UNIVERSITE PARIS-OUEST NANTERRE LA DEFENSE

Ecole Doctorale 138 – Lettres, langues, spectacles

EA-1586- Centre des sciences de la littérature française (CSLF)

FRONTIERES DE L'EVENEMENT, FRONTIERES DE LA LITTERATURE

L'appropriation de l'évènement dans la littérature des années soixante à nos jours (Marguerite Duras, Claude Simon, Emmanuel Carrère, Laurent Mauvignier)

Thèse de Doctorat

Présentée par Carine Capone

Dirigée par M. Dominique Viart

Soutenue le 3 décembre 2015

Jury :

Martine Boyer-Weinmann, Professeur, Université Lyon 2

Florence de Chalonge, Professeur, Université Lille 3, rapporteur

Nathalie Piégay-Gros, Professeur, Université de Genève

Dominique Rabaté, Professeur, Université Paris Diderot, rapporteur

Dominique Viart, Professeur, Université Paris-Ouest, directeur

Résumé :

Que la littérature française contemporaine s'approprie ce qui se passe dans le monde, cela n'étonne plus. La critique a maintes fois montré combien, depuis les années 80, et après une période formaliste des années 60-70, la fiction se tourne de manière plus assumée vers le monde. N'assiste-t-on pas, pour autant, à une dissolution de l'évènement ?

À travers un corpus composé d'œuvres de Laurent Mauvignier, Emmanuel Carrère, Marguerite Duras et Claude Simon, réparties des années 60 aux années 2000, ce travail propose d'interroger les modalités de cette réappropriation de l'évènement. Procédant par touches, effleurant l'évènement, usant de métaphores, et croisant les diverses versions dont il est l'objet, les fictions contemporaines creusent le sillon des expérimentations d'auteurs comme Claude Simon et Marguerite Duras qui, dès les années 60, portent un regard critique sur la manière dont la fiction peut appréhender ce qui s'est passé. De l'évènement, il ne reste alors plus guère que ces bribes symboliques que consistuent les *éventèmes*. L'imaginaire de la faille prend également le pas sur les dégâts physiques engendrés par les évènements.

Cette recherche conduit ainsi à souligner les liens sous-jacents qui unissent l'esthétique contemporaine aux dernières avant-gardes. Se dessine néanmoins, dans les fictions d'aujourd'hui, une tendance plus spécifique à utiliser l'évènement dans une visée relationnelle. La littérature contemporaine se fait ainsi l'écho des fêlures de l'histoire du XXe siècle avec, en perspective, la volonté de souligner ce qui rapproche ces expériences humaines.

Mots-clefs :

Littérature contemporaine - Evènement – Appropriation – Roman – Fiction – Histoire - Marguerite Duras – Claude Simon – Laurent Mauvignier – Emmanuel Carrère

Abstract :

The fact that contemporary French literature seizes what happens in the world is not surprising anymore. Since the 1980's, and after the 1960's and 1970's formalist period, critic has proven many times how much fiction assumes more and more looking towards the world. Do we attend, nevertheless the dissolution of event?

Through a corpus composed by works of Laurent Mauvignier, Emmanuel Carrère, Marguerite Duras and Claude Simon, going from the 1960's to the 2000's, this study aims to examine the modalities of events repossession. Proceeding through touches, brushing against the event, using metaphors and intersecting fragments with gaze, contemporary fictions plough the furrow of experimentations made by writers like Claude Simon and Marguerite Duras, who examine with a critical eye the way fiction can take hold of what happen in the wold. All that's left of event is so symbolicals fragments that we call *eventèmes*. Physicals damages caused by events also give way to the imagination of weakness.

The present dissertation thus leads to highlighting the underlying connections between contemporary aesthetics and the last avant-gardes. Nevertheless, in today's fictions there is a more specific tendency to using the event as a relational aim. Contemporary literature is thus the echo of the 20th century's rifts with the perspective of pointing out what brings these human experiences together.

Keywords :

Contemporary French Literature – Event – Appropriation – Novel – Fiction – History - Marguerite Duras – Claude Simon – Emmanuel Carrère – Laurent Mauvignier

Remerciements :

Je remercie mon laboratoire d'origine, Alithila, de l'Université de Lille 3 Charles de Gaulle, pour le soutien humain, logistique et financier qui aura permis de démarrer ce travail de recherche.

Ce doctorat a été dirigé par Dominique Viart. Je le remercie de s'être rendu disponible pour le suivre. Sa rigueur intellectuelle, sa profonde humanité, et ses conseils avisés m'auront été précieux au long de ces cinq années.

Merci à Laurent Mauvignier pour la correspondance entamée en toute simplicité,

Merci à celles et ceux qui m'ont volontiers donné çà et là un coup de pouce, soufflé une référence, trouvé une vidéo : Christophe le documentaliste, Virginie la psychanalyste, le tenancier du vidéo-club M. Saïdi...,

Merci à mes amies d'avoir compris quand je n'étais ni au bout du fil, ni autour d'un café, en particulier Virginie, Sophie, Sofia, et bien sûr ma Julie, dont le sourire m'a accompagnée tout au long de cette aventure,

Merci au placide Félix pour ses calembours subtils, à Ulysse le pétillant pour ses mille dessins, à Vitaly le tendre pour ses câlins,

Merci à Sylvain de m'avoir secondée, et d'avoir déployé des trésors d'inventivité pour m'encourager dans les moments difficiles. À charge de revanche...

Enfin, un grand merci à Francine, qui s'est usé les yeux à me lire, quand elle n'a pas gardé les enfants, et j'en passe... et qui méritait bien que je lui dédicace ce travail.

Pour Francine,

« *On se regardait incrédules, effrayés, immensément tristes. Ce sont des deuils ou des peines privés qui d'ordinaire font cela, ce pli, mais lorsqu'on est des millions à le ressentir ainsi, il n'y a pas à discuter, on sait d'instinct que c'est cela l'histoire.* »

(Patrick Boucheron/ Mathieu Riboulet, *Prendre Dates*)

Bibliographie des œuvres du corpus, éditions utilisées et liste des principales abréviations (le lieu n'est pas indiqué lorsqu'il s'agit de Paris) :

Claude Simon

- *La Route des Flandres*, Minuit, [1960], coll. « double », 2009, (*RF*)
- *L'Acacia*, Minuit, 1989 (*Ac*)

Marguerite Duras

- *Hiroshima mon amour*, Gallimard, [1960], coll. "Folio", 2008, (*Hma*)
- *La Douleur*, [POL, 1985], Gallimard, coll. "Folio plus", 2011, (*D*)

Emmanuel Carrère

- *L'Adversaire*, [POL, 2000], Gallimard, coll. "Folio", 2002, (*Ad*)
- *D'autres vies que la mienne*, POL, 2009, (*Dvqlm*)

Laurent Mauvignier

- *Dans la foule*, Minuit, 2006, (*Dlf*)
- *Des Hommes*, Minuit, 2009, (*Dh*)
- *Ce que j'appelle oubli*, Minuit, 2011, (*Cqjo*)

Dans ce travail les passages soulignés d'un trait correspondent à une volonté personnelle de les mettre en exergue. Lorsque que c'est l'auteur de la citation qui souligne, les lettres italiques conventionnelles ont été préservées.

