

Université de Montréal

**Se tirer hors du monde.
Absence, vide et disparition dans *Folle*
de Nelly Arcan et *Les Particules élémentaires* de Michel Houellebecq**

par Antoine Fortin

Département des littératures de langue française
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures et postdoctorales en vue de
l'obtention du grade de M.A. en Littératures de langue française

Août 2016

© Antoine Fortin, 2016

RÉSUMÉ

Ce mémoire vise à analyser la mise en récit du vide, de l'absence et de la disparition dans la fiction contemporaine, en s'intéressant tout particulièrement aux romans *Folle* de Nelly Arcan et *Les Particules élémentaires* de Michel Houellebecq. Dans ces œuvres, la représentation de l'absence et des motifs qui lui sont associés apparaît à plusieurs niveaux du tissu narratif. Chacun des trois chapitres qui composent ce mémoire est consacré à l'analyse de l'un de ces niveaux.

Le premier chapitre consiste en une étude narratologique des deux romans, qui met l'accent sur la façon dont la position spatio-temporelle des narrateurs efface l'effet de voix. Le deuxième chapitre plonge dans la dimension diégétique des œuvres et établit un rapport de corrélation entre l'absence transmise par la narration et le vide subi, mais aussi désiré, par les personnages. Cette analyse s'appuie sur différentes théories issues de l'anthropologie, de la sociologie et de la psychanalyse en rapport avec les concepts étudiés. Enfin, le troisième et dernier chapitre vise une réflexion plus large sur l'écriture littéraire en relation avec l'absence et la mort, tout en analysant en parallèle la représentation de cette conception de l'écriture dans les deux œuvres étudiées.

Mots-clés : roman contemporain ; Nelly Arcan ; Michel Houellebecq ; absence ; vide ; disparition.

ABSTRACT

This dissertation aims to analyze the different ways concepts like the void, absence and disappearance are communicated by contemporary fictions. More precisely, it focuses on two novels: *Folle*, by Nelly Arcan, and *Les Particules élémentaires* by Michel Houellebecq. In these works, the aforementioned motifs are represented on multiple levels of the text. Each of the three chapters composing this dissertation emphasizes one of these levels.

The first chapter is dedicated to a narratological study of the two novels. It highlights the way the position of the narrators erases (or enhances) the idiosyncrasy of their voices. The second chapter concentrates on the diegetic dimension of the writing and establishes continuity between the absence conveyed by the narration and the void experienced by the characters. This part of the dissertation uses theories from different fields such as anthropology, psychoanalysis, and sociology. Finally, the third chapter aims at a broader reflection on the art of fiction, the act of writing and its relation with absence and death. It also studies how this conception is articulated in the works of the two authors.

Keywords: contemporary novel; Nelly Arcan; Michel Houellebecq; absence; void; disappearance.

TABLES DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	i
ABSTRACT	ii
TABLE DES MATIÈRES	iii
REMERCIEMENTS	v
INTRODUCTION.....	1
<u>CHAPITRE 1 : L'ÉTRANGETÉ D'UNE VOIX ABSENTE</u>	7
D'une voix blanche au seuil de l'absence : le discours narratif dans <i>Folle de Nelly Arcan</i>	10
<i>Les deux Nelly</i>	11
<i>Miroir, miroir</i>	14
<i>Et puis après?</i>	18
<i>Un présent au seuil de la mort</i>	20
D'une voix divine dans l'au-delà : le discours narratif dans <i>Les Particules élémentaires</i> de Michel Houellebecq	25
<i>Un dernier hommage</i>	27
<i>À l'image de la race humaine : le cas de Bruno</i>	32
<i>Une blancheur divine</i>	37
<i>De l'au-delà, une sphère ronde et lisse</i>	40
<i>Nécrologie anticipée</i>	43
<u>CHAPITRE 2 : ENTRE DEUX TROUS NOIRS</u>	46
Pulsion de mort, suicide et disparition : aperçu des différentes théories contemporaines de l'absence	50
<i>Prendre congé de la vie</i>	50

<i>Un miroir vide</i>	51
<i>Comme une page blanche</i>	54
<i>Disparaître de son vivant</i>	56
Le vide tout autour : analyse d'une vacuité spatiale, temporelle et existentielle	60
<i>Un désespoir tranquille</i>	60
<i>L'air entre les corps</i>	61
<i>Fractures générationnelles</i>	66
<i>Apocalypse douce</i>	69
Le vide souhaité : analyse de la quête d'absence	74
<i>Entrer dans la mer</i>	74
<i>S'oublier dans l'autre</i>	77
<i>Le « brise-soucis »</i>	79
<i>Le sommeil, cette « petite mort »</i>	81
<i>La puissance du vide</i>	82
<i>Entre deux eaux, comme l'univers...</i>	85
<u>CHAPITRE 3 : LE DÉSESPOIR NOIR SUR BLANC</u>	88
<i>Camus et l'absurde, ou le choix du désespoir</i>	91
<i>Vivre de sa mort et de ces mots merveilleusement absents</i>	96
<i>Anywhere out of the world</i>	100
<i>Épuiser l'épuisement</i>	103
<i>Michel et l'écrivain utopique</i>	106
<i>Un piano silencieux</i>	110
CONCLUSION	116
BIBLIOGRAPHIE	120

REMERCIEMENTS

Tout d'abord, je souhaite remercier Gilles Dupuis, mon directeur, de m'avoir encouragé à porter ce projet à terme. Ta confiance et tes conseils toujours judicieux m'ont, à maintes reprises, préservé de mes incertitudes.

Je remercie ensuite mes parents pour votre présence et votre appui inconditionnel ; ma sœur, pour ton rire lointain mais réconfortant.

Merci à mes amis. Daniel, cher compagnon de voyage ; nos ardent conversations n'ont eu de cesse d'alimenter ma réflexion et ma motivation. Charles, pour les encouragements et l'enthousiasme mesuré qui m'ont accompagné jusqu'à la fin telle une force tranquille. Maya, pour ton sourire que je devinais même dans nos longues conversations écrites. Justine, pour ton énergie débordante et ton soutien moral ; ta présence lumineuse m'aura porté jusqu'à l'achèvement de ce projet.

Je tiens aussi à remercier le CRILCQ pour son soutien financier.

INTRODUCTION

Il y a de ces romans qui, une fois leur lecture achevée, créent un sentiment de vide persistant chez le lecteur, un manque qui s'apparente à celui d'une absence soudaine. Ce vide ou ce manque n'est ni tristesse ni colère, ni même sentiment d'injustice qui, à tout le moins, aurait la possibilité d'être anobli par un désir de révolte. Ce qui est ressenti se rapproche davantage du désespoir, cependant dépourvu de la violence : un désespoir tranquille qui encourage l'incrédulité et qui s'affaiblit au fil du temps, mais sans jamais disparaître complètement, à l'instar d'un deuil impossible à réaliser. Ces romans minent leurs lecteurs et laissent derrière eux un vide qui reste indicible.

C'est généralement l'effet que produit la lecture des œuvres de Nelly Arcan, ainsi que celles de Michel Houellebecq. Il émane effectivement de l'œuvre de ces auteurs un vide, un sentiment d'absence qui, en y réfléchissant bien, ne va pas de soi. On pourrait certes postuler que l'univers dépeint dans ces romans, ainsi que les thématiques qui y sont abordées, sont marqués d'un pessimisme qui d'emblée reflète une forme de vacuité existentielle. Il serait toutefois réducteur de soutenir que la force de ces œuvres – soit leur capacité à invoquer et à transmettre le vide, l'absence et la disparition – résulte de la simple action de dire ou de pointer par les mots ce qui doit être insufflé au lecteur. Cette remarque est d'autant plus juste qu'il s'agit, dans le cas de ces deux auteurs, d'inspirer ce qui par définition se dérobe à la description.

Il est alors légitime de se demander : quel pouvoir exerce la littérature sur le lecteur lorsqu'il est question d'absence, si ce concept est par essence indicible ? Comment la littérature, plus précisément le roman, est-elle apte à insuffler chez le lecteur ce qui, selon certains, s'étend

progressivement dans la sphère du quotidien, c'est-à-dire le vide, l'absence et la disparition¹ ? Dans quelle mesure est-il possible de rendre palpable par les mots ce qui n'est pas, n'est plus, ou n'a jamais été ? Comment, par exemple, projeter la mort d'un point de vue intérieur ? Personne n'a le droit d'écrire *à la lettre* « je ne suis plus », ou « je dors », et encore moins « je suis mort ». Ces affirmations s'annulent d'elles-mêmes, parce qu'elles commandent un silence qui, en s'énonçant, se brise. Elles sont d'emblée artificielles, parce qu'inconcevables pour celui qui les reçoit. La voix qu'implique toute narration suppose nécessairement une présence qui en constitue sa source. De plus, elle raconte inéluctablement ce qui *est*, ou ce qui *était*, plutôt que ce qui *n'est pas*. Le roman n'est ni neutre ni plat ; il est chaque fois *quelque chose*, un portrait ou une histoire qui s'oppose nécessairement au néant.

Les œuvres de Nelly Arcan ainsi que celles de Michel Houellebecq parviennent pourtant à traduire cette vacuité. Ces auteurs montrent que le roman peut se retourner contre lui-même, en insufflant l'absence à plusieurs niveaux de sa structure, tout en la pointant dans le texte. L'analyse de cette mise en récit du vide, de l'absence et de la disparition sera l'objet de ce mémoire. Plus précisément encore, c'est la quête d'absence qui au cœur de mon analyse – quête que poursuivent les personnages, la narration, et l'écriture elle-même.

Pour les besoins de la démonstration, j'ai choisi de restreindre l'étude de ce motif aux deux romans de ces auteurs qui me semblent les plus emblématiques de la force narrative du vide

¹ C'est du moins ce que soutiennent plusieurs théories datant du XX^e et XXI^e siècle, allant de la psychanalyse jusqu'à l'anthropologie, la sociologie, et même plusieurs ouvrages de critique littéraire. La plus notoire de ces théories est certainement incluse dans *L'Ère du vide* de Gilles Lipovetsky, où l'auteur affirme que « c'est désormais le vide qui nous régit, un vide pourtant sans tragique ni apocalypse. » (Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1983, p. 16) J'explorerai ces théories plus en détails dans la première partie du deuxième chapitre de ce mémoire.

et de l'absence. Il s'agit de *Folle*² de Nelly Arcan, et des *Particules élémentaires*³ de Michel Houellebecq. Ces deux romans n'ont, jusqu'à ce jour, jamais été rapprochés dans le contexte d'une analyse littéraire, sans doute en raison de la distance qui les sépare. Cette distance est, dans un premier temps, géographique ; elle l'est autant quant à l'origine des deux auteurs – l'une québécoise, l'autre français – qu'en raison du lieu dans lequel l'histoire qu'ils racontent prend place : l'une à Montréal, l'autre principalement en France. Dans un deuxième temps, la distance entre ces deux œuvres se mesure aussi bien dans la mise en récit du texte que dans l'histoire racontée. *Folle* – deuxième roman de Nelly Arcan – se présente sous la forme d'une lettre écrite par la narratrice à un ancien amant⁴ de qui elle s'est récemment séparée. Dans cette lettre, la narratrice (Nelly) raconte, du début à la fin, sa relation avec l'Amant, revenant sans cesse au moment de leur rencontre à Nova, un bar de Montréal. Ce récit intime et profondément personnel sur un passé regretté est teinté de réflexions présentes qui le dotent d'une limpidité nouvelle pour la narratrice. Le rappel constant de sa propre mort prochaine – suicide qu'elle compte mettre en œuvre le jour de ses trente ans – donne au récit des airs de fatalité. Cependant, le suicide reste hypothétique.

Les Particules élémentaires – qui est également le deuxième roman de Michel Houellebecq – couvre une zone spatio-temporelle plus large. La vie de deux demi-frères, Michel Djerzinski et Bruno Clément, est majoritairement racontée par un narrateur omniscient dont l'identité reste, jusqu'à la fin du roman, mystérieuse. Plutôt que de se concentrer sur un événement en particulier, le narrateur multiplie les anecdotes sur les deux personnages et leur

² Nelly Arcan, *Folle*, Paris, Éditions du Seuil, 2004. Toute référence ultérieure à cette œuvre dans le mémoire sera signifiée par l'abréviation F, suivie de la page correspondante.

³ Michel Houellebecq, *Les Particules élémentaires*, Paris, Éditions Flammarion, 1998. Toute référence ultérieure à cette œuvre dans le mémoire sera signifiée par l'abréviation PE, suivie de la page correspondante.

⁴ Ce dernier n'est jamais nommé dans le récit. Par souci de clarté, je désignerai désormais ce personnage en tant que « l'Amant ».

entourage, ainsi que les remarques à portée universelle sur la condition humaine.

Malgré la trajectoire quasi opposée qu'empruntent les deux romans – autant sur le plan du fond que celui de la forme –, il m'apparaît légitime d'établir un parallèle entre ces deux œuvres en raison des multiples niveaux dans lesquels l'absence y est palpable. Le premier de ces niveaux est celui que l'on retrouve à la surface du texte. Il concerne, d'un point de vue narratologique, le récit et la narration. Le deuxième niveau est celui de l'univers de la diégèse et de l'histoire racontée ; on le retrouve dans les profondeurs de ce qui est signifié par la narration. Finalement, le dernier niveau est celui de l'écriture. Ce dernier se reflète à quelques endroits dans le récit des deux romans ; on le retrouve dans l'acte même de l'écriture qui n'est réductible ni au récit ni à la narration, mais dont les échos se font tout de même entendre entre les lignes du texte. Chacun de ces trois niveaux fera l'objet d'un chapitre dans ce mémoire.

Le premier chapitre consistera donc en une analyse narratologique qui abordera successivement les deux romans à l'étude. Cette façon de procéder me semble légitime compte tenu du contraste que présente le rapprochement des deux situations narratives incluses dans ces romans. Cela me permettra de pointer les spécificités de chaque œuvre pour mieux les rapprocher par la suite. Plus précisément, je m'intéresserai à l'effet de la voix chez Arcan ; à la présence effacée de la narratrice qui transmet dans sa lettre une parole blanche, presque étouffée, sorte de chuchotement qui tend continuellement vers le silence et la disparition. Chez Houellebecq, j'analyserai un procédé inverse par lequel le narrateur, d'emblée absent et silencieux dans le texte, se trahit peu à peu au fil du récit pour se dévoiler complètement dans le dernier chapitre, confirmant l'impression vague du lecteur qui, tout au long de la narration, ressent cette présence sans pouvoir l'attester. Finalement, je tenterai de déterminer l'effet de cette dynamique présence-absence sur le lecteur.

Il s'agira ensuite de plonger résolument dans l'histoire racontée. Car, dans les deux romans, l'écho de la voix narrative résonne en son fond » L'absence qu'elle suggère est en même temps l'absence signifiée ; elle contamine la diégèse, reflétant la vacuité d'un monde dans lequel tout sentiment d'appartenance est évacué. Du point de vue narratif, éloigné rétrospectivement de l'histoire, la dynamique individuelle et sociale des personnages est éclairée par une lucidité toute nouvelle : ils errent dans un vide sidéral, désarmés, impuissants, égarés et solitaires. Paradoxalement, le non-être sous toutes ses formes – l'ivresse, le sommeil et la mort – se présente comme la solution à ce désespoir sempiternel, réponse qui transporte le personnage romanesque d'un vide à l'autre. Puisque ce chapitre portera principalement sur les personnages, j'analyserai cette dynamique en m'appuyant sur diverses théories psychanalytiques, anthropologiques et sociales qui traitent de cet attrait du vide et de ce désir de non-être.

La conclusion de ce deuxième chapitre me servira de tremplin vers une réflexion plus large qui portera sur l'écriture littéraire et sur sa relation avec l'absence et la mort. L'acte d'écriture est, dans *Folle* comme dans *Les Particules élémentaires*, intégré à la diégèse. Les deux romans structurent une vision de l'écriture inhérente à l'autodestruction, allant jusqu'à établir une corrélation entre la création et le suicide. Par ailleurs, la posture (ou *imposture*) de l'écrivain « désespéré » est aussi présentée comme étant privilégiée, parce que lucide et surplombant le monde que celui-ci tente de mettre en mots. En adoptant cette posture, l'écrivain est alors bien vivant ; présent au monde plus que jamais par sa clairvoyance, mais en même temps exclu par l'imagination dans laquelle il se plonge et qui l'efface. Maurice Blanchot écrit que « [l]'œuvre exige de l'écrivain qu'il perde toute "nature", tout caractère, et que, cessant de se rapporter aux autres et à lui-même par la décision qui le fait moi, il devient le lieu vide où s'annonce

l'affirmation impersonnelle⁵ », soulignant toute l'ambiguïté de cette dynamique présence-absence dans l'écriture. Pour explorer cette zone grise, je ferai appel principalement à la philosophie et à la théorie littéraire. Ultimement, il s'agira de répondre à cette question : pourquoi écrire, si c'est pour mieux disparaître ensuite ? Serait-ce là un geste absurde et désespéré, ou une forme de révolte, un dernier cri qui briserait le silence perpétuel d'un univers indifférent à la condition humaine ?

⁵ Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1955, p. 61.

CHAPITRE 1

L'ÉTRANGÉTÉ D'UNE VOIX ABSENTE

Folle de Nelly Arcan et *Les Particules élémentaires* de Michel Houellebecq sont deux romans qui s'opposent sous plusieurs aspects. L'œuvre d'Arcan repose essentiellement sur un seul personnage, soit celui d'une narratrice qui raconte sa rupture récente sous la forme d'une lettre adressée à son ex-amant. Le texte est d'emblée teinté d'une subjectivité sans équivoque qui place le lecteur dans une position indiscreète, en raison du caractère intime qu'inspire cette lettre qui ne lui est évidemment pas adressée. Quant à l'œuvre de Houellebecq, elle est présentée dès le début comme un texte historique. Un narrateur, en apparence omniscient et absent du récit, relate d'une voix épurée qui tend vers l'objectivité la vie de deux demi-frères. Le lecteur, bien qu'il ait parfois droit au récit intime de certains personnages, est sans cesse ramené hors de l'histoire et à sa propre condition par les passages théoriques qui traversent l'œuvre. Ces passages portent généralement sur la science et, plus précisément, sur la physique quantique, mais concernent aussi l'anthropologie, la sociologie et la philosophie, dépeignant un monde qui va au-delà du simple destin des personnages mais renvoyant toujours à la condition humaine.

Cependant, il y a, dans la dimension thématique des deux romans, un élément central qui permet de justifier leur mise en parallèle : l'histoire qu'ils racontent gravite chacune autour d'une disparition. Qu'elle soit individuelle, chez Arcan, ou collective, chez Houellebecq, l'idée d'une absence déjà accomplie ou à venir constitue, dans les deux cas, le moteur d'une mise en récit. Chaque roman, par le biais de la narration, entretient une relation toute particulière avec l'absence. Chacun de ces narrateurs la raconte, la met en scène, la nie par sa présence, mais s'y dirige inéluctablement à mesure que l'œuvre s'épuise, « interminable mourir en chemin vers le dernier mot⁶ ».

Je m'intéresserai, dans ce premier chapitre, à cette relation paradoxale entre narration et

⁶ Dominique Rabaté, *Vers une littérature de l'épuisement*, Paris, José Corti, 1991, p. 35.

absence. Comment l'histoire d'une disparition influence-t-elle la narration qui l'articule ? Quels sont les effets de la position spatio-temporelle du narrateur sur le récit de cette absence ? Penser ce concept nécessite aussi de le mettre en rapport avec son antagoniste, soit l'idée de la présence. Je ne pourrais aborder cette thématique sans évoquer cet axiome selon lequel l'absence est, au bout du compte, une non-présence. Dans *Figure III*, Gérard Genette mentionne que, d'un point de vue narratologique, l'« absence est absolue, mais la présence a ses degrés⁷ ». Je m'intéresserai donc à ces degrés de présence dont l'absence représente le degré zéro.

Je le rappelle, les situations narratives que proposent ces deux œuvres se distinguent à plusieurs égards. C'est pourquoi, par souci de clarté et de cohérence, j'adopterai un modèle d'analyse en parallèle, plutôt qu'entrelacé, en abordant les œuvres séparément pour mieux les rapprocher en conclusion de ce chapitre. Ainsi, il sera possible de souligner que les deux situations narratives occupent une position en miroir. Alors que la narratrice de *Folle* tend vers une absence progressivement accrue et totale, le narrateur des *Particules élémentaires*, lui, se dévoile peu à peu au fil du récit pour apparaître complètement à la toute fin du roman.

⁷ Gérard Genette, *Figure III*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 2003 [1972], p. 253.

D'une voix blanche au seuil de l'absence : le discours narratif dans *Folle* de Nelly Arcan

Le concept de « voix » en littérature relève d'une terminologie paradoxale : le texte écrit, bien qu'acte de langage, se distingue de la parole par son silence. Dans le domaine de la théorie littéraire, ce que l'on appelle la « voix » renvoie, selon la définition de Genette, au sujet qui « rapporte » l'action, qu'elle soit accomplie par lui-même ou par un autre, et, finalement, à « tous ceux qui participent, fût-ce passivement, à cette activité narrative⁸. » Elle désigne, pour résumer, « l'instance productrice du discours narratif⁹ ». Chacune de ces instances qui participent au récit possède une voix qui lui est propre. Quand je lis un roman, par exemple, j'entends bien ces voix qui me racontent ; je distingue chacune d'elles, alors qu'elles se déploient dans le silence uniforme de ma lecture. Implicitement, il y a tout de même là, dans chaque voix, l'idée d'une subjectivité qui m'est transmise par le discours narratif. Cette subjectivité naît, par exemple, de l'idiolecte de ces instances, ou encore de la position spatio-temporelle à partir de laquelle l'acte narratif est produit. La présence même d'une voix m'incite donc à me demander, en tant que lecteur, d'où me vient ce récit singulier.

Pour Dominique Rabaté, l'exploration du concept de voix en littérature caractérise ce qu'il appelle le « récit », forme narrative qu'il distingue du roman « classique » et dont l'émergence daterait, selon lui, de l'après-guerre. Le « récit » représente, pour Rabaté, l'autonomisation du personnage de roman, « la libération de sa voix singulière comme conscience à part entière¹⁰ ». Dans ce type de texte, la voix narrative est mise de l'avant. Autant objet que sujet de l'écriture littéraire, elle « 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-

⁸ *Ibid.*, p. 226.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ Dominique Rabaté, *Vers une littérature de l'épuisement*, *op. cit.*, p. 8.

même. Elle est objet et sujet, produit et production, *présence et absence*¹¹. » Plus particulièrement, c'est cette relation entre présence et absence qui m'intéressera dans l'œuvre de Nelly Arcan, que l'on pourrait justement présenter comme un « récit ». Je m'attarderai ainsi à l'« effet de voix¹² » qui s'entend entre les lignes de *Folle*. J'explorerai cet effet à travers différents aspects structurels de l'œuvre, pour ensuite en déduire la position spatio-temporelle de la narratrice, en relation avec cette dynamique de la présence-absence. J'analyserai ces aspects en tentant de répondre à cette question : comment la narratrice de *Folle* en vient-elle à évoquer et à mettre en scène sa relation à l'absence ? Présage d'une disparition définitive au seuil de laquelle elle se tient en équilibre, incertaine et chancelante ; assise, peut-être, les pieds ballants dans un vide qu'elle contemple comme le néant dans lequel elle projette de plonger le jour de ses trente ans, déjà demain.....

Les deux Nelly

Dès l'incipit du roman, la narratrice de *Folle* inscrit son récit dans une temporalité multiple. D'une part, un passé immuable : l'anamnèse d'une récente déception amoureuse, événement qui la pousse à rédiger ce qu'elle présente comme une lettre à son ancien amant ; d'autre part, le présent d'une réflexion sur ce même passé, sorte de bilan élaboré après-coup, au présent de la rédaction, qui permet à la narratrice de tirer un diagnostic de cette anamnèse et qui donne son titre au roman.

C'est d'abord par l'utilisation de l'expression conditionnelle, « *[si] j'avais su* comme on dit la plupart du temps sans dire ce qui aurait dû être su au juste [...] » (F, p. 7, je souligne), que le récit prend la forme d'une rétrospection, c'est-à-dire d'une réflexion au présent de l'écriture à

¹¹ *Ibid.*, p. 8 (je souligne).

¹² *Ibid.*, p. 9.

propos d'un passé de l'histoire sur lequel la narratrice n'a plus d'emprise. Cette relation entre passé et présent, toujours dans l'incipit, se confirme dans le deuxième paragraphe par l'emploi du déictique temporel – « *Aujourd'hui*, je sais [...] » (F, p. 7, je souligne) – qui, pour le lecteur, renvoie au moment de la production du discours littéraire, soit les limbes d'un présent incertain et perpétuel, la lettre n'étant datée que d'allusions autoréférentielles.

Ces deux indices temporels ont pour effet de dédoubler le « je » Nelly, c'est-à-dire de la scinder en deux instances distinctes : un je « narrant » (Nelly au présent de l'écriture) et un je « narré » (Nelly au passé raconté)¹³. Le sujet et l'objet du récit provoquent, pour emprunter la formulation de Dominique Rabaté qui, lui-même, l'emprunte à Gérard Genette, « une sorte de reflux du diégétique sur l'extradiégétique¹⁴. » *Folle* se lit ainsi dans une alternance entre ces deux niveaux diégétiques, à la façon d'une lecture commentée qui rappelle les habitudes de lecture du père de la protagoniste qui « [...] lisait toujours deux fois le même livre ; la deuxième fois il le lisait à haute *voix*. Pendant cette deuxième fois l'histoire gagnait en gravité, il lui semblait que la *voix* pesait ses mots, il lui semblait aussi qu'un message lui était adressé du dehors. » (F, p. 8, je souligne) On distingue en cette pratique du père une mise en abyme des niveaux diégétiques autour desquels la narratrice structure son récit. La première lecture symbolise le niveau diégétique, ou intradiégétique, qui renvoie au passé de l'histoire de la narratrice, soit une temporalité qui se caractérise par l'immédiateté de la découverte. La deuxième lecture ajoute un niveau métadiégétique qui, lui, est représenté dans le récit par le présent de l'écriture, soit celui

¹³ Andrea Oberhuber utilise cette même terminologie, que l'on retrouve aussi chez Genette (*Figure III*, *op. cit.*, p. 259), qui précise l'avoir empruntée à Leo Spitzer : « En écrivant, le “je” narrant met en scène ce “je” narré qu'il a été pendant plusieurs mois en *se découvrant*, sous l'impact des mots et des images mémorielles, comme s'il procédait à l'autopsie du moi avant le temps, c'est-à-dire avant que le corps ne soi déclaré sans vie. » (Andrea Oberhuber, « Chronique d'un suicide annoncé ou la fictionalisation de soi dans *Folle* de Nelly Arcan », *Revue des lettres et de traduction*, n° 13, 2008, p. 325, l'auteure souligne)

¹⁴ Dominique Rabaté, *Vers une littérature de l'épuisement*, *op. cit.*, p. 28. Pour Dominique Rabaté, cet effet narratif est caractéristique de ce qu'il appelle le « récit ».

d'une réflexion qui se tisse en parallèle du passé raconté. Le fait de *donner voix* à ce livre en « pesant ses mots » à la deuxième lecture permet au père, d'une part, d'interpréter le texte oralement, c'est-à-dire de lui donner le ton juste ; d'autre part, cette deuxième lecture mène à une interprétation sémantique de ce « message adressé du dehors ». Elle correspond à la situation de la narratrice qui ne semble parvenir à dégager la cohérence et le caractère inéluctable des événements passés qu'une fois ceux-ci achevés, et, plus précisément, lors de l'acte de mise en récit.

Cette nouvelle lucidité acquise dans l'acte rétrospectif est transmise au lecteur dans le texte par le leitmotiv du verbe « savoir » qui surgit dès l'incipit : « Si j'avais su » (F, p. 7), « Aujourd'hui, je sais que [...] » (F, p. 7) ; « À ce moment, je ne savais pas que [...] » (F, p. 8), « Je ne savais pas non plus que [...] » (F, p. 9) ; « Je savais que [...] » (F, p. 11). L'entreprise de la narratrice apparaît ainsi comme une quête de savoir par l'écriture introspective, sous la forme d'une lettre adressée à un « tu » dont le lecteur n'entendra jamais la voix. Scrutant le passé, comme le note Andrea Oberhuber, elle plonge son regard en elle-même, « [...] *se découvrant*, sous l'impact des mots et des images mémorielles, comme s'il procédait à l'autopsie du moi avant le temps, c'est-à-dire avant que le corps ne soi déclaré sans vie¹⁵ » : anamnèse du sujet-objet qui apparaît comme autotélique pour le lecteur vraisemblablement exclu de la situation d'énonciation, puisque la narratrice ne semble à aucun moment du récit aspirer à une ontogenèse quelconque. Il n'est jamais question, par exemple, de guérison ou d'affranchissement, la lettre n'arborant en aucun cas les traits d'une confidence. Au contraire, l'un des thèmes prépondérants du texte est celui de l'autodestruction, d'une disparition future et volontaire que la narratrice ne cesse de réactualiser et de justifier à l'endroit d'un « tu » absent. Le lecteur n'est que le spectateur passif qui, par un étrange hasard, est tombé sur cette « bouteille à la mer » (F, p. 138) et qui

¹⁵ Andrea Oberhuber, « Chronique d'un suicide annoncé... », *loc. cit.*, p. 325 (l'auteure souligne).

assiste à l'explosion d'une supernova éteinte depuis longtemps dans un autre espace-temps.

Miroir, miroir...

Folle se lit comme un texte essentiellement égotique. Le topos du miroir dans le roman¹⁶ m'apparaît révélateur quant à cette dimension du récit, mais aussi pertinent pour réfléchir l'entrelacement du passé et du présent. Le reflet de la narratrice, parfois déformé ou agrandi, parfois effacé, voire absent, l'obsède continuellement tout au long de sa rétrospection, au fil même de la rédaction de sa lettre, où elle affirme et se demande au présent de l'indicatif : « Depuis quelques semaines je ne me regarde plus dans le miroir, je me demande si j'ai vieilli. » (F, p. 106) Paradoxalement, il est légitime de supposer que, durant ces « quelques semaines », Nelly s'adonne à la rédaction de cette lettre qui constitue, par son aspect justement introspectif, une forme de reflet¹⁷, d'autant que l'on sait que, pour elle, « la forme des choses n'a pas vraiment d'importance quand on se regarde dedans. » (F, p. 170) Je dois cependant identifier deux types de « miroirs », car bien que la forme de ces « choses » n'ait pas de réelle importance pour la narratrice – il est ici question du reflet que produit le récit opposé à celui que renvoie le miroir-objet –, chacun produit un effet narratif qui le différencie de l'autre. L'un des aspects qui les

¹⁶ Le motif du miroir se retrouve dans l'ensemble de l'œuvre de Nelly Arcan. Il est central dans une nouvelle intitulée « L'enfant dans le miroir », dans laquelle la narratrice raconte son obsession du corps et son acharnement, au fil de l'âge, à vouloir susciter le désir par l'apparence. Un passage de cette nouvelle fait écho à l'analyse qui va suivre en créant un parallèle entre miroir et introspection, extérieur et intérieur : « C'est une fois devenue grande que les miroirs me sont arrivés en pleine face et que devant eux je me suis stationnée des heures durant, m'épluchant jusqu'à ce qu'apparaisse une charcuterie tellement creusée qu'elle en perdait son nom. À force de se regarder on finit par voir son intérieur et il serait bien que le monde puisse le voir, son intérieur » (Nelly Arcan, « L'enfant dans le miroir » dans *Burqa de chair*, préface de Nancy Huston, Paris, Éditions du Seuil, 2011, p. 74).

¹⁷ Je ne suis, bien entendu, pas le premier à effectuer cette analogie. Andrea Oberhuber suggère la même corrélation entre l'image du miroir et celui de l'écriture autofictionnelle : « Ce qui est mis de l'avant [dans *Folle*] est une image de soi au miroir déformant, une image constituée en fragments de souvenirs, ressassés tant et tant de fois jusqu'à ce que ces souvenirs se recomposent en une histoire aux frontières floues entre ce qui a été et ce qui a été inventé. Chez Nelly Arcan, le sujet s'efface derrière un pseudonyme, adopte en partie l'identité d'une sœur morte, joue son propre rôle tout en portant divers masques » (Andrea Oberhuber, « Chronique d'un suicide annoncé... », *loc. cit.*, p. 323).

distinguent est lié, encore une fois, à la structure temporelle du récit.

Alors que le reflet direct, c'est-à-dire celui que lui renvoie le miroir-objet dans la diégèse, est raconté comme instantané – il s'inscrit dans l'immédiateté d'un reflet en temps réel –, celui de l'anamnèse, ou de la rétrospection, se déploie toujours en décalage avec l'image de la narratrice. Cette constatation me ramène une fois de plus à la théorie de Dominique Rabaté pour qui, dans ce qu'il appelle un récit, « la fonction de l'écriture n'est pas tant de ressusciter le réel que de s'en débarrasser¹⁸ », réitérant cette thématique d'autodestruction que j'ai soulignée plus haut. Dans ce reflet du récit, la narratrice est volontairement prisonnière de ce hors-temps que Maurice Blanchot a appelé l'espace littéraire, dans lequel celui « qui écrit l'œuvre est mis à part¹⁹ », renvoyant à la *solitude de l'œuvre*. Genette, d'un point de vue structurel, développe une idée similaire, abordant la question de la durée de la narration qui, pour lui, est impossible à déterminer ou, du moins, à déterminer avec précision, surtout dans le cas de la narration ultérieure qui « vit de ce paradoxe, qu'elle possède à la fois une situation temporelle (par rapport à l'histoire passée) et une essence intemporelle, puisque sans durée propre. Comme la réminiscence proustienne, elle est extase, “durée d'un éclair”, *miraculeuse syncope*, “minute affranchie de l'ordre du Temps”²⁰ ». Bien qu'il soit possible, dans *Folle*, d'établir approximativement la période de rédaction de la lettre (du lendemain de l'avortement à la veille des trente ans de la narratrice), il reste impossible de circonscrire la durée de la *narration*, c'est-à-dire cette période durant laquelle la narratrice est prisonnière de la rétrospection et, par extension, de la durée de son absence au monde.

