *L'exception et la France contemporaine. Histoire, imaginaire, littérature*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2010, p. 265-274.

_____, « “À la guerre comme à la guerre” ou la Guerre d'Algérie comme non-lieu narratif dans *Des hommes* de Laurent Mauvignier », dans Marie-Hélène Boblet et Bernard Alazet [dir.], *Écritures de la guerre aux XX^e et XXI^e siècles*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2010, p. 109-120.

FARAH, Alain, « La possibilité du choc. Invention littéraire et résistance politique dans les œuvres d'Olivier Cadiot et de Nathalie Quintane », thèse de doctorat en études littéraires, École normale Supérieure/Université du Québec à Montréal, 2009.

HAMEL, Jean-François, « Le pistolet *passé* sous la ceinture », *Critique*, 2007, n° 4 (n° 719), p. 263-278.

HUGLO, Marie-Pascale, « La Pythie de Créteil : voix et spectacle dans *La compagnie des spectres* de Lydie Salvayre », *Études françaises*, vol. 39, n° 1, 2003, p. 39-55.

_____, « The Art of War According to Lydie Salvayre », *SubStance*, vol. 33, n° 2, University of Wisconsin Press, 2004, p. 3-9.

_____, et Sarah Rocheville [dir.], *Raconter ? Les enjeux de la voix narrative dans la littérature contemporaine*, Paris, L'Harmattan, 2004.

_____, « Une lumière antérieure », *Contre-jour*, n° 15, 2008, p. 185-191.

HUSTON, Nancy, *Professeurs de désespoir*, Arles, Actes Sud, 2004.

JÉRUSALEM, Christine, *Jean Echenoz. Géographies du vide*, Saint-Étienne, Publications de l'université de Saint-Étienne, 2005.

JOURDE, Pierre, *La littérature sans estomac*, Paris, L'esprit des péninsules, 2002.

LAFORST, Daniel, « Journal des saisons crispées. *Carnet de notes 1980-1990*, de Pierre Bergounioux », *Spirale*, n° 211, 2006, p. 50-51.

LEPAGE, Mahigan, « François Bon. La fabrique du présent », thèse de doctorat en études littéraires, Université du Québec à Montréal, 2010.

MACÉ, Marielle, « Crise de l'intrigue, triomphe de la configuration », *Publif@rum*. En ligne : « Affronter la crise : outils et stratégies », n° 8, 2008.
En ligne : http://publifarum.farum.it/ezone_articles.php?art_id=79.

MARCHEIX, Daniel, *Les incertitudes de la présence. Identités narratives et expérience sensible dans la littérature contemporaine de langue française. Algérie-France-Québec*, Berne, Peter Lang, 2010.

NARDOUT-LAFARGE, Élisabeth, « La gloire du dernier. De *La gloire des Pythre* au cycle romanesque », *Études françaises*, vol. 45, n° 3, 2009, p. 41-56.

NARJOUX, Cécile, « Le point de la désillusion dans la prose narrative contemporaine », *Poétique*, n° 163, 2010, p. 325-338.

OBERHUBER, Andrea, « Réécrire à l'ère du soupçon insidieux : Amélie Nothomb et le récit postmoderne », *Études françaises*, vol. 40, n° 1, 2004, p. 111-128.

OUELLET, Pierre [dir.], *Identités narratives. Mémoire et perception*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 2002.

_____, « L'histoire en peine », *Europe*, n° 940-941, août-septembre 2007, p. 214-225.

_____, *Hors-temps. Poétique de la post-histoire*, Montréal, VLB, 2008.

RABATÉ, Dominique, *Vers une littérature de l'épuisement*, Paris, José Corti, 1991.

_____, *Poétiques de la voix*, Paris, José Corti, 1999.

_____, « À l'ombre du roman. Propositions pour introduire la notion de récit », dans Bruno Blanckeman et Jean-Christophe Millois [dir.], *Le roman français aujourd'hui. Transformations, perceptions, mythologies*, Paris, Prétexte Éditeur, coll. « Critique », 2004, p. 37-51.

_____, « Sujet ou voix ? Quelques remarques théoriques », dans Pascal Lécroart et Frédérique Tудоire-Surlapierre [dir.], *Éclats de voix. L'expression de la voix en littérature et en musique*, Paris L'Improviste, 2005, p. 35-44.

_____, *Le chaudron fêlé. Écarts de la littérature*, Paris, José Corti, 2006.

RASSON, Luc et Bruno Tritsmans [dir.], *Olivier Rolin. Littérature, histoire, voyage*, Amsterdam/New York, Rodopi, coll. « Cahiers de recherche des instituts néerlandais de langue et de littérature française », vol. 49, 2008.

RUFFEL, Lionel, « Les fictions de Volodine face à l'histoire révolutionnaire », dans Bruno Blanckeman, Aline Mura-Brunel et Marc Dambre [dir.], *Le roman français au tournant du XXI^e siècle*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2004, p. 163-172.