SOMMAIRE

Introduction : Aux frontières du langage, l'évènement 11

PREMIERE PARTIE : LES ANNEES 60, CREUSET D'UNE REFLEXION SUR L'EVENEMENT (EN LITTERATURE) ? 41

A- Emergence d'une notion en sciences humaines : 49
1 - une fabrique discursive 49
a - une fabrique médiatique 49
b - la fabrique historienne 51
2 - l'évènement au prisme du sujet 53
a- approche anthropologique 53
b - approche traumatique 55
c - approche philosophique 56
d - limites de l'approche subjective : le monde 57
3 - la rupture évènementielle 58
a - évolution sémantique 58
b - d'un monde l'autre 60
c - une rupture temporelle 62
d - évènement *VS* catastrophe 64

B- L'évènement : un impensé de la théorie littéraire ? 67
1 - le sursaut des années 2000 67
a - une notion féconde 67
b - problème définitionnel 70
c- trois publications récentes 72
2- Paul Ricœur et l'appropriation de l'évènement 74
a- Paul Ricœur : une théorie de l'appropriation de l'évènement 75
b- une conception datée ? 77
c- une conception restreinte ? 79
3 - une "notion périmée" pour la fiction ? 83
a - éviction du référent 84
b - pour une nouvelle appropriation de l'évènement … 87

C- Présence d'une réflexion sur l'évènement dès la fin des années cinquante chez Marguerite Duras et Claude Simon 91
1- « Je n'ai jamais écrit sur la guerre » (Marguerite Duras) 94
a - un arrière-plan irradiant 96
b - *Hiroshima mon amour* un tournant vers l'Histoire collective 106
c - usages critiques du mot *évènement* dans *Hiroshima mon amour* 108
2- l'évènement dans les premières œuvres de Simon : usages critiques du terme 113
a - mise à distance lexicale du terme *évènement* 116
b - présence du référent dans *La Route des Flandres* 121

D- Des années 60 aux années 80 : continuité littéraire 127
1- Duras, *La Douleur*, pour une portée générale du récit de guerre 127
a - de « Pas mort en déportation » à « La Douleur » : l'affirmation d'un témoignage 127
b - des *Cahiers de la guerre* à « La Douleur » : un travail sur l'élargissement de la portée 129
2 - la figure du cavalier au sabre, du traumatisme à une allégorie de la guerre 131
a - le cavalier au sabre dans *La Route des Flandres*, une image mentale obsédante 132
b - le cavalier au sabre dans *L'Acacia*, une figure allégorique 135
c - le cavalier au sabre dans *Le Jardin des plantes*, une figure-témoin 138

DEUXIEME PARTIE : COMMENT DIRE L'EVENEMENT ? (POUR EN FINIR AVEC L'INDICIBLE) 147

A- L'évènement « aux limites » du langage 148
1- l'indicible : une frontière intérieure artificielle ? 153
a- laconisme des personnages durassiens : Elle et Mme L. 153
b- les « sans voix » de Laurent Mauvignier 156
c- des points de vue limités 160
d- de l'indicible des personnages au traumatisme des auteurs ? 169
2- l'indicible éthique 172
a- écrire, un tabou moral 172
b- le livre malmené : Simon, Duras et quelques contemporains 180
3 - de la frontière du langage à la quête d'une *déglangue* 187
a- insuffisances des mots : Claude Simon et Laurent Mauvignier 187
b- les insuffisances de la forme : *Hiroshima mon amour*, et *La Douleur* 195
c- la quête d'une *déglangue* 206

B- Stratégies romanesques 213
1- stratégie par contournement 215
a- le « temps mort » de l'ellipse 216
b- le détour des hypothèses 223
c- contournements diégétiques : les rôdeurs de Laurent Mauvignier 231
2- stratégie par substitution 234
a- désignations creuses de l'évènement : quelque chose, ça et autres histoires… 234
b- les mots-écran 241
c- récits de substitution 249
3- stratégie par évidement 252
a- « mot-trou », et voix bloquées 253
b- dysfonctionnements commentés : Emmanuel Carrère 258
c- marques typographiques de la trouée du verbe 259

TROISIEME PARTIE : FAILLES EVENEMENTIELLES 269

A- Le temps brisé 272
1- repères temporels flottants 273
a- *La Route des Flandres,* ou « Quelle heure est-il ? » 273
b- dates floutées : *Hiroshima mon amour* et *Dans la foule* 280
2- dates en cascades 285
a- de *La Route des Flandres* à *L'Acacia* : une approche temporelle plus structurée ? 285
b- *La Douleur*, retour à une temporalité claire ? 287
c- Emmanuel Carrère : du quotidien à *l'uchronie* 289
3- logiques atemporelles : passé/présent/futur 298
a- le présent au prisme du passé : *D'autres vies que la mienne* 300
b- Laurent Mauvignier et les fantasmes prospectifs 302
4- l'épaisseur du temps évènementiel 306
a- échappatoires à la linéarité : démultiplications des fils narratifs 307
b- des textes sans début ? 313
c- apprendre à finir… 318

B- Un espace fracturé 327
1- d'un espace en ruines à une fracture métaphorique 327
a- des paysages en ruines 327
b- usages poétiques du toponyme 329
c- l'évènement comme ligne(s) de fracture 331
2- le motif du fossé : Simon, Duras, Mauvignier 335
a- au bout du fossé la culbute, Claude Simon 337
b- l'antre matriciel : Laurent Mauvignier 342
c- du fossé au fossoyeur : *La Douleur*, *L'Adversaire* 343

3- une variante de la faille : la vague dans *D'autres vies que la mienne* 346
a- « tsunami »/ « vague » 347
b- « vague », un mot simple 348
c- la vague, une familiarité inquiétante 350
d- la vague - l'évènement : rupture et reconfiguration d'un monde 351
e- ce que « La vague » sri-lankaise, doit à « la vague » japonaise : 352
4- les lieux-interstices pour des personnages au ban de la société 354
a- de la cave au café, Marguerite Duras, *Hiroshima mon amour* 354
b- du café au bordel : *Des hommes*, et *L'Acacia* 356
c- Jean-Claude Romand, entre combes forestières et plaines civilisées 358

C- Personnages fissurés 361
1- l'évènement : arme de tir, arme de poing 362
a- les personnages blessés de Laurent Mauvignier 362
b- les stigmates des personnages de Claude Simon 365
c- Emmanuel Carrère : une fissure originelle ? 367
d- l'épreuve du miroir : Claude Simon, Laurent Mauvignier, Marguerite Duras 368
2- des fantômes 370
a- le cas Romand : une insertion sociale difficile 370
b- spectralisation du personnage 372
c- le fantôme : un enjeu littéraire ? 376

QUATRIEME PARTIE : DE LA FRACTURE À LA FABRIQUE DE LIENS 383

A. Failles énonciatives 389
1- les voix destabilisées de Duras et Simon 390
2- dissémination des voix, Laurent Mauvignier 395
a- voix et personnages … *Loin d'eux*, *Ceux d'à côté* 395
b- influence durassienne ? 396
c- glissements simoniens ? 399
d- Une voix sans personnage 403
3- Emmanuel Carrère et la question de la « juste place » 404
a- la « juste place », une place fixe ? Régis Jauffret 406
b- une « juste place » insaisissable, Emmanuel Carrère 411

B- Regards croisés sur l'évènement 416
1- Simon : une guerre au prisme d'une autre 418
2- Duras ou l'envers de la guerre 421
a- des personnages nuancés 422
b- regards critiques sur l'euphorie d'après guerre : *Hiroshima mon amour*, *La Douleur* 427
3- Mauvignier : confronter les points de vue 430
a- *Dans la foule* : tifosi contre hooligans ? 432
b- *Des hommes* : harkis/fellaghas/colons 435
4- Carrère, points de vue complémentaires 436
a- statut du document chez Duras et Simon 437
b- *L'Adversaire* : au croisement des discours, un texte composite 442

C- Communions évènementielles 453
1- Duras : l'évènement perçu par le corps d'un sujet 454
a- *La Douleur*, *L'Espèce humaine*, un diptyque ? 455
b- le corps comme laboratoire d'expérience du corps d'un autre 458
c- enfant porté, homme déporté 460
2- Emmanuel Carrère, l'évènement et la communion des psychismes 464
a- une littérature de l'altérité : de l'écrivain télépathe à l'écrivain évangéliste 465
b- effets de résonance dans *D'autres vies que la mienne* 473

D- Une littérature relationnelle 478
1- contagions évènementielles du contemporain : Laurent Mauvignier et Emmanuel Carrère 480
a- l'ombre de la deuxième guerre mondiale 480
b- les contagions géographiques de Laurent Mauvignier 483

2- Laurent Mauvignier et la guerre d'Algérie : de l'héritage au partage....486
a- un arrière-plan traumatique....488
b- *Des hommes*, un roman adressé....493
3- Emmanuel Carrère : d'une écriture du partage à une littérature compassionnelle....500
a- mise en scène de l'écoute....500
b- la place du lecteur....503
c- le livre, catalyseur d'échanges....505
d- les pouvoirs cliniques du langage....508
Conclusion....513
Index....525
Bibliographie....529

Introduction : Aux frontières du langage, l'évènement

Il se passe quelque chose avec l'évènement[1]. S'il y a longtemps que les quotidiens ne s'envisagent pas sans leur "Une", des bandeaux traversent aujourd'hui les écrans pour inciter les éventuels "témoins d'un évènement" à contacter le standard, certaines chaînes de télévision diffusent 24h/24 les actualités en boucle, et ce, sans faire chuter l'audience. La société semble ainsi saturée par l'évènementiel. Le phénomène ne se restreint pas à la sphère médiatique, en atteste le succès d'une collection initiée par Alain Corbin en 2005 qui célèbre les grandes dates de l'Histoire de France[2], ou la renaissance de la collection « Les journées qui ont fait la France »[3]. Mais le phénomène médiatique comme celui qui touche l'Histoire ne sont que des exemples parmi tant d'autres d'un phénomène plus général encore qui consacre aujourd'hui la « renaissance de l'évènement » en sciences humaines et sociales[4].