Le deuxième aspect qui distingue les deux types de reflets concerne la focalisation du récit. La narratrice, tout au long de sa lettre, emploie le plus souvent une narration à focalisation

¹⁸ Dominique Rabaté, *Vers une littérature de l'épuisement*, op. cit., p. 10.

¹⁹ Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1988 [1955], p. 14.

²⁰ Gérard Genette, *Figure III*, op. cit., p. 234 (je souligne).

interne. Le récit est teinté par la subjectivité de Nelly qui se raconte elle-même. Tout y est raconté en parallèle à ce qu'elle ressent. Les autres personnages ne sont présents qu'accessoirement, comme si elle dépeignait un univers meublé de figures en carton. À l'instar de coquilles vides à la surface miroitante, ils redirigent toujours le récit vers la narratrice et servent, essentiellement, à alimenter son introspection. À l'opposé, le lecteur n'a jamais accès à une image objective de celle qui écrit la lettre. À ce sujet, elle précise qu'il lui est possible de se regarder dans le miroir de sa salle de bain uniquement lorsque les lumières sont éteintes (F, p. 156). On peut concevoir cette révélation comme une métaphore de la focalisation où le portrait objectivant que renvoie le miroir, son extérieur, disparaît complètement pour laisser place à sa subjectivité, son intérieur. Devant ce miroir, les lumières éteintes, seule la voix subsiste et résonne dans la solitude de l'espace littéraire.

Une autre scène révélatrice de cette opposition se trouve vers la fin du roman (F, p. 154). À Nova, la narratrice se retrouve devant un grand miroir qu'elle perçoit d'abord comme le prolongement du loft dans lequel se situe le bar, avant de s'apercevoir finalement qu'il s'agit d'un miroir qui lui renvoie son propre reflet :

puis je me suis vue, moi, Nelly. Malgré l'attention que tu m'avais accordée jusque-là, je suis tombée en moi-même, je t'ai glissé des mains ; le miroir m'a happée et entre nous le fil s'est rompu. Ce soir-là à Nova je t'ai montré sans le vouloir cette tare de naissance qui a fait de moi un monstre incapable d'apparaître dans les tarots de ma tante, j'ai toujours dit que mon problème était un problème d'apparition. (F, p. 154)

Ce « problème d'apparition » de la narratrice n'est visible que d'un œil extérieur ou, alors, après-coup. Autrement dit, il ne peut être constaté que hors du temps ou de l'espace. Or la narratrice ne peut en rendre compte dans le présent, puisqu'en tombant « en elle-même », elle s'absente du monde qui l'entoure, restant tout de même présente « à elle-même », en elle-même. J'ai tendance à croire qu'il s'agit là d'une mise en scène de cette « miraculeuse syncope » de la narration

ultérieure dont nous parle Genette. Pour passer en introspection, la narratrice doit s'absenter, et ce, d'une absence totale qui se traduit par une pause dans l'action. Ainsi, la voix, dans l'espace littéraire, devient-elle « conscience à part entière²¹ », conscience qui se tient devant le miroir d'une pièce sans lumière, qui flotte dans le vide et qui n'a que sa voix pour valider sa propre existence. Cette scène à Nova en rend bien compte. Malgré le fait que la narratrice s'examine physiquement dans le miroir, la description objective disparaît devant sa propre subjectivité et le jugement qu'elle émet, lequel découle de son obsession :

Dans le miroir j'ai d'abord examiné mes cheveux sans couleur pour ensuite m'attarder sur les rougeurs qui me couvraient le nez et les joues, et bientôt, il n'y a plus eu dans le miroir que des parcelles de laideur qui se décomposaient dans une variété de tons vers l'infiniment petit ; à ce moment j'aurais voulu être seule pour me remaquiller et me recoiffer entièrement. En me regardant de trop près je faisais place à la critique, je donnais à l'imperfection du relief. (F, p. 154)

Ladite laideur englobe le reflet de la narratrice. Il est impossible pour le lecteur d'avoir accès au réel reflet de Nelly. Ce dernier alimente sa rétrospection et laisse place à un autre type de reflet : celui d'une écriture à l'opposé du narcissisme, mais dans laquelle la narratrice est pourtant sur le point de se noyer. Elle disparaît derrière cette voix qui traverse tout le texte. Derrière celle-ci, on ne perçoit que l'absence ; on palpe le vide physique, comme une conscience sans corps. Deux pages plus loin, la narratrice poursuit sa réflexion :

Devant le mur de miroirs à Nova on parlait toujours mais je n'écoutais plus. Rien ne pouvait plus m'atteindre, pas même ta *voix*, tu ne pouvais rien contre la plus grande obsession de ma vie qui est aussi la plus redoutable parce que je n'en ai jamais trouvé la porte de sortie : mon reflet dans le miroir. Quand je vais me pendre, je me couvrirai le visage d'une taie d'oreiller, ensuite j'interdirai le cercueil ouvert. Ce soir-là aucun événement, pas même le son du glas de tous les gratte-ciel menacés de l'Occident ni la balle dans le pied que les Américains se sont tirée en pointant leurs armes sur l'Irak, n'aurait rien pu contre les miroirs qui doublaient notre rencontre au-delà du mur [...] (F, p. 158, je souligne)

Elle se retrouve ainsi face à elle-même, prisonnière de ce qu'elle présente comme une obsession, mais que je traduis aussi comme un désir, un besoin de se replier loin d'un monde angoissant,

²¹ Dominique Rabaté, *Vers une littérature de l'épuisement, op. cit.*, p. 8.

peuplé de liens rompus, d'une absence imposée au sujet qui la combat par une tautologie de l'absence volontaire, un désir de disparaître²². Tous ses espoirs sont alors dirigés vers l'avenir, que la narratrice ne cesse de réitérer : leitmotiv de son récit qui renvoie constamment le lecteur vers l'horizon de la fin, lui rappelant qu'inéluctablement, la fin constitue l'issue de tout récit.

Et puis après ?

La construction et les différentes représentations du temps futur dans le récit, sorte d'« après » qui se présente comme un horizon possible et unique du texte est, encore une fois, duel dans *Folle*. La narratrice ne cesse de rappeler que cette relation avec l'amant qu'elle raconte se dirige inéluctablement vers une fin ; ce dénouement est connu du lecteur dès la première phrase du roman et teinte le récit d'une fatalité qui sera sans cesse réitérée par la suite : « À Nova rue Saint-Dominique où on s'est vus pour la première fois, *on ne pouvait rien au désastre de notre rencontre.* » (F, p. 7, je souligne). Dans cette phrase liminaire, la narratrice souligne à la fois la dimension tragique de sa relation par l'emploi du mot « désastre », mais lui donne un caractère fatidique en mentionnant l'impuissance des personnages face au dénouement tragique de leur relation. Cette anticipation informe aussi le lecteur que cette fin réside déjà dans le passé. Elle constitue certainement un « après » pour le « je narré » de Nelly, mais pas pour le « je narrant ». Conséquemment, à un niveau intradiégétique, le récit apparaît comme clos ; les événements qui le constituent sont racontés sous la forme d'un enchaînement de causes et d'effets. Par un amalgame de prolepses et d'analepses qui permet à la narratrice de rapprocher divers événements qui sont chronologiquement éloignés, elle parvient à rendre son récit limpide, à lui donner le caractère d'une évidence, et à en arriver à la conclusion que « [d]epuis le début tout était déjà joué. » (F, p. 176) La rétrospective permet ainsi une écriture totalisante où l'on

²² Je développerai cette idée davantage dans le deuxième chapitre de mon mémoire.

bondit d'un passé éloigné à un passé plus rapproché, créant une impression d'anticipation qui renvoie sans cesse le lecteur vers cette « fin tragique » (F, p. 9). On retrouve un exemple éloquent de cette mécanique dans le texte :

La fin a commencé trois ou quatre mois après Nova. Elle a commencé quand ton ex Nadine est revenue dans ta vie et quand j'ai reçu de toi un premier élan d'exaspération où tu as menacé de me quitter. Elle a commencé quand j'ai commencé à avoir peur, quand j'ai compris à quel point tu étais le plus fort. Il paraît que personne n'y échappe, il paraît que le couple répond à des lois absolues auxquelles Dieu lui-même ne peut rien, mon grand-père a dit un jour que le Mal venait de l'impondérable dans l'œuvre de Dieu, aujourd'hui je sais qu'il parlait de l'amour. (F, p. 63)

Ce passage rappelle la fin qui approche ou, plutôt, la fin qui a déjà eu lieu ; il souligne les causes contre lesquelles il aurait été impossible pour la narratrice de lutter. Ces causes sont d'abord humaines : l'arrivée d'une rivale, la peur qu'en ressent la narratrice et la « force » de son amant. Cependant, la deuxième partie de l'extrait bascule dans un tout autre registre, présentant ces causes comme au-delà des forces humaines, et au-delà même des forces divines – la force d'une loi de la nature, ni humaine ni divine, comme le déplacement des astres, cette « force d'intrusion du monde extérieur qui voulait nous séparer. » (F, p. 122)

À cette fatalité s'ajoute une autre forme de « fin tragique », soit celle que la narratrice instaure elle-même par l'annonce de son suicide prochain, ce que l'on pourrait qualifier de « second après ». Bien qu'il s'agisse ici d'une fin qui dépende de sa volonté, elle ne la présente pas moins comme étant inéluctable. Comme le note Mélikah Abdelmoumen, cette situation la place dans une position double : « L'héroïne tragique semble d'abord être à la fois l'incarnation de cette fatalité *et* sa victime, puisque, d'emblée, elle s'est condamnée elle-même, annonçant au lecteur son suicide après la rédaction de ce texte²³. » En cela, la lettre d'adieu constitue un retour

²³ Mélikah Abdelmoumen, « *Folle de Nelly Arcan* », dans *À la carte. Le roman québécois (2000-2005)*, sous la direction de Gilles Dupuis et Klaus-Dieter Ertler, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2007, p. 27 (l'auteure souligne).

à une résolution qu'elle avait prise le jour de ses quinze ans²⁴ et que sa relation avec l'Amant avait ébranlée²⁵, relation qui se présente ainsi comme une sorte de hiatus identitaire survenu dans la vie de la narratrice. La lettre vise surtout, dans son propos, à expliquer et à annoncer cette autodétermination morbide²⁶. Elle révèle, en quelque sorte, ce que la tante de la narratrice n'a jamais pu tirer de ses tarots, soit une prédiction, une projection dans le futur. En somme, comme le note Andrea Oberhuber, cette détermination continuellement insérée dans le texte ajoute à ce dernier, dans une certaine mesure, une dimension testamentaire qui conjugue trois niveaux temporels, soit le passé, le présent et l'avenir, « quant à l'explication de son destin²⁷ », emprisonnant la narratrice dans une sorte de cage spatio-temporelle qu'est le présent, puisque cet avenir hypothétique ne sera jamais atteint dans le cadre de la diégèse.

Un présent au seuil de la mort

Cette cage dont la narratrice est prisonnière représente le lieu d'où émane son discours. Dans le récit, « le sujet est en quête du lieu qui pourrait fonder son discours tout en ne pouvant parler que depuis ce lieu. Le récit creuse, précisément, l'incertitude de la relation de tout sujet parlant au discours qu'il croit habiter ou maîtriser²⁸. » Cette quête de lieu aboutit à ce que l'on pourrait aussi considérer comme un seuil spatio-temporel, ou, pour reprendre le concept de Bakhtine, un chronotope du seuil. Selon le théoricien russe, le chronotope du seuil

peut s'associer au thème de la *rencontre*, mais il est notablement plus complet : c'est le chronotope de la *crise*, du *tournant d'une vie*. Le terme même du « seuil » a déjà acquis, dans la vie du langage, (en même temps que son sens réel) un sens métaphorique ; il a été associé au moment de changement brusque, de crise, de décision modifiant le cours de l'existence (ou l'indécision, de

²⁴ « Le jour de mes quinze ans j'ai pris la décision de me tuer le jour de mes trente ans. » (F, p. 13)

²⁵ « À ce moment ton inquiétude me réconfortait, pendant cette période-là j'ai cru pouvoir vivre au-delà de mes trente ans. » (F, p. 34)

²⁶ « Quand ma mort arrivera, on lira peut-être cette lettre, on y verra une prédiction. » (F, p. 139)

²⁷ Andrea Oberhuber, « Chronique d'un suicide annoncé... », *loc. cit.*, p. 309.

²⁸ Dominique Rabaté, *Vers une littérature de l'épuisement*, *op. cit.*, p. 9.

crainte de « passer le seuil »)²⁹.

L'idée de seuil implique nécessairement celle d'une frontière, d'une ligne ou d'une limite à franchir. Il est délimité par un avant et un après, que je conçois ici comme l'absence future de la narratrice, son suicide à venir. Cependant, quoique cette zone que représente le seuil puisse être localisée quelque part dans l'avant, tout près de la frontière, elle reste difficile à délimiter avec précision et certitude. Jusqu'où s'étend le seuil dans cet avant ? À quel moment atteint-on le seuil dans l'avant ? Quand le quitte-t-on pour basculer dans l'après ? Se tenir au seuil de l'absence, c'est se balancer sur le tremplin de la présence, attendant de plonger dans le néant que constitue cette absence. Seulement, le vide qui sépare le tremplin de l'immersion est ambigu. À quel moment l'absence est-elle réellement atteinte ? L'instant entre le saut et l'immersion renvoie à cette zone grise, cet « aujourd'hui » du texte.

Il faut ainsi voir l'espace du seuil, dans *Folle*, comme représenté par le temps présent : un présent vacillant entre passé et futur, entre présence et absence ; équilibre que le récit, au fil de sa progression, déstabilise, se rapprochant du lieu temporel de l'écriture, son origine. Genette note ce type de cheminement narratif dans son étude de la narration ultérieure où, constate-t-il, s'immiscent parfois quelques parcelles de présent dont on dénote une « relative contemporanéité de l'action », souvent au début ou à la fin du récit. Il mentionne que ces « effets de convergence finale, les plus saisissants, jouent sur le fait que la durée même de l'histoire diminue progressivement la distance qui la sépare du moment de la narration³⁰ », dynamique que l'on retrouve dans la lettre de la narratrice qui, progressivement, mène le lecteur vers cet instant tant de fois anticipé au cours du récit, soit à la veille de ses trente ans, qui coïncide aussi en partie

²⁹ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1987 [1975], p. 389 (l'auteur souligne).

³⁰ Gérard Genette, *Figure III*, *op. cit.*, p. 232.

avec le temps présent de l'écriture. Rabaté présente ce « retour » à un présent de la narration comme la quête même du récit qui « se fait chemin faisant parce qu'il cherche à décrire son acte de naissance³¹. »

Cependant, le temps présent, tout comme le lieu du seuil, se caractérise aussi par son ambiguïté. Tout comme le seuil, le temps présent est circonscrit par un avant et un après, mais son étendue, ou sa *durée*, reste floue. Dans *Folle*, je le rappelle, on sait que la narratrice a entamé la rédaction de sa lettre le lendemain de son avortement et qu'elle l'achève la veille de ses trente ans. Cependant, il est impossible pour le lecteur de savoir avec précision à quelle fraction de cette zone temporelle renvoie l'emploi du déictique « aujourd'hui » (et ses variations), que l'on retrouve à plusieurs endroits dans le récit, sinon au temps de l'écriture. Cette étendue temporelle apparaît ainsi comme un même instant, unifié et monolithique, « comme si le temps de l'histoire tendait à se dilater et à se singulariser de plus en plus en se rapprochant de sa fin, *qui est aussi sa source*³² », abolissant ainsi sa durée. Ce type de narration, c'est-à-dire une narration ultérieure dans laquelle on retrouve certaines intrusions d'un temps présent, apparaît comme instantané, sans durée propre, comme si la voix qui le produisait se situait dans un hors temps impossible d'accès au lecteur, sorte d'« inertie, ou le temps figé des gens qui attendent la mort » (F, p. 13), sans jamais l'atteindre. Bakhtine note le même effet dans son analyse du chronotope du seuil où, selon lui, « le temps apparaît comme un instant, comme s'il n'avait pas de durée, et s'était détaché du cours normal du temps biographique³³. » On songe encore à cette « miraculeuse syncope » dont parlait Genette.

Dans ce temps suspendu que représente le seuil, la narratrice raconte son récit entre deux respirations, entre le passé d'une histoire et l'anticipation de sa propre disparition, comme tendant

³¹ Dominique Rabaté, *Vers une littérature de l'épuisement*, op. cit., p. 10.

³² Gérard Genette, *Figure III*, op. cit., p. 236 (l'auteur souligne).

³³ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, op. cit., p. 389.

vers sa fin à travers l'écriture. La « solution, la décision de devenir écrivain sont [justement] liées à un mouvement de disparition auquel [Dominique Rabaté] donne le nom d'épuisement³⁴ », soit cette « énergie paradoxale du récit qui tend vers sa fin, mais qui doit constamment reprendre le travail d'annulation de sa propre voix³⁵ », concept auquel la narratrice de *Folle* semble étrangement faire écho dans sa lettre, en affirmant qu'« [écrire] ne sert à rien qu'à s'épuiser sur de la roche ; écrire, c'est perdre des morceaux, c'est comprendre de trop près qu'on va mourir. » (F, p. 205) Le lieu, objet de cette quête narrative, est représenté dans *Folle* par l'absence, symbole de cette fin qu'est la mort et devant laquelle le texte apparaît comme timoré, parce que, de ce néant, la voix ne porte plus. Tombant dans l'absence, la narratrice n'est plus que Nelly, réduite au silence. Mais le texte est, paradoxalement, traversé par cette absence, ce silence d'une lettre non datée, sur laquelle ne figure ni signature, ni adresse, et que la narratrice qualifie de « bouteille à la mer » (F, p. 138) : non adressée au lecteur, mais également sans destinataire précis. La dynamique présence-absence module ainsi le texte, qui se présente effectivement comme

[ni] vie, ni mort d'ailleurs mais interminable mourir en chemin vers le dernier mot. L'insistance, qui n'est pas réductible à un contenu thématique, sur le silence qui hante tous ces textes est la marque de cette dépossession spatiale. Le silence seul accueillerait s'il était permis l'action de ce mourir vers son but³⁶.

Tirillée entre le besoin de faire entendre sa voix et le désir de disparaître, la narratrice trouve, dans l'écriture, la réconciliation de ces quêtes opposées. De ce seuil, elle écrit d'une « voix blanche³⁷ », pour elle-même et non pour le lecteur, entre parole et absence de « toute voix réelle. Ou, pour le dire autrement, elle n'est jamais que le fantôme d'une voix avec ses effets particuliers

³⁴ Dominique Rabaté, *Vers une littérature de l'épuisement*, op. cit., p. 10.

³⁵ *Ibid.*, p. 11.

³⁶ *Ibid.*, p. 35.

³⁷ C'est un concept que développe Dominique Rabaté dans un ouvrage collectif portant sur l'écriture blanche. Voir Dominique Rabaté et Dominique Viart (dir.), *Écritures blanches*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, coll. « Travaux-Centre interdisciplinaire d'études et de recherches sur l'expression contemporaine. Lire au présent », 2009, p. 348.

de présence³⁸. » Il est impossible pour Nelly de *mettre en scène* son suicide par le récit, mais elle parvient tout de même à en *transmettre* l'avènement dans le silence qui flotte entre les lignes du texte.

³⁸ Dominique Rabaté, « Clôture. D'une voix blanche », dans Dominique Rabaté et Dominique Viart, *Écritures blanches*, *op. cit.*, p. 348.

D'une voix divine dans l'au-delà : le discours narratif dans *Les Particules élémentaires* de Michel Houellebecq

Le texte de Nelly Arcan converge avec celui de Michel Houellebecq. Ce n'est pas dans l'histoire qu'elles racontent que ces deux œuvres confluent, ni même dans la forme avec laquelle cette histoire est transmise au lecteur. Ces deux œuvres se rencontrent dans ce lieu étrange où la voix s'étrangle, s'efface, mais persiste à dire, à distance, ignorant tout lecteur potentiel par l'absence qu'elle transpire. Ces voix se fondent dans le chœur qu'est « l'intimité de la mort invisible³⁹ ».

L'image d'une voix fantôme évoquée plus haut se transpose dans *Les Particules élémentaires*, bien que la situation narrative du roman ne permette pas de lui accoler la catégorie de « récit » empruntée à Dominique Rabaté. Il est en effet difficile de percevoir un « effet de voix⁴⁰ » chez le narrateur extradiégétique⁴¹ des *Particules*, même si celui-ci se manifeste en tant qu'instance dès le début de son récit en s'adressant directement au lecteur dans le but de présenter le livre que ce dernier vient tout juste d'entamer. La « voix » n'est pas l'objet du récit, comme c'était le cas dans *Folle* de Nelly Arcan.

Le récit plonge d'abord dans l'enfance séparée des demi-frères Bruno Clément et Michel Djerzinski qui, par une sorte de hasard, entreront en contact et le resteront plus ou moins jusqu'à la fin de leurs jours. Bruno grandit dans un internat où il est sans cesse malmené par ses camarades. Il fait ensuite des études littéraires, puis devient professeur de lycée. Cependant, l'ambition réelle de sa vie sera, jusqu'à la fin, sexuelle et déçue. Ses entreprises sont, en effet, en

³⁹ Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, op. cit., p. 191.

⁴⁰ Dominique Rabaté, *Vers une littérature de l'épuisement*, op. cit., p. 9.

⁴¹ Selon la théorie de Gérard Genette, le narrateur de niveau extradiégétique prend en charge le récit premier, soit celui qui serait adressé au public « réel », celui dont fait partie le lecteur. Tout comme dans *Folle*, le destinataire de ce texte – ou de ce discours – est énigmatique. Le lecteur « réel » le lit avec une impression d'intrusion, comme parcourant un texte qui ne lui était pas adressé (Gérard Genette, *Figure III*, op. cit., p. 238-241).

grande partie marquées par l'échec. Il divorce peu de temps après son premier mariage, abandonne son fils, perd la plupart des gens de qui il se sent proche, et ne parvient jamais à publier ses écrits. Il termine sa vie dans un institut psychiatrique, seul et déséquilibré. De son côté, après une enfance somme toute normale, Michel se distancie très tôt de ses semblables après la mort de sa grand-mère qui l'a élevé. Il devient physicien de renom, toutefois exclu et exempt de tout sentiment humain. À la fin du récit, Michel publie des écrits qui serviront à créer une race de clones humanoïdes immortels qui, progressivement, remplaceront l'être humain. Michel disparaît complètement après ses publications ; l'hypothèse la plus plausible est le suicide. On comprend à ce stade du récit que l'histoire est narrée par l'un de ces clones nés de ses écrits, et qu'au moment de cette narration, l'humain ne fait plus partie du monde réel.

La situation narrative dans *Les Particules élémentaires* n'est cependant pas limpide et s'éloigne d'une structure et des conventions dites « classiques ». Le narrateur du roman s'efface d'emblée derrière un récit en apparence objectif et impartial. Cependant, une présence trouble subsiste par divers procédés implicites – ou maladresses du narrateur ? – sur lesquels le lecteur attentif reconnaît ses empreintes. Je retrouve ainsi, dans *Les Particules élémentaires*, ce qui m'a intéressé dans la partie précédente de ce premier chapitre, soit cette dynamique de « présence et absence⁴² » dans le texte.

En étudiant cette dynamique à l'aide de la narratologie, de la linguistique et de la stylistique, on verra que la situation spatio-temporelle du narrateur des *Particules*, par rapport à la disparition mise en scène dans le roman, s'inscrit dans un « après » qui diffère de l'idée d'un seuil que j'ai soulignée dans *Folle*. On retrouve, chez le narrateur de Houellebecq, une absence de subjectivité qui le place dans un au-delà temporel, mais aussi spatial par rapport aux événements racontés, suggérant une posture divine, observant de haut cette fiction qu'il crée au

⁴² Dominique Rabaté, *Vers une littérature de l'épuisement*, op. cit., p. 8.

fil des mots, comme détaché par la distance qui le sépare de son créateur, Michel Djerzinski, qu'il (re)crée à son tour par et dans le récit qu'il raconte.

Un dernier hommage

Le prologue des *Particules élémentaires* est constitué de deux parties distinctes qui représentent chacune une dimension narrative du roman. La première partie donne d'abord l'impression au lecteur que la narration sera assumée par une voix omnisciente, hétérodiégétique et ultérieure à l'action racontée. Elle présente au lecteur « [...] l'histoire d'un homme, qui vécut la plus grande partie de sa vie en Europe occidentale, durant la seconde moitié du XXe siècle » (PE, p. 9), donnant au récit à venir un caractère historique. L'incipit du roman ancre d'emblée le récit dans un lieu, une époque, et l'incarne dans un personnage principal (Michel Djerzinski) avec une phrase liminaire qui se caractérise par son étonnante banalité. De plus, cet acte d'énonciation, dans le contexte diégétique, est présenté sous une forme écrite et, plus largement, sous celle d'un livre⁴³ ; le récit est ainsi circonscrit dès le début par l'évocation de l'objet qui le contient : le livre. La première partie du prologue, après avoir fait état de deux grands moments charnières de l'histoire humaine, soit l'apparition du christianisme et la montée des sciences modernes, s'achève par l'allusion à une « troisième mutation métaphysique, à bien des égards la plus radicale, qui devait ouvrir une période nouvelle dans l'histoire du monde » (PE, p. 11) que l'humanité, telle que le lecteur la conçoit, n'a pas « encore » connue, mais qui, pour le narrateur, est de l'ordre du passé. Cette première partie du prologue est ainsi ancrée dans un passé historique qui tend à mettre de l'avant une représentation du monde et de ses transformations comme un tout cohérent et intelligible, plaçant le narrateur dans une position d'autorité face au lecteur qui ne sait encore rien de cette troisième mutation métaphysique. Alors que l'incipit vise à

⁴³ « Ce livre est avant tout l'histoire d'un homme » (PE, p. 9, je souligne).

placer le lecteur dans un contexte défini et familier à travers lequel il sera guidé, la fin de cette première partie brouille ces repères, ne lui laissant qu'un sentiment d'étrangeté face au monde qui tranquillement se déploie. Kim Doré souligne que cette distance historique, qui se traduit par le « recours du narrateur à l'imparfait, notamment, confère au portrait de notre époque une dimension étrange⁴⁴. » Patrick Thériault, dans un article portant justement sur la position du narrateur dans *Les Particules élémentaires*, mentionne aussi cette impression « dysphorique, comme dépassionnée, d'un passé historiquement récent⁴⁵ ». Dans cette première partie, le narrateur, par ces allusions imprécises, place le lecteur dans la position de « celui qui ne sait pas », face à « celui qui sait ».

Ce sentiment d'étrangeté est exacerbé dans la deuxième partie du prologue par un renversement radical de la situation narrative et une modification dans la typographie du texte maintenant écrit en vers et en italique. Le changement dans la situation narrative est introduit par l'emploi d'un pronom à la première personne du pluriel : « *Nous vivons aujourd'hui sous un tout nouveau règne* » (PE, p. 12). Le narrateur parle – ou écrit – au nom d'une collectivité dont le lecteur se sent rapidement exclu par l'apparition dans la phrase de déictiques (« Nous » et « aujourd'hui ») qui sont sans référent pour lui. De plus, en parlant de Michel Djerzinski à la troisième personne dans la première partie, le narrateur l'exclut aussi vraisemblablement de ce « nous » dont il est maintenant question, et manifeste cet « après » temporel dont il est le contemporain en opposant son présent au passé d'un personnage qu'il place au sein de l'Histoire humaine, soit celle du lecteur. La multiplication des déictiques aux référents obscurs, voire absents, achève d'exclure le lecteur du présent de la narration et de la collectivité qui en assume

⁴⁴ Kim Doré, « Doléances d'un surhomme ou La question de l'évolution dans *Les particules élémentaires* de Michel Houellebecq », *Tangence*, n° 70, 2002, p. 78.

⁴⁵ Patrick Thériault, « "Le narrateur se lève" : narration indécidable et fondation illégitime dans *Les particules élémentaires* de Michel Houellebecq », *Tangence*, n° 105, 2014, p. 16.

la charge, redoublant le sentiment d'étrangeté que la première partie avait déjà fait naître en lui. Cette partie du roman s'inscrit comme une sorte de hiatus présenté au début par le narrateur ; une fenêtre⁴⁶ à travers laquelle le lecteur entrevoit et assiste à sa propre absence future – ou présente ? –, et celle de l'humanité entière. Le dernier segment du prologue confirme, avec une allusion directe, cette disparition à venir qui engendre la mise en récit historique close de l'humanité : « *Aujourd'hui, / Pour la première fois, / Nous pouvons retracer la fin de l'ancien règne.* » (PE, p. 13). Le narrateur s'efface ensuite de nouveau derrière l'histoire racontée.

Ce type de discours narratif, cette *fenêtre* sur un « après », ne se retrouve qu'une seule autre fois dans le roman, à la section 7 de la troisième partie intitulée « Illimité émotionnel » (PE, p. 368-369), soit à la toute fin. Paradoxalement – bien que cette partie soit plus explicite quant à l'identité du narrateur⁴⁷ –, plutôt que d'éclaircir la situation pour le lecteur, elle n'a pour effet que d'accroître l'ambiguïté concernant la position du narrateur issu de cette « troisième mutation métaphysique » qui, tout compte fait, est aussi génétique. Patrick Thériault analyse cette anomalie narrative dans un texte dont le titre renvoie à l'élément étrange de la partie 7 dans laquelle, « après avoir fait entendre en discours direct l'avis de “certains” (clones congénères du

⁴⁶ Je tisse cette métaphore à partir d'une scène que l'on retrouve dans *Folle*. Nelly raconte, vers la fin de sa lettre, qu'elle s'était rendue à l'improviste chez son amant le jour de leur rupture, et que, plutôt que de frapper à la porte, elle avait décidé de l'épier par la fenêtre de sa chambre. Le sentiment qu'elle en tire peut certainement être comparé à celui du lecteur des *Particules élémentaires* : « Dehors l'œil collé à la fente de tes rideaux fermés, je t'ai regardé vivre sans moi pendant assez longtemps, une demi-heure peut-être. Pour la dernière fois j'ai eu droit au spectacle de ton existence si détachée de la mienne. En t'épianant j'ai pensé voilà comment vivent les gens, voilà ce qu'est la vie, et hors de tout doute, j'ai su que je devais mourir parce que je ne pourrais jamais vivre comme tu vivais, j'ai compris ce soir-là que toute ma vie mon corps s'était déplacé sans mon âme qui n'était jamais vraiment sortie du néant d'où ma naissance m'avait tirée. » (F, p. 202) Dans le cas de Nelly, le reflet de sa propre absence au monde la mène à croire qu'elle n'y est pas à sa place, qu'elle ne l'a jamais été.

⁴⁷ La narration est assumée par l'un, ou plusieurs, des clones nés des écrits de Michel Djerzinski. Cette race immortelle, génétiquement créée par l'être humain après la disparition de Djerzinski, est libérée de tout besoin reproductif, bien que sa capacité à ressentir le plaisir sexuel soit décuplée. Une autre particularité de cette espèce est qu'elle fut créée sur la base d'un même code génétique, elle est donc débarrassée de « [...] l'individualité, [de] la séparation et [du] devenir. » (PE, p. 385) Ces différentes caractéristiques, on le verra, se transposent dans l'acte narratif du roman.

narrateur), le texte semble faire intervenir le narrateur lui-même sous la forme d'un personnage et sous le nom même de "narrateur", en lui attribuant un double geste (il "se lève" et il "se rassemble") et un acte de parole à caractère autoritaire ("il rappelle")⁴⁸ ». Le narrateur, comme s'il s'excluait maintenant lui-même de ce pronom collectif « nous » employé précédemment, est désigné à la troisième personne du singulier pour ensuite, quelques lignes plus loin, revenir à la première personne du pluriel. À la suite d'une brève analyse, Thériault tire de cette anomalie une conclusion intéressante⁴⁹. Pour lui, le lecteur aurait ici affaire à une forme de « *clonage énonciatif* », c'est-à-dire un dédoublement du narrateur par « auto-engendrement » qui lui permettrait de s'exprimer à la première personne autant que de se désigner par la troisième. Ce procédé illustrerait, sur le plan formel, ce que le roman de Houellebecq thématise en toutes lettres par référence à la suppression de l'identité sexuelle et à la reproduction par clonage : à savoir le problème de l'individualité, de l'ipséité, de l'altérité, en somme de la *propriété* de l'identité⁵⁰. Ce segment du texte achève de balayer le lecteur hors du présent énonciatif, mais aussi de le rejeter de l'audience à qui ce « livre » est destiné. Ce qu'il lit, présentement, il n'y a pas droit, tout comme la lettre de Nelly, qui ne lui était pas adressée.