SAMOYAUULT, Tiphaine, « Un réalisme lyrique est-il possible ? », dans Bruno Blanckeman et Jean-Christophe Millois [dir.], *Le roman français aujourd'hui*, Prétexte, coll. « Critique », 2004, p. 79-94.

SCHAEFFER, Jean-Marie, « Les genres littéraires, d'hier à aujourd'hui », dans Marc Dambre et Monique Gosselin-Noat [dir.], *L'éclatement des genres au XX^e siècle*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2001, p. 11-20.

TODOROV, Tzvetan, *La littérature en péril*, Paris, Flammarion, coll. « Café Voltaire », 2007.

VERCIER, Bruno et Dominique Viart, *La littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, Paris, Bordas, 2005.

VIART, Dominique, « Mémoires du récit. Questions à la modernité », *Écritures contemporaines 1. Mémoires du récit*, textes réunis par Dominique Viart, Paris/Caen, Minard, coll. « La revue des lettres modernes », 1998, p. 3-27.

_____, « Filiations littéraires », *Écritures contemporaines 2. États du roman contemporain*, Paris/Caen, Minard, coll. « La revue des lettres modernes », 1999, p. 115-139.

_____, « Écrire au présent : l'esthétique contemporaine », dans Michèle Touret et Francine Dugast [dir.], *Le temps des lettres. Quelles périodisations pour l'histoire de la littérature française du XX^e siècle ?*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2001, p. 317-336.

_____, « Les fictions critiques de la littérature contemporaine », *Spirale*, n° 201, mars-avril 2005, p. 10-11.

_____, « Naissance moderne et renaissance contemporaine des fictions biographiques », dans Anne-Marie Monluçon et Agathe Salha [dir.], *Fictions biographiques : XXI^e-XX^e siècles*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2007, p. 35-54.

B. Théorie et critique des genres narratifs

BARTHES, Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points. Littérature », 1972 [1953].

_____, « L'effet de réel », *Communications*, vol. 11, n° 11, 1968, p. 84-89.

_____, *Nouveaux essais critiques*, Paris, Éditions du Seuil, 1972.

BENJAMIN, Walter, « Le conteur. Réflexions sur l'œuvre de Nicolas Leskov », trad. de Maurice de Gandillac, revue par Pierre Rusch, dans *Œuvres III*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2000 [1936], p. 114-151.

BLANCHOT, Maurice, *L'entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969.

BOBLET, Marie-Hélène, *Le roman dialogué après 1950. Poétique de l'hybridité*, Paris, Honoré Champion, coll. « Littérature de notre siècle », 2003.

BOLLÈME, Geneviève, « Récits pour vivres », *Revue des sciences humaines*, n° 191, 1983, p. 33-43.

DÄLLENBACH, Lucien, « Intertexte et autotexte », *Poétique*, n° 27, 1976, p. 282-296.

DAUNAS, Isabelle, « "Nous étions à l'étude". Mémoire et voix narrative », dans Marie-Pascale Huglo et Sarah Rocheville [dir.], *Raconter ? Les enjeux de la voix narrative dans la littérature contemporaine*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 21-38.

_____, *Les grandes disparitions. Essai sur la mémoire du roman*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, coll. « L'imaginaire du texte », 2008.

DELON, Michel « Variations du roman-liste : du temps individuel au temps historique », *Eighteenth-Century Fiction*, vol. 13, n° 2-3, janvier-avril 2001, p. 259-277.

DES FORÊTS, Louis-René, *Voies et détours de la fiction*, Saint-Clément, Fata Morgana, 1985.

GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1972.

_____, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points. Essais », 1992 [1982].

_____, *La métalepse*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 2004.

GINGRAS, Francis, « Décaper les vieux romans : voisinages corrosifs dans un manuscrit du XIII^e siècle (Chantilly, Condé 472) », *Études françaises*, vol. 42, n° 1, 2006, p. 13-38.

GOUX, Jean-Paul, *La fabrique du continu. Essai sur la prose*, Seyssel, Champ Vallon, 1999.

GRIMAL, Claude, « Des écrits modernistes aux chroniques : temps et mémoire chez Gertrude Stein », dans Marie-Christine Lemardeley, Carle Bonafous-Murat et André Topia [dir.], *Mémoire perdues, mémoires vives*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2006, p. 115-128.

HAMEL, Jean-François, *Revenances de l'histoire. Répétition, narrativité, modernité*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2006.

HAMON, Philippe, *Du descriptif*, Paris, Hachette, coll. « Supérieur », 1993 [1981].

JENNY, Laurent, « La stratégie de la forme », *Poétique*, n° 27, 1976, p. 257-281.

KRISTEVA, Julia, *Semiotiké. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points. Littérature », 1978 [1969].