C'est un fait que la relation contemporaine à l'évènement s'opère sur un mode fascinatoire. L'historien Henri Rousso analyse notre époque à l'épreuve des « effets retard »[5] de certains temps forts de l'Histoire qui résonnent toujours dans la société, au nombre desquels il distingue en particulier la deuxième guerre mondiale. Dans un monde encore secoué par les derniers grands épisodes traumatiques, il semble devenu urgent de s'emparer non seulement de ce qui se passe, mais aussi de ce qui s'est passé. La contemporanéité à l'évènement semble ainsi bloquée sur une forme de sidération, héritage du désarroi qu'aurait laissé derrière elle ce que l'historien nomme « la dernière catastrophe ».

---

[1] Nous employons le terme avec un accent grave, contrairement à l'habitude. Cette orthographe, admise par l'Académie française depuis 1979 et plus conforme à la prononciation, est recommandée par Alain Rey dans le Dictionnaire culturel de la langue française. Plus contemporaine et plus spontanée, cette orthographe nous semble ainsi plus appropriée à son sujet.

[2] Alain Corbin (dir.*), 1515 et les grandes dates qui ont fait la France revisitées par les grands historiens d'aujourd'hui*, Paris, Seuil, 2005.

[3] Cette collection est publiée chez Gallimard.

[4] François Dosse, *Renaissance de l'évènement. Un défi pour l'historien : entre sphinx et phénix*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010.

[5] Henri Rousso*, La Dernière catastrophe*, Paris, Gallimard, 2012, p. 250.

La littérature accompagne ce panorama contemporain. La recherche universitaire a montré combien la fiction française de ces dernières décennies se montre sensible à « la pression du monde »[6]. Délaissant l'imaginaire pour se centrer sur la vie effective, les auteurs abordent non seulement les évènements historiques, passés comme présents, mais encore les faits divers, et les catastrophes naturelles. La question de l'appropriation de l'évènement, au sens large de tout ce qui bouleverse la société, se pose donc également en littérature

L'évènement est toutefois une source d'inspiration qui s'inscrit dans une tradition littéraire. Les textes fondateurs sont construits autour d'évènements. *L'Odyssée*, l'épopée de Gilgamesh ou encore *La Bible* relatent des épisodes en partie liés à ce qui s'est réellement passé : guerres, cataclysmes et autres phénomènes culturels et naturels sont ainsi consignés par écrit dès l'Antiquité. Dès lors, les exemples de textes qui s'emparent d'évènements ne manquent pas. Les grands épisodes de la conquête romaine sont relatés chez Thucydide, Tite-Live, ou César… Au Moyen-âge, les croisades sont au cœur des textes de Geoffroi de Villehardouin, Robert de Clari, ou Joinville… Dans le même temps, le genre de la chanson de geste consacre les hauts-faits de l'Empereur Charlemagne avec *La Chanson de Roland*, tandis que les chroniques de Jean Froissart rapportent l'histoire des grandes guerres d'Europe du XIIIe siècle, et les Mémoires de Philippe de Commynes témoignent des règnes de Louis XI et Charles VIII… Qu'on pense encore aux plus récents *Tragiques*[7], au *Désastre de Lisbonne*, voire à *Candide*[8] centrés sur les guerres de religion du XVIe ou sur le tremblement de terre de Lisbonne en 1755 pour étayer une liste dont on perçoit bien qu'elle est sans limites.

L'appropriation littéraire des évènements recouvre globalement dans ces textes des enjeux extra-littéraires : la démarche peut la plupart du temps être associée à un moyen de construire le roman national, ou à une visée didactique, pour amener à faire réfléchir les lecteurs, par exemple sur l'absurdité d'une guerre civile, sur la providence ou sur la philosophie de l'Optimisme. Il en va tout autrement au XIXe, lorsque l'école Réaliste/Naturaliste incorpore l'évènement à la fiction. Les écrivains, alors friands de ces petites touches de réel qui confortent leur vision du roman "miroir de la société", revendiquent un brassage entre une part fictionnelle et un évènement d'ordre référentiel. C'est ainsi, par exemple, que la figure historique de Napoléon Bonaparte,

[6] Dominique Viart, *in* Bruno Vercier et Dominique Viart, *La Littérature française au présent*, Bordas, 2008 [2005], p. 16.

[7] Agrippa d'Aubigné, *Les Tragiques*, 1616.

[8] Voltaire, *Le Désastre de Lisbonne*, 1756, *Candide*, 1759.

légende dorée à l'époque, est évoquée dans de nombreux romans, à commencer par ceux de Balzac (*Adieu !* ou *Le Colonel Chabert* font référence à la Grande Armée, Napoléon intervient comme personnage dans *La Vendetta*, et *Une ténébreuse affaire*)[9], et Stendhal (Dans *Le Rouge et le noir* Julien Sorel lit *Le Mémorial de Sainte-Hélène* mais *La Chartreuse de Parme* l'évoque encore plus directement)[10] où le personnage de l'Empereur, exploité pour son potentiel romanesque, côtoie les personnages de la fiction[11].

Au même titre que les faits historiques, le fait divers intéresse grandement la littérature à partir du XIXe. Ces faits peuvent être portés sur la place publique par des écrivains qui les exploitent alors pour leurs enjeux polémiques, comme c'est le cas dès le XVIIIe siècle avec l'affaire Calas pour Voltaire, relayé au siècle suivant par les affaires Claude Gueux pour Hugo, ou Dreyfus pour Zola... Mais en parallèle, à partir de ce XIXe qu'accompagne l'essor du journalisme, bien des affaires quittent "la rubrique des chiens écrasés", pour faire l'objet d'une exploitation romanesque. C'est ainsi que les anecdotiques affaires Delamare et Berthet passent à la postérité grâce à Flaubert ou à Stendhal[12]. Le phénomène s'accentue au siècle suivant avec l'amplification de la sphère médiatique et l'apparition du journal *Le Détective* en 1928, entièrement consacré aux faits divers qui leur assure un retentissement sociétal d'autant plus accru. En 1933 par exemple,

[9] Honoré de Balzac, *Adieu !*, 1830 ; *Le Colonel Chabert*, 1835 ; *La Vendetta*, 1830 ; et *Une ténébreuse affaire*, 1841.

[10] Stendhal, *Le Rouge et le noir*, 1830 ; *La Chartreuse de Parme*, 1839.