L'idée d'une identité individuelle est évacuée, au même titre que toute représentation temporelle de la narration, qui ne se traduit que par un « maintenant », un « aujourd'hui » imprécis parce qu'éternel, et qui, de ce fait, devient difficile à rattacher à un acte énonciatif quelconque, en raison de l'ambiguïté des repères spatio-temporels par lesquels il est établi. D'abord présenté comme un « livre », dans la première section de l'épilogue, le narrateur qualifie ensuite le récit, dans la section 7 de la troisième partie, de discours oral, en affirmant que « *nous pouvons aujourd'hui écouter cette histoire de l'ère matérialiste / Comme une vieille histoire*

⁴⁸ Patrick Thériault, « "Le narrateur se lève"... », *loc. cit.*, p. 17.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 18.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 18.

humaine » (PE, p. 369, je souligne). Même le médium du récit semble se mouvoir, devenir incertain, immatériel, puisqu'il se situe au-delà de cette « ère matérialiste », dernière ère de l'humanité où le temps était encore quantifiable et où l'on pouvait lui donner forme dans l'Histoire. Le narrateur rappelle à ses semblables cette « histoire » qui représente leur genèse, mais, au fond – comme le suppose Murielle Lucie Clément –, « [le] clone ne se souvient pas, il ne se rappelle pas : il sait. Sa connaissance du passé est injectée dans ses gènes par une équation⁵¹. » L'acte énonciatif que constitue le roman se répète collectivement, dans un présent immortel : « ce présent bouge, se meut vers l'inconnu tout comme l'horizon s'éloigne au fur et à mesure qu'il se rapproche⁵² ». Cette genèse se présente comme une connaissance congénitale, et intrinsèque à l'existence même des clones qui, conséquemment, ne douteront jamais de leurs origines, méditation bien trop humaine pour les préoccuper. Ce mythe fondateur n'a, au final, nullement besoin d'être articulé autour d'un récit. Les clones savent déjà. Dans l'épilogue, le narrateur renchérit sur l'origine du récit en mentionnant que « [sur] la vie, l'apparence physique, le caractère des personnages qui ont traversé ce récit, nous connaissons de nombreux détails ; ce livre doit malgré tout être considéré comme une fiction, une reconstitution crédible à partir de souvenirs partiels, plutôt que comme le reflet d'une vérité univoque et attestable. » (PE, p. 383) Alors que, à première vue, le récit que propose Houellebecq se présente comme le mythe fondateur d'une race qui surpasse l'humain à tous les niveaux, il n'est finalement qu'un « dernier hommage » (PE, p. 394), voué à l'oubli et dédié à l'humanité, espèce disparue qui n'entendra jamais le récit de sa propre disparition – un feu d'artifice dont seuls les échos nous parviennent.

⁵¹ Murielle Lucie Clément, *Michel Houellebecq revisité : l'écriture houellebecquienne*, Paris, Éditions L'Harmattan, 2007, p. 93.

⁵² *Ibid.*, p. 85.

À l'image de la race humaine : le cas de Bruno

Bien que cet hommage soit annoncé comme étant « l'histoire d'un homme » (PE, p. 9), celle de Michel Djerzinski, une place équivalente – sinon plus importante – est accordée dans le récit à son demi-frère, Bruno Clément. La narration gravite autour de ces deux personnages qui, malgré le lien biologique qui les unit, représentent deux pôles opposés du comportement humain. Pour reprendre l'expression de Laurence Dahan-Gaida, et souligner un écho à *Folle* de Nelly Arcan, ils occupent « des positions en miroir dans le dispositif narratif⁵³. » Cette construction en miroir apparaît d'abord dans l'opposition qui se crée entre la personnalité des deux personnages. Tandis que Michel est dépeint par sa lucidité, son esprit scientifique et son apathie croissante qui installe une distance entre lui et le monde qui l'entoure, Bruno est plutôt présenté comme le symbole ultime de l'hédonisme qui traverse son époque ; il est constamment à la recherche de plaisirs sexuels qui le laissent la plupart du temps avide et inassouvi en raison de leur caractère éphémère et de leur rareté. Parce que cette quête sexuelle est sans cesse mise de l'avant, Bruno apparaît comme étant *dans* le monde, contrairement à Michel qui s'y tient *en dehors*, comme s'il regardait ce monde de l'autre côté du miroir. Bruno est défini par sa naïveté, aveuglé par les événements dans lesquels il est submergé et emporté par un comportement instinctif et passionné. Cette hétérogénéité des personnages principaux se transpose, par la suite, dans la narration du récit. Les passages dédiés à Michel sont racontés par un narrateur extradiégétique qui teinte ses réflexions et le récit de ses actions d'une certaine objectivité. Bruno, quant à lui, est généralement le narrateur de ses propres expériences, lui allouant une place de choix dans le récit. Cette narration se présente en grande partie sous la forme d'anamnèses en discours direct, dotant le personnage d'une épaisseur affective et passionnée qui correspond aux traits de caractère évoqués

⁵³ Laurence Dahan-Gaida, « La fin de l'histoire (naturelle) : *Les particules élémentaires* de Michel Houellebecq », *Tangence*, n° 73, 2003, p. 99.

plus haut. Le lecteur plonge directement dans la subjectivité de Bruno, grâce à la voix dont le personnage est doté, alors que Michel apparaît à l'écart, inaccessible et évanescent, comme à la surface d'une glace.

Ce procédé fait écho à une dualité présente dans le roman qui oppose les Sciences et les Lettres. Michel, brillant physicien à l'origine de la troisième mutation métaphysique, perçoit le monde en rapport aux lois qui le régissent ; il entretient, comme l'écrit Michel Biron, une « vision scalaire du monde⁵⁴ ». Il va de soi que ses paroles et ses pensées, généralement rapportées en discours indirect libre, donnent au lecteur une impression d'objectivité. Dans le cas de Bruno, il est dépeint dans le roman comme un lecteur de Kafka, professeur de littérature et écrivain à ses heures, bien que l'on puisse le qualifier sans hésitation d'écrivain raté⁵⁵. Conséquemment, il est « normal » que ce dernier soit le narrateur de ses propres péripéties, et que son discours soit davantage perçu comme relevant de l'ordre de la subjectivité, avec une fonction testimoniale⁵⁶ exacerbée. Laurence Dhana-Gaida souligne cette relation dans le roman qui, pour elle, « participe d'un dispositif expérimental qui permet d'instaurer des relations de complémentarité entre science et littérature, transformant ainsi le roman en une sorte de laboratoire où les faits d'expérience et la théorie se complètent pour travailler à ce qui est peut-être sa véritable ambition

⁵⁴ Michel Biron, « L'effacement du personnage contemporain : l'exemple de Michel Houellebecq », *Études françaises*, vol. 41, n° 1, 2005, p. 39.

⁵⁵ Bruno, sur cette base, mais aussi sous bien d'autres aspects, est similaire au personnage de l'amant dont Nelly dresse le portrait dans *Folle*. Ce dernier aspire, comme Bruno, à devenir écrivain, mais ne parviendra jamais, dans le cadre de la diégèse, à s'imposer comme tel. La distance que les deux personnages entretiennent avec le monde n'est, on peut le supposer, pas assez grande pour correspondre à l'image de l'écrivain que présentent les deux romans, et qu'incarnent Nelly et Michel Djerzinski. Bruno et l'amant sont d'abord menés par et prisonniers de leurs pulsions sexuelles qu'ils tentent perpétuellement d'assouvir (l'un avec plus de succès que l'autre). Leurs entreprises littéraires ne sont que secondaires, impulsives et médiocres dans le cas de Bruno ; journalistiques et toujours « à venir » dans le cas de l'amant.

⁵⁶ Cette fonction du narrateur, que Genette appelle aussi fonction d'attestation, renvoie à l'investissement du narrateur dans l'histoire qu'il raconte, au rapport qu'il entretient avec cette dernière. (Genette, *Figure III*, op. cit., p. 263).

: la *transformation* de l'homme⁵⁷. » Sans nécessairement adhérer à la conclusion qu'elle tire concernant la vocation du roman, il m'apparaît tout de même essentiel de considérer cette dynamique en tant que dispositif narratif qui va au-delà de la simple opposition. Cet agencement permet aussi l'enchaînement de deux types de discours révélateurs quant à l'implication du narrateur-clone dans le récit, soit le ratio présence-absence de ce dernier.

Dans un premier temps, les interventions en discours direct de Bruno permettent d'introduire une dimension pathétique dans le récit, sans que celle-ci soit rattachée au narrateur extradiegetique. Comme je l'ai mentionné, la plupart des narrations intradiegetiques apparaissent dans le roman sous la forme d'anamnèses, parfois dans le cadre de réelles séances psychiatriques, d'autres fois dans un contexte moins formel où Bruno se confie simplement à d'autres personnages de la diégèse. D'emblée, il n'est pas présenté comme un narrateur fiable. Un passage du roman concernant l'été 1974, « période importante, et même cruciale » (PE, p. 90) pour lui, laisse croire que certains de ses récits ne sont pas nécessairement fidèles à la réalité, puisqu'il « devait y revenir à de nombreuses reprises, modifiant tel ou tel détail » (PE, p. 90). Finalement, le lecteur n'a accès qu'à la « version canonique qu'aimait à en donner Bruno » (PE, p. 90) à son psychiatre. S'ensuit le compte-rendu turpide d'un événement quasi incestueux, où Bruno est tenté de toucher la vulve de sa mère endormie, avant de sortir de sa chambre pour se « branler ». Tout en continuant de se masturber, Bruno s'approche d'un chat noir : « Le chat m'a regardé à plusieurs reprises pendant que je me branlais, mais il a fermé les yeux avant que j'éjacule. Je me suis baissé, j'ai ramassé une grosse pierre. Le crâne du chat a éclaté, un peu de cervelle a giclé autour. » (PE, p. 91) Ce passage fait bien état du pathos scabreux et burlesque qui traverse en grande partie le discours de Bruno : d'abord par le vocabulaire très familier qu'il emploie, et ensuite par les détails intimes qu'il choisit d'introduire dans sa rétrospection des événements. Le

⁵⁷ Laurence Dahan-Gaida, « La fin de l'histoire (naturelle)... », *loc. cit.*, p. 99 (l'auteure souligne).

lecteur, à l'instar du chat, est tenté de fermer les yeux devant l'abjection du récit. Cependant, il est légitime de remettre en cause la véracité de l'histoire racontée, pour les raisons évoquées plus haut, surtout en ce qui concerne le meurtre brutal du félin. Bien que le roman dépeigne Bruno comme étant un obsédé sexuel de première classe, il est aussi décrit comme une victime, plutôt qu'un bourreau, un *animal oméga* qui inspire à l'occasion la pitié du lecteur par les expériences troublantes qu'il rapporte. Ses récits se caractérisent généralement par l'humiliation et l'échec, comme en fait état la genèse de son histoire : « Le premier souvenir de Bruno datait de ses quatre ans ; c'était le souvenir d'une humiliation. » (PE, p. 50)

Pour Aurélien Bélanger, l'épopée de Bruno est de l'ordre de « l'exécution comique⁵⁸ ». Comparant ce destin singulier, mais tout de même représentatif d'une génération, au destin de son frère Michel et à l'objectivité qui caractérise la narration extradiégétique, Bruno est mis en scène tel « un Charlot des *Temps modernes inversés*, incapable de s'adapter aux exercices de libération corporelle qui lui sont proposés, dans un monde où l'entreprise est devenue le lieu ultime de l'accomplissement personnel⁵⁹. » Or cette dimension comique est redoublée d'une certaine tristesse causée par le pessimisme sous-jacent dans le texte : Bruno, seul personnage maître de sa propre mise en récit dans le roman, reste impuissant face aux lois sociales, biologiques et universelles. L'une de ces lois – la plus évidente peut-être – concerne naturellement le corps, dont les descriptions achèvent de présenter le personnage comme un être repoussant, mais pour lequel le lecteur entretient aussi, au final, une certaine pitié. Cette loi est d'abord incarnée par le manque de contrôle qu'exerce Bruno sur son propre corps, tout au long du roman, et est transmise au lecteur par des descriptions grotesques telles que : « Bruno transpirait légèrement, il avait des gaz ; à l'évidence, son repas sur le restoroute avait été trop

⁵⁸ Aurélien Bélanger, *Houellebecq, écrivain romantique*, Paris, Éditions Léo Scheer, 2012, p. 100.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 100.

copieux. » (PE, p. 124) Les lois de ce corps que Bruno « subit » lui assignent d'emblée une place dans la hiérarchie sociale, qui s'établit principalement autour du désir sexuel. Il se retrouve ainsi au bas de l'échelle dès son plus jeune âge, parce que « les autres garçons étaient plus grands, plus bronzés et plus forts. » (PE, p. 77) Plus tard dans sa vie, Bruno décide d'y remédier en musclant son corps. Le culte du corps mis de l'avant dans le roman se confirme rapidement : Bruno développe ses muscles qui, par le fait même, décuplent sa confiance en lui-même. Cependant, il est rapidement rebuté par des circonstances face auxquelles, encore une fois, il reste impuissant : « J'ai vérifié chez moi : 12 centimètres, peut-être 13 ou 14 en tirant au maximum le centimètre pliant vers la racine de la bite. J'avais découvert une nouvelle source de souffrances ; et là il n'y avait rien à faire, c'était un handicap radical, définitif. » (PE, p. 238) Retour à la case départ : malgré son corps maintenant sculpté, la longueur de son organe reproducteur le tire à nouveau vers le bas de l'échelle sociale... Le personnage est présenté comme prisonnier de sa propre condition. Bien qu'il s'agisse ici de se pencher sur un destin individuel, le lecteur comprend rapidement que le cas de Bruno est étendu à toute sa génération. La plupart des personnages secondaires que l'on croise dans le roman se retrouvent, à un moment ou à un autre, dans une situation qui les dépasse. Pour reprendre la conclusion de Kim Doré, « [l]oin d'être les joyeux artisans d'une marche vers la surhumanité, les personnages houellebecquiens évoluent et meurent sous le signe d'une catastrophe annoncée qui s'apparente davantage à un cul-de-sac qu'à une quelconque transition vers un monde meilleur⁶⁰. » Le progrès ne vise pas à améliorer la condition humaine ; il vise à la dépasser en motivant la résignation. C'est aussi ce que constate Michel, de l'autre côté du miroir.

⁶⁰ Kim Doré, « Doléances d'un surhomme... », *loc. cit.*, p. 78.

Une blancheur divine

Le destin dramatique et grotesque auquel sont voués les personnages de Houellebecq, alimenté par un pathos intermittent qu'incarne principalement le personnage de Bruno, se heurte au discours clinique du narrateur dont l'attitude vis-à-vis de la race disparue semble exempte de toute commisération. Ce détachement du narrateur face aux destins individuels présentés dans la diégèse donne au récit un caractère anthropologique ; certains personnages apparaissent davantage comme sujets d'étude, plutôt que comme objets de récit. Le narrateur ne raconte pas, il rapporte. Cette impression s'installe d'abord chez le lecteur par une alternance entre le discours scientifique et le discours narratif. On retrouve un exemple de ce procédé à la section 8 de la première partie du roman, intitulée « L'ANIMAL OMÉGA » (PE, p. 56-64). Cette section relate certains moments marquants que Bruno a passés à l'internat de Meaux, à la fin des années 60, où il fut régulièrement brutalisé et humilié par d'autres élèves. Bruno est l'une de ces « victimes [qui] refusent de dénoncer leurs bourreaux. » (PE, p. 57). Dans cette section du roman, le récit de ses humiliations est entrelacé d'un discours anthropologique portant sur la domination animale.

Le narrateur explique que les

sociétés animales fonctionnent pratiquement toutes sur un système de dominance lié à la force relative de leurs membres. Ce système se caractérise par une hiérarchie stricte : le mâle le plus fort du groupe est appelé *l'animal alpha* ; celui-ci est suivi du second en force, *l'animal bêta*, et ainsi de suite jusqu'à l'animal le moins élevé dans la hiérarchie, appelé *animal oméga*. » (PE, p. 59)

Le lecteur attentif comprend qu'un lien implicite est ici tissé entre la description de la hiérarchie animale et la situation de Bruno à l'internat de Meaux, en présentant ces événements comme le résultat des lois naturelles et sociales de la domination animale sous laquelle l'être humain est tacitement subsumé. Ce procédé de distanciation, que note aussi Aurélien Bélanger, donne au roman une dimension ironique, voire cynique⁶¹.

⁶¹ Aurélien Bélanger, *Houellebecq, écrivain romantique*, op. cit, p. 89.

Le cynisme du narrateur se reflète aussi dans le style même de Houellebecq que l'on caractérise régulièrement d'« écriture blanche ». La notion de style est généralement rattachée à l'auteur. Cependant, dans le cas des *Particules élémentaires*, il est légitime d'envisager le style comme produit du narrateur, considérant que ce dernier assume à quelques reprises dans le roman la production du discours qui constitue l'œuvre, intégrant ainsi l'acte énonciatif à la diégèse. C'est donc, pour rester dans le cadre d'une analyse narratologique, l'effet que produit la parole « blanche » du narrateur qui m'intéressera.

Roland Barthes, dans son célèbre essai intitulé *Le Degré zéro de l'écriture* (1953), est le premier à avoir évoqué l'idée d'une écriture blanche, qu'il appelle aussi l'écriture au degré zéro. Il la définit comme indicative « ou si l'on veut amodale⁶² », c'est-à-dire dépourvue de dimension pathétique. Pour Barthes, ce type d'écriture « accomplit un style de l'absence qui est presque une absence idéale de style⁶³ », dans lequel l'écriture retrouve sa condition première que serait l'instrumentalité. Débarrassée du bagage social et mythique de la langue, cette écriture se garde d'un « engagement accessoire de la forme dans une Histoire qui ne lui appartient pas⁶⁴. »

Dans le cas des *Particules élémentaires*, le narrateur raconte une histoire qui n'est en effet pas la sienne ; une Histoire dont il est le produit, certes, mais dont il est aussi absent. Ce dernier rend hommage à la race humaine qui lui a donné naissance. Cependant, il ne s'inscrit pas dans la continuité de cette dernière. La race des clones (faute d'appellation plus précise) incarne la fin de l'Histoire humaine. Conséquemment, l'humain est absent du présent de la narration, au même titre que le clone est absent du passé de l'histoire. Barthes compare l'écriture blanche à l'écriture journalistique, mais dans le cas des *Particules*, il serait plus juste de la considérer comme une

⁶² Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*. Suivi de *Nouveaux essais critiques*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1972 [1953], p. 59.

⁶³ *Ibid.*, p. 60.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 60.

forme d'écriture scientifique. Ce texte, malgré la présentation qu'en fait le narrateur, doit être lu davantage comme une étude plutôt qu'un hommage ; pour emprunter une comparaison de Kim Doré, le narrateur parle de l'humanité actuelle « comme nous parlons des dinosaures⁶⁵ ». Il dresse le portrait de cette « espèce douloureuse et vile, à peine différente du singe⁶⁶ » (PE, p. 394), maintenant silencieuse, parce qu'elle n'est plus le vecteur de sa propre histoire. La blancheur de l'écriture reflète bien cette situation, car, pour reprendre les mots de Barthes, ce style « est la façon d'exister d'un silence ; il perd volontairement tout recours à l'élégance ou à l'ornementation, car ces deux dimensions introduiraient à nouveau dans l'écriture, le Temps, c'est-à-dire une puissance dérivante, porteuse d'Histoire⁶⁷. » Le récit des *Particules élémentaires* raconte – du moins on peut le supposer – l'une des dernières histoires humaines, tout en laissant entendre son récent silence par l'atemporalité du lieu d'où ce récit se déploie, inaccessible au lecteur.

Cependant, la blancheur d'une écriture n'implique pas nécessairement que le texte soit objectif. Bien que Barthes la définisse comme un style de l'absence, le narrateur des *Particules* laisse tout de même des traces dans cette écriture, ne serait-ce qu'en raison de ce « lieu » d'où il raconte. Comme le souligne Dominique Viart dans l'introduction d'un collectif qui porte justement sur l'écriture blanche, « la blancheur est toujours elle-même une blancheur *impliquée*, même si les modalités de cette implication demeurent incertaines ou maladroites⁶⁸. » Ces « maladresses », dans le roman de Houellebecq, naissent du regard que porte le narrateur sur l'humanité qui apparaît implicitement, dans ces espaces blancs, entre les lignes du texte, comme inférieure. En évoquant un « nous » qui, comme je l'ai déjà dit, exclut l'univers du lecteur et en

⁶⁵ Kim Doré, « Doléances d'un surhomme... », *loc. cit.*, p. 71.

⁶⁶ Cette phrase achève certainement de discréditer le texte en tant qu'hommage.

⁶⁷ Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, *op. cit.*, p. 60.

⁶⁸ Dominique Viart, « Ouverture : Blancheurs et minimalismes littéraires », dans Dominique Rabaté et Dominique Viart (dir.), *Écritures blanches*, *op. cit.*, p. 11 (l'auteur souligne).

comparant cet « aujourd'hui » à un temps passé qu'est celui de l'humanité, additionné de différents procédés de distanciation, le narrateur établit une hiérarchie tacite qui laisse transparaître l'ombre d'une subjectivité par l'effet d'ironie que produit le texte. Comme le note Dominique Viart, « c'est *justement* parce que la dimension subjective est présente que, *par contraste*, l'effet d'écriture *blanche* est marqué. Si bien que l'écriture blanche est majoritairement caractéristique d'une écriture en première personne dépourvue de *pathos* et des signes stylistiques du pathétique⁶⁹. » C'est donc bien une *voix* qui raconte, seulement c'est une voix dépourvue de toute implication émotive directe avec les personnages du récit qu'elle narre, parce que parlant au-delà de la situation humaine. Alors que Viart affirme que l'écriture blanche n'implique pas nécessairement l'adoption d'un « point de vue surplombant⁷⁰ », force est d'admettre que c'est bien le cas dans *Les Particules élémentaires*. Cette supériorité du narrateur, sous-entendue tout au long du récit et directement admise dans le prologue, le place dans la position d'un dieu moqueur qui surplombe les personnages (ses créatures) de son regard, mais qui n'intervient pas dans leur malheur, se tenant dans un au-delà spatio-temporel d'où il entretient une perception holistique du destin humain.

De l'au-delà, une sphère ronde et lisse

D'un point de vue humain, le narrateur des *Particules élémentaires* est perché quelque part dans un au-delà évanescent dont le lecteur ne saisit que des parcelles ou des particules... élémentaires. Il se retrouve ainsi dans la position du poisson – allégorie à laquelle Michel songe au début du roman – qui

sortant de temps en temps la tête de l'eau pour happer l'air, [aperçoit] pendant quelques secondes un monde aérien, complètement différent – paradisiaque. Bien entendu il devrait ensuite retourner

⁶⁹ *Ibid.*, p. 12 (l'auteur souligne).

⁷⁰ *Ibid.*, p. 11.

dans son univers d'algues, où les poissons se dévorent. Mais pendant quelques secondes il aurait eu l'intuition d'un monde différent, un monde parfait – le nôtre. (PE, p. 30)

Pour le poisson, le monde humain représente un paradis, un au-delà dans lequel habitent d'étranges créatures divines. Cette évocation d'un monde meilleur, auquel aspire l'idée de progrès, correspond étrangement à l'utopie dans laquelle vivent le narrateur et ses semblables. On comprend que cette allégorie va tranquillement germer dans l'esprit de Michel, puis donnera éventuellement naissance à la race qui dépassera l'être humain. Le monologue du narrateur à la fin du roman fait écho à la réflexion de Djerzinski : « [aux] humains de l'ancienne race, notre monde fait l'effet d'un paradis. Il nous arrive parfois de nous qualifier nous-mêmes – sur un mode, il est vrai, légèrement humoristique – de ce nom de “dieux” qui les avait tant fait rêver. » (PE, p. 394) On remarque, dans cet extrait, que l'être humain est complètement évacué du discours en tant qu'interlocuteur, tourné en ridicule par cet être qui s'apprête à mettre le dernier point à son « hommage ». On en déduit aussi un au-delà *temporel* dans lequel le narrateur est campé, c'est-à-dire une situation postérieure à la disparition qui engendre le récit. Il occupe une position en plongée, autant en rapport à l'espace qu'au temps de l'histoire. Il s'agirait ici d'un chronotope de l'au-delà.

De cet au-delà, le narrateur est apte à percevoir et à transmettre au lecteur – quel qu'il soit – une vision holistique de l'Ancien Monde et, selon Laurence Dahan-Gaida, « [à déconstruire] la représentation classique d'un monde analysable en partie autonome pour lui substituer [cette] conception holistique du déploiement narratif⁷¹. » Par l'entrelacement de différents types de discours et de syllepses temporelles⁷², la description du monde dans *Les Particules élémentaires*

⁷¹ Laurence Dahan-Gaida, « La fin de l'histoire (naturelle)... », *loc. cit.*, p. 110.

⁷² « Ayant baptisé *analepses* et *prolepses* les anachronies par rétrospection ou anticipation, on pourrait nommer *syllapses* (fait de prendre ensemble) *temporelles* ces groupements anachroniques commandés par telle ou telle parenté, spatiale, thématique ou autre » (Genette, *Figure III*, *op. cit.*, p. 121).

s'harmonise avec celle que dresse Frédéric Hubczejak, personnage qui s'occupe de la mise en œuvre de la plupart des théories de Michel Djerzinski : « Il n'y a pas de *silence éternel des espaces infinis*, car il n'y a en vérité ni silence, ni espace, ni vide. Le monde que nous connaissons, le monde que nous créons, le monde humain est rond, lisse, homogène et chaud comme un sein de femme. » (PE, p. 386). Pourtant, Hubczejak et Djerzinski semblent incarner les deux seuls personnages capables d'entretenir la distance nécessaire à cette perception du monde. Comme je l'ai déjà souligné, Michel vit *en dehors* de ce monde. Cependant, la majorité des personnages du roman sont dépeints comme traversés par le sentiment que Blaise Pascal a si bien exprimé, ce *silence éternel des espaces infinis*⁷³. Ils apparaissent comme prisonniers d'un déterminisme dont ils sont incapables de constater les ravages. Cet état d'esprit se transmet dans le récit par l'évocation d'une incompréhension quant à la situation dans laquelle se retrouvent les personnages⁷⁴. Seul l'agencement narratif permet au lecteur de distinguer cette mécanique qui est secrètement pointée du doigt par le dieu-narrateur. C'est, comme le souligne Kim Doré, au travers du regard de ce dernier que la situation humaine s'éclaircit : « *l'être*, si l'on peut encore parler en ces termes, pose sur la seconde moitié du XX^e siècle un regard omniscient, indélébile et profondément déterministe⁷⁵ ». Comme si le lecteur, sans y être invité, regardait par-dessus l'épaule de cet *être*, sans que ce dernier soit conscient de sa présence.

Au final, le sentiment qui persiste chez le lecteur est celui de l'étrangeté : d'abord en

⁷³ Question sur laquelle je m'attarderai davantage dans le deuxième chapitre de ce mémoire.

⁷⁴ On retrouve, dans le roman, plusieurs exemples où l'un des personnages évoque ou ressent cette incompréhension. Christiane : « J'aimais la vie, dit-elle encore. J'aimais la vie, j'étais d'un naturel sensible et affectueux, et j'ai toujours adoré faire l'amour. Quelque chose s'est mal passé ; je ne comprends pas tout à fait quoi, mais quelque chose s'est mal passé dans ma vie. » (PE, p. 186) ; Bruno : « Comment les choses en étaient-elles arrivées là ? Victor avait treize ans depuis quelques mois. » (PE, p. 207) ; Annabelle : « Je ne comprends pas comment les choses ont pu merder à ce point. Je n'arrive pas à l'accepter. » (PE, p. 294). Maintenant, opposons ces exemples à cette remarque de Michel : « Considérant les événements présents de notre vie, nous oscillons sans cesse entre la croyance au hasard et l'évidence du déterminisme. Pourtant, lorsqu'il s'agit du passé, nous n'avons plus aucun doute : il nous paraît évident que tout s'est déroulé de la manière dont tout devait, effectivement, se dérouler. » (PE, p. 224).

⁷⁵ Kim Doré, « Doléances d'un surhomme... », *loc. cit.*, p. 71.

raison du narrateur et de son identité sibylline et incohérente pour celui dont le point de vue ne peut aller au-delà de l'anthropomorphisme ; ensuite, parce que la narration ignore le lectorat humain, entretenant ce sentiment d'étrangeté de la même façon qu'une personne parlerait d'une autre en sa présence, mais feignant son absence. Le narrateur parle d'une voix blanche qui se laisse parfois oublier sous le voile d'une connaissance universelle, mais ne tarde pas à trahir sa présence graduellement par sa position hiérarchique supérieure, son ironie latente et, ultimement, son dévoilement final. Il correspond bien à l'idée que se fait Maurice Blanchot de la voix narrative, « une voix neutre qui dit l'œuvre à partir de ce lieu sans lieu où l'œuvre se tait⁷⁶ ». Ce silence feint, cette voix qui s'estompe derrière la blancheur de son discours, soit parlé ou écrit, rend un dernier hommage non pas à l'être humain, mais plutôt à l'être qui l'a créé. « Ce livre est dédié à l'homme » (PE, p. 394), non pas à l'humanité : il s'agit bien là de l'histoire d'un *seul* homme, un homme d'exception qui aurait vécu en marge du monde toute sa vie. Le narrateur, pour la durée indéterminée qu'est celle du récit, insuffle la vie au personnage de Michel Djerzinski, celui-là même qui lui a donné naissance par ses écrits : « *Le narrateur se lève, se rassemble et il rappelle* » (PE, p. 368). La boucle est bouclée ; la sphère est bel et bien lisse.

Nécrologie anticipée

Ce que l'acte narratif des deux romans analysés transmet au lecteur, au final, c'est sa propre exclusion d'un monde auquel il tente d'accéder par la lecture du récit qu'ils renferment. Le lecteur ignoré retrouve, d'un côté, la narratrice de *Folle* qui se tient au seuil de la mort qui lui est impossible de mettre en scène. Le texte qu'elle rédige tend progressivement à la voiler, à l'effacer pour la mener à sa disparition finale. D'un autre côté, le lecteur rencontre un narrateur

⁷⁶ Maurice Blanchot, dans *L'Entretien infini*, cité par Dominique Rabaté. (*Vers une littérature...*, op. cit., p. 35).

surhumain qui a franchi ce seuil, et qui raconte à partir d'un au-delà éternel qui lui est inaccessible, se dévoilant peu à peu au fil de son récit pour en devenir l'objet à la toute fin, renvoyant le lecteur à sa propre disparition. Les deux textes, par l'absence qu'ils suggèrent, entretiennent cette distance avec le lecteur qui fait naître chez lui un sentiment d'étrangeté, sentiment que partagent aussi plusieurs personnages de la diégèse par rapport au monde dans lequel ils vivent. Apparaît ainsi une corrélation entre la narration qu'articulent ces œuvres et l'histoire qu'elles déploient. De cet espace-temps insondable, toujours en mouvement – sorte d'indissoluble présent dans lequel le narrateur et la narratrice sont enfermés –, jaillit le destin de personnages prisonniers de ce qu'Albert Camus appellerait le « creuset humain⁷⁷ », celui d'un déterminisme ou d'une fatalité d'où il leur est impossible de voir au-delà, et dont l'extrême limite est tracée dans la mort et la disparition. C'est la mort qui oriente l'existence des personnages ainsi que la narration, chez Nelly Arcan comme chez Michel Houellebecq. Bien qu'il s'agisse d'une mort individuelle, dans *Folle*, ou d'une disparition collective, dans les *Particules*, elle constitue le motif de la narration, répondant à l'affirmation de Michel Thévoz selon laquelle « l'être humain ne peut pas vivre sans la présomption anticipée de ce bilan qu'on fera de sa vie, il compose tout au long avec cette rétroaction à venir, il amorce d'une certaine manière sa propre nécrologie, il vit au futur antérieur autant qu'au présent⁷⁸. » Dans les deux romans, cette nécrologie anticipée est également appliquée à l'entreprise littéraire. Alors que le discours de Nelly semble voué à disparaître dans l'espace⁷⁹, parce qu'il ne parviendra vraisemblablement jamais à son interlocuteur, celui des *Particules élémentaires* fait l'objet d'un oubli programmé⁸⁰, échouant,

⁷⁷ Albert Camus, *Le Mythe de Sisyphe*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1985 [1942], p. 122.

⁷⁸ Michel Thévoz, *L'Esthétique du suicide*, Paris, Éditions de Minuit, 2003, p. 8-9.

⁷⁹ « De toute façon les chances que te parvienne cette lettre sont minces parce qu'il n'est pas question que je te l'envoie dans ton Outlook, je préfère encore la bouteille à la mer. » (F, p. 138)

⁸⁰ « Au moment où ses derniers représentants vont s'éteindre, nous estimons légitime de rendre à l'humanité ce dernier hommage ; hommage qui, lui aussi, finira par s'effacer et se perdre dans les sables

quant à lui, dans le temps. C'est la nécrologie de l'acte littéraire lui-même qu'évoque le narrateur, comme s'il arrivait, enfin, au bout de cet épuisement qu'évoque Dominique Rabaté. L'acte littéraire s'abolit en lui-même, allant au-delà même de la blancheur qui l'amenuise, répondant de ce fait au suicide des différents personnages mis en scène dans les deux romans. Ne subsisteront, au final, que l'oubli, l'absence et le vide ressenti par le lecteur.

du temps ; il est cependant nécessaire que cet hommage, au moins une fois, ait été accompli. » (PE, p. 394)

CHAPITRE 2
ENTRE DEUX TROUS NOIRS

« Demain, j’aurai trente ans. » (F, p. 205) Par cette phrase en retrait, la narratrice de *Folle* met le point final à sa lettre d’adieu. Un adieu qui, parce qu’il est destiné à l’Amant, renvoie le lecteur à sa propre solitude, à une réflexion qui flotte dans le silence suivant l’œuvre achevée, dans cet au-delà immédiat du dernier mot. Dans le cas de *Folle*, c’est l’écho lointain d’une mort à venir qui résonne. Une mort que le lecteur peut déduire, mais qu’il ne pourra jamais attester. Ce vouloir-mourir que n’a cessé de réaffirmer Nelly s’arrête là où la mort commence, il demeure à son seuil. C’est que, nous dit Maurice Blanchot, « celui qui veut mourir, ne peut vouloir que les abords de la mort⁸¹ ». Selon ce dernier, il existe « comme une double mort⁸² » : l’une réside dans le possible des mots, elle est celle que je projette et qui siège dans un perpétuel futur hypothétique, délimitée par cette liberté que j’ai de mourir ; l’autre n’existe – ou, plutôt, n’existe pas – qu’au moment où je ne suis plus, elle est « l’insaisissable, ce que je ne puis saisir, qui n’est liée à *moi* par aucune relation d’aucune sorte, qui ne vient jamais, vers laquelle je ne me dirige pas⁸³. » Cette deuxième mort représente le vide dans lequel le Moi s’abolit. Je ne peux l’expérimenter, et encore moins la dire. Pourtant, à un moment ou à un autre, chaque personnage présent dans les deux romans cherchera à l’atteindre. Se dessine ainsi une quête existentielle antinomique qui constituera le sujet de ce chapitre.