LEJEUNE, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1975.

LUKÁCS, Georges, *La théorie du roman*, trad. de Jean Clairevoye, Genève, Éditions Gonthier, coll. « Bibliothèque médiations », 1963 [1916].

RABATEL, Alain, *Homo narrans. Pour une analyse énonciative et interactionnelle du récit*, Limoges, Lambert-Lucas, 2009.

RICŒUR, Paul, *Temps et récit 1. L'intrigue et le récit historique*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Essais », 1991 [1983].

_____, *Temps et récit 2. La configuration dans le récit de fiction*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Essais », 2005 [1984].

_____, *Temps et récit 3. Le temps raconté*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Essais », 1991 [1985].

_____, « L'identité narrative », *La revue des sciences humaines*, n° 221, 1991, p. 35-47.

ROBBE-GRILLET, Alain, *Pour un nouveau roman*, Paris, Gallimard, coll. « NRF Idées », 1963.

SAMOYAUULT, Tiphaine, *Littérature et mémoire du présent*, Nantes, Pleins feux, 2000.

_____, *L'intertextualité. Mémoire de la littérature*, Paris, Nathan/HER, 2001.

SARRAUTE, Nathalie, *L'ère du soupçon. Essais sur le roman*, Paris, Gallimard, coll. « Essais », 1956.

XANTHOS, Nicolas, « La conversation sous enquête : Mercier et Camier comme “roman philologique” », *Tangence*, n° 79, 2005, p. 87-108.

C. Théories de l'énonciation et pragmatique littéraire

AUSTIN, J. L., *Quand dire, c'est faire*, trad. de Gilles Lane, Paris, Éditions du Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 1970.

BENVENISTE, Émile, *Problèmes de linguistique générale 1*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1966.

_____, *Problèmes de linguistique générale 2*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1974.

DESSONS, Gérard, *Émile Benveniste, l'invention du discours*, Paris, Édition IN PRESS, 2006.

JAKOBSON, Roman, *Essais de linguistique générale I. Les fondations du langage*, trad. de Nicolas Ruwet, Paris, Minuit, 1963.

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, *L'énonciation de la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin, 1980.

_____, *Les interactions verbales 1. Approche interactionnelle et structure des conversations*, Paris, Armand Colin/Masson, coll. « U », 1998.

LIPIANSKY, Edmond Marc, « Une quête de l'identité », *La revue des sciences humaines*, n° 221, 1991, p. 61-69.

MAINGUENEAU, Dominique, *Le contexte de l'œuvre littéraire. Énonciation, écrivain, société*, Paris, Dunod, 1993.

_____, *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, Troisième édition, Paris, Dunod, 1993.

_____, « Scénographie épistolaire et débat public ».

En ligne : <http://dominique.maingueneau.pagesperso-orange.fr/contents3.html>, § 6. Ce texte est une version modifiée d'un article paru dans Jürgen Siess [dir.], *La lettre entre réel et fiction*, 1998, Paris, Sedes, p. 55-72.

_____, « Ethos, scénographie et incorporation », dans Ruth Amossy [dir.], *Images de soi dans le discours. La construction de l'ethos*, Lausanne, Delachaux et Niestlé, 1999, p. 75-101.

_____, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, coll. « U. Lettres », 2004.

MELLET, Sylvie, « Le présent "historique" ou "de narration". Quelques remarques à propos de : César, *Guerre des Gaules, I-VII*. ; Charles de Gaulle, *Mémoires de guerre* », *L'information grammaticale*, n° 4, 1980, p. 6-11.

OUELLET, Pierre, « Une esthétique de l'énonciation. La communauté des singularités », *Tangence*, n° 69, 2002, p. 11-26.

PAQUIN, Jacques, « Écriture et interlocution chez Jacques Brault », *Voix et Images*, vol. 19, n° 57, 1994, p. 568-584.

PIÉGAY-GROS, Nathalie, « La voix dans les romans de Claude Simon. Vocalité, représentation, expression », *Poétique*, n° 116, 1998, p. 487-493.

D. Sur le temps et la mémoire

AGAMBEN, Giorgio, *Le temps qui reste*, trad. de Judith Revel, Paris, Payot & Rivages, coll. « Rivages poche/Petite Bibliothèque », 2004.

_____, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, trad. de Maxime Rovere, Paris, Éditions Payot & Rivages, coll. « Rivages poche/Petite Bibliothèque », 2008.

BÉDARIDA, François, « Le temps présent et l'historiographie contemporaine », *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, n° 69, « D'un siècle à l'autre », Janvier-mars 2001, p. 153-160.

BENJAMIN, Walter, « Thèses sur la philosophie de l'histoire », *L'homme, le langage et la culture*, trad. de Maurice de Gandillac, Paris, Denoël/Gonthier, 1972 [1940], p. 183-196.