[11] Cette incorporation romanesque de l'évènement historique propose des visions très différentes des évènements. Prenons l'exemple bien connu de la bataille de Waterloo vue par Stendhal dans *La Chartreuse de Parme*, (1839) et par Victor Hugo, dans *Les Misérables* (1862). Dans *La Chartreuse de Parme*, Fabrice surnommé « blanc bec » par le maréchal des logis contemple le Maréchal Ney « perdu dans une admiration enfantine », et ne comprend rien du tout à ce qui se passe. Dans *Les Misérables*, au contraire c'est un point de vue omniscient qui montre un spectacle épique : « Alors on vit un spectacle formidable./ Toute cette cavalerie, sabres levés, étendards et trompettes au vent, formée en colonnes par divisions, descendit, d'un même mouvement et comme un seul homme, avec la précision d'un bélier de bronze qui ouvre une brèche, la colline de la Belle Alliance, s'enfonça […] montant au grand trot , à travers un nuage de mitraille crevant sur elle, l'épouvantable pente de boue du plateau Mont Saint-Jean ». Perçue par le prisme d'un personnage qui n'y comprend rien dans le roman de Stendhal, la bataille est envisagée sous l'angle de la confusion du soldat. À l'inverse, *Les Misérables* mettent en valeur l'organisation et l'héroïsme des combattants. Dans les deux cas, toutefois, la scène est décrite, s'inscrit dans une fiction comme un épisode annexe de l'intrigue, l'évènement est essentiellement exploité pour son potentiel narratif, romanesque, soit qu'il révèle le décalage d'un personnage encore puéril qui fera peu à peu son éducation, soit qu'il captive par une scène d'action, mais pas pour lui-même. Les références précises au matériau évènementiel sont recouvertes par la fiction.

[12] L'affaire Delamare relate l'histoire d'une femme criblée de dettes qui s'empoisonne en ingérant de la mort aux rats. Elle compose le sous-bassement du roman de Flaubert *Mme Bovary*. Stendhal de son côté reprend pour *Le Rouge et le noir* cette anecdote lue dans *La Gazette des tribunaux* où il est question d'un fils d'artisan présentant de bonnes dispositions pour les études qu'un homme d'église prend sous son aile. Recommandé comme précepteur dans une famille, il noue une relation passionnée avec la maîtresse de maison qui lui vaut d'être chassé. Le jeune homme tirera au pistolet sur cette femme lors d'un office et sera exécuté. L'allusion au fait divers est faite dans le chapitre 5 du livre I où le personnage de Stendhal, Julien Sorel, tombe sur une coupure de journaux qui évoque l'exécution de Louis Jenrel, anagramme parfait de son propre nom qui préfigure son destin.

les histoires de Violette Nozière, et des sœurs Papin[13] mobilisent l'opinion et inspirent écrivains et artistes[14]. Et la tendance ne s'est pas estompée depuis. On ne compte plus aujourd'hui le nombre de romans inspirés de ces « petits faits vrais »[15], en atteste la collection créée en 2006 aux éditions Grasset par Jérôme Béglé : « Ceci n'est pas un fait divers ».

Comprendre la propension actuelle à s'approprier un fait divers nécessite donc qu'on cherche les motifs ailleurs que dans la simple volonté de « faire vrai ». Pour Philippe Hamon l'intérêt de tels évènements repose sur leur nature à la fois invraisemblable et attestée. Tranchant avec la banalité du quotidien, le fait divers compose alors « le microroman ou la micro-histoire "des gens qui n'ont pas d'histoire"»[16]. C'est là une piste qui repose sur une société toujours avide de sensations fortes, que la littérature satisferait en s'emparant de ces épisodes qui défraient la chronique. Le pouvoir de fascination du fait divers sur les écrivains ne doit en outre pas être écarté. Partant du principe qu'« on ne s'intéresse jamais à un fait divers que pour des motifs personnels »[17], Roger Grenier conditionne en effet leur appropriation à une attirance personnelle de l'auteur qui rejoindrait celle du public[18]. Mais en 1964, Roland Barthes analyse le goût pour ce type d'évènement dans une perspective qui dépasse les simples appétences individuelles et le caractère sensationnaliste du fait divers. Le critique met en effet à jour une structure mythique, sous-jacente à ces histoires, qui réhabilite par là-même leur présence au sein du discours littéraire[19].

---

[13] Violette Nozière a été accusée d'avoir tué par empoisonnement son père et tenté de faire de même avec sa mère. L'affaire Papin relate l'histoire de deux sœurs, employées chez un couple de bourgeois qui s'acharnent un soir sur leur maîtresse et sa fille, les abandonnant dans une mare de sang après les avoir mutilées. Dans les deux affaires, le mobile du crime reste inexpliqué par la justice.

[14] On pense aux poèmes surréalistes regroupés sous le titre *Violette Nozières* où André Breton, Benjamin Péret, Paul Eluard ou encore René Char, pour ne parler que des plus connus, rendent hommage à la parricide en exploitant la piste selon laquelle elle aurait été victime d'un inceste. L'album est illustré de dessins et peintures de Salvador Dali, Max Ernst, René Magritte... et la couverture est une photographie signée Man Ray (*Violette Nozières*, Bruxelles, Nicolas Flamel, 1933). L'affaire Papin inspire Jean Genet, bien qu'il s'en défende, pour *Les Bonnes* (Paris, L'Arbalette, 1947). Les cinéastes aussi s'emparent de ces deux évènements. Claude Chabrol revient et sur l'affaire de Violette Nozière dans un film éponyme avec Isabelle Hupert dans le rôle principal en 1977, et sur l'affaire Papin en 1995 avec *La Cérémonie* où il transpose l'histoire à l'époque contemporaine. Sur l'affaire Papin le cinéma français a également produit *Les Abysses* de Nikos Papatakis en 1963 et *Les Blessures assassines* de Jean-Pierre Denis en 2000.

[15] Nathalie Sarraute, *L'Ère du soupçon*, Paris, Gallimard, [1956], 2009, coll. "Essai", p. 63.

[16] Philippe Hamon, « Littérature et fait divers », in *Romantisme* n°97, 1997 (pour la citation : Edmond de Goncourt : Préface à *La Faustin*).

[17] Roger Grenier, « De l'utilité des faits divers », *Les Temps modernes*, n°17, Paris, Gallimard, 1947, p. 951.

[18] Par exemple, la critique établit le lien entre l'attirance pour « l'affaire Papin » et l'homosexualité de Genet pour expliquer que le fait divers l'ait inspiré.

[19] Barthes, Roland, « structure du fait divers », in *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964, p.188-197.

Toutes ces pistes, aussi intéressantes soient elles, abordent le fait divers comme un évènement à part entière, une « structure fermée »[20]. Notre travail l'envisage au contraire dans les liens qu'il tisse avec les discours variés qu'il suscite, de manière plus générale, à la manière des travaux réunis par Emmanuelle André, Martine Boyer-Weinmann et Hélène Kuntz, qui mettent l'accent sur les croisements entre les différents discours dont le fait divers est l'objet[21]. Entendu comme *un fait qui s'est passé, a retenti dans la sphère collective, et dont les discours s'emparent*, l'évènement se décline donc en faits historiques, catastrophes naturelles ou faits divers. À différentes échelles, ce qui se passe dans le monde s'inscrit de longue date dans une histoire littéraire, objet d'appropriations très variées.

Pourtant, la présence de l'évènement s'estompe dans la littérature des années soixante aux années quatre-vingt. On peut en effet s'étonner d'un certain effacement des épisodes historiques dans les fictions publiées au cours de ces deux décennies, précisément parce que la source évènementielle se montrait généreuse : deux guerres mondiales assorties de guerres coloniales avaient de quoi donner du grain à moudre aux écrivains. Or la production littéraire, pendant près de vingt ans, se concentre davantage sur « l'aventure de l'écriture » que sur « l'écriture d'une aventure »[22]. Roland Barthes déclare le verbe écrire « intransitif »[23] : comme le verbe qui ne comporte pas de complément d'objet est dit *intransitif*, la littérature des années 60-70 ne se donne, selon lui, pas d'objets, pour mieux se replier sur des enjeux proprement littéraires. Par rapport au retentissement sociétal qu'elle a pu avoir, la deuxième guerre mondiale est ainsi une source d'inspiration médiocre dans cette période[24] qui se distingue en cela de l'immédiat après-guerre. Hormis quelques exemples au nombre desquels on compte Claude Simon avec *La Route des Flandres*[25], Michel Tournier avec *Le Roi des Aulnes*[26], Perec avec *W ou le souvenir d'enfance*[27],

---

[20] Id.