Plus précisément, c’est autour du motif du vide que j’analyserai la condition des personnages dépeints dans *Folle* de Nelly Arcan et dans *Les Particules élémentaires* de Michel Houellebecq. J’ai d’abord souligné la présence d’un vide souhaité, soit ce vouloir-mourir omniprésent dans la lettre de Nelly – désir, ou pulsion, que l’on retrouve aussi chez la plupart des

⁸¹ Maurice Blanchot, *L’Espace littéraire*, op. cit., p. 131.

⁸² *Ibid.*

⁸³ *Ibid.*, p. 130 ; Michel Thévoz reprend d’ailleurs cette idée dans *L’Esthétique du suicide* : « La mort, qui par définition, ne peut vous arriver que si vous n’êtes plus là pour la vivre, n’existe pas, sinon symboliquement, elle procède logiquement d’une représentation anticipée, dont un animal est incapable » (Michel Thévoz, *L’Esthétique du suicide*, Paris, Éditions de Minuit, 2003, p. 12).

personnages de Houellebecq. Cependant, je me permets d'avancer, à la suite de Michel Thévoz dans *L'Esthétique du suicide*, que cet « attrait du vide » – cette pulsion de mort – ne se traduit pas uniquement dans l'anticipation ou l'acte d'un suicide qui mènerait directement à une mort définitive des personnages, que « la pulsion de mort ne conduit pas nécessairement ni directement à l'autodestruction ou au meurtre, elle peut emprunter des détours imprévus et connaître des états réversibles, admettre qu'on prenne congé de la vie temporairement seulement, dans le sommeil, dans le jeu, dans le rêve, dans l'orgasme⁸⁴. » J'étendrai la définition de ce vide souhaité à ces « détours imprévus » vers lesquels se tournent les personnages. J'avancerai, de surcroît, que ce vide que tentent d'atteindre les personnages est le résultat d'un autre vide qui leur est imposé. C'est ce que j'ai appelé, dans le chapitre précédent, une « tautologie de l'absence ».

L'idée d'un vide, dans les deux romans, est omniprésente. Elle enserre les personnages, les emmure dans les abîmes de la solitude, les confinant à leur conscience seule qui les mine, petit à petit, et de laquelle ils ne parviennent à échapper que dans ce néant où aboutit le suicide – qu'il soit fantasmé ou réalisé. Les personnages atteindront tous, volontairement, ce silence éternel, ce néant absolu qui traduit moins un désir ardent de mourir qu'une dérobade désespérée, tel un individu qui se défenestre hors de l'immeuble en flamme, préférant la mort rapide et immédiate à la longue agonie d'une mort douloureuse par les flammes⁸⁵. C'est le portrait de

⁸⁴ Michel Thévoz, *L'Esthétique du suicide*, *op. cit.*, p. 8.

⁸⁵ J'emprunte cette comparaison à David Foster Wallace qui, dans un roman intitulé *Infinite Jest*, explore la question du suicide et de la dépression au travers de ses personnages : « The so-called 'psychotically depressed' person who tries to kill herself doesn't do so out of quote 'hopelessness' or any abstract conviction that life's assets and debits do not square. And surely not because death seems suddenly appealing. The person in whom Its invisible agony reaches a certain unendurable level will kill herself the same way a trapped person will eventually jump from the window of a burning high-rise. Make no mistake about people who leap from burning windows. Their terror of falling from a great height is still just as great as it would be for you or me standing speculatively at the same window just checking out the view; i.e. the fear of falling remains a constant. The variable here is the other terror, the fire's flames: when the flames get close enough, falling to death becomes the slightly less terrible of two terrors. It's not desiring the fall; it's terror of the flames. And yet nobody down on the sidewalk, looking up and yelling 'Don't!' and 'Hang on!', can understand the jump. Not really. You'd have to have personally been trapped

personnages lentement absorbés par un trou noir que semblent donner à lire certains romans contemporains, dont ceux d'Arcan et de Houellebecq.

Pour étudier cette mécanique du vide, j'explorerai d'abord différents ouvrages théoriques et critiques relativement récents portant sur ce désir de disparaître et qui m'ont guidé dans ma réflexion. Il m'apparaît logique, dans cette optique, d'étendre mon appui théorique à différentes sphères des sciences humaines, telles l'anthropologie, la sociologie et la psychanalyse. Je focaliserai la deuxième partie de ce chapitre sur le vide qui encercle les personnages en me penchant d'abord sur les liens sociaux qu'ils entretiennent – ou qu'ils peinent à préserver – pour ensuite me concentrer sur l'étude de différents discours de la sphère sociale dans laquelle les personnages évoluent et se débattent. Finalement, la troisième partie de ce chapitre portera sur cet attrait du vide qui semble s'exercer naturellement sur les actants des deux romans. Je dessinerai ainsi les contours de cette mécanique du vide qu'engendrent les deux romans à l'étude, tout en établissant au fil de l'analyse un lien avec l'aspect formel des deux œuvres dégagé dans le premier chapitre du mémoire.

and felt flames to really understand a terror way beyond falling. » (David Foster Wallace, *Infinite Jest*, New York ; Boston ; London, Back Bay Books/ Little, Brown and Company, 1996, p. 695-696)

Pulsion de mort, suicide et disparition : aperçu des différentes théories contemporaines de l'absence

Prendre congé de la vie

Le désir de disparaître, sous toutes ses formes, est, selon plusieurs théoriciens et critiques⁸⁶, un phénomène bien contemporain. Alors que David Le Breton s'intéresse à cette tendance d'un point de vue socio-anthropologique à travers ce qu'il appelle le désir de « blancheur », d'autres se penchent sur les échos que produit ce *Zeitgeist* dans les arts et la littérature. Michel Thévoz va même jusqu'à proclamer que notre époque esthétique serait celle de la pulsion de mort, comme d'autres ont été celles de l'obsession ou de la schizophrénie⁸⁷. Dans une perspective littéraire, Michel Biron évoque la « tentation de s'effacer » de plusieurs personnages romanesques, alors que Dominique Rabaté explore cette « obsession d'époque », ces « histoires d'évaporation » qui, selon ce qu'en dit Mathilde Barraband dans l'avant-propos de l'ouvrage intitulé *Désirs de disparaître. Une traversée du roman français contemporain*, seraient « significative[s] d'une sensibilité toute contemporaine⁸⁸ ». Il y a bien là une forme de consensus intellectuel qui permet de souligner non tant un phénomène isolé et propre à quelques œuvres,

⁸⁶ Principalement : Michel Biron, « La tentation de s'effacer », dans *La Conscience du désert*, Montréal, Éditions Boréal, coll. « Papiers collés », 2010, 212 p. ; David Le Breton, *Disparaître de soi. Une tentation contemporaine*, Paris, Métailié, coll. « Traversées », 2015, 260 p. ; Dominique Rabaté, *Désirs de disparaître. Une traversée du roman français contemporain*, présentation de Mathilde Barraband, Tangence éditeur, coll. « Confluences », 2015, 93 p. ; Michel Thévoz, *L'Esthétique du suicide*, *op. cit.*, 140 p.

⁸⁷ « Le fait est que chaque époque se découvre une morbidité élective, qui se déclare chez des sujets privilégiés. Ainsi, le maniérisme du XVI^e siècle doit beaucoup à des types spécifiques de névrose obsessionnelle, l'âge baroque exalte des fonctions hallucinatoires, [...] ; bref, il y a des circonstances historiques qui font vibrer telle ou telle fréquence dans la gamme des pathologies mentales comme un résonateur, qui mettent autrement dit cette affection à la mode – et la mode, on le sait (ou on ne le sait pas, car elle traîne une réputation qu'elle ne mérite pas), c'est le ferment de l'invention artistique. À l'aube du troisième millénaire, la pulsion de mort est à l'ordre du jour. » (Michel Thévoz, *L'Esthétique du suicide*, *op. cit.*, p. 8)

⁸⁸ Mathilde Barraband, « Présentation », dans Dominique Rabaté, *Désirs de disparaître...*, *op. cit.*, p. 10.

qu'une tendance étendue à la catégorie du roman contemporain. Ces théories que je choisis d'aborder dans cette partie explorent toutes, de façon singulière, cette volonté de « prendre congé⁸⁹ » des exigences sociales, de soi, voire de l'existence même. J'ai sélectionné ces théories en raison du rapport qu'elles entretiennent, de près ou de loin, avec la littérature. Par souci de concision, je limiterai cet exposé aux trois essais principaux qui ont nourri ma réflexion, me contentant d'intégrer les autres au fil de l'analyse. J'aborderai donc, dans un premier temps, la représentation que donne Michel Thévoz de la pulsion de mort dans *L'Esthétique du suicide*, en relation avec les théories freudiennes, dans le but de circonscrire les formes que peut prendre ce désir d'autodestruction chez les personnages de romans. Dans un deuxième temps, j'examinerai le concept de « blancheur » que développe David Le Breton dans *Disparaître de soi*. Cette théorie permettra une mise en contexte sociale et anthropologique de ce désir paradoxal qu'est celui de s'effacer pour mieux vivre. Je terminerai cet exposé avec un essai dans lequel l'attrait du vide est analysé dans la littérature contemporaine, avant de l'appliquer à mon tour aux œuvres de mon corpus. Le but de cette excursion théorique n'est évidemment pas d'offrir une étude exhaustive, mais plutôt de cerner certains concepts et mécaniques théoriques qui me seront utiles à l'analyse des deux œuvres.

Un miroir vide

Pour certains intellectuels qui s'inspirent principalement de la psychanalyse, l'œuvre artistique – qu'elle soit littéraire ou autre – est intrinsèquement liée à l'expression des pulsions,

⁸⁹ Expression que la majorité de ces auteurs utilisent : « [...] admettre qu'on *prenne congé* de la vie temporairement seulement » (Michel Thévoz, *L'Esthétique du suicide*, *op. cit.*, p. 8) ; « [...] le personnage n'a d'autre choix que de *prendre congé* et de creuser le gouffre qui s'ouvre à ses pieds. » (Michel Biron, « L'effacement du personnage contemporain : l'exemple de Michel Houellebecq », *Études françaises*, vol. 41, n°1, 2005, p. 41) ; « Nos existences parfois nous pèsent. Même pour un temps, nous aimerions *prendre congé* des nécessités qui leur sont liées. » (David Le Breton, *Disparaître de soi...*, *op. cit.*, p. 13)

en particulier à la pulsion de mort⁹⁰. Plus précisément, l'œuvre artistique serait le résultat de ce que Freud a appelé la *sublimation*. Selon le père de la psychanalyse, la « sublimation des pulsions est un trait particulièrement saillant du développement de la civilisation, c'est elle qui rend possible que des activités psychiques supérieures, scientifiques, artistiques, idéologiques, jouent un rôle tellement important dans la vie civilisée⁹¹. » Freud met évidemment l'accent sur l'idée qu'il s'agit là d'un trait inhérent à l'être qui vit en société. Il dépeint la civilisation comme une suite d'injonctions morales qui mène au refoulement ou au détournement d'une bonne partie de ces pulsions. La pulsion de mort – ce penchant de l'être vers la destruction – n'y échappe pas, elle proviendrait d'une agressivité intrinsèque à la nature humaine. Freud précise que l'agressivité qu'éprouve par essence l'être humain se déploie dans deux directions : d'une part, vers le monde extérieur et, de l'autre, envers lui-même, vers son monde intérieur. Cependant, « la restriction de l'agression vers l'extérieur [qu'impose la vie en société] devrait nécessairement accroître l'autodestruction⁹² », d'où la propension de l'individu à s'autodétruire, soit activement soit passivement, et ce depuis l'apparition de la civilisation. Ce penchant traduit un désir de retourner à un état inorganique⁹³, condition première de l'être dans laquelle le Moi n'est pas encore

⁹⁰ C'est l'un des postulats sur lequel s'appuie Michel Thévoz dans son essai : « Parmi les modalités complexes de la pulsion de mort, il y a le pouvoir de négation, de mise hors jeu de la réalité, la faculté de s'en excepter, de se déconnecter temporairement (ce que la phénoménologie désigne comme *epochè*). À cet égard, la création artistique, qui revient à préférer l'ombre à la proie, l'imaginaire au réel, et qui met à contribution *homo demens* plutôt qu'*homo sapiens*, procède électivement de la pulsion de mort. » (Michel Thévoz, *L'Esthétique du suicide*, op. cit., p. 9)

⁹¹ Sigmund Freud, *Malaise dans la civilisation*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Point », 2010 [1930], p. 96.

⁹² Sigmund Freud, *Malaise dans la civilisation*, op. cit., p. 131.

⁹³ Michel Thévoz reprend ce concept dans son essai : « La pulsion de mort pourrait par conséquent se caractériser comme une oscillation régressive-progressive entre deux états d'inertie, le premier (logiquement et chronologiquement) physique, le second, sémantique. Régressivement, elle est un retour à la vie inorganique, ou, du moins, à l'inconscience origininaire fœtale, ce pourquoi elle est liée au principe de plaisir. La mort, dans ce sens, en tant que *nirvana*, est au commencement plutôt qu'à la fin de la vie, c'est un paradis perdu qui aimante, pour ainsi dire, ladite pulsion comme une *fin suicidaire* (une formule elle-même oscillante, la fin pouvant désigner un objectif plutôt qu'un terme, et le suicide être invoqué sur un mode hyperbolique ou dilatoire. L'eau de la piscine, par exemple, pourra être ressentie comme un

détaché de la « masse des sensations⁹⁴ » du monde extérieur et dont subsiste une trace qui émerge parfois de l'inconscient sous l'impression d'un « sentiment océanique », forme douce d'anéantissement du soi.

Michel Thévoz reprend, dans *L'Esthétique du suicide*, cette mécanique psychique théorisée par la psychanalyse freudienne, insistant sur le fait qu'« il s'agit d'une pulsion et non d'un instinct. » Il explique que l'« instinct est une donnée de caractère génétique qui soumet l'individu à un véritable déterminisme [...] ; tandis que la pulsion est flexible, toujours déjà métabolique, elle engage des déplacements, des substitutions, des métaphorisations, elle se modifie et se complexifie de génération en génération par héritage culturel⁹⁵. » Il joue, tout au long de son essai, avec cette flexibilité qu'il accole à l'idée même du suicide, comme je l'ai précisé plus haut. Il élargit la notion afin de l'appliquer à toute forme d'abnégation de soi dans les arts et la littérature. Qu'est-ce qu'une œuvre sans spectateur, un discours ou une lettre sans destinataire ? Thévoz est porté, à son tour, par cette impression que « les créatures qui hantent les musées d'art contemporain interprètent obsessionnellement le thème de la disparition⁹⁶. » Paradoxalement, ce que renvoie l'œuvre au spectateur est sa propre absence, comme si l'œuvre d'art se débarrassait de son public, qu'elle n'avait plus besoin de la médiation humaine pour exister⁹⁷. Il précise que les artistes et écrivains, dont il est question dans son essai, ont « ceci de commun d'indexer le regardeur comme un intrus, et le point de vue comme une impertinence (au sens linguistique)⁹⁸. » Ce trait rappelle évidemment la conclusion du premier chapitre de mon

substitut chloré du liquide amniotique et comme réactualisation létale ou « océanique » gratifiante » (Michel Thévoz, *L'Esthétique du suicide*, *op. cit.*, p. 10).

⁹⁴ Sigmund Freud, *Malaise dans la civilisation*, *op. cit.*, p. 48.

⁹⁵ Michel Thévoz, *L'Esthétique du suicide*, *op. cit.*, p. 8.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 26.

⁹⁷ J'effleure ici un concept que j'approfondirai plus loin dans ce chapitre, en relation avec les deux romans à l'étude, et qui concerne ce que H.P. Lovecraft a baptisé la « peur cosmique ».

⁹⁸ *Ibid.*, p. 28.

mémoire. *Folle* de Nelly Arcan et *Les Particules élémentaires* de Michel Houellebecq ont en effet cette particularité d'ignorer le public qui les lit, de les « indexer comme intrus ». Ces deux œuvres provoquent ce que j'ai désigné comme un sentiment d'étrangeté en s'adressant explicitement à un ou des personnages de la diégèse, excluant le lecteur « réel » du schéma de la communication. L'œuvre flotte, indépendante, comme une bouteille à la mer destinée à celui – le personnage romanesque – qui ne la trouvera jamais, puisqu'il est lui aussi enfermé dans le texte. L'acte d'écriture devient ainsi le fruit d'une abolition de soi ou, du moins, d'un affranchissement, d'un refus de se définir en relation au(x) regard(s) extérieur(s). L'œuvre devient un hors temps, un lieu atemporel dans lequel le lecteur contemple le vide de sa propre absence, celui d'un au-delà qui reflète un monde en soi.

Comme une page blanche

Ce monde en soi – c'est-à-dire un monde qui existe indépendamment de toute interprétation humaine, comme un arbre en forêt qui tombe avec fracas sans personne pour l'entendre –, devient, chez David Le Breton, un autre monde en soi : c'est-à-dire un monde intérieur, dans lequel l'individu trouve refuge dans son absence au monde et à lui-même, plutôt que par la contemplation externe de cette absence. L'analyse passe ainsi, en quelque sorte, d'une focalisation externe à une focalisation interne. Ce monde en soi, que l'on pourrait qualifier de vide intérieur, est ce que David Le Breton appelle la « blancheur », concept qui désigne davantage ce qui, pour Michel Thévoz, caractérise les suicides temporaires (absences intermittentes) plutôt que le suicide total (effectivement consommé). Le Breton le définit comme « cet état d'absence à soi plus ou moins prononcé, [c'est-à-dire] le fait de prendre congé de soi

sous une forme ou sous une autre à cause de la difficulté ou de la pénibilité d'être soi⁹⁹. » C'est en effet pour échapper, volontairement ou non, au monde extérieur que le sujet recherche la blancheur. Pour Le Breton, l'impératif de la vie sociale de s'inventer et devoir se construire sans cesse mine l'individu et le pousse à vouloir « prendre congé » ; il observe qu'« être soi ne coule plus de source dans la mesure où il faut à tout instant se mettre au monde, s'ajuster aux circonstances, assumer son autonomie, rester à la hauteur. Il ne suffit plus de naître ou de grandir, il faut désormais se construire en permanence¹⁰⁰ ». Comme Freud, Le Breton accole à ce désir d'absence une cause essentiellement sociale. La blancheur est pour lui un acte de résistance contre l'exigence de s'individualiser. Cependant, je me dois de préciser que résistance n'est pas, dans ce contexte, synonyme de révolte. Elle permet au sujet d'échapper temporairement aux pénibles contraintes de la vie en collectivité, mais elle ne lui permet pas de se dresser contre elle ; l'individu se retire un moment avec velléité, parfois même avec résignation, puis resurgit, reposé. Cette blancheur constitue, finalement, un lieu « entre le lien social et le néant, elle dessine un territoire intermédiaire, une manière de faire le mort pour un moment¹⁰¹. »

Les liens à établir avec la littérature sont considérables dans cet essai. Outre les nombreux exemples issus directement d'œuvres écrites qui lui servent à illustrer son propos, David Le Breton emploie un vocabulaire qu'il emprunte à l'art de la fiction et à celui de l'écriture, établissant un parallèle entre le réel et l'imaginaire. Il évoque, par exemple, la difficulté récurrente de l'individu à « continuer à assumer son *personnage*¹⁰² », jouant ainsi avec l'idée de la construction identitaire comme fiction. Il met l'accent sur l'importance du récit, la « nécessité

⁹⁹ David Le Breton, *Disparaître de soi...*, *op. cit.*, p. 17.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 14.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 18.

¹⁰² *Ibid.* (je souligne).

de se dire » pour prolonger, renouveler, et « savoir qui l'on est¹⁰³ ». Cependant, l'analogie qui m'intéresse le plus dans le contexte de ce mémoire est la suivante :

Parfois, la dépression, le *burn-out*, l'effondrement du lien significatif aux autres et à sa propre vie brisent tout narcissisme, et l'individu échoue à s'agripper à son corps et lâche douloureusement prise. Le sens disparaît, le vide se referme sur un soi expurgé, mais la mort n'est pas encore là. Ce n'est pas seulement le corps qui est mis provisoirement en suspens, mais l'individu en son entier, et notamment ses pensées, ses investissements, son rapport au monde. L'univers des représentations qui le traverse en permanence est interrompu ou brouillé, la médiation du sens se relâche. Il disparaît dans le *blank* (en anglais : espace inoccupé, vide). Il maintient son existence comme une *page blanche* pour ne pas perdre ou courir le risque d'être impliqué, d'être touché par le monde¹⁰⁴.

Ce « lâcher-prise » représente le point de fuite du récit de *Folle* et des *Particules élémentaires*.

D'un côté, Nelly Arcan met en scène une narratrice qui, de l'intérieur, nous raconte son échec amoureux, qui lentement glisse vers les dernières pages du livre pour ne laisser qu'un blanc, ces pages blanches symbolisant le silence de sa mort probable ou, du moins, de la mise à mort de son personnage. D'un autre côté, on retrouve Michel Djerzinski qui, après une production littéraire philosophico-scientifique importante (rien de moins), disparaît. Cette évaporation du personnage est racontée, dans ce cas-ci, d'un point de vue externe, c'est-à-dire dans la perspective de l'Histoire, laissant derrière elle ce « blanc », ce vide que les mots mêmes peinent à combler.

Disparaître de son vivant

Réside dans cette dernière constatation toute la problématique littéraire reliée au thème de l'absence : comment l'écriture parvient-elle à dire ce vide qui, au final, génère plus d'ellipses que d'encre sur la page ? Cette incapacité à dire constitue-t-elle le motif de l'obsession contemporaine pour un tel sujet ? Pour Dominique Rabaté, il y a là un paradoxe intéressant à explorer. Selon lui, le désir de disparition est le produit, une fois de plus, d'un phénomène social qui consiste en la multiplication des traces et des dispositifs de contrôle, de surveillance et

¹⁰³ *Ibid.*, p. 189.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 18 (je souligne).

d'assignation¹⁰⁵. Cette limitation de l'intimité et de la liberté engendre une « étrange industrie de l'évanouissement individuel¹⁰⁶ ». En rapportant ces tentatives d'effacement – en quoi réside le noyau de ce paradoxe – la littérature laisse nécessairement des traces par le récit qui en est donné au lecteur, ainsi que « par la machine romanesque qui doit donner forme à ce *trou*¹⁰⁷ ». Rabaté évoque dès lors la double contrainte avec laquelle l'écrivain est aux prises : d'une part, il doit se faire le témoin de son époque et figer une mémoire qui tend progressivement vers le gouffre de l'oubli ; d'une autre, c'est justement la mémoire d'un oubli qu'il se doit de préserver, oubli « qui creuse dans le tissu narratif et existentiel des trous sans fond¹⁰⁸. » La fiction représente le seul « lieu » dans lequel cette contradiction figure, sans être résolue. Rabaté dégage de ces réflexions une sorte de mission de l'écrivain contemporain :

La tâche de l'écrivain est de préserver ce blanc, de laisser à autrui cette capacité volontaire à s'absenter. Cette prise de conscience paradoxale me semble caractéristique de notre époque. Une sorte de double lien s'instaure entre devoir de mémoire et respect de l'oubli, entre archive et silence, entre projection imaginaire et refus de l'identification fallacieuse. La disparition – c'est son ambivalence profonde – peut aussi être la manifestation positive d'une insubordination, d'une révolte. Disparaître, c'est aussi échapper au contrôle social dont les dispositifs quadrillant nos vies¹⁰⁹.

Le type de disparition dont il fait état se caractérise par sa dimension active. Il s'agit ici de disparaître sans laisser son corps derrière, contrairement au portrait qu'en dresse David Le Breton. Disparaître complètement, sans laisser de trace. Non pas disparaître *en soi*, abandonnant le navire pour se jeter à la mer, mais disparaître, tout bonnement, levant les voiles, pour se

¹⁰⁵ Dominique Rabaté, *Désirs de disparaître...*, *op. cit.*, p. 20.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 23. Chacun des deux auteurs à l'étude dans ce mémoire a, dans un roman paru ultérieurement, intégré à la diégèse cette « industrie de l'évanouissement individuelle ». Dans le cas de Nelly Arcan, son dernier roman, *Paradis clef en main*, raconte l'histoire d'une femme aux prises avec une compagnie homonyme au roman qui organise le fantasme suicidaire de ses clients. Dans le cas de Michel Houellebecq, on retrouve une industrie similaire dans *La Carte et le territoire*, où une compagnie suisse offre un service d'euthanasie pour les gens en fin de vie.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 20 (je souligne).

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 66.

¹⁰⁹ *Ibid.*

réinventer ailleurs, loin des contraintes sociales et des obligations accumulées au courant d'une vie¹¹⁰. C'est en cela que Rabaté se permet de parler de révolte, plutôt que de résignation. Il n'est pas encore temps de lâcher prise. Paradoxalement, c'est pour survivre que le personnage se balade de disparition en disparition, ce qui lui permet non pas de « céder au vertige de la disparition définitive, mais de résister au désir de la mort qui le nourrit¹¹¹. » La mort est proche, mais il n'est pas encore temps de plonger dans l'abîme. Du moins pas encore.

Une autre ambivalence liée au même motif, écrit Rabaté, est qu'à la volonté de disparaître des personnages – comme je l'ai supposé au début de ce chapitre – répond la hantise d'un effacement subi, créant une situation dans laquelle « [pulsions] de vie et de mort se font face dans un tourniquet ambigu, où la folie de la trace cherche à conjurer la néantisation d'existences biffées¹¹². » D'où le désir de plusieurs personnages de résoudre cette contradiction par la volonté d'assister à leur propre disparition, comme c'est le cas dans *Folle*, où la narratrice observe son amant par la fenêtre, sans elle, au même titre que le lecteur des *Particules élémentaires* qui se heurte à une narration dont il est d'emblée exclu. C'est aussi ce dont parle Michel Thévoz, lorsqu'il fait allusion à ce spectateur « intrus », face à sa propre absence. Il s'agit de « *disparaître de son vivant*¹¹³ », ce que Rabaté qualifie, comme Thévoz, de « suicide différé¹¹⁴ ».

Ces trois essais offrent chacun une perspective sur ce que l'absence, en général, génère comme questions en relation avec les arts et, plus précisément, avec la littérature. On peut conclure de ces lectures que la fiction écrite représente un lieu de prédilection pour l'exploration

¹¹⁰ Il partage cette idée avec Freud : « pour une grande part, c'est notre prétendue civilisation qui est responsable de notre détresse ; que nous serions beaucoup plus heureux si nous y renoncions et retrouvions le chemin de modes de vie primitifs. » (Sigmund Freud, *Malaise dans la civilisation*, op. cit., p. 80)

¹¹¹ Dominique Rabaté, *Désirs de disparaître...*, op. cit., p. 73.

¹¹² *Ibid.*, p. 31.

¹¹³ *Ibid.*, p. 59-60 (l'auteur souligne).

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 69.

de ce phénomène qui caractérise notre époque. D’abord, parce que la littérature permet la mise en forme, par le truchement de la narration, de ces « trous » (pour emprunter l’expression de Dominique Rabaté) : soit par différents jeux sur la temporalité narrative ; soit, encore, par une autoréflexion individuelle (Arcan) ou collective (Houellebecq) dans laquelle l’auteur(e) brouille les frontières entre réalité et fiction, explorant ainsi les « possibles » de l’existence humaine ; soit, finalement, en excluant le lecteur de l’acte narratif, lui renvoyant, par ce procédé, le reflet de sa propre absence au monde, et créant chez lui ce sentiment d’étrangeté. Ensuite, parce que, chez les auteurs à l’étude, le motif de la disparition est corollaire des restrictions qu’impliquent la vie en société (Rabaté) ainsi que de la construction d’une identité individuelle en relation aux regards extérieurs (Le Breton), question inhérente au langage et qui semble, de plus en plus, peser sur le personnage de roman contemporain. Plus largement, ces tensions entre individu et société entrent en corrélation avec celles de l’agentivité¹¹⁵ des personnages que la littérature met en scène, et avec les événements qu’ils ne peuvent contrôler et qui sont sources de souffrance. Dans le cas de *Folle* et des *Particules élémentaires*, l’agentivité apparaît, au premier abord, comme inexistante, et caractérise ce vide qui encercle et emprisonne les personnages, exaltant un sentiment d’impuissance latent qui prend forme au fil des mots. C’est ce type de vide « subi » qui m’intéressera dans la deuxième partie de ce chapitre.

¹¹⁵ Traduction du terme anglophone *agency* qui, en philosophie, renvoie à la disposition d’action d’un être, et à sa « capacité d’agir » sur le monde comme sur lui-même. Ce terme est d’ailleurs parfois traduit par « capacité d’agir », plutôt que par « agentivité » (Définition tiré de Cynthia Kraus, « Note sur la traduction », dans Judith Butler, *Trouble dans le genre*, Préface d’Éric Fassin, Traduit de l’anglais (États-Unis) par Cynthia Kraus, Paris, Éditions La Découverte, coll. « Poche », 2005 [1990], 2006 pour la traduction française, p. 21-22).

Le vide tout autour : analyse d'une vacuité spatiale, temporelle et existentielle

Un désespoir tranquille

Les bilans pessimistes sur la vie en société et le versant négatif du « progrès » se sont multipliés au cours du dernier siècle. Déjà, en 1930, dans *Malaise dans la civilisation*, Freud déclarait que la « liberté individuelle n'est pas un bien de civilisation¹¹⁶ », ajoutant que l'aspiration au bonheur associé à celui de la vie collective constituera toujours un idéal utopique impossible à atteindre en raison de la nature contradictoire de cet agencement. Plus d'une cinquantaine d'années plus tard (1983), le bilan de Gilles Lipovetsky n'est pas plus optimiste ; il déduit de l'état de la société contemporaine ce qu'il appelle une « ère du vide » :

Au principe de réalité s'est substitué le principe de transparence qui transforme le réel en un lieu de transit, un territoire où le déplacement est impératif : la personnalisation est une mise en circulation. Que dire de ces banlieues interminables qu'on ne peut que fuir ? Climatisé, sursaturé d'informations, le réel devient irrespirable et condamne cycliquement au voyage : « changer d'air », aller n'importe où, mais bouger, traduit cette indifférence dont est affecté désormais le réel¹¹⁷.

Ces observations rejoignent celles de Dominique Rabaté et de David Le Breton, qui voient dans ce désir de disparaître une solution à la dyspnée que provoque le garrot du quotidien social. Dans le passage cité, Lipovetsky sous-entend l'idée d'une sur-stimulation qui mènerait, paradoxalement, à ce « vide qui nous régit, un vide pourtant sans tragique ni apocalypse¹¹⁸ », duquel émane plutôt la fumée d'une « apocalypse sèche » (PE, p. 19) et douce qui se trame de l'intérieur, sorte de suicide collectif progressif, ce qu'Henry-David Thoreau aurait, pour sa part, appelé un « désespoir tranquille¹¹⁹ ». Cette apocalypse douce est à l'œuvre dans *Folle* et dans *Les*

¹¹⁶ Sigmund Freud, *Malaise dans la civilisation*, *op. cit.*, p. 93.

¹¹⁷ Gilles Lipovetsky, *L'Ère du vide*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1983, p. 107.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 16.

¹¹⁹ Traduction libre de « quiet desperation ». *Walden* d'Henry-David Thoreau est un autre récit célèbre, s'il en est un, de disparition dans lequel le narrateur (dans ce cas, l'auteur) s'est retiré de la société pour

Particules élémentaires sous plusieurs aspects, se modelant au fur et à mesure des pages qui accumulent ce vide dans lequel errent les personnages progressivement dépossédés de leurs illusions et de leurs espoirs. Dans ces deux romans, ce n'est pas l'échec d'une quête identitaire, comme le suppose *Le Breton*, ni la compulsion archivistique sociétaire, que souligne Rabaté, qui jette les personnages dans le désespoir. Ce désespoir – ce que j'appelle le « vide tout autour » – me semble davantage être le fruit de ce que Freud désigne comme les trois principales sources de douleur et de déplaisir¹²⁰. Cependant, toutes ces hypothèses peuvent être subsumées sous l'idée plus large d'un sentiment d'impuissance et d'une absence d'agentivité dont sont victimes les personnages qui, au fil de leurs expériences, peinent à soutenir le poids de la vacuité existentielle.