CHESNEAUX, Jean, *Habiter le temps. Passé, présent, futur : esquisse d'un dialogue politique*, Paris, Bayard, 1996.

ELIAS, Norbert, *Du temps*, trad. de Michèle Hulin, Paris, Fayard, 1996 [1984].

FECTEAU, Jean-Marie, « La troublante altérité de l'histoire. Réflexion sur le passé comme "Autre" radical », *Revue d'histoire de l'Amérique française*, vol. 59, n° 3, 2006, p. 333-345.

HARTOG, François, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « La librairie du XXI^e siècle », 2003.

KOSELLECK, Reinhart, *Le futur passé. Pour une sémantique des temps historiques*, trad. de Jochen et Marie-Claire Hoock, Paris, EHESS, 1990 [1979].

MARTIN, Jean-Clément, « Histoire, Mémoire et Oubli. Pour un autre régime d'historicité », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, n° 4, 2000, p. 783-804.

MÉCHOULAN, Éric, *La culture de la mémoire ou comment se débarrasser du passé ?*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, coll. « Champ libre », 2008.

NORA, Pierre, « Présentation », dans Pierre Nora [dir.], *Les lieux de mémoire*, tome I, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 1997 [1984-1992], p. 15-21.

POMIAN, Krzysztof, *L'ordre du temps*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », 1984.

RANCIÈRE, Jacques, *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000.

RICŒUR, Paul, « Architecture et narrativité », 1996.

En ligne : <http://www.fondsriceur.fr/doc/ARCHITECTUREETNARRATIVITE2.PDF>.

_____, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Essais », 2003 [2000].

ROBIN, Régine *La mémoire saturée*, Paris, Stock, coll. « Un ordre d'idées », 2003.

TRAVERSO, Enzo, *Le passé, modes d'emploi. Histoire, mémoire, politique*, Paris, La Fabrique, 2005.

E. Autres ouvrages

ARENDT, Hannah, *La crise de la culture*, trad. sous la direction de Patrick Lévy, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1972 [1954].

_____, *Vies politiques*, Paris, Gallimard, « Tel », 1974 [1968].

AUGÉ, Marc, *Non-lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « La librairie du XX^e siècle », 1992.

AUGUSTIN (saint), *Les confessions*, trad. d'Arnauld d'Andilly établie par Odette Barenne, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1993.

BALZAC, Honoré de, « Avant-propos à la *Comédie humaine* » [1842], *Écrits sur le roman*, textes choisis, édités et présentés par Stéphane Vachon, Paris, Le Livre de poche, coll. « Références », 2000, p. 275-306.

BAUDELAIRE, Charles, « Le peintre de la vie moderne », dans *Œuvres complètes de Charles Baudelaire*, vol. III L'art romantique, Paris, Calmann Lévy, 1885, p. 51-114.

BELKNAP, Robert E., *The List. The Uses and Pleasures of Cataloguing*, New Haven, Yale University Press, 2004.

BOUCHERON, Patrick, « On nomme littérature la fragilité de l'histoire », *Le débat*, n° 165, 2011, p. 41-56.

BOURDIEU, Pierre, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Point. Essais », 1998 [1992].

DE CERTEAU, Michel, *L'invention du quotidien 1. Arts de faire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1990.

DUPRIEZ, Bernard, *Gradus. Les procédés littéraires*, Paris, Union générale d'éditions, coll. « 10/18 », 1977.

LE BRETON, David, *Anthropologie du corps et modernité*, Paris, PUF, 2005 [1990].

LÉVESQUE, Nicolas, (...) *Teen Spirit. Essai sur notre époque*, Montréal, Nota Bene, coll. « Nouveaux Essais Spirale », 2009.

LIPOVETSKY, Gilles, *L'ère du vide. Essais sur l'individualisme contemporain*, Paris, Gallimard, coll. « Essais », 1983.

LÖWY, Michael et Robert Sayre, *Révolte et mélancolie. Le romantisme à contre-courant de la modernité*, Paris, Payot, coll. « Critique de la politique », 1992.

LYOTARD, Jean-François, *La condition postmoderne*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1979.

POLETTI, Anna « Where the Popular Meets the Mundane : The Use of Lists in Personal Zines », *Canadian Review of American Studies*, vol. 38, n° 3, 2008, p. 333-349.

RANCIÈRE, Jacques *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008.

RIVARD, Yvon, « Le combat intérieur d'Hubert Aquin », dans Yvon Rivard, *Une idée simple*, Montréal, Boréal, coll. « Papiers collés », 2010.

SANSOT, Pierre, *Ce qu'il reste*, Paris, Éditions Payot & Rivages, coll. « Manuels Payot », 2006.

SCHOLEM, Gerschom, *Les grands courants de la mystique juive*, Paris, Payot, 1950 [1941].