[21] Emmanuelle André, Martine Boyer-Weinmann, Hélène Kuntz, *Tout contre le réel. Miroirs du fait divers*, L'Esprit des Lettres- Le Manuscrit, Paris, 2008.

[22] « Le nouveau roman n'est plus l'écriture d'une aventure mais l'aventure d'une écriture », Jean Ricardou, *Pour une théorie du Nouveau roman*, Essais, Seuil, coll. "Tel Quel", Paris, 1967, p. 111.

[23] Barthes, Roland, « Écrire, verbe intransitif ? », *in* Roland Barthes, *Œuvres complètes* III. Livres, textes, entretiens, 1968-1971, Paris, Seuil, 2002, p. 617-626

[24] Nous renvoyons aux travaux de Dominique Viart, dans l'ouvrage coécrit avec Bruno Vercier, *La littérature française au présent*, op. cit., en particulier la deuxième partie « écrire l'histoire », p. 129-210.

[25] Claude Simon, *La Route des Flandres,* Paris, Minuit, [1960], coll. « double », 2009, désormais *RF*.

[26] Michel Tournier, *Le Roi des Aulnes,* Paris, Gallimard, 1970.

les écrivains se détournent des horreurs de cette guerre, qui, au lieu de les inspirer, les ont fait se confronter à l'infigurable. Ce phénomène marque un moment décisif dans l'histoire du rapport entre l'évènement et son appropriation entre les années soixante et les années quatre-vingt. Nous reviendrons au fil de ce travail sur le discrédit qui entache à l'époque toute démarche esthétique visant à s'emparer de ce qui s'est passé, notamment lorsqu'elle touche aux exterminations de masse. En littérature, les propos de Jean-Norton Cru[28] sur la fragilité du témoignage, l'interdiction morale jetée par Theodor Adorno[29], à quoi s'ajoute une idéologie fondée sur "l'ère du soupçon"[30], ont globalement contribué à faire renoncer la littérature à se saisir de ce qui se passe dans le monde. Nelly Wolf, qui s'est attachée à l'étude du roman de cette période, résume la situation en qualifiant ces productions de « littérature sans histoire », régie par une « loi du silence »[31].

Le phénomène peut s'illustrer par cet évènement qui a touché de près la société française sans être l'enjeu d'une véritable appropriation littéraire : la guerre d'Algérie. Roland Barthes remarque en 1964 que « nous n'avons eu en France aucun grand roman sur la guerre d'Algérie »[32]. Il est vrai qu'il faudra attendre encore trois ans avant de voir paraître deux œuvres qui restent des *hapax* sur la question[33] : *Elise ou la vraie vie* de Claire Etcherelli et *Tombeau pour cinq cent mille soldats* de Pierre Guyotat[34]. Barthes analyse le phénomène comme relevant de la nature même de l'évènement : n'ayant pas eu suffisamment d'impact sur la société française, il n'a pas fait l'enjeu d'une appropriation par la littérature. Cette analyse, peut-être un peu hâtive deux ans après les

---

[27] Georges Perec, *W ou le souvenir d'enfance*, Paris, Denoël, 1975.

[28] Jean Norton Cru, *Témoins, essai d'analyse et de critique des souvenirs de combattants édités en français de 1915 à 1928*, Paris, Les Étincelles, 1929.

[29] Theodor W. Adorno « Critique de la culture et société », 1949, repris dans *Prismes. Critique de la culture et de la société,* [*Prismen*, 1955],traduit de l'allemand par Geneviève et Rainer Rochlitz, Payot, 1986.

[30] Nathalie Sarraute, *L'Ère du soupçon*, op. cit.

[31] Selon Nelly Wolf, l'esthétique littéraire, dominée par le Nouveau Roman, s'écarte des sujets historiques, du moins de façon programmatique, impliquant une sorte de " loi du silence". (Nelly Wolf, *Une littérature sans histoire, essai sur le Nouveau Roman*, op. cit., chapitre VI p.193-203.) : « Le structuralisme, c'est l'écriture blanche dans la théorie. Sa progressive emprise sur le champ intellectuel assure la postérité du Nouveau Roman. C'est le triomphe provisoire de la pulsion d'oubli ». Son ouvrage étudie cependant la présence parfois cryptée de l'histoire dans les textes, nous y reviendrons. Nelly Wolf, *Une littérature sans histoire*, op. cit., p. 203.

[32] Roland Barthes, « Une société sans roman ? » Inédit associé à trois textes parus en 1964 pour la revue italienne *Menabo*, Turin, 1964, Roland Barthes, *Œuvres complètes, Tome II, Livres, textes, entretiens, 1962-1967*, Seuil, Paris, 2002.

[33] Voir Thomas Augais, Mireille Hilsum et Chantal Michel (ed.), *Ecrire et publier la guerre d'Algérie. De l'urgence aux résurgences*, Kimé, 2011.

[34] Claire Etcherelli *Elise ou la vraie vie*, Paris, Denoël, 1967, Pierre Guyotat, *Tombeau pour cinq cent mille soldats*, Paris, Gallimard, 1967.

accords d'Evian, est nuancée par l'historien Benjamin Stora, qui bénéficie de plus de recul sur la question. S'il dresse le même constat sur le manque de romans véritables sur cette guerre, l'historien l'interprète au contraire comme un effet de l'impact important de cette guerre sur la société française. Selon lui en effet, si celle-ci, à de rares exceptions près, a été écartée du champ littéraire, c'est que l'écrivain qui s'y risquait était susceptible de se fourvoyer dans deux écueils : le parti pris pour un sujet polémique et hautement politique, ou l'archaïsme d'un roman de guerre classique[35]. On retrouve ici les problématiques soulevées plus haut par la deuxième guerre mondiale. L'historien conforte ainsi cette théorie d'une esthétique régie par une sorte d'*omerta* dans les années soixante, et qui explique pourquoi cette guerre, à l'instar d'autres évènements, a longtemps été tenue à l'écart des fictions littéraires. La guerre d'Algérie trouve ainsi sa place dans une littérature plus récente, plus ouverte sur le monde et qui surmonte, nous verrons comment, le double écueil éthique et esthétique formulé plus haut par Stora. On pense aux fictions publiées au début des années 2000 par Arno Bertina, *Le Dehors ou la migration des truites* ; Jérôme Ferrari, *Où j'ai perdu mon âme* ; Bertrand Leclair, *Une guerre sans fin*[36]…, et bien entendu à *Des hommes*[37] de Laurent Mauvignier, qui figure à notre corpus.

La littérature contemporaine procède ainsi à une « réappropriation » de l'évènement depuis les années quatre-vingt qui nécessite une approche spécifique. Les recherches récentes sur les fictions contemporaines montrent que dans ces années-là, la littérature redevient *transitive*[38] : après s'en être détournée, elle revient au sujet, au monde, au réel, à l'Histoire et *a fortiori* à ce qui se passe, à ce qui fait événement – pour le sujet comme pour la

[35] L'historien Benjamin Stora montre que si la guerre d'Algérie a bien disparu du débat public en France avant les années quatre-vingt, "elle se manifeste, en fait, massivement, à travers la production d'ouvrages" (Benjamin Stora, *La gangrène et l'oubli*, Paris, Seuil, 1991, p 238). L'étude qu'il mène sur lesdits ouvrages montre que cette guerre reste d'abord souvent traitée par des écrivains nostalgiques de la colonisation, qui s'autorisent à parler de ce sujet sans risquer la censure, qu'elle se caractérise surtout par une écriture personnelle, à la première personne, sur le mode de la confidence, du témoignage, et qu'elle tend en toute logique à ne pas appréhender l'histoire frontalement, dans sa complexité et dans sa dimension collective. Témoigner d'une expérience personnelle, ne pas parler de la guerre d'Algérie, telle était la logique de ces récits. Selon Benjamin Stora, la proportion d'ouvrages publiés entre 1962 et 1982 en faveur "de la présence française en Algérie" tourne autour de 70%, les autres parutions émanant du camp adversaire se confrontant à la censure (op. cit., p. 239).