L'air entre les corps

Michel Thévoz, dans *L'Esthétique du suicide*, entame son analyse de l'œuvre de Paul Cézanne avec une citation du peintre impressionniste : « Le vrai sujet, disait-il encore, c'est l'air qui circule entre les corps¹²¹. » Dans les compositions de Cézanne, les corps, écrit-il, ne sont présents que pour « exalter un centre de vacuité¹²² » qui circule avec le regard du spectateur sur toute la surface de la toile, produisant chez ce dernier un profond sentiment d'absence. La

vivre isolé dans une cabane au milieu de la forêt. Le récit se compose principalement d'une réflexion sur cette expérience et de la vision de la société qui en découle : « The mass of men lead lives of quiet desperation. What is called resignation is confirmed desperation. From the desperate city you go into the desperate country, and have to console yourself with the bravery of minks and muskrats. A stereotyped but unconscious despair is concealed even under what are called the games and amusements of mankind. There is no play in them, for this comes after work. But it is a characteristic of wisdom not to do desperate things. » (Henry-David Thoreau, *Walden ; or, Life in the Woods and Civil Desobedience*, New York, Vintage Books, p. 7)

¹²⁰ « La souffrance menace de trois côtés : de notre propre corps, des destiné à la déchéance et à la décomposition, et qui même ne saurait se passer de la douleur et de l'angoisse comme signaux d'alarme ; du monde extérieur, capable de se déchaîner contre nous avec des forces énormes, implacables et destructrices ; et enfin des relations avec d'autres êtres humains. » (Sigmund Freud, *Malaise dans la civilisation*, *op. cit.*, p. 64)

¹²¹ Michel Thévoz, *L'Esthétique du suicide*, *op. cit.*, p. 64.

¹²² *Ibid.*

présence des corps accentue ce sentiment, traçant les contours de ce vide qui, sans eux, ne pourrait prendre forme. Cet air qui circule entre les corps chez Cézanne, qui les englobe, les emprisonne et les isole, se déplace aussi de page en page dans *Folle* et *Les Particules élémentaires*. De même que chez Cézanne, c'est par le truchement des personnages que ces deux romans parviennent à modeler ce vide spatial et à faire de l'isolement son matériau romanesque. L'air entre les corps devient palpable, l'échec trace l'horizon de toute relation amoureuse, et la dérélition accule progressivement les personnages à la résignation.

Dans *Folle*, l'avènement et l'importance accrue du cyberspace dans la vie des personnages jouent un rôle déterminant dans la détérioration des relations directes qu'ils entretiennent. Plutôt que d'accroître la connectivité entre les individus, les différentes innovations technologiques de communication présentes dans le roman ont pour effet d'isoler les personnages, et de perpétuer, comme l'écrit Martine Delvaux, l'« illusion d'une proximité¹²³ » continue. Cette présence trompeuse et incessante de l'autre que prodiguent les technologies accentue la disparition de l'être aimé, le temps venu, de la même façon que les corps peints de Cézanne exaltent l'absence dans ses tableaux. Par exemple, les coups de téléphone que s'échangent Nelly et l'Amant au début du roman représentent le point culminant de l'interdépendance que génère leur relation amoureuse :

Je me souviens que tu étais toujours le premier à téléphoner quand on finissait par rentrer chacun chez soi. Je me souviens aussi que je ne répondais jamais au premier coup de fil, que j'attendais toujours le second et qu'au second je ne répondais jamais à la première sonnerie. Je me souviens que le second coup de fil suivait le premier d'à peine dix minutes et qu'au moment où je décrochais ta voix était brisée par l'anxiété. (F, p. 33-34)

Cependant, plus la relation s'étire dans le temps et plus les coups de fil de l'Amant s'espacent.

¹²³ Martine Delvaux, « On the Impossibility of Being Contemporary in Nelly Arcan's *Folle* », dans Durand, Alain-Philippe et Naomi Mandel (dir.), *Novels of the Contemporary Extreme*, coll. « Continuum Literary Studies », London & New York, Continuum, 2006, p. 56.

Suivant leur rupture, l'afficheur de son téléphone devient une source d'anxiété pour Nelly. Il devient le spectre silencieux de l'Amant, un rappel constant de sa présence passée et l'illusion d'une proximité éventuelle¹²⁴ (F, p. 112).

Un autre exemple marquant de l'interférence que produit la technologie entre les personnages concerne la cyberpornographie mise en scène à plusieurs reprises dans le roman, laquelle fait l'objet d'une étude d'Isabelle Boisclair parue dans la revue *Globe*¹²⁵. Dans ce texte, Boisclair s'intéresse à la négation du corps féminin « et de sa subjectivité à travers l'imaginaire pornographique d'un homme¹²⁶. » À un moment du récit, l'Amant décide d'intégrer Nelly à son obsession en lui montrant les photos et les vidéos de « Jasmine » sur son ordinateur. Rapidement, le lecteur comprend qu'il s'agit davantage pour lui de combler un fantasme que de partager un moment de complicité avec la narratrice : « Là tu as baissé mon pantalon pour tirer ma culotte sur le côté et me prendre par-derrière » (F, p. 103). Dans cette scène, Boisclair note avec justesse que la narratrice « s'absente du réel pour laisser toute la place au plaisir de l'homme – et à la relation sexuelle déréalisée de celui-ci avec celle-là, relation dans laquelle le corps de Nelly n'est plus qu'un médiateur, qu'un instrument nécessaire à la matérialisation de l'expérience. Le réel, ici, est subordonné au virtuel¹²⁷ », en effaçant complètement Nelly de la scène. Ne reste que le « corps-matière » de la narratrice qui pointe vers l'écran, vers Jasmine qui est « peut-être [morte] la veille, qui sait » (F, p. 32). Pour l'Amant, affirme la narratrice, « le plaisir s'était lié à l'absence. » (F, p. 59)

¹²⁴ « Je rentrais chez moi où, les rideaux tirés, je faisais défiler les numéros de l'afficheur de mon téléphone pour voir si le tien s'y trouvait ; pendant mon absence, tu aurais pu avoir eu envie de me parler, tu aurais pu avoir senti à distance que je tombais. Il aurait fallu plutôt admettre que chercher une part de toi dans les gémissements des autres me ferait sentir de trop près ton absence. » (F, p. 112)

¹²⁵ Isabelle Boisclair, « Cyberpornographie et effacement du féminin dans *Folle* de Nelly Arcan », *Globe. Revue internationale d'études québécoises*, vol. 12, n° 2, « Images et représentations de la sexualité au Québec », 2009, p. 71–82.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 72-73.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 74

Cette dimension du roman renvoie à l'état d'isolement dans lequel se retrouvent plusieurs personnages des *Particules élémentaires* qui, comme la narratrice de *Folle*, voient dans l'amour des autres la seule source de bonheur possible. Malheureusement, en plus d'être caractérisé par son éphémérité, cet amour souffre du narcissisme contemporain qui, selon Lipovetsky, « est une réponse au défi de l'inconscient : sommé de se retrouver, le Moi se précipite dans un travail interminable de libération, d'observation et d'interprétation¹²⁸. » Cependant, plus le Moi est interrogé, écrit-il, plus les hésitations du sujet et l'instabilité de son Moi croissent, jusqu'à devenir « un miroir *vide* à force d'«informations», une question sans réponse à force d'associations et d'analyses, une structure ouverte et indéterminée qui appelle en retour plus de thérapie et d'anamnèse¹²⁹. » On peut songer bien sûr au motif du miroir dans *Folle*. Il conviendrait aussi de voir en Bruno un vecteur du narcissisme contemporain, tel que le définit Lipovetsky. Parce qu'il est obsédé par son Moi – on l'a vu, la majeure partie de la narration relatant ses déboires est constituée de ses propres anamnèses – et qu'il est constamment mené par le principe de plaisir, Bruno termine ses jours dans un hôpital psychiatrique, dans la solitude la plus totale, coupé du monde et des autres. Pourtant, les occasions de créer des liens durables au courant de sa vie n'ont pas manqué. La plus importante est sans aucun doute sa relation avec Christiane qui, pendant un bref instant, incarne l'idée d'un bonheur durable. Cependant, son invalidité soudaine rebute Bruno. Il prend conscience que « le moment viendra pour lui où la somme des jouissances physiques qui lui restent à attendre de la vie deviendra inférieure à la somme des douleurs » (PE, p. 308). C'est évidemment le cas de Christiane après son accident. Si Bruno prend la décision de rester avec elle, il devra adapter son mode de vie en fonction de l'invalidité de celle qu'il prétend aimer. Devant l'imminence de cette éventualité, il décide, sans

¹²⁸ Gilles Lipovetsky, *L'Ère du vide*, op. cit., p. 78

¹²⁹ *Ibid.*, p. 80.

grande réflexion, d'abandonner Christiane à son sort. Elle se suicide peu de temps après. Au cours de ses funérailles, Bruno en vient à une sombre conclusion : « Cette fois toutes les cartes avaient été tirées, tous les jeux avaient été joués, la dernière donne avait eu lieu et elle s'achevait sur un échec définitif. Pas plus que ses parents avant lui il n'avait été capable d'amour. » (PE, p. 310) Après avoir passé sa vie à combattre toute forme de déterminisme, Bruno se résigne à l'isolement, comme son demi-frère l'avait fait des années auparavant, après l'événement de la danse au « camp d'été » de Di Meola. Ce moment charnière dans la vie de Michel est décrit de façon hautement symbolique dans le roman : il « apparaissait à la lisière du cercle lumineux, tantôt il disparaissait dans la nuit » (PE, p. 108), comme hésitant à s'intégrer à la « danse ». Finalement, il renonce et retourne s'allonger dans sa tente, seul. Un orage éclate à l'aurore, puis se calme. C'est au moment précis où les gouttes d'eau frappent la toile de sa tente que Michel en arrive à ce constat : « il était à l'abri de leur contact. Il eut soudain le pressentiment que sa vie entière ressemblerait à ce moment. Il traverserait les émotions humaines, parfois il en serait très proche ; d'autres connaîtraient le bonheur, ou le désespoir ; rien de tout cela ne pourrait jamais exactement le concerner ni l'atteindre¹³⁰. » (PE, p. 109) Contrairement à Bruno, Michel s'isole par nécessité, non en réponse aux douleurs qui le tourmentent. La raison de cet isolement est intrinsèque à sa nature. Ce passage marque l'acceptation d'une idiosyncrasie qui, au final, le sépare et le protège du monde « par quelques centimètres de vide, formant autour de lui comme une carapace ou une armure. » (PE, p. 108)

¹³⁰ Une observation de David Le Breton fait écho à ce passage : « L'indifférent pose une sorte de vitre entre soi et le monde, un mur invisible, afin de ne pas être touché par un événement ou un personnage susceptible de l'emporter hors des routines auxquelles il préfère se vouer. Il abolit le sens de l'expérience pour la transformer en spectacle, sans relation à soi. » (Le Breton, *Disparaître de soi...*, op. cit., p. 40)

Fractures générationnelles

Ces différents types de vide dans lequel baignent les personnages – qu'ils causent le désespoir ou qu'ils assurent, dans le cas de Michel, une certaine protection – sont, en majorité, d'ordre spatial. C'est dans l'espace que le vide se matérialise et se fait sentir ; c'est à travers l'espace que circule l'air entre les corps¹³¹ ; c'est aussi cet espace que tentent d'abolir les technologies de communication. Cependant, cet axe du vide en engendre un autre qui, lui, est temporel, et concerne principalement la transmission et la filiation entre les personnages. Dans les deux romans, ces relations sont problématiques et souffrent d'une fracture définitive, là où elles devraient pourtant être résilientes. *Les Particules élémentaires* raconte la vie de deux demi-frères qui grandissent séparément, chacun élevé par leurs grands-parents respectifs après le départ de leur mère pour la Californie. Ils seront réunis au lycée. Toutefois, la fracture semble irrémédiable. Après la mort de sa grand-mère – avatar, pour lui, de l'amour maternel –, Michel n'éprouve plus de réels sentiments pour ses semblables. Il disparaît à la fin du roman, seul, sans enfants ni compagne. Son seul legs cause la disparition de l'humanité entière. Quant à Bruno, il se marie, a un fils, mais divorce peu de temps après. À l'instar de sa relation avec son propre père, les interactions avec son fils sont rares et dépourvues de réelle profondeur. Encore une fois, Bruno tire de son expérience – paternelle, cette fois – une sombre conclusion :

je suis salarié, je suis locataire, je n'ai rien à transmettre à mon fils. Je n'ai aucun métier à lui apprendre, je ne sais même pas ce qu'il pourra faire plus tard ; les règles que j'ai connues ne seront de toute façon plus valables pour lui, il vivra dans un autre univers. Accepter l'idéologie du changement continu c'est accepter que la vie d'un homme soit strictement réduite à son existence individuelle, et que les générations passées et futures n'aient plus aucune importance à ses yeux. C'est ainsi que nous vivons, et avoir un enfant, aujourd'hui, n'a plus aucun sens pour un homme [...] L'enfant c'est le piège qui s'est refermé, c'est l'ennemi qu'on va devoir continuer à entretenir, et qui va vous survivre. (PE, p. 210)

¹³¹ « L'espace sépare les peaux. La parole traverse classiquement l'espace, l'espace entre les peaux. Non perçus, dépourvus d'écho, comme bêtement suspendus dans l'atmosphère, ses mots se mettaient à pourrir et à puer, c'était une chose indiscutable. Mise en relation, la parole peut également séparer. » (PE, p. 141)

Pour Bruno, la fracture est avant tout générationnelle. Son fils vit dans un monde qu'il ne peut déjà plus comprendre, en raison du crescendo des métamorphoses idéologiques et sociales, additionnées – on peut le supposer – du progrès technologique et scientifique continu. En plus de se sentir inadéquat, il se sent menacé ; il voit en ce fils son propre dépassement et préfère ainsi s'en éloigner, réitérant la notion du narcissisme dont souffrent les personnages. Cette attitude renvoie implicitement aux propos de Gilles Lipovetsky, lorsqu'il affirme que la coopération et la sollicitude entre les individus ne constituent qu'une façade derrière laquelle se cache un désir d'exploiter « cyniquement les sentiments des autres », recherchant « son propre intérêt sans aucun souci des générations futures¹³². »

Ce constat du sociologue rappelle évidemment le comportement de l'Amant durant la scène d'initiation pornographique dans *Folle*. La figure anti-paternelle qu'incarne Bruno correspond aussi à d'autres figures que l'on retrouve dans le roman d'Arcan, à commencer par celle du père de l'Amant. Depuis sa naissance, rapporte Nelly, ce dernier se sent rejeté par son père qui passe tout son temps derrière « un télescope puissant qu'il avait payé une fortune », ajoutant que « que pour se plonger en entier dans les feux d'artifice lancés par les novae et les supernovae il avait délaissé tout le reste » (F, p. 42). Quant à Nelly elle-même, les relations qu'elle entretient avec son père ne sont pas tellement différentes de celles dépeintes dans *Les Particules élémentaires*. La narratrice de *Folle* n'a certes pas été abandonnée par ses parents, mais elle a grandi tout de même en recevant l'éducation de son grand-père, de qui elle se sent beaucoup plus proche. Jeune, elle s'éloigne de son père : « À cette période-là j'avais déjà passé l'âge de m'asseoir sur ses genoux et je ne lui disais donc plus rien, le jour où il a baissé les bras, je suis devenue la fille de mon grand-père. » (F, p.140) La narratrice fait preuve ici d'un hermétisme qui est présenté comme la cause du lien rompu. Pourtant, dans le même passage, la

¹³² Gilles Lipovetsky, *L'Ère du vide*, op. cit., p. 99.

situation s'inverse. La narratrice raconte que, revenant parfois dans la maison de ses parents, elle souhaitait partager avec son père ce que son grand-père lui avait appris, « mais il n'en était pas question, mon père respectait l'ordre de transmission de la parole dans sa lignée. » (F, p.140) Les personnages s'isolent tous volontairement. D'un côté, ils ne reçoivent qu'un maigre héritage familial qui s'effrite rapidement, ne persistant que supporté par un sentiment d'obligation qui ne trouve, dans le roman, aucun fondement¹³³. De l'autre, ils se butent à leur inaptitude à léguer quoi que ce soit à la génération à laquelle ils donnent naissance, perpétuant ainsi un cercle vicieux qui mène inévitablement à une atomisation des relations sociales : « Les relations familiales persistent quelques années, parfois quelques dizaines d'années, elles persistent en réalité beaucoup plus longtemps que toutes les autres ; et puis, finalement, elles aussi s'éteignent. » (PE, p. 194)

Cette incapacité des personnages à engendrer leur continuation culmine dans l'impossibilité même de donner naissance à une génération future. On peut naturellement songer à l'avortement de Nelly¹³⁴, de même qu'au personnage d'Annabelle dans *Les Particules élémentaires*, qui, après plusieurs avortements, souhaite donner naissance à un enfant. Une fois enceinte, elle apprend qu'elle est atteinte d'un cancer de l'utérus. Elle perd l'enfant et, privée des illusions d'un bonheur éventuel, comme Nelly, s'enlève la vie. Dans le premier cas, Nelly choisit de ne pas garder l'enfant. Elle n'informerait jamais l'Amant de son existence et songerait, pendant un moment, à lui envoyer les restes du fœtus pour le « choquer » (F, p. 80), mais déciderait plutôt

¹³³ Bruno, à un certain point, arrêtera de voir son fils qu'il visitait surtout par culpabilité. La mort de la mère des demi-frères, vers la fin du roman, est aussi démonstratif de ce « devoir familial » qui s'émiette : Bruno et Michel se rendent sur son lit de mort, dans un endroit appelé « Saorge ». On comprend, dans cet extrait, que Bruno n'y est allé que pour obtenir un congé de la clinique psychiatrique dans laquelle il vit maintenant en permanence. (PE, p. 313-327)

¹³⁴ Que note d'ailleurs Martine Delvaux : « The most extreme representation of failed contemporaneity may be found in this failure of reproduction : the intimate connection the pregnancy figures is interrupted as if a time-line were cut, lineage and therefore history put to rest. Not only is progeny killed but the potential mother herself [...] » (Martine Delvaux, « On the impossibility of being contemporary in Nelly Arcan's *Folle* », *loc. cit.*, p. 61).

d'entamer la lettre qui constitue le roman. Dans le cas d'Annabelle, les causes de la perte de son enfant vont au-delà de toute volonté humaine. Dans les deux cas, on voit poindre à l'horizon cette apocalypse douce qui accable les personnages.

Apocalypse douce

Le spectre apocalyptique, dans *Folle* comme dans *Les Particules élémentaires*, est transparent, discret, mais reste omniprésent. Qu'il soit désigné explicitement ou non, il accompagne et tourmente les personnages, dotant le vide qui les accable d'une troisième dimension qui, cette fois, est existentielle. Il se matérialise d'abord par l'intermédiaire du discours scientifique, discours qui porte, plus précisément, sur les lois inexorables de la physique. Dans *Folle*, ce dernier vise principalement les confins de l'infiniment grand – ou ce que l'astrophysique appelle la relativité générale. Le père de l'Amant est, comme je l'ai déjà mentionné, obsédé par ce vide sidéral qu'il observe sans relâche, comme pour échapper à l'idée de l'insignifiance humaine et à celle de sa propre vacuité. La narratrice reprend ce discours et l'applique indirectement à sa conception des relations humaines, faisant écho au livre que lit l'Amant, « ce livre que tu avais lu où les hommes venaient de Mars et les femmes de Vénus¹³⁵ » (F, p. 11). Elle établit un parallèle entre les lois gravitationnelles qui régissent le mouvement des astres et celles de l'attraction entre les individus, soulignant de ce fait un déterminisme qui la dépasse et contre lequel l'être humain est impuissant, bousculé par les lois célestes depuis le Big

¹³⁵ Une allusion à ce livre psychologique de John Gray (*Les Hommes viennent de Mars, les femmes viennent de Vénus*) est présente dans *L'Extension du domaine de la lutte* de Houellebecq : « Mais je ne comprends pas, concrètement, comment les gens arrivent à vivre. J'ai l'impression que tout le monde devrait être malheureux ; vous comprenez, nous vivons dans un monde tellement simple. Il y a un système basé sur la domination, l'argent et la peur □ un système plutôt masculin, appelons-le Mars ; il y a un système féminin basé sur la séduction et le sexe, appelons-le Vénus. Et c'est tout. Est-il vraiment possible de vivre et de croire qu'il n'y a rien d'autre ? » (Michel Houellebecq, *Extension du domaine de la lutte*, Paris, Éditions J'ai lu, 1994, p. 147).

Bang, « déclencheur de ce cancer cosmique à métastases en chaîne qu'on appelle la réalité¹³⁶. »

À l'opposé de *Folle*, le discours scientifique des *Particules élémentaires* concerne essentiellement les profondeurs de l'infiniment petit – ou ce que la science désigne comme la physique quantique. Le portrait de l'être humain que dresse les *Particules* est essentiellement matérialiste : « tout se passe comme si le monde était composé d'objets séparés, dotés de propriétés intrinsèques et stables. » (PE, p. 85) Néanmoins, son effet et le parallèle établi reste essentiellement le même que dans *Folle* : « Le monde extérieur avait ses propres lois, et ces lois n'étaient pas humaines. » (PE, p. 346) Qu'il soit question d'un infinement grand ou d'un infinement petit, l'être humain apparaît comme minuscule, perdu et ignoré du temps comme de l'espace, prisonnier entre deux abîmes dont l'écho ne cesse de lui murmurer son insignifiance.

De ce fait, la science, bien qu'elle soit en apparence motivée par l'idée du progrès, n'a en réalité rien pour rassurer les personnages. Elle est dépeinte, dans les deux romans, comme une quête de vérité, mais cette dernière, une fois atteinte, s'avère terrible, ce que ne manque pas de souligner Aurélien Bélanger : « Houellebecq accomplit le travail d'une encyclopédie du mal : aux horreurs physiques succèdent les horreurs biologiques, puis les horreurs sociales surviennent. La pyramide des sciences s'enfonce résolument dans les cercles de l'Enfer. La sociologie, la psychologie, la biologie et la physique expriment, chacune à leur échelle, le désarroi universel¹³⁷. » La dépression dont souffre Djerzinski ne serait que la conséquence de ce savoir scientifique qui apparente le roman à un récit d'horreur¹³⁸. Cette affirmation rappelle d'ailleurs un passage que cite Houellebecq dans son essai sur Howard Phillips Lovecraft, publié en 1991 : « *tout rationalisme tend à minimiser la valeur et l'importance de la vie, et à diminuer la quantité totale de bonheur humain. Dans bien des cas la vérité peut causer le suicide, ou du moins*

¹³⁶ Michel Thévoz, *L'Esthétique du suicide*, op. cit., p. 19.

¹³⁷ Aurélien Bélanger, *Houellebecq, écrivain romantique*, Paris, Éditions Léo Scheer, 2012, p. 27.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 162.

déterminer une dépression presque suicidaire¹³⁹. »

Cette poétique de l'horreur scientifique qu'évoque Aurélien Bélanger dans son analyse des *Particules élémentaires* rappelle justement le concept d'« horreur cosmique » (*cosmic horror* ou *cosmicism*) que l'on retrouve dans l'œuvre de H. P. Lovecraft. Ce type d'horreur se caractérise d'abord par l'absence de présence divine. Elle se rapproche en cela du nihilisme, mais s'en distingue en mettant l'accent sur le désespoir des actions humaines face à ce *silence éternel des espaces infinis*¹⁴⁰ de Pascal. Elle représente, en ce sens, le comble de ce sentiment d'impuissance que ressentent les personnages. Dans son essai sur l'auteur américain, Houellebecq développe, en relation avec l'œuvre de ce dernier, une pensée similaire à celle que l'on retrouve dans *Les Particules* et qui correspond aussi, à plusieurs égards, à celle que l'on retrouve dans *Folle*. Parlant de Lovecraft, Houellebecq écrit que

[peu] d'êtres auront été à ce point imprégnés, transpercés jusqu'aux os par le néant absolu de toute aspiration humaine. L'univers n'est qu'un furtif arrangement de particules élémentaires. Une figure de transition vers le chaos. Qui finira par l'emporter. La race humaine disparaîtra. D'autres races apparaîtront, et disparaîtront à leur tour. Les cieux seront glaciaux et vides, traversés par la faible lumière d'étoiles à demi-mortes. Qui, elles aussi, disparaîtront. Tout disparaîtra. Et les actions humaines sont aussi libres et dénuées de sens que les libres mouvements des particules élémentaires. Le bien, le mal, la morale, les sentiments ? Pures « fictions victoriennes ». Seul l'égoïsme existe. Froid, inentamé et rayonnant¹⁴¹.

Difficile d'ignorer dans ce passage le germe d'un roman auquel Houellebecq a donné forme, sept ans plus tard. Plusieurs des idées contenues dans ce passage sont aussi présentes dans le roman de Nelly Arcan. Encore une fois, je songe au père de l'Amant qui, scrutant le ciel, cherche à assister

¹³⁹ Michel Houellebecq, citant H.P. Lovecraft : *H.P. Lovecraft. Contre le monde, contre la vie*, Introduction de Stephen King, Paris, Éditions du Rocher, coll. « Les Infréquentables », 1991, p. 13-14.

¹⁴⁰ Djerzinski souligne d'ailleurs cette peur dont sont affligés ses semblables : « *L'homme peu instruit, poursuit Djerzinski, est terrorisé par l'idée de l'espace ; il l'imagine immense, nocturne et béant. Il imagine les êtres sous la forme élémentaire d'une boule, isolée dans l'espace, recroquevillée dans l'espace, écrasée par l'éternelle présence des trois dimensions. Terrorisés par l'idée de l'espace, les êtres humains se recroquevillent ; ils ont froid, ils ont peur. Dans le meilleur des cas ils traversent l'espace, ils se saluent avec tristesse au milieu de l'espace. Et pourtant cet espace est en eux-mêmes, il ne s'agit que de leur propre création mentale.* » (PE, p. 376)

¹⁴¹ Michel Houellebecq, *H.P. Lovecraft contre le monde, contre la vie*, op. cit., p. 13.

à l'explosion d'étoiles, « comme si c'était la preuve d'une défaillance divine. » (F, p. 173) La narratrice raconte aussi qu'un « soir il a déclaré en plein dîner que l'univers se composait essentiellement de matière sombre se dérochant même aux télescopes de la NASA et que la Voie lactée prenait deux cents millions d'années pour effectuer sa rotation, à la suite de quoi il y eut un silence glacé autour de la table. » (F, p. 78) C'est dans ce « silence glacé » que se traduit la peur cosmique, la prise de conscience que l'être humain, en tant qu'entité individuelle autant que collective, est voué à disparaître, et qu'aucune aide divine n'empêchera les cœurs de lentement s'arrêter de battre, à l'unisson, sans autre cause que le vide grandissant entre les corps, comme entre les astres, causant « un refroidissement progressif rendant un jour impossible le mouvement qui les anime : le feu de l'univers pourrait aussi bien s'éteindre une fois pour toutes, alors l'univers n'aurait plus qu'à tomber en poussière. » (F, p. 173-174) Bruno ressent l'effet de cet espace glacé, à sa première lecture du *Procès* de Kafka ; il voit dans la société que met en scène l'écrivain tchèque une reproduction de sa propre conception du monde dans lequel il vit, c'est-à-dire un « univers ralenti, marqué par la honte, où les êtres se croisent dans un vide sidéral, sans qu'aucun rapport entre eux n'apparaisse jamais possible [...]. L'univers était lent et froid. » (PE, p. 79).

Cette « froideur » s'intensifie proportionnellement à la distanciation croissante entre les êtres, qu'elle soit spatiale ou temporelle. Le vide est en expansion progressive à toutes les échelles de l'être. Il se nourrit de la précarité et de la vanité des relations interpersonnelles, de la matérialité des corps fragiles et périssables, ainsi que des lois indifférentes à la volonté et à la misère humaine. Ces différentes dimensions du vide accentuent, dans les deux romans, le blanc des pages sur lequel naissent, dans la noirceur des lettres imprimées, les destins individuels. La quête du bonheur est tournée en dérision ; malgré leur acharnement, les êtres dépeints dans les deux romans seront tous minés par le soleil noir de la mélancolie, tôt ou tard acculés à la

résignation. Le principe de plaisir, comme l'a d'abord affirmé Freud, « est en conflit avec le monde entier, avec le macrocosme comme avec le microcosme. Il n'est absolument pas applicable, tous les ordonnancements de l'univers vont à son encontre ; on dirait volontiers que l'intention humaine d'être "heureux" ne figure pas dans le plan de la "création"¹⁴² ». Finalement, la souffrance prévaut, l'incompréhension domine, et la mort triomphe, emportant chacun des personnages, ne laissant derrière elle que le vide originel et la conception d'un monde en soi, c'est-à-dire sans l'ombre d'un œil humain pour s'y mirer.

¹⁴² Sigmund Freud, *Malaise dans la civilisation*, *op. cit.*, p. 63.

Le vide souhaité : analyse de la quête d'absence

Entrer dans la mer

Dans les deux romans, la restauration du « vide originel » est, à un moment ou à un autre, recherchée par la majorité des personnages, comme s'ils pouvaient, en quelque sorte, contrebalancer la vacuité émotive, sociale et existentielle qui les afflige par un autre type de vide, une sorte de douce absence au monde qui se rapproche de ce que Freud a appelé le *sentiment océanique*. Ce terme est introduit par le père de la psychanalyse en 1930 dans son essai *Malaise dans la civilisation*¹⁴³. Il caractérise, d'une part, le sentiment « d'être indissolublement lié, d'appartenir au tout du monde extérieur¹⁴⁴ » ; mais aussi, d'autre part, « la sensation de l'«éternité», le sentiment de quelque chose d'infini, d'illimité, de quasiment «océanique»¹⁴⁵ » qui, pour Romain Rolland, correspond à la dimension indicible de la foi, qu'elle soit religieuse ou non. Paradoxalement, alors que j'évoque cette douce absence recherchée par les personnages, le sentiment océanique, à la lumière de cette définition, apparaît davantage comme une présence accrue au monde, dans l'espace comme dans le temps ; il crée chez l'individu cette impression d'harmonie entre le macrocosme et le microcosme, entre l'Univers et son existence. Pourtant, selon la réflexion de Freud, c'est bien le Moi qui s'efface dans un désir de retour à un état antérieur qui serait inorganique et qui viserait à « restaurer le narcissisme sans limites¹⁴⁶ ». En ce sens, le sentiment océanique est associé à la pulsion de mort, pulsion qui, justement, tend vers un retour à un état préexistant au Moi. Cette pulsion pousse l'individu à faire marche arrière, à aller contre l'idée de progrès et celle de l'évolution ; c'est la chair qui se révolte dans un élan de

¹⁴³ Il a d'abord été employé par Romain Rolland dans sa correspondance avec Sigmund Freud.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 45.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 44.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 56.

nostalgie atavique, « l'expression de la nature *conservatrice* du vivant¹⁴⁷ ». Ce désir d'un retour à un état antérieur s'accomplit irrévocablement, dans les deux romans, par l'acte du suicide ; il s'agit du « retour ultime », car « [s]'il est possible de considérer comme une expérience qui ne connaît pas d'exception le fait que tout vivant meure pour des raisons intérieures à lui, et revienne à l'inorganique, nous pouvons simplement dire ceci : *le but de toute vie est la mort*, et, en prenant les choses à l'envers : *le non-vivant existait antérieurement au vivant*¹⁴⁸. » C'est dans la mort que l'absence devient totale et, simultanément, que la présence au monde se fait ubiquiste. On constate qu'à l'extrême, l'absence et la présence se rejoignent et se confondent. C'est peut-être pour cette raison que les personnages de *Folle* et des *Particules élémentaires* tendent à simuler à répétition cette mort qui les attend et qui leur procure une sorte de répit, un semblant de sentiment océanique sous diverses formes, souvent dérivées. En ce sens, Freud affirme :

le principe de plaisir semble carrément être au service des pulsions de mort : il veille certes aussi sur les stimuli de l'extérieur, qui sont appréciés par les deux sortes de pulsion comme des dangers, mais il veille tout particulièrement sur les intensifications de stimulations venues de l'intérieur, qui visent à rendre plus difficile la mission vitale¹⁴⁹.

La ligne est mince entre la recherche de plaisir et les « suicides différés », sans cesse mis en scène par les personnages. Les exemples de cette ambiguïté ne manquent pas dans les deux romans, la plus évidente concernant sans aucun doute le personnage de Michel Djerzinski.

Le protagoniste des *Particules* est en effet dépeint dans le roman comme s'il n'avait qu'un pied dans le monde des vivants. À l'adolescence, déjà, « plus aucun événement humain ne semblait en mesure de le toucher vraiment » (PE, p. 100) ; « il avait l'air complètement absent » (PE, p. 106). Il fera ensuite de cette absence son mode de vie, adoptant ce que David Le Breton

¹⁴⁷ Sigmund Freud, *Au-delà du principe de plaisir*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Point », 2014 [1920], p. 128 (l'auteur souligne).

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 128.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 170.

désigne comme la blancheur, cette « passion de l'absence¹⁵⁰ ». Comme on l'a vu, les interactions de Djerzinski avec les autres personnages du roman sont rares et se limitent à quelques individus, dont son frère Bruno et, brièvement, Annabelle. Le désir, même latent, d'un retour à un état inorganique est, chez lui, prédominant. Il passe la plupart de son temps enfermé, à ne sortir que pour se rendre au Monoprix, et ce jusqu'à ce qu'il croise Annabelle, par hasard, après des décennies sans contacts entre les deux personnages. Ce vide dont s'entoure Michel diffère de celui décrit précédemment puisque, dans ce cas-ci, il est désiré plutôt que subi. Comme tous ceux qui adhèrent à la blancheur, il « reste à la surface du lien social », s'efforçant « d'exister le moins possible et de ne plus se trouver au sein des flux de la vie commune¹⁵¹ » ; il « revendique un droit à l'abstention, au silence, à l'effacement, au retrait¹⁵². » Pour Freud, cette isolation va de soi et constitue le premier réflexe logique de l'individu contre la souffrance humaine : « On comprend : le bonheur auquel on peut parvenir par cette voie est celui de la tranquillité. Contre le monde extérieur qu'on redoute, on ne peut se défendre qu'en s'en détournant de quelque manière, si l'on entend s'acquitter à soi seul de cette tâche¹⁵³. » Nelly a d'ailleurs une réaction similaire suite à sa rupture avec l'Amant. Elle reste enfermée et s'enivre d'alcool et de séries télévisées. Elle sort parfois pour aller au Cinéma l'Amour. Ce lieu, d'après la description qu'elle en donne, exalte son isolement et lui permet même d'atteindre le sentiment océanique : « Il me semblait que ces endroits chauds devaient ressembler aux ventres des mamans où les gargouillis particulièrement graves ou aigus et même les murmures les plus subtils deviennent une façon d'explorer le monde, il me semblait que ce n'étaient pas les yeux qui menaient le mieux à l'âme, mais la voix. » (F, p. 110) ; « l'intensité des bruits me soulait jusqu'à me faire oublier le danger d'être entendue et

¹⁵⁰ David Le Breton, *Disparaître de soi...*, op. cit., p. 19.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 26.

¹⁵² *Ibid.*, p. 35.

¹⁵³ Sigmund Freud, *Malaise dans la civilisation*, op. cit., p. 65.

parfois même jusqu'à me faire oublier ton existence. » (F, p. 111) Elle et Michel partageront d'ailleurs une fin similaire. Alors que Nelly laisse planer l'idée d'un suicide avant de s'effacer dans le blanc des pages, le narrateur des *Particule* évoque l'hypothèse « que Michel Djerzinski [soit] entré dans la mer. » (PE, p. 379)

S'oublier dans l'autre

Cette volonté d'absence devient explicitement consciente chez Michel peu après ses retrouvailles avec Annabelle. Endormi, il rêve de « l'espace comme une ligne très fine qui séparait deux sphères. Dans la première sphère était l'être, et la séparation ; dans la seconde sphère était le non-être, et la disparition individuelle. Calmement, sans hésiter, il se retourna et se dirigea vers la seconde sphère. » (PE, p. 293) Ce rêve à dimension métaphysique succède aux premiers contacts charnels entre lui et Annabelle à l'âge adulte, contacts dans lesquels il trouve, étonnamment, un certain réconfort. Dans cette situation, le principe de plaisir rejoint la pulsion de mort : étendu sur le canapé avec Annabelle, ses jambes enlacées dans les siennes, « dans la douceur, dans la chaleur, il était au début du monde. » (PE, p. 292) Michel retrouve cet état bienheureux qui caractérise le sentiment océanique, cet état inorganique qui précède même le premier souffle. Ce sentiment naît de sensations principalement extérieures que procure la chaleur d'un corps en contact avec un autre : à « l'encontre de tous les témoignages des sens, l'amoureux prétend que le Moi et Toi sont un¹⁵⁴ ». Le Moi recherche ainsi, en se dissolvant dans l'Autre, sa propre négation. La narratrice de *Folle* évoque la même corrélation lorsqu'elle affirme : « J'ai aussi perdu du poids et dans le manque de soins apportés à ma personne fixée à cet amour qui grandissait entre nous, j'ai souvent eu l'impression de quitter mon corps alors que tu me collais à toi. » (F, p. 39)

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 47.

Cette quête culmine dans l'accomplissement de l'acte sexuel qui, selon les théories freudiennes, serait plutôt de l'ordre de la pulsion de vie et du principe de plaisir. Pourtant, Michel, « [peu] avant d'éjaculer [...] eut la vision – extrêmement nette – de la fusion des gamètes, et tout de suite après des premières divisions cellulaires. C'était comme une fuite en avant, un petit suicide » (PE, p. 342), tandis que Nelly mentionne – après avoir détaillé les activités sexuelles auxquelles elle et l'Amant s'adonnent, peu de temps après leur rencontre – qu'avec lui, elle connut « des moments d'engourdissement que connaissent ceux qui sentent venir la mort » (F, p. 38). Elle utilise une métaphore semblable à la fin du roman, où elle précise que, « souvent le plaisir me tirait hors du corps » (F, p. 176). Dans ces deux cas, l'aboutissement du plaisir dirige les personnages vers le principe de Nirvana¹⁵⁵, principe rangé sous la pulsion de mort. Freud associe d'ailleurs l'orgasme à ce qu'il appelle « la petite mort ». Ce concept désigne tout état qui pourrait s'apparenter à une « mort intermittente », tel le sommeil. Cette dérogation vient souligner, une fois de plus, la zone grise qui existe entre principe de plaisir et pulsion de mort évoquée plus haut. Cette ambiguïté correspond à la conclusion paradoxale de Freud, dans *Au-delà du principe de plaisir*, selon laquelle ces deux tendances psychiques ne sont pas nécessairement en opposition ; le principe de plaisir pourrait même, écrit-il, être au service de la pulsion de mort, si l'on considère que l'état de non-être représente un état de repos ultime où toute tension disparaît. Cependant, Freud se garde d'être catégorique à ce sujet ; il attire l'attention du lecteur sur cette ambivalence, sans pour autant l'expliquer. C'est cette zone grise qui permet à Michel Thévoz de développer une « esthétique du suicide », jouant sur les différentes variations d'autodestruction vers lesquelles la pulsion de mort entraîne l'individu. Il

¹⁵⁵ Principe que Freud explique comme tel : « L'un de nos motifs les plus forts de croire à l'existence de pulsions de mort est le fait que nous ayons identifié comme tendance dominante de la vie psychique, voire de la vie neurologique en général, l'effort constamment déployé pour parvenir à la baisse, au maintien constant, ou à l'abolition de la tension stimulique interne [...], ainsi que la chose s'exprime dans le principe de plaisir. » (Sigmund Freud, *Au-delà du principe de plaisir*, op. cit., p. 157)

précise ainsi que la pulsion « peut emprunter des détours imprévus et connaître des états réversibles, admettre qu'on prenne congé de la vie temporairement seulement, dans le sommeil, dans le jeu, dans le rêve, dans l'orgasme¹⁵⁶. » Lipovetsky, quant à lui, évoque cette « difficulté à sentir, à être transporté *hors de soi*¹⁵⁷ » qui rend le réel « inhabitable » :

reste le repli sur soi, le refuge autarcique qu'illustre bien la nouvelle vogue des décibels, « casques » et concerts pop. Neutraliser le monde par la puissance sonore, se renfermer sur soi, se défoncer et sentir son corps aux rythmes des amplis, désormais les bruits et voix de la vie sont devenus des *parasites*, il faut s'identifier avec la musique et oublier l'extériorité du réel¹⁵⁸.

Bien que les personnages de *Folle* et des *Particules élémentaires* ne soient pas exactement des amateurs de musique, ils déploient tout de même nombre de moyens pour accéder à ce vide intérieur, et échapper temporairement à la réalité extérieure. L'orgasme, comme on vient de le voir, fait partie de ces échappatoires.

Le « brise-soucis »

Les stupéfiants, l'alcool et les médicaments permettent aussi aux personnages d'expérimenter cette forme de mort temporaire. À l'aide de ces « brise-soucis », comme les appelle Freud, « l'on peut à tout moment se soustraire à la pression de la réalité et se réfugier dans un monde à soi, aux meilleures conditions de sensation¹⁵⁹. » Cette méthode permet aux personnages de fuir, de s'absenter et, même, dans certaines situations, de devenir quelqu'un d'autre. Contrairement à l'amour et au sexe, ce type d'ivresse est stimulé de l'intérieur et n'implique pas nécessairement la présence de l'autre, comme l'insinue la narratrice de *Folle* en affirmant que « la drogue n'était pas comme le sexe, c'était une affaire plus personnelle. » (F, p. 56) Le « brise-soucis » est l'un des moyens les plus simples pour les personnages de meubler leur

¹⁵⁶ Michel Thévoz, *L'Esthétique du suicide*, op. cit., p. 8.

¹⁵⁷ Gilles Lipovetsky, *L'Ère du vide*, op. cit., p. 112.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 107 (l'auteur souligne).

¹⁵⁹ Sigmund Freud, *Malaise dans la civilisation*, op. cit., p. 67.

solitude. Après sa rupture avec l'Amant, c'est, en plus de la lettre qu'elle rédige, au fond de la bouteille que Nelly trouve refuge : « Pour rester avec toi, j'ai fait comme toi, je me suis aussi éloignée de moi, j'ai commencé à boire et le soir quand je me retrouvais seule chez moi je me faisais des reproches, je me menaçais de départ. » (F, p. 82) L'alcool, dans ce cas-ci, entraîne un dédoublement entre le « je » et le « moi », de la même façon que le récit dédouble la narratrice en un « je narrant » et un « je narré ». On déduit de cette comparaison implicite une corrélation entre l'absence que provoque l'alcool et celle que permet l'acte d'écriture ; le dénominateur commun entre les deux serait la bouteille¹⁶⁰ dans laquelle les deux « substances » sont enfermées.

D'ailleurs, David Le Breton évoque, parlant des stupéfiants, l'idée du *pharmakon*¹⁶¹, ce remède-poison auquel Derrida, dans « La Pharmacie de Platon¹⁶² », compare l'écriture. Pour Le Breton, ces substances permettent à l'individu d'« exister par intermittence » et d'échapper à la « continuité de soi » dans une quête de blancheur qui lui épargne les aspérités du monde social¹⁶³. À l'extrême, la consommation devient une « expérience de mort et de renaissance¹⁶⁴ » qui permet à l'individu de flotter dans un entre-deux interne, de s'absenter complètement dans un coma volontaire. En ce sens, « [le] corps devient un refuge, un lieu sans lieu pour se dissoudre, et ne plus donner de soi, s'enfermer dans la profondeur de sa chair en fermant la conscience à double tour¹⁶⁵. » L'individu passe ainsi d'un état de légèreté à un autre qui se rapproche du sommeil, de l'inconscience, et du non-être. Pour Michel Djerzinski, la solution est d'une simplicité sans conséquence : « Il devait se rendormir. Il avait apporté des Xanax. » (PE, p. 293)

¹⁶⁰ Rappel : « De toute façon les chances que te parvienne cette lettre sont minces parce qu'il n'est pas question que je te l'envoie dans ton Outlook, je préfère encore la bouteille à la mer. » (F, p. 138)

¹⁶¹ David Le Breton, *Disparaître de soi...*, op. cit., p. 121.

¹⁶² Jacques Derrida, « La Pharmacie de Platon », dans *La Dissémination*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, p.71-197.

¹⁶³ David Le Breton, *Disparaître de soi...*, op. cit., p. 117.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 120.

¹⁶⁵ *Ibid.*

Le sommeil, cette « petite mort »

Dormir, voilà un compromis intéressant, surtout au sein d'un monde où le sommeil se vend sous forme de comprimés qu'il suffit d'avalier avant de glisser doucement dans l'abîme que renferment les draps blancs. Quand l'insomnie n'est pas au rendez-vous, le sommeil constitue un moyen de trouver refuge en soi, d'atteindre un vide intérieur et de renouer avec ses origines.

David Le Breton cite d'ailleurs Freud à ce sujet, soulignant que ce dernier

voit dans le sommeil une sorte de retour au corps maternel, « par rapport à ce monde dans lequel nous sommes venus sans le vouloir, nous nous trouvons dans une situation telle que nous ne pouvons pas le supporter d'une façon ininterrompue. Ainsi nous replongeons-nous de temps à autre dans l'état où nous nous trouvions avant de venir au monde, lors de notre existence intra-utérine. Nous nous créons du moins des conditions tout à fait analogues à celles de cette existence : chaleur, obscurité, absence d'excitations [...]. On dirait que même à l'état adulte nous n'appartenons au monde que pour les deux tiers de notre individualité et que pour un tiers nous ne sommes pas encore nés¹⁶⁶ ».

Pas encore nés ou mort, déjà, de cette « petite mort » toute légère « dont on peut se relever¹⁶⁷ », comme je l'ai déjà mentionné au sujet de l'orgasme. Qu'on le considère comme un retour à un état antérieur ou un avant-goût de la mort à venir, cela n'a pas vraiment d'importance ; la question de la temporalité n'a, en fait, rien à voir avec le sommeil qui se présente plutôt comme un hors temps, « une belle échappée hors de la durée¹⁶⁸ ». Il traduit davantage un désir d'ellipse, l'intention de faire un pas de côté et de sortir du monde momentanément, sans pour autant tendre vers une mort permanente. Il semble d'autant plus apprécié des personnages s'il a l'effet d'une page blanche, c'est-à-dire s'il s'agit d'un sommeil noir et sans rêve. C'est pour cette raison que la narratrice de *Folle* a recours aux somnifères : « Désormais la nuit je voulais avoir la paix, je ne voulais plus rien savoir, avec mon Serax, j'entrais dans une hypnose noire où mes pensées étaient

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 52 (la citation est tiré de Sigmund Freud, *Introduction à la psychanalyse*, Paris, Payot, 1973, p. 74-75).

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 54.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 53.

tirées vers le fond d'un abîme ; juste au-dessous c'était la mort. Mes derniers moments de bonheur me sont venus du Serax, ils me sont venus d'un repos d'où tu étais exclu. » (F, p. 193)

Comme l'amour, le sommeil est porteur de bonheur, mais il a aussi l'avantage d'être contrôlé ou, du moins, encouragé par l'ingestion de comprimés. La noirceur de cette non-présence correspond à la blancheur de l'absence. Nelly n'est pas la seule à associer sommeil et bonheur ; Bruno éprouve le même sentiment éphémère qu'il décrit de manière étonnamment similaire :

Lui-même commençait à avoir un peu sommeil ; il ne demandait plus rien, il ne cherchait plus rien, il n'était plus nulle part ; lentement et par degrés, son esprit montait vers le royaume du non-être, vers la pure extase de la non-présence au monde. Pour la première fois depuis l'âge de treize ans, Bruno se sentit presque heureux. (PE, p. 163)

Dans les deux cas, la situation de non-être équivaut à un bien-être qui apparaît presque surprenant chez les personnages, en raison de sa simplicité. Le sommeil, voilà tout ? J'affirmerais, en accord avec Le Breton, que ce bien-être découle d'une « maîtrise du vide [...] au détriment d'un monde réel désinvesti¹⁶⁹. » Le nœud du problème, comme je l'ai maintes fois souligné, est justement l'appréhension de ce monde réel, toujours décevant, à l'encontre des désirs et des aspirations des personnages : déception qui s'étire chaque fois jusqu'au dernier moment.

La puissance du vide

La question du sommeil est traitée à un autre niveau et elle est même transgressée dans le cas du suicide d'Annabelle, suite à l'annonce de la mutation de son cancer. En réponse à l'injustice de cette « bifurcation » qui se produit dans « son corps », maintenant « source de gêne et de malheur » pour les autres, elle décide de « détruire son corps » (PE, p. 348). Michel trouve le « corps inanimé » d'Annabelle le lendemain de son suicide. Une lettre est posée près d'elle. Michel en lit la première phrase : « Je préfère mourir au milieu de ceux que j'aime. » (PE, p. 349)

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 123.

Annabelle respire encore légèrement ; elle repose dans un coma, flottant légèrement au-dessus de la mort, menaçant de « bifurquer » à tout instant dans une direction comme dans l'autre. Un « drap immaculé » (PE, 351) recouvre sa poitrine et reflète cette blancheur totale dans laquelle, selon la perception de Michel, elle baigne : « Son visage aux yeux clos, juste un peu plus pâle que d'habitude, semblait infiniment paisible [...] elle n'avait jamais paru à Michel aussi heureuse. Il est vrai qu'il avait toujours eu tendance à confondre le coma et le bonheur ; il n'empêche, elle lui paraissait infiniment heureuse. » (PE, p. 352) Doucement, dans cette sérénité enviée, Annabelle glisse vers la mort, comme une plume vers le sol. Alors qu'une anesthésie de plus en plus profonde semble la combler, Michel prend conscience, « pour la deuxième fois, de la puissance du vide¹⁷⁰. » (PE, p. 356)

Ce qui ressort de ce passage – outre la corrélation irrécusable entre le non-être et le bonheur – est l'échappatoire que constitue le suicide, et l'agentivité qu'il représente pour les personnages dans une situation qui apparaît chaque fois sans issue. Dans ce cas-ci, Annabelle est prisonnière de son « corps » ; le mot est répété systématiquement, il martèle le lecteur, lui transmettant sans équivoque que cette « bifurcation » n'a absolument rien à voir avec la volonté du personnage, que tout cela se produit en dehors de son Moi, que cette « loi » qui la détruit n'est pas humaine. Ne reste donc que le court-circuit : tirer sur la prise avant que la maladie ne prenne le dessus sur la vie d'Annabelle et sur celles des gens qu'elle aime. Christiane se lance dans les escaliers pour la même raison (PE, p. 309). Annick se jette du septième étage pour freiner l'exclusion dont elle est victime (PE, p. 190-191). Di Meola opte, lui, pour un poison : « quelque chose de très doux, qui faisait son effet en plusieurs heures », pour ensuite s'entourer des jeunes qui fréquentaient son domaine, « le genre “mort de Socrate” » (PE, p. 252). Le suicide se présente ainsi comme un moyen radical, mais définitif, de court-circuiter le désespoir et de conserver un

¹⁷⁰ La première fois renvoie à la mort de sa grand-mère, au début du roman.

semblant de dignité. À l'opposé, Bruno se retrouve dans un asile. À l'instar de sa mère, il finira probablement ses jours dans la disgrâce et l'avilissement – c'est du moins ce que laissent présager ses dernières apparitions dans le roman selon la chronologie de l'histoire. Les personnages qui choisissent une mort « naturelle » sont lentement acculés au dépérissement et provoquent la pitié du lecteur par la misère grotesque qu'ils laissent transpirer.

Pour la narratrice de *Folle*, le suicide est aussi une question de contrôle ; l'acte constitue une force qu'elle peut opposer à l'Amant, une action qui lui assure le « dernier mot » (F, p. 14). C'est en effet suite à sa rupture avec lui que la narratrice a « compris qu'il [lui] fallait mourir de [s]a propre main et non écrasée par [l]a force trop grande [de son amant] » (F, p. 23). Elle ajoute plus loin qu'il s'agit là d'« une question de dignité » (F, p.108). Décider de sa propre fin, c'est mettre le point final au récit d'une vie ; c'est, en quelque sorte, prendre son destin en mains, irrévocablement ; c'est – comme la narratrice le souligne justement – s'assurer d'avoir le dernier mot et revendiquer « le droit de [s]e laisser aller, [...] le droit de mourir où il [lui] chantait. » (F, p. 107) Cette dynamique se retrouve évidemment à un niveau individuel, mais on la perçoit aussi à un niveau social et collectif. Dans les *Particules*, l'effet boule de neige de la pulsion de mort mène l'humanité à une fin logique¹⁷¹ et constitue, en quelque sorte, l'aboutissement de l'intrigue du récit. Bien que le récit de *Folle* soit majoritairement focalisé sur un seul individu, on retrouve l'écho de cette disparition collective dans le discours rapporté du grand-père de la narratrice :

¹⁷¹ « Les éléments de la conscience contemporaine ne sont plus adaptés à notre condition mortelle. Jamais à aucune époque et dans aucune autre civilisation, on n'a pensé aussi longuement et aussi constamment à son âge ; chacun a dans la tête une perspective d'avenir simple : le moment viendra pour lui où la somme des jouissances physiques qui lui restent à attendre de la vie deviendra inférieure à la somme des douleurs (en somme il sent, au fond de lui-même, le compteur tourner – et le compteur tourne toujours dans le même sens). Cet examen rationnel des jouissances et des douleurs, que chacun, tôt ou tard, est conduit à faire, débouche inéluctablement à partir d'un certain âge sur le suicide. Il est à ce propos amusant de noter que Deleuze et Debord, deux intellectuels respectés de la fin du siècle, se sont l'un et l'autre suicidés sans raison précise, uniquement parce qu'ils ne supportaient pas la perspective de leur propre déclin physique. Ces suicides n'ont provoqué aucun étonnement, aucun commentaire ; plus généralement les suicides de personnes âgées, de loin les plus fréquents, nous paraissent aujourd'hui absolument logiques. » (PE, p. 308)

De plus mon grand-père a toujours dit que je faisais partie de la dernière génération après quoi il n'y aurait plus de pères ni de mères ni même d'enfants il disait que l'apocalypse allait d'abord s'attaquer à la reproduction en faisant pousser la vie dans l'exactitude des laboratoires et que parallèlement à la propagation de la vie sans tares calculée dans ses couleurs d'yeux et de cheveux, de masse musculaire et de QI, tout le monde coucherait avec tout le monde sous n'importe quel prétexte comme l'argent ou encore la gymnastique et parfois même sans en avoir aucun. (F, p. 67)

Alors que les *Particules* intègre cette disparition à l'Histoire, *Folle* l'intègre au récit sous la forme d'un spectre qui hante l'imaginaire des personnages. Nonobstant cette distinction dans le mode de représentation, on y retrouve « ce que Freud détectait déjà dans *Malaise dans la civilisation* : l'unidimensionnalité, la déterritorialisation, la mondialisation, l'homogénéisation, le triomphe de la pulsion de mort, ou ce qu'on peut appeler métaphoriquement le suicide de l'humanité¹⁷². »

Entre deux eaux, comme l'univers...

Difficile d'affirmer, à ce stade de l'analyse, si l'effacement des personnages, leur immersion dans l'absence, est de l'ordre d'une révolte ou d'une résignation. Michel Biron, dans un article portant sur l'effacement du personnage dans l'œuvre de Houellebecq, affirme que le personnage contemporain, comme le Bartleby d'Hermann Melville, s'efforce de vivre dans un monde « non conflictuel », et qu'il n'a « d'autre choix que de prendre congé et de creuser le gouffre qui s'ouvre à ses pieds¹⁷³. » Cependant, il dépeint aussi ce dilemme comme « l'ultime combat du personnage de Houellebecq et peut-être aussi du personnage romanesque contemporain : s'effacer de lui-même, mourir sans laisser de traces, au milieu de la nuit et au plus près du néant, comme une dernière protestation contre le vide de l'existence¹⁷⁴. » Bien que

¹⁷² Michel Thévoz, *L'Esthétique du suicide*, op. cit., p.18.

¹⁷³ Michel Biron, « L'effacement du personnage contemporain : l'exemple de Michel Houellebecq », loc. cit., p. 41.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 40.

l'effacement du personnage soit présenté sans équivoque comme une action consciente, il oscille tout de même, dans le texte de Biron, entre combat et défection. David Le Breton, lui, le représente tantôt comme une résistance, tantôt comme un abandon, tandis que Dominique Rabaté est résolu à voir dans cette disparition une révolte contre la multiplication des archives dans la sphère sociale, mais aussi contre l'angoisse d'une disparition subie, « que l'Histoire trafique de notre temps a rendu trop réelle. Pulsions de vie et de mort se font face dans un tourniquet ambigu, où la folie de la trace cherche à conjurer la néantisation d'existences biffées¹⁷⁵. »

Ce qui ne fait aucun doute suite à cette analyse, c'est que le personnage romanesque « est plongé dans le vide pour échapper à la peur du vide¹⁷⁶. » En réponse à la vacuité de l'existence, à l'inanité des relations avec les autres et à la possibilité d'un destin heureux étouffé par la force d'une fatalité de plus en plus limpide, le personnage se tourne vers une forme de vide réconfortant qui contraste avec le vide froid et métallique de la réalité. Chacun se réfugie dans ce vide intérieur que l'on retrouve sous plusieurs formes dans les deux romans. Qu'il s'agisse de se noyer dans l'autre, de s'oublier dans l'orgasme ou dans les stupéfiants, ou encore de paisiblement sombrer dans le sommeil et, ultimement, la mort, le personnage contemporain combat la solitude qui l'accable par une solitude encore plus radicale, mais aussi léthargique qui, chaque fois, apparaît comme une forme de suicide différé. À ce propos, il convient de citer à nouveau Michel Thévoz : « à l'instar de tous les mythes grecs, celui essentiellement aquatique, de Narcisse, était prémonitoire : nous, les êtres biologiques, sommes nés dans l'eau ; en tant qu'humains, nous nous y mirons, jusqu'à nous y noyer à nouveau [...] Nous avons donc vécu entre deux eaux, comme l'univers entre deux trous noirs¹⁷⁷. »

Le personnage qui part à la dérive, lève les voiles ou se jette carrément par-dessus bord,

¹⁷⁵ Dominique Rabaté, *Désirs de disparaître...*, op. cit., p. 31.

¹⁷⁶ David Le Breton, *Disparaître de soi...*, op. cit., p. 134.

¹⁷⁷ Michel Thévoz, *L'Esthétique du suicide*, op. cit., p. 29.

répond par ses actions – ou, plus justement, son inaction – à la question philosophique si chère à Albert Camus, que s'était aussi posée Hamlet bien avant lui : « Être ou ne pas être ? Là est la question ». Question qu'il ressasse dans un immortel monologue, le poids d'un royaume sur ses épaules. Le personnage contemporain, lui, la rumine avec incompréhension, le maigre poids de son existence éphémère sur les bras. Cependant, la question reste essentiellement la même. Dans le cas d'un suicide effectif, elle reste parfois équivoque, en particulier dans le contexte littéraire où, parce qu'elle est racontée et écrite, la disparition ne peut être totale. Pour Rabaté, ce « projet est contradictoire puisqu'il s'agit de vouloir l'effacement, de revendiquer comme marque de la singularité individuelle ce qui la nie¹⁷⁸. » C'est cette question philosophique paradoxale qui, en relation avec la littérature, m'intéressera dans le troisième et dernier chapitre de ce mémoire.

¹⁷⁸ Dominique Rabaté, *Désirs de disparaître...*, *op. cit.*, p. 69.

CHAPITRE 3

LE DÉSESPOIR NOIR SUR BLANC

Mais rien en vérité ne peut empêcher le retour de plus en plus fréquent de ces moments où votre absolue solitude, la sensation de l'universelle vacuité, le pressentiment que votre existence se rapproche d'un désastre douloureux et définitif se conjuguent pour vous plonger dans un état de réelle souffrance. Et, cependant, vous n'avez toujours pas envie de mourir.

Michel Houellebecq, *Rester vivant et autres textes*

L'analyse de la thématique du vide dans le chapitre précédent m'a permis de dégager des deux romans à l'étude un portrait de l'existence des personnages qui tend vers le concept de l'absurde. D'une part, l'univers de la diégèse est présenté comme cruel, vide, froid et indifférent à la condition humaine ; il échappe à l'anthropocentrisme par l'évocation et la représentation constante de lois qui dépassent l'être. L'humain se trouve tout de même au centre du récit, en ce qu'il permet à la narration de mieux tracer le vide qui l'encercle et d'exalter « l'air entre les corps ». D'autre part, l'absurde transparait dans cet environnement qui force les protagonistes à chercher un type de réconfort dans une vacuité qui s'apparente étrangement au vide qu'ils tentent eux-mêmes de fuir, soit un vide solitaire, dénué de sens véritable et qui, de surcroît, précipite l'existence vers sa fin parce qu'elle n'est pas vécue, alors qu'elle était à l'origine pleine de promesses et de joies anticipées. Le principe de réalité frappe cruellement, forçant les personnages à percevoir l'ensemble de leur vie comme un mauvais moment à passer. Ultiment, à l'instar d'Annabelle, ils voudraient tous voir la vie passer « très vite¹⁷⁹ ».

La réponse des romans à la question que Camus considère comme fondamentale serait, instinctivement, négative : la vie vaut-elle la peine d'être vécue ? Non. C'est à l'aune de cette

¹⁷⁹ « En réalité, je voudrais que la vie passe très vite. » (PE, p. 291)

réponse pessimiste que chacun des personnages, tôt ou tard, se résigne. L'acte correspondant vient confirmer leur raisonnement : ils mettent fin à leurs jours. Le suicide résulte d'un désespoir parvenu à son paroxysme, tel l'éclat d'une supernova avant son explosion. Le suicide est présenté ici comme une solution à l'absurde, une réponse en acte à ce *silence perpétuel de ces espaces infinis*, et à la réalisation que, face à la mort, l'existence n'a pas de sens. Pourquoi alors attendre ? La vie pourrait, en effet, passer très vite, voire s'achever à l'instant même.

Ce mémoire pourrait également s'arrêter là. Pourquoi m'évertuerais-je à remplir toutes ces pages si, en bout de ligne, seul le blanc demeure, persiste et s'étend à l'infini ? Pourquoi Nelly poursuit-elle la rédaction de sa lettre avant de plonger dans le vide ? Pourquoi Michel, avant de disparaître, tient-il à léguer ses écrits philosophico-scientifiques à l'humanité alors qu'il devrait, en toute logique, être indifférent à leur sort ? Pourquoi prend-il même la peine de les rédiger, s'il planifie déjà sa disparition ? Ces questions m'encouragent à prolonger ma réflexion dans un dernier chapitre qui portera sur la relation entre la littérature, l'écriture et l'absence ou, plus précisément, sur le désir d'absence. Quelle conception de l'écriture ces disparitions racontées permettent-elles de dégager de la littérature elle-même ? Quels effets peut-on déduire de ce retour du personnage, après le Nouveau Roman, si, comme le souligne Mathilde Barraband, « c'est pour mieux le faire disparaître¹⁸⁰ » ? Il y a là comme un effet *désespoir* dans l'écriture, un dernier cri agonisant que j'aimerais étudier.

Pour ce faire, j'aborderai d'abord en détail la conception que donne à lire Albert Camus de la relation entre absurde et suicide dans *Le Mythe de Sisyphe*. Cet essai me servira de prémisse à partir de laquelle j'explorerai le désir d'écrire dans l'aspiration à la mort. En restant dans les

¹⁸⁰ Dans sa préface à l'ouvrage de Dominique Rabaté, *Désirs de disparaître...*, *op. cit.*, p. 10. Michel Biron va dans la même direction en affirmant que contrairement au Nouveau Roman, « le personnage n'a plus besoin d'être écarté de force en vertu d'un programme esthétique : il s'évanouit de lui-même, corps et âme, il se déteste comme il déteste le monde dans lequel il se trouve. » (Michel Biron, « L'Effacement du personnage contemporain : l'exemple de Michel Houellebecq », *loc. cit.*, p. 41)

limites de la littérature de l'absurde, je m'intéresserai ensuite à l'œuvre de Franz Kafka à travers l'analyse qu'en proposent Camus dans *Le Mythe de Sisyphe* et Maurice Blanchot dans *L'Espace littéraire*. Ce détour me servira de tremplin vers une définition du rôle que joue le désespoir dans la pratique de l'écriture littéraire et de sa relation avec la mort, ainsi que la représentation du désir d'absence que cette pratique permet de combler ou d'alimenter. Une brève exploration de l'œuvre et de la vie de Kafka permettra aussi d'ancrer cette manière d'envisager l'écriture dans une filiation qui justifie, en partie, l'intérêt de ce mémoire. Enfin, il s'agira de conclure en établissant un lien entre cette conception de l'absurde et la pratique de l'écriture littéraire en relation avec la mort et le suicide.

Camus et l'absurde, ou le choix du désespoir

Le Mythe de Sisyphe d'Albert Camus n'est pas le premier essai à traiter de la question de l'absurde. Il représente, cependant, une réflexion incontournable sur ce sentiment aux formes multiples et un point de départ tout à fait justifiable dans le cadre du dernier chapitre de ce mémoire, puisqu'il traite à la fois du sentiment d'étrangeté face au monde, du suicide et de la création littéraire. À savoir si *Le Mythe de Sisyphe* répond aux exigences rigoureuses de la philosophie, est une tout autre question. Laurent Mailhot considère cet essai davantage comme « une œuvre littéraire, plus proche des *Essais* de Montaigne, des *Pensées* de Pascal ou des dialogues platoniciens que des thèses philosophiques habituelles¹⁸¹. » Je ne m'attarderai pas à argumenter le statut de cet essai. Ce qui m'intéresse avant tout, c'est la réflexion indiscutablement pertinente et singulière que Camus développe autour de cette notion qu'il a grandement contribué à définir et à diffuser.

¹⁸¹ Laurent Mailhot, *Albert Camus ou l'imagination du désert*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1973, p. 45.

Le Mythe de Sisyphe est principalement une tentative de définition du sentiment de l'absurde, mais Camus le présente d'abord comme une réflexion portant sur ce qu'il considère comme étant le seul « problème philosophique vraiment sérieux¹⁸² », c'est-à-dire le suicide : « [juger] que la vie vaut ou ne vaut pas la peine d'être vécue, c'est répondre à la question fondamentale de la philosophie¹⁸³ », écrit-il. Se tuer serait ainsi clamer haut et fort que, non, elle n'en vaut pas la peine¹⁸⁴, qu'elle ne vaut pas en tout cas les peines et certainement pas toute la souffrance inhérente à l'existence humaine. Dans cette optique, Camus évacue les possibles causes sociales du suicide pour limiter son origine à la pensée individuelle : « [un] geste comme celui-ci se prépare dans le silence du cœur au même titre qu'une grande œuvre¹⁸⁵. » Le suicide se mûrit ; il découle d'un raisonnement logique de l'être humain face à un sentiment qui le dépasse. Ce sentiment, on le comprend, est celui de l'absurde. L'être vit machinalement par habitude. Passer à l'acte « suppose qu'on a reconnu, même instinctivement, le caractère dérisoire de cette habitude, l'absence de toute raison profonde de vivre, le caractère insensé de cette agitation quotidienne et l'inutilité de la souffrance¹⁸⁶. » Voilà le sentiment de l'absurde dans sa forme la plus précoce. Plus qu'un sentiment, même, dirait Laurent Mailhot, l'absurde est un climat¹⁸⁷. Un désert. Un lieu vide qui laisse place aux rêves, rempli de « ses mirages, de ses peurs, de ses restes¹⁸⁸. »

L'absurde surgit comme un paysage vierge à la sortie d'une forêt dense précédemment

¹⁸² Albert Camus, *Le Mythe de Sisyphe*, *op. cit.*, p. 17.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 17.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 20.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 18-19.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 20.