[36] Arno Bertina, *Le Dehors ou la migration des truites*, Arles, Actes Sud, 2001 ; Jérôme Ferrari, *Où j'ai laissé mon âme*, Arles, Actes Sud, 2010 ; Bertrand Leclair, *Une guerre sans fin*, Paris, Libella –Maren Sell, 2008.

[37] Laurent Mauvignier, *Des hommes*, Paris, Minuit, 2010, désormais *Dh.*

[38] On pense, entre autre, aux travaux de Wolfgang Asholt, *Der Franzosishe Roman Der Achtziger Jahre*, Darmstadt, Wissenschafliche Buchgesellschaft, 1994, et à ceux réunis par Dominique Viart, *Mémoires du récit*, *études sur le récit contemporain,* coll. "Écritures contemporaines", vol. 1, Paris-Caen, Minard, Lettres modernes, 1998.

communauté sociale. C'est cette « réappropriation » récente de l'évènement dans le champ contemporain qui nous a semblé devoir être étudiée à la fois pour elle-même et au regard de la période des années soixante qui la précède. Habité par le soupçon moderne[39], soucieux de ne pas revenir aux formes anciennes d'appropriation de l'évènement, un large pan de la littérature contemporaine engage une nouvelle approche de ce qui résonne dans le monde. C'est elle qui débloque l'écriture et relance le processus d'appropriation de l'évènement dans les années quatre-vingt.

Cette réappropriation de l'évènement va de pair avec une reconsidération de la notion d'évènement en sciences humaines et sociales. L'historien François Dosse observe dans l'essai qu'il consacre à la notion comment, après avoir longtemps été associé à la futilité, au manque d'envergure, l'évènement fait retour au profit d'une reconsidération par l'ensemble des domaines de recherches[40]. La littérature n'est pas en reste. Nous l'avons dit, de nombreuses publications cette dernière décennie proposent en effet d'envisager les enjeux de l'évènement dans la littérature[41]. Faut-il voir là pour autant une rupture induite par les attentats du 11 septembre 2001 sur le *world trade center*[42] ? L'effondrement des tours jumelles de New York, que Jean Baudrillard

---

[39] Les recherches de Dominique Viart ont montré que le récit, depuis les années quatre-vingt, bien qu'il redevienne transitif, porte toujours en lui les questionnements de la Modernité. Le critique constitue une typologie de ces quatre interrogations, extrait que nous citons dans son intégralité malgré la longueur, tant elle est éclairante pour notre propos : « […] le récit est le point de rencontre d'une quadruple interrogation : une interrogation sur la matière même de ce qui est sinon raconté du moins rapporté ou reconstitué avec toutes les difficultés et les incertitudes que l'on sait, et que l'on pourrait appeler la « quête cognitive » […] ; une interrogation sur la possible mise en récit de cette matière et sur les déformations, les trahisons, les falsifications qu'une telle mise en récit suppose et que l'on pourrait appeler « l'hésitation narrative » ; une interrogation sur les modes d'appropriation de cette matière : comment est-elle reçue, d'où vient-elle, qui la garantit, comment croire les récits entendus et transcrits, quelle part de phénomènes inconscients vient perturber les réceptions et les représentations ? – que l'on pourrait appeler « la question de la transmission » ; une interrogation enfin sur le présent du sujet dont la maîtrise sur tout ce qui le constitue lui-même – identité, histoire, conscience de soi – demeure hypothéquée par le soupçon que les sciences humaines ont jeté sur ces questions, et que l'on pourrait appeler "l'inquiétude existentielle" »., Dominique Viart, « Écriture contemporaines, Mémoires du récit », *in* Dominique Viart (éd.), *Mémoires du récit*, *études sur le récit contemporain,* op. cit., p. 26

[40] François Dosse, *Renaissance de l'évènement. Un défi pour l'historien : entre sphinx et phénix*, op. cit.

[41] Nous pensons, entre autre, aux travaux de Didier Alexandre, Madeleine Frédéric, Sabrina Parent et Michèle Tourret (dir.), *Que se passe-t-il ? Évènement, sciences humaines et littérature*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2004 ; Emmanuel Boisset et Philippe Corno (dir), *Que m'arrive t-il ? Littérature et évènement*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2006 ; Pierre Glaudes, Helmut Meter (dir.) *Le sens de l'Évènement dans la littérature française XIX-XXème siècle*, Actes du colloque international de Klagerfurt, 1er-3 juin 2005, Bern, Peter Lang, 2008 ; Emmanuelle André, Martine Boyer-Weinmann, Hélène Kuntz, *Tout contre le réel. Miroirs du fait divers*, L'Esprit des Lettres- Le Manuscrit, Paris, 2008 ; Émilie Lucas-Leclin (dir.), (Non) évènement, revue *TRANS*- [En ligne], 10, 2010, mis en ligne le 08 juillet 2010, consulté le 23 octobre 2012. URL : http://trans.revues.org/366; Sabrina Parent, *Poétiques de l'évènement, Claude Simon, Jean Rouaud, Eugène Savitskaya, Jean Follain, Jacques Réda*, Classiques Garnier, 2011 ; Marc Courtieu, *Évènement et roman, Une relation critique*, Amsterdam- New-York, Rodopi, 2012.

[42] L'influence du 11 septembre sur les recherches universitaires concernant l'évènement semble admise par nombre de chercheurs. C'est la thèse de Sabrina Parent (*Poétiques de l'évènement, Claude Simon, Jean Rouaud, Eugène Savitskaya, Jean Follain, Jacques Réda*, Classiques Garnier, 2011, p. 15) ou encore de la sociologue Jocelyne Arquembourg (*L'Évènement et les médias. Les récits médiatiques des tsunamis et les débats publics (1755-2004)*, Paris, éditions des archives contemporaines 2011, page 27). De manière plus générale, voir sur la question le numéro que consacre la revue *ELFe* à cette

qualifie d' « évènement matriciel »[43], a certes stimulé nombre d'écrivains dans une approche problématique de l'évènement : problème du genre à adopter (Luc Lang, *11 septembre mon amour*, Marc Weitzmann, *Notes sur la terreur*)[44] ; perturbations énonciatives (Frédéric Beigbeder, *Windows on the World*, Don Delillo, *L'Homme qui tombe*)[45] ; problème éthique, à plus forte raison quand il s'agit d'adopter le point de vue du terroriste (Salim Bachi, *Tuez-les tous*, Marc-Édouard Nabe, *Une lueur d'espoir*)[46], problèmes sur la façon d'intégrer la dimension médiatique de l'évènement dans l'écriture (Patrick Bouvet, Christophe Fiat)[47], ou plus généralement, problème de la mise en fiction de l'évènement (Michel Vinaver, *11 september 2001/11 septembre 2001*)[48]… Mais si cet évènement catalyse toute une série de problématiques littéraires, celles-ci s'inscrivent dans la lignée du renouveau littéraire des années quatre-vingt, que le prétexte du 11 septembre ne fait qu'exacerber[49]. Peut-être est-ce surtout la critique littéraire qui s'est montrée plus tardivement attentive à ces questions, après ce retentissant attentat. C'est pourquoi si le 11 septembre sera évoqué dans ce travail, nous ne le considérons pas comme un évènement d'un impact décisif sur

---

question : Bruno Curatolo, Jean-Yves Debreuille, Sabrina Parent et Michèle Touret (dir.) « Quand finit le XXe siècle ? », Revue *ELFe*, vol. 2, 2012.

[43] « Nous avons affaire, avec les attentats de New York et du World Trade Center, à l'événement absolu, la "mère" des événements, à l'événement pur qui concentre en lui tous les événements qui n'ont jamais eu lieu. » Jean Baudrillard, *L'esprit du terrorisme*, Paris, Galilée, 2002, p. 9-10.

[44] Luc Lang, *11 septembre mon amour*, Paris, Stock, 2003 ; Marc Weitzmann, *Notes sur la terreur*, Paris, Flammarion, 2008. Lang évoque à plusieurs reprises une sorte d'hybridité du texte. Voir notamment son article « Contemporain générique » in Lionel Ruffel (éd.), *Qu'est-ce que le contemporain ?*, Nantes, Cécile Defaut, 2010, p. 195.