¹⁸⁷ Laurent Mailhot, *Albert Camus ou l'imagination du désert*, *op. cit.*, p. 45.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 51.

dépourvue de tout horizon¹⁸⁹. Ce sentiment que Camus conçoit telle une évidence pour celui qui le ressent naît d'une rupture dans cette habitude machinale qu'est le quotidien, entraînant un « divorce entre l'homme [et] sa vie », entre « l'acteur et son décor¹⁹⁰ », un néant soudain et infini qui « au détour de n'importe quelle rue peut frapper à la face de n'importe quel homme¹⁹¹. » Il est difficile d'établir le moment exact d'une telle prise de conscience. Dans *Les Particules élémentaires*, l'on sait que, pour Annick, l'absurde surgit entre sa rencontre avec Bruno et sa défenestration ; pour Christiane, entre la révélation de sa maladie et le moment où elle se jette dans les escaliers ; pour Annabelle, entre l'annonce de son cancer et l'ingestion d'une trop grande quantité de médicaments. Pour Michel, ce sentiment émerge à un jeune âge, sur le plancher de danse du camp de vacances de Di Meola. Enfin, pour Nelly dans *Folle*, l'étrangeté du monde, son « épaisseur », est représentée par sa réflexion dans le miroir, toujours en décalage avec ses attentes et ses désirs, avec l'idée qu'elle entretient de son identité – le physique toujours à l'opposé de sa personne, incontrôlable, lui rappelant chaque fois le divorce entre elle et le monde. Elle est elle-même « l'étranger qui, à certaines secondes, vient à notre rencontre dans une glace, le frère familial et pourtant inquiétant que nous retrouvons dans nos propres photographies¹⁹² ».

L'épaisseur du monde découle aussi d'une quête de vérité à laquelle s'apparente la science. La science, plutôt que d'agir à l'instar d'un viatique, engendre l'absurde à grande

¹⁸⁹ Anne Hébert, dans sa préface au *Mystère de la parole*, utilise la métaphore inverse pour définir la poésie : « Celui qui aborde cette terre inconnue qui est l'œuvre d'un poète nouveau ne se sent-il pas dépaysé, désarmé, tel un voyageur qui, après avoir marché longtemps sur des routes sèches, aveuglantes de soleil, tout à coup, entre en forêt ? Le changement est si brusque, la vie fraîche sous les arbres ressemble si peu au soleil dur qu'il vient de quitter, que cet homme est saisi par l'étrangeté du monde et qu'il s'abandonne à l'enchantement, subjugué par une loi nouvelle, totale et envahissante, tandis qu'il expérimente, avec tous ses sens altérés, la fraîcheur extraordinaire de la forêt. » (Anne Hébert, « Poésie, solitude rompue », dans *Œuvre poétique (1950-1990)*, Montréal, Éditions Boréal, coll. « Boréal compact », 1992 [1960], p. 60) On pourrait, dans le cadre d'un autre travail, se demander si la poésie, contrairement au roman, constituerait un moyen d'échapper à l'absurde.

¹⁹⁰ Albert Camus, *Le Mythe de Sisyphe*, *op. cit.*, p. 21.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 26-27.

¹⁹² *Ibid.*, p. 31.

échelle. C'est d'ailleurs le cas dans les deux romans :

vous m'apprenez que cet univers prestigieux et bariolé se réduit à l'atome et que l'atome lui-même se réduit à l'électron. Tout ceci est bon et j'attends que vous continuiez. Mais vous me parlez d'un invisible système planétaire où des électrons gravitent autour d'un noyau. Vous m'expliquez ce monde avec une image. Je reconnais alors que vous en êtes venus à la poésie : je ne connaîtrai jamais¹⁹³.

On décèle dans ce passage une correspondance entre l'absurde et la peur cosmique évoquée dans le chapitre précédent, la frustration mais aussi la peur que génère le silence de l'univers face à l'angoisse de l'être¹⁹⁴. Dans un cas comme dans l'autre, le sujet s'aperçoit « à quel point une pierre est étrangère, nous est irréductible, avec quelle intensité la nature, un paysage peut nous nier¹⁹⁵. » Sorte de monde en soi, comme je l'ai précédemment désigné, dans lequel la beauté des paysages se renverse dans le reflet de l'absence humaine et dans l'impossibilité du sujet d'être *dans* le monde : il y est toujours exclu, et l'absurde se nourrit précisément de ce divorce.

Par le biais d'exemples multiples, mais qui sont loin de l'épuiser, le climat absurde – pour reprendre l'expression de Mailhot – commence à prendre forme. Ses contours sont tracés, et c'est dans ses derniers qu'il apparaît le plus clairement, à l'instar d'un vide physique qui soudainement devient frappant par l'apparition de corps dans l'espace. L'absurde reste à l'état d'impression vague, de sentiment évanescent qui se présente à chacun sous une forme singulière. Mais qu'est-ce qui fait suite au sentiment de l'absurde ? Le suicide se présente, bras tendus, comme une solution raisonnable. Tendre – se précipiter même – vers cet avenir inexorable qu'est la mort semble constituer une réponse appropriée : « Son avenir, son seul et terrible avenir, il le discerne et s'y précipite. À sa manière, le suicide résout l'absurde. Il l'entraîne dans la même mort¹⁹⁶. »

Pourtant, Camus défend l'idée qu'il y a une force paradoxalement vitale à tirer d'une telle

¹⁹³ *Ibid.*, p. 37.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 46.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 31.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 79.

prise de conscience. L'absurde surgit comme un enfer soudain, une cage qui emprisonne spontanément celui qui a le malheur de croiser son regard, mais « à la différence des damnés son enfer lui appartient¹⁹⁷. » Libéré des espoirs futurs, l'« homme absurde », celui qui décide d'embrasser sa situation, « ne se sépare pas du temps, il en épouse l'actualité¹⁹⁸. » Le présent incarne cet enfer qui lui appartient. L'on songe naturellement à Nelly qui raconte son histoire campée dans un présent éternel dont elle est prisonnière, mais qui reste également libre d'étaler son récit jusqu'à épuisement¹⁹⁹. Mailhot compare aussi ce présent à la situation narrative de *L'Étranger* : « Cet isolement, qui ressemblerait à une absence de temps, étire, arrête, mais ne dépasse pas en définitive le temps ; il y ramène l'éternité. Il ramène le passé au présent, y compris le fameux passé composé de *l'Étranger*²⁰⁰. » L'homme absurde balaie la raison. Il reconnaît l'absurdité de la condition humaine, mais il décide néanmoins de prolonger son existence dans l'indifférence. Il hérite d'une « vie sans consolation²⁰¹ » ; or cette vie, il choisit de la vivre et clame ainsi sa passion et sa révolte. Voilà les trois forces que tire Camus de la prise de conscience de l'absurde – la liberté, la passion et la révolte : « [par] le seul jeu de la conscience, je transforme en règle de vie ce qui était invitation à la mort – et je refuse le suicide²⁰². » À l'issue de cette réflexion, l'écrivain propose non pas une morale, mais une esthétique de vie ; un code d'honneur, plutôt qu'un code de conduite. Ce choix de vivre malgré tout, est celui de la lucidité et du délaissement des illusions. Ce choix est aussi celui du désespoir, mais « une âme déterminée s'en arrangera toujours²⁰³. »

¹⁹⁷ Laurent Mailhot, *Albert Camus ou l'imagination du désert*, op. cit., p. 60-61.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 61.

¹⁹⁹ L'épuisement est une notion inhérente au concept d'absurde que j'aborderai plus loin dans ce chapitre.

²⁰⁰ Laurent Mailhot, *Albert Camus ou l'imagination du désert*, op. cit., p. 61.

²⁰¹ Albert Camus, *Le Mythe de Sisyphe*, op. cit., p. 85.

²⁰² *Ibid.*, p. 91.

²⁰³ *Ibid.*, p. 63.

Franz Kafka et l'encre noire du désespoir

Franz Kafka est certainement l'une de ces « âmes déterminées ». Son œuvre est régulièrement classée parmi les grandes incarnations de l'absurde en littérature et est immanquablement associée aux sentiments du vide, du silence et de l'étrangeté. Bruno, dans *Les Particules*, évoque cette « sensation de froid, de gel insidieux » qu'il ressent après sa lecture du *Procès*. Il n'hésite pas à le comparer à « cet univers ralenti, marqué par la honte, où les êtres se croisent dans un vide sidéral, sans qu'aucun rapport entre eux n'apparaisse jamais possible, [correspondant] exactement à son univers mental. » (PE, p. 79) Camus, lui, dénote dans le roman de Kafka un « désespoir lucide et muet²⁰⁴ », qu'il associe aussi à un sentiment de nostalgie, ajoutant que « personne peut-être n'a donné tant de chair et de relief à ces fantômes du regret²⁰⁵. »

Cependant, ce qui permet de classer l'auteur tchèque parmi ces « âmes déterminées » dont parle Camus, c'est le désespoir dans lequel il fut lui-même plongé tout au long de sa vie. La biographie de l'écrivain permet en effet de soutenir une correspondance entre son existence et ses écrits, à travers une esthétique de vie qui contamine celle de l'œuvre. Cette esthétique est celle d'un désespoir et d'une solitude absurde, d'un climat désertique dans lequel Kafka erre et qui se prolonge dans son écriture puis, ultimement, dans le monde, tel un cri silencieux résonnant dans la conscience individuelle de ses lecteurs. Kafka et sa production littéraire correspondent, en ce sens, à une réflexion de Camus sur la relation entre l'art et l'homme absurde :

L'art ne peut être si bien servi que par une pensée négative. Ses démarches obscures et humiliées sont aussi nécessaires à l'intelligence d'une grande œuvre que le noir l'est au blanc. Travailler et créer « pour rien », sculpter dans l'argile, savoir que sa création n'a pas d'avenir, voir son œuvre détruite en un jour en étant conscient que, profondément, cela n'a pas plus d'importance que de bâtir pour des siècles, c'est la sagesse difficile que la pensée absurde autorise. Mener de front ces deux tâches, nier d'un côté et exalter de l'autre, c'est la voie qui s'ouvre au créateur absurde. Il

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 178.

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 186.

doit donner au vide ses couleurs²⁰⁶.

Camus voit en Kafka un sculpteur du vide, un musicien du silence qui arrive à peindre le néant par des « balancements entre le naturel et l'extraordinaire, l'individu et l'universel, le tragique et le quotidien, l'absurde et le logique²⁰⁷ ». Cependant, dans son analyse, il se limite essentiellement à la production de l'écrivain, et se réfère peu à la vie de l'auteur lui-même. Les personnages de Kafka sont pour lui une incarnation de l'homme absurde. Toutefois, la relation de l'auteur avec l'écriture m'apparaît encore plus pertinente.

Une analyse qui dépeint ce parallèle avec justesse est celle que donne à lire Maurice Blanchot dans *L'Espace littéraire*. S'appuyant sur le journal intime de l'auteur du *Procès*, Blanchot y développe une conception de l'écriture intrinsèquement liée à l'absence, la solitude, le silence et la mort. Selon lui, les mots de Kafka sont écrits avec l'encre noire du désespoir : « Là où il se sent détruit jusqu'au fond naît la profondeur qui substitue à la destruction la possibilité de la création la plus grande²⁰⁸. » Sa solitude, il la combat en se plongeant volontairement dans celle de l'écriture, de la même manière que le personnage contemporain échappe au vide en s'immergeant dans un autre type de vide qu'est l'absence au monde. Pourtant, l'écriture n'est pas un remède au désespoir ; elle est décrite par Blanchot comme « un chemin sans but capable de correspondre peut-être à ce but sans chemin qui est le seul qu'il faille atteindre²⁰⁹. » Écrire est absurde ; pour Kafka, et bien qu'il le fasse avec une passion démesurée, c'est aussi une source importante d'angoisse. Il meurt jeune, suppliant son ami Max Brod de brûler tous ses écrits. L'écrivain apparaît tel Sisyphe qui roule son rocher et qui, arrivant au faite de la colline, le regarde dégringoler et accumuler de la vélocité, devenu indépendant de sa volonté, plus grand et

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 154.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 174.

²⁰⁸ Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, *op. cit.*, p. 71.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 70.

plus puissant que lui. Sisyphe reste derrière, seul et sans but.

Cette façon de concevoir le désespoir comme moteur de création est encouragée par Michel Houellebecq dans un essai intitulé *Rester vivant*, paru en 1997. Dans ce court texte – hyperbolique par moment –, il conseille aux aspirants poètes de se jeter délibérément dans la souffrance, de rater leur vie, « mais [de] la rater *de peu*²¹⁰ ». Ils doivent, pour écrire, se tenir au seuil du suicide, à l’instar de la narratrice dans *Folle* de Nelly Arcan. Il s’agit de créer un vide à combler, similaire au désert intérieur évoqué par Mailhot qui, avant « d’être un espace et des éléments imaginés, [...] est d’abord, dans l’imagination, le climat d’une absence, la brûlure du vide²¹¹. » L’apprenti poète doit ainsi, selon Houellebecq, « désapprendre à vivre²¹² ». Comme l’homme absurde, il doit mettre de côté tout espoir concernant l’avenir. Reconnaisant l’étrangeté et l’épaisseur du monde, le suicide lui paraît une réponse logique à ce sentiment dérisoire, mais il s’y refuse – du moins pour un certain temps. Houellebecq met ces aspirants en garde : « Non que vous ayez quoi que ce soit à espérer. Au contraire, sachez que vous serez très seuls. La plupart des gens s’arrangent avec la vie, ou bien ils meurent. Vous êtes des suicidés vivants²¹³. » Le poète, selon la vision de l’auteur, doit être « déjà mort », « en tête à tête avec l’éternité²¹⁴ ». Cette dernière précision fait écho à un élément de la théorie de Blanchot, selon qui il n’existe pour le poète que « le dehors » du monde, « le ruissellement du dehors éternel²¹⁵ ». Le concept d’un chronotope du seuil ou d’un au-delà qui suggère un lieu spatio-temporel « à part » – développé dans le premier chapitre de ce mémoire – reflète cette vision de l’écriture et de la figure de l’écrivain en tant qu’« exclu », solitaire et silencieux, se tenant dans un vide situé hors du monde.

²¹⁰ Michel Houellebecq, « Rester vivant : méthode », dans *Rester vivant et autres textes*, Paris, Éditions Flammarion, coll. « Libro », 1997, p. 11.

²¹¹ Laurent Mailhot, *Albert Camus ou l’imagination du désert*, *op. cit.*, p. 68.

²¹² Michel Houellebecq, « Rester vivant : méthode », *loc. cit.*, p. 11.

²¹³ *Ibid.*, p. 27.

²¹⁴ *Ibid.*

²¹⁵ Maurice Blanchot, *L’Espace littéraire*, *op. cit.*, p. 101.

Chez Camus, Blanchot et Houellebecq, il s'agit, pour écrire, d'entretenir une relation privilégiée avec ce désespoir perpétué par une vision lucide de la place qu'occupe l'être humain dans le monde. Cette position permet à l'être de créer le vide nécessaire à la création ; elle lui consent de « sombrer plus vite que lui-même et ainsi de se ressaisir au dernier moment²¹⁶ », échappant chaque fois de peu au suicide qui constituerait pourtant une réponse logique à l'absurde et au silence du monde. L'écrivain du désespoir valse continuellement sur le blanc des pages avec ce sombre et silencieux partenaire qu'est la mort.

Vivre de sa mort et de ces mots merveilleusement absents

Comme pour Kafka, la mort représente pour l'écrivain du désespoir cet abîme dans lequel il plonge, solitaire, pour écrire ; elle représente ce vide intérieur qui nécessite d'être comblé par l'écriture, cet « état de dissolution de lui-même, où il est perdu pour les autres et pour lui », mais dans lequel il reconnaît tout de même « le centre de gravité de l'exigence d'écrire²¹⁷. » Elle est à la fois absence et vide, nécessaire et indésirable, puisqu'en y sombrant la parole de l'auteur disparaît avec lui. Avant même l'acte d'écriture, la mort serait pour Blanchot inhérente aux mots qui se sacrifient pour invoquer le sens derrière lequel ils disparaissent :

ayant ce pouvoir de faire se « lever » les choses au sein de leur absence, maîtres de cette absence, les mots ont aussi pouvoir d'y disparaître eux-mêmes, de se rendre merveilleusement absents au sein du tout qu'ils réalisent, qu'ils proclament en s'y annulant, qu'ils accomplissent éternellement en s'y détruisant sans fin, acte d'autodestruction, en tout semblable à l'événement si étrange du suicide²¹⁸.

L'écrivain entretient une relation similaire avec la parole, s'effaçant derrière l'univers fictif qu'il invoque, pris dans cette valse sans fin qu'est l'écriture, tourbillonnant, s'étourdissant et échappant

²¹⁶ *Ibid.*, p. 72.

²¹⁷ *Ibid.*, p. 71.

²¹⁸ *Ibid.*, p. 45.

au réel par cette absence prolongée au monde et à lui-même. L'écriture représente, en ce sens, une forme de blancheur, puisque la blancheur est définie par David Le Breton comme une « traversée de la mort régulièrement rejouée²¹⁹. » Constamment rejouée, même, puisque l'écrivain est prisonnier de ce cercle vicieux où il doit délibérément se plonger dans la mort pour échapper à la mort, exaltant chaque fois sa passion et son désir de poursuivre l'œuvre qu'il n'achèvera jamais, car « plus il écrit, plus il se rapproche de ce point extrême à quoi l'œuvre tend comme à son origine, mais que celui qui le pressent ne peut regarder que comme la profondeur vide de l'indéfini²²⁰. » Kafka, encore, est emblématique de cette écriture du désespoir par l'inachèvement assumé de son œuvre qu'il nie lui-même sur son lit de mort. Mais l'œuvre, désormais libérée de son auteur, à l'instar du rocher de Sisyphe, ne lui appartient plus ; elle ne lui a d'ailleurs jamais appartenu. C'est peut-être pour cette raison que la narratrice de *Folle* considère qu'écrire, c'est « mourir au quotidien » (F, p. 143), c'est se « [mettre] la corde au cou » (F, p. 172). Comme Kafka, Nelly est forcée à « vivre de sa mort et contrain[t]e, dans son désespoir et pour échapper à ce désespoir [...], de se faire de sa condamnation la seule voie du salut²²¹. » L'écrivain, dévoré par l'œuvre qu'il produit, réussit à habiter le monde tout en étant congédié de ce dernier par l'activité qui génère sa passion et sa révolte et qui, de ce fait, le maintient en vie.

Anywhere out of the world

L'écriture constitue ainsi un autre moyen de se tirer hors du monde, d'en vivre détourné, voire « retourné », « non pas privé de conscience, mais, par la conscience, établi hors d'elle, jeté

²¹⁹ David Le Breton, *Disparaître de soi...*, op. cit., p. 134.

²²⁰ Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, op. cit., p. 77.

²²¹ *Ibid.*, p. 100.

dans l'extase de ce mouvement²²² », ce tourbillonnement infini de l'écriture. Kafka se demande : « pourquoi voulais-je sortir du monde ?²²³ » Il songe alors à son père, aux lois que ce dernier lui impose, et aux contraintes desquelles il doit sans cesse s'accommoder. Cette relation entre père et fils est caractérisée par une promiscuité qui a torturé l'écrivain toute sa vie. Il en témoigne d'ailleurs dans sa célèbre *Lettre au père*²²⁴ qu'il n'a jamais envoyée à son destinataire, mais qui fut publiée posthume. Dans cette lettre, Kafka reproche entre autres à son père l'éducation stricte qu'il lui a imposée toute sa vie, ainsi que les critiques incessantes qu'il devait essayer. Le portrait qu'il dresse de son père est celui d'une figure dominante, écrasante et narcissique. Elle n'est pas sans rappeler le personnage de l'Amant, dans *Folle*, à qui la lettre de la narratrice est adressée. L'Amant est en effet décrit par Nelly comme une figure condescendante, voire écrasante. Ce qu'a de particulier le cas de Kafka est qu'il s'agit avant tout d'une relation familiale, rappelant cette « fracture filiale » évoquée plus haut. L'écriture, chez Kafka comme chez Arcan, devient ainsi une forme d'exil qui, pour Freud, constitue un moyen d'échapper au réel²²⁵ décevant. Celui qui écrit tourne le dos au monde. Comme l'homme absurde, l'écrivain évite de subir l'exclusion, en s'exilant lui-même. Cette exclusion lui appartient de même que son enfer, et elle est l'incarnation d'une liberté nouvelle. Alors que l'homme absurde vit dans le perpétuel présent qui lui appartient, Blanchot voit l'acte d'écriture comme une tentative de « passer dans un autre temps », un effort de « s'approcher de ce point où le temps est perdu, où l'on entre dans la fascination et la

²²² *Ibid.*, p. 173.

²²³ *Ibid.*, p. 79.

²²⁴ Franz Kafka, *Lettre au père*, Traduit de l'allemand par Marthe Robert, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2007 [1953], 1955 pour la traduction, 98 p.

²²⁵ « Un autre procédé s'y prend de façon plus énergique et radicale : il voit dans le réel l'ennemi unique, la source de toute souffrance, on ne saurait vivre avec lui, il faut donc rompre toute relation avec lui si l'on veut être heureux en quelque sens que ce soit. L'ermite tourne le dos à ce monde, il ne veut rien avoir à faire avec lui. » (Sigmund Freud, *Malaise dans la civilisation*, *op. cit.*, p. 71)

solitude de l'absence de temps²²⁶ » ; il s'agit toujours d'être hors de ce monde, tout en étant à la fois hors du temps. C'est bien, comme on l'a vu, la position du narrateur des *Particules élémentaires* qui, de son au-delà, raconte cette histoire qui d'emblée est congédiée par l'anticipation de son oublié futur. C'est aussi le cas de Nelly qui converse dans la solitude que lui laisse son interlocuteur absent, elle-même au seuil de cette absence, hésitant à sombrer à son tour dans un effacement total.

Le corps écrivant se déplace tel un fantôme, un spectre, à la fois présent au monde parce qu'il doit s'en nourrir et absent, car dilué, exclu, retiré, un pied dans l'au-delà qu'est cet autre monde dans lequel il a aussi le pouvoir – ou l'infortune ? – de plonger son regard. Houellebecq écrit : « Vous êtes le fossoyeur, et vous êtes le cadavre²²⁷. □ » Creusant sa tombe, l'écrivain y est déjà couché ; il y est depuis toujours et y demeurera jusqu'à la fin. Blanchot nous dit de Kafka que « dès le début, le monde a été perdu pour lui, l'existence réelle lui a été retirée, ou elle ne lui a jamais été donnée²²⁸ ». Or c'est l'impression que Kafka entretient lui-même de sa vie, impression qu'encourage sa maladie jusqu'à ce qu'il éprouve finalement le sentiment de n'être jamais né²²⁹. Est-ce là un sentiment fréquent chez les écrivains de l'absurde ? Samuel Beckett – figure emblématique de ce courant littéraire – raconte dans une lettre à Charles Juliet :

J'ai toujours eu la sensation qu'il y avait en moi un être assassiné. Assassiné avant ma naissance. Il me fallait retrouver cet être assassiné. Tenter de lui redonner vie... Une fois, j'étais allé écouter une conférence de Jung... Il parla d'une de ses patientes, une toute jeune fille... À la fin, alors que les gens parlaient, Jung resta silencieux. Et comme se parlant à lui-même, étonné par la découverte qu'il faisait, il ajouta :
– Au fond, elle n'était jamais née.
J'ai toujours eu le sentiment que moi non plus, je n'étais jamais né.²³⁰

²²⁶ Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, op. cit., p. 67.

²²⁷ Michel Houellebecq, « Rester vivant : méthode », loc. cit., p. 26.

²²⁸ Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, op. cit., p. 89.

²²⁹ *Ibid.*, p. 91.

²³⁰ Je tiens cette anecdote de Dominique Rabaté qui l'évoque dans *Vers une littérature de l'épuisement*, op. cit., p. 58. Il la tient lui-même d'un ouvrage de Charles Juliet, *Rencontre avec Samuel Beckett*, Fata Morgana, 1986, p. 14.

Étrangement, on retrouve un même cheminement dans l'œuvre autofictive de Nelly Arcan. Dans *Putain*, la narratrice évoque une sœur mort-née à qui elle a emprunté le nom (Cynthia) pour exercer son métier, comme si elle voulait, en quelque sorte, ramener l'espace d'un instant cet « être assassiné avant sa naissance ». Dans *Folle*, il n'est plus question de cette « sœur morte », mais plutôt de la mort de la narratrice même qui se définit comme « une personne effacée, diluée, nébuleuse » à la « peau si blanche qu'elle en était translucide » (F, p. 161). Ce n'est qu'en épiant son ex-amant et en étant témoin, par cette intrusion, de sa propre absence dans la vie de ce dernier, que la narratrice en vient à une conclusion similaire à celle proposée par Jung et Beckett : « j'ai compris ce soir-là que toute ma vie mon corps s'était déplacé sans mon âme qui n'était jamais vraiment sortie du néant d'où ma naissance m'avait tirée. » (F, p. 202) Résonne ici l'écho du silence dubitatif dans lequel Jung est plongé, suivi de l'étonnement de sa découverte : « Au fond, elle n'était jamais née. » Là réside la position de l'écrivain face au monde. La littérature²³¹ « est lié[e], précisément comme l'est Kafka, [Beckett, Nelly, et même le narrateur des *Particules*], à ce qui est "hors" du monde²³² » : à l'exil et, ultimement, à une négation du réel qu'elle tente pourtant de cerner. L'espace de la mort qu'est l'écriture engendre ainsi un mouvement de disparition qu'épuise, par ses mots, celui qui écrit jusqu'au point final, brouillant les frontières entre sa conscience et l'œuvre, entre réel et fiction, entre vie et mort.

Épuiser l'épuisement

Il est possible de déceler une correspondance supplémentaire entre la philosophie de l'écrivain du désespoir et celle de l'homme absurde. Ce parallèle s'établit sur la base d'une caractéristique essentielle au concept de Camus qu'est l'épuisement : « L'homme absurde, écrit-

²³¹ Blanchot écrit « l'art », terme par lequel il subsume – il est légitime de le supposer – la littérature.

²³² Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, op. cit., p. 89.

il, ne peut que tout épuiser, et s'épuiser²³³ ». De sa passion et de son acharnement à vivre et à se révolter contre la conception qu'il entretient d'un monde sans avenir, l'homme absurde épuise le réel, de la même façon que l'écrivain contemporain épuise son art. En effet, « le mouvement de disparition dont Blanchot est devenu le héraut tend vers une manière d'exténuation [...] des principes de la fiction²³⁴. » Cette exténuation renvoie à ce que Rabaté a lui-même appelé la « littérature de l'épuisement », à laquelle j'ai brièvement fait référence dans le premier chapitre de ce mémoire²³⁵, et qui concerne non pas l'épuisement de la littérature elle-même, mais plutôt l'obsession qu'entretient la littérature contemporaine de sa propre mort qui l'inquiète, « la fascine selon les cas », mais qui reste malgré tout dans les limites du domaine de la fiction²³⁶. Dans ce qu'il appelle la littérature de l'épuisement, Rabaté explique que « le sujet y cherche à ressaisir l'intégrité d'un rapport à soi qui se dérobe pourtant à mesure. Or, parler, c'est d'abord trahir un vide qui obsède ces textes soumis à une voix, une absence qui dévoie l'énergie narrative renvoyée à elle-même²³⁷. » Le critique concentre sa théorie autour du concept de voix narrative, plutôt que sur l'acte même d'écriture. Pourtant, dans ce qu'il appelle le récit, ces deux positions semblent se confondre progressivement. Il en vient ainsi à dépasser l'analyse narratologique en y ajoutant un niveau supplémentaire :

Aux deux questions princeps que pose à tout texte Genette dans *Figures III*, savoir « Qui voit ? » et « Qui parle ? », il s'agirait d'en ajouter une autre, qui pourrait se dire dans la même logique un peu décalée : « Qui écrit ? » Il reste à démontrer que la réponse n'est pas l'auteur refoulé par Genette, mais désigne la marge du texte, marge non extérieure au fonctionnement de l'effet général produit par ce texte²³⁸.

Dans les deux romans à l'étude, la frontière entre voix narrative et instance écrivante est

²³³ Albert Camus, *Le Mythe de Sisyphe*, *op. cit.*, p. 80.

²³⁴ Dominique Rabaté, *Vers une littérature de l'épuisement*, *op. cit.*, p. 40.

²³⁵ Dans le cadre de ma réflexion, cette théorie m'apparaît d'autant plus pertinente qu'elle s'inscrit explicitement dans le prolongement des théories blanchotiennes.

²³⁶ *Ibid.*, p. 181.

²³⁷ *Ibid.*, p. 109.

²³⁸ *Ibid.*, p. 70.

brouillée. La voix est à la fois celle qui raconte et celle qui « écrit » l'œuvre. Dans les *Particules*, cette instance, dont l'identité précise reste tout de même ambiguë, cherche à mettre en récit l'histoire de sa propre apparition – celle d'une race de clones humanoïdes – à travers la disparition de son créateur, Michel Djerzinski, en écrivant un livre qui est aussi l'histoire qu'elle raconte à ses semblables. Dans *Folle*, la narratrice évoque elle-même le processus d'écriture dans lequel elle s'immerge pour accoucher de l'œuvre que le lecteur lit en intrus. Dans les deux cas, l'acte narratif s'amalgame à celui de l'écriture, exaltant l'effacement de l'auteur qui, par ce processus, est complètement évacué du réel, comme si le livre s'était engendré lui-même. « L'auteur, attrapé dans l'engrenage, ne régit plus une scène : il cherche l'émergence masquée de sa propre voix, devenue étrangère²³⁹. » Il met ainsi en scène cet « interminable mourir en chemin vers le dernier mot²⁴⁰ », écrit Rabaté, renvoyant à Blanchot et au récit comme « mouvement impossible, tangentiel vers la présence²⁴¹. »

C'est en cela que l'écrivain s'épuise dans ce mouvement de disparition constamment rejoué qu'est l'écriture, épuisant du même coup les « principes de la fiction », mais aussi le réel qu'il tente de recréer en intégrant au sein de la diégèse la genèse de l'œuvre même qui la contient. Thévoz décèle dans l'affirmation de Proust selon laquelle « [u]n roman, c'est l'accélération [ou l'épuisement ?] d'une vie », un « suicide romanesque » qui traduit aussi bien « le passage à l'acte » que « le court-circuit d'une disparition²⁴² ». Elle l'est du moins dans le cas de Nelly qui, épuisant le récit par le ressassement des événements qui l'ont menée à la rédaction de sa lettre – elle-même mise en scène par le récit – court-circuite son suicide anticipé qui devait à l'origine constituer la fin de ce dernier, mais qui n'aura au fond jamais lieu dans l'espace fictionnel, qui

²³⁹ *Ibid.*, p. 110.

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 35.

²⁴¹ *Ibid.*, p. 124.

²⁴² Michel Thévoz, *L'Esthétique du suicide*, op. cit., p. 39.

constitue pourtant l'unique lieu de son existence. Tout en discontinuant l'acte suicidaire, le roman nie toute instance allant au-delà de l'univers romanesque, annulant sa véritable et réelle instance productrice. C'est en ce sens que Pierre Zaoui, dans *La Discrétion*, avance que « [peindre], écrire, peut-être filmer, ce serait toujours chercher à disparaître²⁴³. » La création littéraire procure à l'écrivain l'opportunité d'exaucer « ce vœu étrange » qu'est celui de « disparaître sans mourir », celui d'être le « témoin de ce qui arrive en son absence », celui d'être « présent et en retrait par rapport au monde qu'il est déjà en train de métamorphoser en mots²⁴⁴ ». Pour Rabaté, la fiction incarne le « seul lieu » dans lequel cette contradiction puisse figurer, sans pour autant se résoudre. Dans cette optique, l'écriture apparaît comme un compromis idéal entre l'abandon et la révolte, entre l'acceptation d'un monde absurde et son refus, entre la présence et l'absence au monde ; elle apparaît, en somme, comme une forme ultime de suicide différé.

Michel et l'écrivain utopique

À la lumière de ces remarques, il faut imaginer Michel Djerzinski se tenant lui aussi en bordure d'une falaise, contemplant, suite à sa disparition « dans la mer », le monde exempt de sa présence et déserté par l'humanité qui l'habitait autrefois. Ne serait-ce pas là l'incarnation ultime du fantasme qu'évoque Rabaté, c'est-à-dire celui d'être le témoin de sa propre absence, de sa propre disparition, fantasme qu'il ne serait possible de réaliser que par le biais de la littérature ? Alors que, dans *Les Particules élémentaires*, Bruno incarne d'emblée la figure du littéraire – ce dernier étant un lecteur de Kafka et professeur de littérature qui, à ses heures, s'abandonne à l'écriture –, Djerzinski serait le symbole utopique de l'écrivain. Bruno n'écrit que sous l'influence de frustrations soudaines, de nature majoritairement sexuelle, qui surgissent chaque

²⁴³ Cité par Dominique Rabaté dans *Vers une littérature de l'épuisement*, *op. cit.*, p. 39.

²⁴⁴ Dominique Rabaté, *Désirs de disparaître...*, *op. cit.*, p. 68-69.

fois dénuées de réflexion profonde, donnant à ses textes une valeur purement vindicative. C'est donc une écriture qui s'inscrit et s'écrit *dans* le monde, plutôt que *hors* de celui-ci. Une fois frappé du sentiment de l'absurde, il sombre dans une folie qui, plutôt que de nourrir le vide nécessaire à la création, le dévore de l'intérieur, le rendant complètement incohérent, étourdi et inapte à l'écriture : « tout désir était mort en lui » (PE, p. 366). Michel, pour sa part, est frappé par ce sentiment dès le début du roman, et il vit par la suite dans cette absence au monde qui nourrit continuellement ses réflexions et qui culminera dans la production de son œuvre finale. Il évolue retiré, exclu, hors du temps et de l'espace social, cultivant une vision lucide du monde dans lequel il ne vit qu'à moitié. Il se fait observateur silencieux, étranger à l'environnement humain, nourrissant une conception holistique de l'univers dans laquelle les mécanismes de l'existence lui apparaissent telle une évidence surprenante²⁴⁵. La position que tient Djerzinski dans l'univers romanesque des *Particules* s'harmonise d'ailleurs avec le portrait du personnage contemporain que dresse Michel Biron. Selon ce dernier, le personnage « ne cherche plus à rétablir le lien avec la société : il s'invente un point de vue extérieur d'où regarder librement les ruines du monde. Il préserve ainsi l'essentiel, à savoir la distance romanesque²⁴⁶. » Il est en effet légitime, à la suite des remarques précédentes, de considérer la distance avec laquelle Michel observe ses semblables comme étant romanesque.