[45] Frédéric Beigbeder, *Windows on the World*, Paris, [Grasset, 2003],Gallimard, coll. "Folio", 2005. Don DeLillo, *L'Homme qui tombe.* [*The Falling Man*, New York, Scribner, 2007] trad. de l'américain par Marianne Véron, Arles, Actes Sud, 2008. Dans le texte de Beigbeder le « je » de l'énonciateur se juxtapose à celui de la victime Carthew Yorston, dans le roman de Don DeLillo, le récit est en partie pris en charge par un personnage amnésique.

[46] Salim Bachi, *Tuez-les tous*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2006 ; Marc-Édouard Nabe, *Une lueur d'espoir*, Monaco, Ed. du Rocher, 2001.

[47] Patrick Bouvet, *Direct*, Paris, Éd. de l'Olivier, 2002 ; Christophe Fiat, *New York 2001,* Romainville, Al Dante, « Niok », 2001. Voir l'analyse de Gaëlle Theval : « "En face/d'évènements/ en face/des gens/ et toujours la télévision/ entre nous". Le 11 septembre 2001 vu par deux poètes contemporains (Patrick Bouvet et Christophe Fiat) » in *TRANS-* [en ligne], 10, 2010 mis en ligne le 8 juillet 2010, consulté le 23 octobre 2012. URL : http://trans.revues.org/382.

[48] Michel Vinaver, *11 september 2001/11 septembre 2001*, Paris, L'Arche éditeur, 2002. Le texte de Vinaver, envisagé par l'auteur comme « collage de paroles arrachées au réel » (id., p. 11), se présente comme un texte brut, incapable de penser ni de mettre en récit l'évènement. (voir sur le sujet Catherine Douzou, « Le 11 septembre 2001 de Michel Vinaver. Babel Implosée », in F. Fix et F. Toudoire-Surlapierre (dir.), *La Citation dans le théâtre contemporain (1970-2002)*, Dijon, EUD, coll. « Écritures », 2010, p. 101.)

[49] Sur la question d'un hypothétique renouveau littéraire qui s'ancrerait dans le début du siècle, voir l'article de Dominique Viart: « Historicité de la littérature : la fin d'un siècle littéraire », in Bruno Curatolo, Jean-Yves Debreuille, Sabrina Parent et Michèle Touret (dir.) « Quand finit le XXe siècle ? », op. cit.

l'esthétique littéraire du début du XXIe siècle. La réappropriation contemporaine de l'évènement trouve selon nous ses sources dans une période antérieure.

Afin de nous mettre en situation de montrer quelles sont les origines de la réappropriation de l'évènement en littérature, il convient de s'interroger sur la notion d'*évènement*, particulièrement fluctuante dans ce domaine. Prenant tour à tour les sens aussi différent que *aventure, péripétie, coup de théâtre, action, destin, intrigue, épreuve, scène, tragédie, drame, épopée*…[50] l'évènement n'est pas une notion toujours clairement définie par l'histoire littéraire, encore aujourd'hui. Déjà à la fin du XIXe siècle Anatole France en interroge le sens :

> Mais qu'est-ce qu'un évènement ? Est-ce un fait quelconque ? Non pas ! me dites vous, c'est un fait notable. Or, comment un historien juge-t-il qu'un fait est notable ou non ? Il en juge arbitrairement, selon son goût et son caprice, à son idée, en artiste, enfin ! car les faits ne se divisent pas, de leur propre nature, en faits historiques et en faits non historiques.[51]

L'auteur du *Crime de Sylvestre Bonnard* propose alors une définition relativiste de l'évènement, tributaire du discours qui le porte. En effet, il assimile l'évènement historique et le fait divers, dans la mesure où l'un et l'autre relèvent du texte artistique qui leur confère de l'importance. Cette définition préfigure les réflexions qui émergent dans les sciences sociales et sciences humaines à partir des années soixante[52]. Trois traits saillants ressortent en effet à cette époque qui fonde l'évènement comme notion : l'évènement n'est plus un fait mais **le fruit du discours qui le profère**, de là découle qu'il n'est plus objectivable mais perçu dans sa **dimension subjective**, à quoi s'ajoute qu'il marque **une rupture**. Remonter aux années soixante permet ainsi de parer une certaine carence définitionnelle en littérature et d'élaborer une définition (provisoire) de l'évènement :

> *L'évènement est quelque chose qui arrive dans la sphère collective, qui fait rupture, et donne lieu à des appropriations discursives problématiques*

[50] Source CRTL « évènement » synonymie.

[51] Anatole France, *Le Crime de Sylvestre Bonnard*, 1881.

[52] François Dosse inscrit également le retour de l'évènement dans une série de travaux critiques menés dans les années soixante, en particulier dans la deuxième partie de son essai, « Le Tragique XXe siècle et la redécouverte de l'évènement », où il évoque à plusieurs reprises les travaux d'Hannah Arendt, Edgar Morin, Pierre Nora, Michel Foucault, Georges Duby, Michel de Certeau ou Paul Veyne pour ne citer qu'eux, *Renaissance de l'évènement. Un défi pour l'historien : entre sphinx et phénix*, op. cit., p. 117-240.

De même que la citation d'Anatole France le suggère, à partir de ces années s'affermit l'idée que ce qui s'est passé ne peut être pensé en dehors de la manière dont il est raconté. Les sciences humaines et sciences sociales posent ce principe que l'évènement est moins un *en-soi* que le produit du texte qui se l'approprie. La critique plus récente a montré que la littérature contemporaine scelle ce rapport indéfectible entre l'évènement son appropriation[53]. La fiction contemporaine se départit alors rarement d'une réflexion sur la manière de relater ce qui s'est passé :

> C'est qu'en fait les discours que l'on tient à son endroit comptent plus que l'évènement. Ce qui importe, c'est ce qu'on en dit, l'espace de parole qui exprime comment les faits se disposent dans une conscience, expose leur résonance subjective (…) Ces choix d'écriture tendent à souligner que le réel n'existe pas en dehors de la perception, de la pensée, des affects, etc., qui le constituent pour chacun. Il n'y a pas d'en soi de l'évènement.[54]

Ainsi la relation de la littérature à l'évènement déplace-t-elle le centre de ses questionnements de l'évènement vers son appréhension dans la période contemporaine[55]. Cette remise en cause de l'évènement comme référent extralinguistique attesté au profit d'une notion plus labile interroge l'acte créateur. Qu'en est-il, en effet, de la possibilité de s'approprier l'évènement par l'écriture, si on entend par *s'approprier* le sens courant du *Petit Robert* de « faire sien ; s'attribuer la propriété de (une chose concrète ou abstraite) »[56] quand l'évènement n'est ni saisissable - puisqu'il ne préexiste pas à son énonciation, ni à saisir – puisqu'il émerge dans l'énonciation. En réalité, le processus d'appropriation s'envisage davantage par les écrivains comme une manière de rendre compte, de la façon la plus *appropriée* possible, de ce qui s'est passé. Résultant du discours qui le promulgue, l'évènement se trouve en effet à la confluence de plusieurs domaines - au nombre desquels le discours médiatique, historique, mais aussi psychologique, sociologique - avec lesquels le discours littéraire est amené à dialoguer, mais qui l'incitent aussi à trouver son propre langage. C'est dans ce double sens où il s'agit pour la

---

[53] Dominique Viart, « fiction et fait divers », *in* Bruno Vercier et Dominique Viart, *La Littérature française au présent*, op. cit., p. 235-251..

[54] Id., p. 238.

[55] « Le fait divers dans la littérature contemporaine, pose ainsi des questions moins sur lui-même que sur la façon dont on l'appréhende. […] La question dès lors est bien de réception – et non plus seulement de réflexion comme c'était encore le cas dans les textes de Gide […] », Ibid., p. 241.

[56] Alain Rey, *Dictionnaire Le Nouveau Petit Robert*.

littérature et de trouver son propre langage, et de trouver un langage approprié pour dire l'évènement, qu'il faut entendre le processus d'appropriation.