Michel Djerzinski correspond aussi, dans sa philosophie, à ce que j'ai précédemment appelé « l'écrivain du désespoir ». Volontairement, il s'imbibe de ce désespoir qui, en même temps, le protège des interactions sociales qu'il semble considérer comme néfastes, parce que hors de son contrôle et toujours douloureuses. Il mène une existence similaire à celle de Franz

²⁴⁵ J'emprunte cet oxymore à Marek Bińczyk : « L'évidence surprenante — cet oxymoron n'est-il pas la définition de chaque bon roman qui s'ouvre au réel ? » (« Sur quelques éléments (particuliers) de l'art romanesque », *L'Atelier du roman*, Paris, n° 18, juin 1999, p. 29.

²⁴⁶ Michel Biron, « L'effacement du personnage contemporain : l'exemple de Michel Houellebecq », *loc. cit.*, p. 41.

Kafka ou encore de H.P. Lovecraft, isolé, solitaire, rongé par cette solitude qu'il s'impose pourtant à lui-même. Il s'agit cependant d'un désespoir lucide qui, dans le cas de Djerzinski, est soutenu par une curiosité s'étendant à toutes les sphères scientifiques, mais aussi humaines, de l'existence. Il est physicien de profession, mais tire de nombreuses analyses des interactions qu'il entretient avec son demi-frère, ainsi que des confessions de ce dernier. Bien qu'il soit un scientifique accompli, Michel ne peut évacuer la dimension humaine de son travail. C'est pourquoi ses écrits fins, intitulés *Clifden Notes*, sont constitués d'un « complexe mélange de souvenirs, d'impressions personnelles et de réflexions théoriques » (PE, p. 383). Il s'accorde même, à certains endroits dans ses ouvrages, quelques « élans lyriques » (PE, p. 387). L'œuvre du physicien ne se cantonne pas dans les limites des sciences exactes ; elle tend, comme la littérature, à l'universalité.

Qui plus est, par son désespoir lucide, sa passion et sa révolte, Michel Djerzinski s'inscrit dans la catégorie des hommes absurdes. Même s'il valse tout au long de sa vie avec la mort par son absence au monde, il n'est pas prêt à mourir. Pas encore. À la fin du roman, concernant la disparition de Djerzinski, le narrateur évoque l'hypothèse d'un suicide, mais il avoue ensuite que rien d'autre que la disparition soudaine de Michel n'appuie cette dernière. Michel s'évapore, voilà tout. Il épuise sa passion pour la science et pour le monde dont il se tient pourtant à l'écart ; il l'épuise et s'épuise jusqu'à en arriver à une révolte concrète. C'est en cela que réside la dimension utopique de l'allégorie littéraire qu'incarne Michel : ses écrits génèrent une onde qui bouscule littéralement l'humanité dans son entièreté, donnant naissance à ce que le narrateur appelle la « troisième mutation métaphysique ». L'univers utopique contenu dans son œuvre théorique – on peut dans ce cas-ci parler de métadiégèse, c'est-à-dire d'une fiction dans la fiction – est alors transposé dans le réel des personnages – c'est-à-dire au niveau de la diégèse. Le monde romanesque, que Camus considère comme « la correction de ce monde-ci, suivant le désir

profond de l'homme²⁴⁷ », devient, assisté par la science, le monde tout court.

Dans ce contexte, la révolte de Michel contre l'absurde se fait active et concrète, alors que, chez Camus, le concept de révolte renvoie principalement à l'indifférence de l'être face à l'absurdité de sa condition ; elle est davantage de l'ordre d'une révolte passive. C'est pourquoi écrire équivaut, pour lui, à « [travailler] et créer "pour rien", sculpter dans l'argile, savoir que sa création n'a pas d'avenir », c'est « la sagesse difficile que la pensée absurde autorise²⁴⁸ ». Pour l'homme absurde et celui qui écrit, « il ne s'agit plus d'expliquer et de résoudre, mais d'éprouver et de décrire²⁴⁹. » Or, en théorisant la suppression de la mort du code génétique humain, Michel résout en quelque sorte l'absurde, puisque la fin de l'existence en constitue son principal moteur. Ou, pour être plus précis, Michel abolit cet absurde pour les générations futures, car il ne vivra jamais lui-même dans le monde qu'il a engendré : cette mutation est un legs qu'il laisse sous forme d'écrits. Il s'épuise à y parvenir, puis disparaît finalement dans la mer, laissant à l'humanité le soin et le choix d'opérer cette mutation, ou pas, à l'instar de l'écrivain congédié par son œuvre, dépassé puis englouti en elle. Cependant, à la lumière de l'impact que son existence a produit sur l'humanité, et de l'au-delà dans lequel est campé le narrateur des *Particules*, la dimension absurde de l'existence de Michel est en partie évacuée *dans le récit*. Alors que, selon la théorie de Camus, « la valeur d'une notion ou d'une vie se mesure à son infécondité²⁵⁰ », celle de Michel est racontée et préservée par le récit en raison de sa fécondité : les valeurs humaines s'inversent corrélativement à sa condition existentielle. Par contre, au risque de me répéter, cette figure de l'écrivain reste possible uniquement dans les limites de la fiction.

²⁴⁷ Albert Camus, *L'Homme révolté*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1951, p. 328.

²⁴⁸ Albert Camus, *Le Mythe de Sisyphe*, op. cit., p. 154.

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 131.

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 98.

Un piano silencieux

Nelly incarne une figure plus pessimiste et, disons-le, réaliste de l'écrivain. La narratrice de *Folle* correspond elle aussi, à plusieurs égards du moins, au type d'écrivain qu'est celui du désespoir. Elle ne peut certes écrire que dans ses moments de souffrance ; cependant, elle n'entretient pas délibérément ce désespoir qui est la source de son écriture. L'écriture arrive « à défaut de », par accident : son activité devient ainsi une nécessité. Elle constitue d'abord une réponse au quotidien machinal qui accentue sa solitude. On constate en effet « que l'écriture vient souvent de l'ennui de s'asseoir chaque jour à la même table et de l'attitude oublieuse des serveurs, qu'elle sort du vide que laissent les après-midi ensoleillés et qu'elle arrive tout le temps quand on ne voit pas ce qui se passe dehors. » (F, p.170) Cet ennui résulte d'une forme de nausée, sentiment absurde qui, on l'a vu, est encouragé par la dimension mécanique de la vie que mènent les êtres et qui est perpétué « par habitude ». Le suicide – ou l'envie d'écrire ? – « suppose qu'on a reconnu, même instinctivement, le caractère dérisoire de cette habitude²⁵¹ ». On déduit que le besoin d'écrire de la narratrice découle aussi en grande partie de la solitude qu'elle endure au quotidien : solitude nécessaire à l'écriture qui, en retour, est nécessaire pour supporter cette solitude. C'est pourquoi elle écrit : « L'amour me rendait inepte, dans cette joie nouvelle qui habitait ma vie, je n'avais plus rien à dire. » (F, p. 167) On comprend dès lors pourquoi elle affirme que, si l'Amant l'avait « aimée pour la vie », elle y aurait « renoncé à jamais. » (F, p. 171) Le désespoir fait naître en elle « quelque chose à dire ». Ce n'est pas en soi l'acte d'écriture qui est nécessaire à la narratrice, mais plutôt la porte de sortie que cet acte représente. L'écriture est considérée par la narratrice telle une fugue hors du réel qui lui accorde une douce absence au monde, comme si elle se maintenait artificiellement en vie, menaçant de se débrancher à tout instant. Pour cette raison, l'écriture est intimement liée à la mort et au suicide. Ces deux moyens

²⁵¹ *Ibid.*, p. 20.

de « sombrer » (l'amour et l'écriture) lui procurent l'absence qu'elle réclame. Elle aurait, dit-elle, renoncé à la mort de même qu'à l'écriture si son histoire avec l'Amant s'était prolongée au-delà de ses trente ans (F, p. 34). Sombrer dans l'écriture pour éviter de sombrer tout court, c'est probablement ce que sous-entend Camus lorsqu'il écrit qu'un acte comme le suicide « se prépare dans le silence du cœur au même titre qu'une grande œuvre²⁵². » Ou pour le dire avec un aphorisme d'Emil Cioran : « Un livre est un suicide différé²⁵³. »

Si l'écriture est une forme de suicide différé, elle constitue, par le fait même, une réponse logique à l'absurde. Ce raisonnement se rattache directement à la déclaration de Houellebecq : « Vous êtes des suicidés vivants²⁵⁴. » L'écriture, pour Nelly, est une forme de résistance passive ; une façon de lutter, silencieusement, contre le silence du monde, contre la solitude, contre la mort. Elle ne change rien à l'absurde ni à la condition humaine, mais elle la rend tolérable pour celui qui s'y adonne. Elle permet de supporter l'indifférence et procure ce que Camus a appelé un « bonheur métaphysique²⁵⁵ ». En soutenant l'absurde et en repoussant la mort par l'écriture – c'est bien le cas pour Nelly, car le lecteur ne saura jamais si elle s'est réellement donné la mort –, la narratrice rend hommage à sa dignité « dans une campagne où [elle] est d'avance vaincue²⁵⁶. » Et si suicide il y a, il advient seulement au-delà du livre, après une longue agonie inconsciente, au moment où l'œuvre elle-même agonise et où les pages blanchissent, puis ne disent soudainement plus rien. Mais il s'agit alors du suicide de l'œuvre : « Créer, c'est vivre deux fois²⁵⁷ ». C'est aussi, pour la narratrice, sublimer la pulsion de mort en se mettant elle-même à mort sur papier, en créant un double qui, au fond, ne la concerne pas (ou plus), duquel elle est exclue, s'effaçant

²⁵² *Ibid.*, p. 18-19.

²⁵³ Emil Cioran, *L'Inconvénient d'être né*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1973, p. 119.

²⁵⁴ Michel Houellebecq, « Rester vivant : méthode », *loc. cit.*, p. 27.

²⁵⁵ Albert Camus, *Le Mythe de Sisyphe*, *op. cit.*, p. 129.

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 129.

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 130.

derrière les mots, épuisant encore et toujours dans le récit les événements qui furent et qui (elle le suppose) n'atteindront jamais son interlocuteur. Le point final de son récit symbolise le poing avec lequel elle fracasserait son image dans le miroir. Il est donc bien question, dans un tel processus, de *disparaître de son vivant*. Pour Rabaté, « ce désir d'effacement peut être lu, contradictoirement, comme le signe d'une résistance du sujet contre la mécanique sociale²⁵⁸ ». Je dirais même que cette « déprise radicale du sujet sur sa vie » devrait être interprétée comme un acte de résistance contre le réel, dans son ensemble, dont la mécanique sociale est constitutive : échapper à l'environnement social, mais aussi échapper aux remises en question, à sa propre vulnérabilité et à sa fragilité matérielle, aux angoisses inhérentes à l'existence, et à cette quête de sens vaine que l'absurde disqualifie.

Camus, dans *L'Homme révolté*, partage cette anecdote avec son lecteur :

Ernst Dvinger, dans son *Journal de Sibérie*, parle de ce lieutenant allemand qui, prisonnier depuis des années dans un camp où régnaient le froid et la faim, s'était construit, avec des touches de bois, un piano silencieux. Là, dans l'entassement de la misère, au milieu d'une cohue en haillons, il composait une étrange musique qu'il était seul à entendre. Ainsi, jetés dans l'enfer, de mystérieuses mélodies et les images cruelles de la beauté enfuie nous apporteraient toujours, au milieu du crime et de la folie, l'écho de cette insurrection harmonieuse qui témoigne au long des siècles pour la grandeur humaine²⁵⁹.

L'écriture, pour Nelly, équivaut à ce que ce piano silencieux aux touches de bois représente pour le lieutenant allemand : un saut hors de sa prison, hors du temps et de l'espace ; une évasion miraculeuse et momentanée où pourtant le corps ne suit pas, où il est laissé derrière ; une évasion dans le silence des touches de bois qui, d'un point de vue extérieur, claquent sourdement, sans musique, semblables aux touches muettes d'un clavier alphanumérique. Derrière ce rideau qu'est le silence, le germe d'un monde qui, tranquillement, hors du vide sec qu'est la réalité se déploie, dans un vide nouveau et rempli de possibles.

²⁵⁸ Dominique Rabaté, *Désirs de disparaître...*, *op. cit.*, p. 59.

²⁵⁹ Albert Camus, *L'Homme révolté*, *op. cit.*, p. 344.

En ce lieu qu'est l'absence, le hors monde de l'écriture, Michel et Nelly se croisent sans se voir. Ils se rejoignent, chacun dans sa solitude, dans son désespoir, sans jamais se rencontrer, telles deux lignes parallèles convergeant à l'horizon. En relation avec l'idée d'évasion et avec celle d'un hors monde, leur besoin d'écrire est pourtant le même. Celui de Michel est transmis dans *Les Particules* par une métaphore hyperbolique, soit celle de la création concrète d'un autre monde – ou d'un hors monde – au sein même de la diégèse, qui, plutôt que d'être ancrée dans l'imaginaire, donne forme à une nouvelle réalité qui absorbe la précédente, la met à mort pour la fondre dans l'Histoire et la remodeler par le récit. Ces deux mondes sont alors inversés. Du point de vue du monde habité par les clones, le précédent – c'est-à-dire l'humanité – représente l'Histoire, alors que pour l'humanité, le suivant – les clones – incarne le progrès, de même que la propre mort et la disparition hypothétique du personnage. Il en est de même pour Nelly qui voit dans ce passé immuable une histoire à raconter et dans l'avenir le spectre, mais aussi l'espoir, d'une mort absolue et définitive qui la tirerait définitivement de ce cauchemar qu'est le monde réel.

Ce monde réel, c'est à coup sûr l'absurde. L'absurde qu'il nous faut reconnaître et comprendre telle une évidence, mais aussi traiter avec indifférence, nous dit Camus. L'on doit s'en détourner pour rester vivant, tout en le gardant à l'œil pour l'empêcher de s'évaporer et ainsi perdre de sa lucidité : « Au contraire d'Eurydice, l'absurde ne meurt que lorsqu'on s'en détourne. L'une des seules positions philosophiques cohérentes, c'est ainsi la révolte²⁶⁰. » Cette révolte n'est pas l'écriture elle-même, mais bien la décision que prend le sujet de se lancer dans l'écriture, de s'y adonner *malgré tout*. C'est l'acte en soi qui compte, non ce qui en résulte. L'écrivain lucide, bien qu'il passe le plus clair de son temps hors du monde, dans l'imaginaire de la mort, puise à la source de cette imagination qu'est le réel. Sans le réel, il ne peut y avoir de

²⁶⁰ Albert Camus, *Le Mythe de Sisyphe*, op. cit., p. 78.

désespoir et, sans désespoir, la parole se tait. C'est du moins la conception de l'écriture que développent des auteurs comme Nelly Arcan et Michel Houellebecq. L'écriture n'a pas de pouvoir concret dans « le vrai monde », mais elle en constitue une alternative ; elle permet d'y échapper, mais aussi de le réfléchir. C'est ce que conclut Camus dans *L'Homme révolté* : « La beauté, sans doute, ne fait pas les révolutions. Mais un jour vient où les révolutions ont besoin d'elle. Sa règle qui conteste le réel en même temps qu'elle lui donne son unité est aussi celle de la révolte²⁶¹. » Il faut alors songer à Kafka, figure de proue de cette littérature qui naît d'un désespoir sans fin, revisitant douloureusement l'espace de la mort sans laquelle il ne pourrait vivre. En cela, nous dit Blanchot, réside l'essentiel de l'espace littéraire : un hors monde dans lequel l'auteur s'efface derrière l'œuvre qu'il n'achèvera jamais. À l'instar de Kafka, l'auteur est « banni de ce monde réel, il est peut-être déjà citoyen d'un autre monde où il lui faut lutter non seulement pour lui-même, mais pour cet autre monde, alors écrire ne lui apparaîtra plus que comme un moyen de lutte parfois décevant, parfois merveilleux, qu'il peut perdre sans tout perdre.²⁶² » Cette lutte de l'écrivain est épuisante. En épuisant le réel, en épuisant les codes de la fiction en lesquels réside son art, l'écrivain s'épuise dans l'œuvre, s'y fond et y disparaît, laissant aux personnages le soin d'assumer leur propre genèse. Dans ce sens, il « apparaît moins comme une force d'affirmation que comme une singularité vide. En cela il constitue, en même temps, une silhouette intensément romanesque (celle d'un personnage évanescent, à la limite de l'évanouissement, dans la marge)²⁶³ », qui affirme à la fois son désir de disparaître, de s'effacer et de s'absenter du monde.

Ces œuvres, en relation avec l'absurde, ne servent que leurs créateurs. Le lecteur en est pour ainsi dire écarté. Il n'est pas pris en considération. Comme l'affirme Camus, ce dernier

²⁶¹ Albert Camus, *L'Homme révolté*, *op. cit.*, p. 345.

²⁶² Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, *op. cit.*, p. 75.

²⁶³ Dominique Rabaté, *Désirs de disparaître...*, *op. cit.*, p. 59-60.

aurait tort d'y voir un symbole et de croire que l'œuvre d'art puisse être considérée enfin comme un refuge à l'absurde. Elle est elle-même un phénomène absurde et il s'agit seulement de sa description. Elle n'offre pas une issue au mal de l'esprit. Elle est au contraire un des signes de ce mal qui le répercute dans toute la pensée d'un homme. Mais pour la première fois, elle fait sortir l'esprit de lui-même et le place en face d'autrui, non pour qu'il s'y perde, mais pour lui montrer d'un doigt précis la voie sans issue où tous sont engagés²⁶⁴.

Alors que, pour l'écrivain, l'absence que procure l'écriture constitue une réponse logique à l'absurde, le lecteur, lui, est frappé par cette absence de l'autre qui, plutôt que de l'en garder, lui rappelle ce sentiment. L'œuvre agit tel le miroir en face duquel Nelly se scrute et dans lequel elle perçoit l'épaisseur du monde, son étrangeté, son exclusion. Force est de constater que cette réflexion nous ramène à la conclusion du premier chapitre de ce mémoire. La réponse à l'absurde est celle que lui donne l'écrivain ; le lecteur ne peut qu'en être le témoin externe. Il n'est pas pris en compte par celui qui plonge dans la mort pour échapper au monde. N'est-ce pas là la fameuse boucle herméneutique qui vient réaffirmer l'absurdité de cette entreprise singulière qu'est l'écriture, nous ramenant, vous et moi, à la case de départ ?

²⁶⁴ Albert Camus, *Le Mythe de Sisyphe*, *op. cit.*, p. 132.

CONCLUSION

La motivation de ce mémoire est d'abord née d'un désir d'explorer la relation entre l'écriture littéraire et l'autodestruction qui parfois l'accompagne. Depuis le romantisme, sans doute, l'image de l'artiste qui se donne la mort est devenue un lieu commun de l'imaginaire collectif occidental. Elle s'abreuve de faits avérés mais occupe une place toute particulière dans le domaine de la littérature, où cette mort soudaine est à l'occasion nimbée d'un dernier legs de l'écrivain sous la forme même de son art, ayant pour effet de l'auréoler.

Il s'agit parfois d'une dernière œuvre remise à la hâte à l'éditeur par l'écrivain qui ne la verra jamais publiée. C'est le cas de Nelly Arcan, avec son quatrième roman *Paradis Clef en main*. C'est aussi le cas, par exemple, de Yukio Mishima qui, le 25 novembre 1970, poste à son éditeur le dernier tome de sa célèbre tétralogie, *La Mer de la fertilité*, avant de prendre d'assaut le bâtiment qui abritait le Ministère de la Défense à Tokyo. À la suite de l'échec de ce coup d'État (ou d'éclat), il se donne la mort par *seppuku*, cette forme traditionnelle de suicide au Japon qui consiste à s'ouvrir le ventre avec une lame tranchante. Dans son étude sur l'auteur japonais, Marguerite Yourcenar explore les manifestations de ce qu'elle appelle « la vision du vide » dans l'œuvre et dans la vie de l'auteur. Cette « vision du vide » renvoie à la fascination et à l'attrait qu'entretenait Mishima pour la mort, jusqu'à ce qu'il succombe à son appel. Yourcenar affirme qu'« à coup sûr, la mort si préméditée de Mishima est l'une de ses œuvres », que les occurrences répétées de cette thématique dans ses écrits « jettent des lueurs sur la fin de l'écrivain et en partie l'expliquent, tandis que la mort de l'auteur tout au plus les authentifie sans les expliquer²⁶⁵ ». Elle souligne ainsi la réinterprétation que subit généralement l'œuvre d'un auteur après la disparition

²⁶⁵ Marguerite Yourcenar, *Mishima ou La vision du vide*, Paris, Gallimard, 1980, p. 13.

délibérée de ce dernier. Le suicide teinte ses écrits, on se met à y chercher les signes avant-coureurs de l'acte que l'on considère comme le point final de sa production.

À d'autres occasions, l'écrivain laisse derrière lui une lettre d'adieu. C'est évidemment le cas de la narratrice de *Folle*. Hors du cadre de la fiction, on peut aussi songer au cas notoire du suicide de Virginia Woolf et de la lettre qu'elle a laissée à son mari, avant de sombrer dans une rivière, les poches remplies de cailloux. Comme dans le cas de la correspondance, ou du journal intime d'un auteur, l'existence de cette lettre suscite un questionnement éthique : faut-il la considérer en tant qu'objet littéraire²⁶⁶ ? Peut-être, à l'instar d'un dernier roman, contiendrait-elle la clé qui permettrait de mieux comprendre l'œuvre. Pourquoi ce sombre bout de papier ne jetterait-il pas une lumière nouvelle sur les écrits de celui qui, toute sa vie, a parlé de la mort, pour ensuite se la donner ? On revient alors à l'affirmation de Yourcenar, selon laquelle l'œuvre peut en partie expliquer la mort de l'auteur qui, à son tour, authentifie sa production. C'est une thématique qu'a récemment explorée Éric Plamondon dans son roman *Mayonnaise*²⁶⁷. Résumant un écrit d'enfance de Richard Brautigan dans lequel un homme monte sur scène pour se tirer une balle dans le tête, le narrateur établit un lien implicite entre cette œuvre et la vie de l'auteur en précisant qu'il « a écrit ce texte à dix-neuf ans » et que « [trente] ans plus tard, il l'a fait²⁶⁸. »

Il semblerait donc que le suicide d'un auteur puisse transformer sa production entière en une thanatographie. Les exemples sont nombreux. Soulignons les célèbres cas d'Hubert Aquin, de Stig Dagerman, ou encore de David Foster Wallace. Nelly Arcan fait évidemment partie de cette « confrérie ». Le danger, cependant, serait de réduire l'œuvre de l'auteur à cette seule et

²⁶⁶ Un article sur le sujet est d'ailleurs récemment paru sur le site littéraire *Literary Hub*. Dans ce texte, l'auteur se questionne à savoir si la lettre de suicide pourrait être considéré comme un genre en soi (Dustin Illingworth, « The suicide note as a literary genre », *Literary Hub*, 23 mars 2016 [Site web consulté le 20 août 2016 : <http://lithub.com/the-suicide-note-as-literary-genre/>].

²⁶⁷ Éric Plamondon, *Mayonnaise*, Montréal, Le Quartanier, coll. « Série QR », 2012, 200 p.

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 74.

unique question, et d'ignorer d'autres aspects qui établissent sa pertinence. C'est pourquoi je me suis efforcé, tout au long de ce mémoire, de rester dans les limites de l'œuvre et d'ignorer autant que faire se peut l'influence qu'aurait pu exercer la biographie de l'auteur sur sa production artistique.

Folle de Nelly Arcan et *Les Particules élémentaires* de Michel Houellebecq m'ont permis d'argumenter contre l'affirmation pessimiste du narrateur d'*Extension du domaine de la lutte*, selon qui la « forme romanesque n'est pas conçue pour peindre l'indifférence, ni le néant²⁶⁹ ». Nous avons constaté qu'il était possible pour un auteur de construire une situation narrative de façon à transmettre à son lecteur l'expérience d'une absence et d'une solitude qui suscite chez lui un sentiment d'étrangeté en faisant surgir une image de la mort, tout en évoquant ce motif dans l'histoire que raconte l'œuvre. Le lecteur, dans ces œuvres, occupe la position du témoin. Plus encore, il occupe celle d'un intrus, d'un témoin indésirable qui est d'emblée exclu du système de la communication. Il est celui à qui le discours ne s'adresse pas. Il assiste alors à sa propre absence, et à la disparition successive des personnages qui sont ses semblables.

Le suicide est un thème prédominant dans ces romans et il est symbolisé sous plusieurs formes. Chacun à son tour, les personnages abandonnent le monde dans lequel ils vivent. Ils abandonnent l'œuvre, par intermittence d'abord, puis de manière définitive ensuite, laissant le lecteur seul face à cet environnement étrange dans lequel il ressent toute l'épaisseur du monde, son étrangeté. Si l'écriture permet d'échapper à ce sentiment par le hors-monde qu'elle crée, seul l'auteur en bénéficie. Plongé dans l'espace littéraire, ce dernier s'absente par l'imaginaire pour ensuite émerger dans la pénombre des pages noircies. Pendant un bref instant, il n'était déjà plus. Une partie de son désespoir gît maintenant hors de lui, dans les pages écrites et offertes au lecteur

²⁶⁹ Michel Houellebecq, *Extension du domaine de la lutte*, *op. cit.*, p. 42.

qui trouvera en elles un moteur de lucidité, mais aucune consolation. L'œuvre littéraire transpire déjà la mort.

J'avancerai en conclusion que, pour ces auteurs, l'écriture est d'emblée thanatographique. Comme l'absence que suggère la narration, la mort n'est pas expliquée mais elle est transmise, le temps d'une lecture. C'est en cela que l'absurde se dévoile par l'écriture. Cependant l'absurde ne transparait que par de vagues impressions liées au contexte dans lequel il naît. Si le suicide découle en partie de ce sentiment, il est alors vain de voir en lui la clé de l'œuvre d'une vie. Cet acte authentifie l'œuvre, comme l'écrit Marguerite Yourcenar, parce qu'il crée l'illusion que l'imaginaire a intégré le réel, que la mort dont parle l'auteur dans ses écrits fictifs est désormais cette mort qu'il s'est donnée. L'œuvre, en retour, a repoussé pour l'auteur ce moment final à travers l'absence réconfortante dont elle est le vecteur, à l'instar d'une « petite mort ». La vie de ces écrivains qui côtoient incessamment le désespoir apparaît alors, comme le suggère Michel Thévoz, tel un long suicide qui n'en finit plus d'être rejoué, jusqu'à ce que la voix s'éteigne dans la blancheur du silence.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus primaire

ARCAN, Nelly, *Folle*, Paris, Éditions du Seuil, 2004, 204 p.

HOUELLEBECQ, Michel, *Les Particules élémentaires*, Paris, Éditions Flammarion, 1998, 393 p.

Corpus secondaire

ARCAN, Nelly, *Putain*, Paris, Éditions du Seuil, 2001, 186 p.

ARCAN, Nelly, *Paradis clef en main*, Montréal, Éditions Coups de tête, 2009, 216 p.

ARCAN, Nelly, *Burqa de chair*, préface de Nancy Huston, Paris, Éditions du Seuil, 2011, 165 p.

HOUELLEBECQ, Michel, *H.P. Lovecraft. Contre le monde, contre la vie*, Introduction de Stephen King, Paris, Éditions du Rocher, coll. « Les Infréquentables », 1991, 133 p.

HOUELLEBECQ, Michel, *Extension du domaine de la lutte*, Paris, Éditions J'ai lu, 1994, 155 p.

HOUELLEBECQ, Michel, *Rester vivant et autres textes*, Paris, Éditions Flammarion, coll. « Librio », 1997, p. 11.

Articles critiques – *Folle* de Nelly Arcan

ABDELMOUMEN, Mélikah, « *Folle* de Nelly Arcan », dans *À la carte. Le roman québécois (2000-2005)*, sous la direction de Gilles Dupuis et Klaus-Dieter Ertler, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2007, p. 19-38.

BOISCLAIR, Isabelle, « Cyberpornographie et effacement du féminin dans *Folle* de Nelly Arcan », *Globe. Revue internationale d'études québécoises*, vol. 12, n° 2, « Images et représentations de la sexualité au Québec », 2009, p. 71-82.

DELVAUX, Martine, « On the Impossibility of Being Contemporary in Nelly Arcan's *Folle* », dans Alain-Philippe Durand et Naomi Mandel (dir.), *Novels of the Contemporary Extreme*, coll.

« Continuum Literary Studies », London ; New York, Continuum, 2006, p. 53–63.

OBERHUBER, Andrea, « Chronique d'un suicide annoncé ou la fictionalisation de soi dans *Folle* de Nelly Arcan », *Revue des lettres et de traduction*, n° 13, 2008, p. 305-328.

Articles critiques – *Les Particules élémentaires* de Michel Houellebecq

BÉLANGER, Aurélien, *Houellebecq, écrivain romantique*, Paris, Éditions Léo Scheer, 2012, 299 p.

BIRON, Michel, « L'effacement du personnage contemporain : l'exemple de Michel Houellebecq », *Études françaises*, vol. 41, n° 1, 2005, p. 27-41.

CLÉMENT, Murielle Lucie, *Michel Houellebecq revisité : l'écriture houellebecquienne*, Paris, Éditions L'Harmattan, 2007, 205 p.

DAHAN-GAIDA, Laurence, « La fin de l'histoire (naturelle) : *Les particules élémentaires* de Michel Houellebecq », *Tangence*, n° 73, 2003, p. 93-114.

DORÉ, Kim, « Doléances d'un surhomme ou La question de l'évolution dans *Les particules élémentaires* de Michel Houellebecq », *Tangence*, n° 70, 2002, p. 67-83.

THÉRIAULT, Patrick, « "Le narrateur se lève" : narration indécidable et fondation illégitime dans *Les particules élémentaires* de Michel Houellebecq », *Tangence*, n° 105, 2014, p. 15-30.

Ouvrages critiques et théoriques

BAKTHINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1987 [1975], 488 p.

BARTHES, Roland, *Le degré zéro de l'écriture*. Suivi de *Nouveaux essais critiques*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1972, 187 p.

BLANCHOT, Maurice, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1988 [1952], 376 p.

CAMUS, Albert, *Le Mythe de Sisyphe*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1985 [1942], 169 p.

CAMUS, Albert, *L'Homme révolté*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1951, 384 p.

DERRIDA, Jacques, « La Pharmacie de Platon », dans *La Dissémination*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, p.71-197.

FREUD, Sigmund, *Malaise dans la civilisation*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Point », 2010 [1930], 184 p.

FREUD, Sigmund, *Au-delà du principe de plaisir*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Point », 2014 [1920], 185 p.

GENETTE, Gérard, *Figure III*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 2003 [1972], 285 p.

ILLINGWORTH, Dustin, « The suicide note as a literary genre », *Literary Hub*, 23 mars 2016 [Site web consulté le 20 août 2016 : <http://lithub.com/the-suicide-note-as-literary-genre/>]

LE BRETON, David, *Disparaître de soi. Une tentation contemporaine*, Paris, Métailié, coll. « Traversées », 2015, 260 p.

LIPOVETSKY, Gilles, *L'Ère du vide*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1983, 255 p.

MAILHOT, Laurent, *Albert Camus ou l'imagination du désert*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1973, 465 p.

RABATÉ, Dominique, *Désirs de disparaître. Une traversée du roman français contemporain*, présentation de Mathilde Barraband, Tangence éditeur, coll. « Confluences », 2015, 93 p.

RABATÉ, Dominique, *Vers une littérature de l'épuisement*, Paris, José Corti, 1991, 204 p.

RABATÉ Dominique et Dominique VIART (dir.), *Écritures blanches*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, coll. « Travaux-Centre interdisciplinaire d'études et de recherches sur l'expression contemporaine. Lire au présent », 2009, 366 p.

THÉVOZ, Michel, *L'Esthétique du suicide*, Paris, Éditions de Minuit, 2003, 140 p.

YOURCENAR, Marguerite, *Mishima ou La vision du vide*, Paris, Gallimard, 1980, 124 p.

Œuvres littéraires

CIORAN, Emil, *De l'inconvénient d'être né*, Paris, Gallimard, 1973, 243 p.

HÉBERT, Anne, « Poésie, solitude rompue », dans Anne Hébert, *Œuvre poétique (1950-1990)*, Montréal, Éditions Boréal, coll. « Boréal compact », 1992 [1960], p. 57-63.

KAFKA, Franz, *Lettre au père*, Traduit de l'allemand par Marthe Robert, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2007 [1953], 1955 pour la traduction, 98 p.

PLAMONDON, Éric, *Mayonnaise*, Montréal, Le Quartanier, coll. « Série QR », 2012, 200 p.

THOREAU, Henry-David, *Walden ; or, Life in the Woods and Civil Desobedience*, New York, Vintage Books, 335 p.

WALLACE, David Foster, *Infinite Jest*, New York ; Boston ; London, Back Bay Books/ Little, Brown and Company, 1996, 1104 p.