Au rebours d'un usage historiographique de l'évènement, d'une exploitation romanesque mise en œuvre au XIXe siècle, ou encore de l'effort pour y découvrir une structure mythique sous-jacente, un pan de la littérature contemporaine en fait donc plutôt le champ d'un questionnement que les écrivains et leurs narrateurs retournent sur eux-mêmes, et sur le monde. C'est également la littérature qui s'interroge au miroir de l'événement qu'elle rapporte. Les écrivains montrent ainsi que s'ils peuvent s'intéresser au fait divers et aux évènements pour des raisons personnelles comme le suggère Roger Grenier[57], les motifs esthétiques ne sont pas à écarter.

Mais peut-on encore parler de *l'évènement* ? Dans la mesure où chaque appropriation s'envisage comme une des versions possibles de ce qui s'est passé, l'évènement se délite, et il devient difficile d'en parler au singulier. Non seulement ce qui s'est passé varie en fonction de l'angle de vue retenu, mais il est encore pluriel par sa nature . Décomposé en divers éléments, prenant des tournures diverses (fait divers, Histoire, catastrophe naturelle), et des retentissements variés, l'évènement n'est pas monolithique. À l'instar du dernier roman de Jean Rolin[58], nous aurions ainsi pu employer le terme au pluriel, « les évènements » soulignant combien ce qui s'est passé fait se confronter l'écriture à une nébuleuse d'épisodes, de traitements possibles, et d'incidences. Mais le pluriel tend à écraser l'ensemble de ce qui s'est passé et ne rend pas compte d'une forme d'étoilement que produit un évènement d'origine.

Comment alors nommer les éléments qui composent l'évènement ? La même question s'est posée à Roland Barthes au sujet des fragments biographiques, ce pourquoi il a forgé la notion de *biographème*. Partant du radical *biograph-* auquel il adjoint le suffixe *–ème* recouvrant l'idée de la plus petite unité - sur le modèle de morphème, lexème, phonème..., Roland Barthes a recours à une notion qui lui permet d'évoquer ces temps forts qui composent une biographie. De la même manière, nous proposons de parler d'*éventèmes* pour désigner les multiples rejets dont le rhizome évènementiel est porteur, la métaphore botanique ayant ses limites. En dépit du syncrétisme peu orthodoxe du néologisme, fabriqué à partir de la racine latine *eventus* du terme évènement, à laquelle nous avons adjoint le suffixe grec *–ème*, nous l'avons conservé pour son écho sonore et sémantique au *biographème* établi par Barthes. L'*éventème* est ici défini comme un fragment isolé d'un évènement auquel il renvoie. L'*éventème* est à l'évènement ce que le *biographème*

[57] Roger Grenier : « on ne s'intéresse jamais à un fait divers que pour des motifs personnels », loc. cit. cf. note 17.

[58] Jean Rolin, *Les Évènements*, Paris, POL, 2015. Le roman d'anticipation évoque une guerre civile en France sans jamais nommer ce dont il s'agit précisément, autrement que par ce terme générique au pluriel « les évènements ».

est à la biographie : un point d'ancrage autour duquel s'organise un réseau de signifiants. À l'instar du biographe tant espéré par Barthes, les écrivains contemporains usent en effet de l'évènement en le réduisant « à quelques détails, à quelques goûts, à quelques inflexions »[59], parce qu'ils renoncent à une forme d'unicité de la matière évènementielle. À la « vie "trouée" »[60] préconisée par Barthes au biographe, correspond l'évènement « troué » des fictions contemporaines.

Cette « réappropriation » contemporaine de l'évènement est en latence durant les années soixante. En effet, si cette époque semble marquer une pause dans l'appropriation de l'évènement par la littérature, elle offre un laboratoire de réflexions sur le sujet. Fers de lance de cette démarche, Marguerite Duras et Claude Simon ont, en effet, mené quelques expérimentations originales en leur temps, rompant la « loi du silence » pour écrire et publier, dès 1960, d'une part *Hiroshima mon amour*[61], de l'autre *La Route des Flandres*[62]. Le scénario de Duras comme le roman de Simon, outre qu'ils abordent les évènements historiques, choisissent de mettre l'accent sur certains épisodes peu reluisants de la deuxième guerre mondiale : période d'Occupation, Collaboration, femmes tondues, débâcle de l'armée française dans les Flandres ou encore Hiroshima. Leurs narrations trouées, en partie à cause d'une mémoire défaillante des sujets, annonce la démarche d'appropriation contemporaine qui procède par *éventèmes*.

Les deux écrivains posent aussi les bases d'une réflexion originale et problématique sur l'appropriation de l'évènement, qui préfigure l'époque contemporaine. Pour éclaircir cette piste, nous proposons à la réflexion les deux citations suivantes :

> Et, tout de suite, un premier constat : c'est que l'on n'écrit ou ne décrit jamais quelque chose qui s'est passé avant le travail d'écrire, mais bien ce qui se produit (et cela dans tous les sens du terme) au cours de ce travail, au *présent* de celui-ci, et résulte, non pas du conflit entre le très vague projet initial et la langue, mais au contraire d'une symbiose entre les deux qui fait, du moins chez moi, que le résultat est infiniment plus riche que l'intention.[63]

---

[59] *Œuvres complètes* de Roland Barthes, édition établie et présentée par Éric Marty, Paris, Seuil, 1995-1996 (trois tomes), tome III, *Sade, Fourier, Loyola*, *O. C.*, p. 1045.

[60] Id. C'est Barthes qui souligne.

[61] Marguerite Duras, *Hiroshima mon amour*, Paris, Gallimard, [1960], coll. "Folio", 2008, désormais *Hma*.

[62] Claude Simon, *La Route des Flandres*, op. cit

[63] Claude Simon, *Discours de Stockholm*, Minuit, 1986, p.25.

> Quand un évènement… un évènement ne peut pas… Un évènement ne peut pas se passer deux fois, une fois en réalité, une fois dans un livre… Mais il faut quand même qu'il ait eu lieu pour que le livre soit apte à en rendre compte. Mais l'évènement lui-même est détruit, si tu veux, par le livre. Ce n'est jamais ce qui a été vécu mais le livre fait ce miracle, c'est que, très vite, ce qui est écrit a été vécu. Ce qui est écrit a remplacé ce qui a été vécu.[64]

L'évènement (nommé de manière implicite pour Simon par « ce qui s'est passé », « ce qui se produit »), est en effet considéré chez Duras et Simon dans un rapport d'appropriation complexe. Préfigurant la relation des écrivains contemporains à l'évènement, ces deux écrivains ne conçoivent pas l'évènement en dehors de son appropriation par le verbe (« ce qui se produit (et cela dans tous les sens du terme) au cours de ce travail » pour Simon, « ce qui est écrit [et] a remplacé ce qui a été vécu » pour Duras). Autrement dit, l'évènement n'est pas envisagé pour eux comme un référent extralinguistique figé et antérieur à l'écriture qui l'incorpore, il est clairement désigné comme le fruit d'une dynamique verbale, qui fait toutefois quand même signe vers quelque chose qui s'est passé. Le moment de l'évènement est ainsi recentré sur le présent de l'écriture qui l'énonce, plus que sur le passé de son effectuation. On remarque en outre que l'évènement est défini par Duras et Simon dans le cours d'un cheminement réflexif. Dans les deux cas les phrases postulent, opposent, précisent, confrontent : l'écrivain envisage ici l'évènement dans sa dimension critique, cherche à cerner ce qu'il est convenu d'appeler une notion. Claude Simon lui-même reste bien énigmatique autour de tout « ce qui se produit (dans tous les sens du terme)» au moment de l'écriture. Théorisée au cours d'entretiens, cette notion d'évènement taraude en réalité Simon et Duras dans leurs textes dès la fin des années cinquante pour prendre forme en 1960, et s'inscrire durablement dans leur parcours esthétique.

Afin d'étayer une démonstration sur la place sous-jacente de l'évènement en littérature dès les années 60, notre corpus se compose d'abord de quatre œuvres de Claude Simon et Marguerite Duras publiées d'une part dans les années soixante, de l'autre dans les années quatre-vingt. Le premier groupe d'œuvres se concentre sur *Hiroshima mon amour* et *La Route des Flandres* parce que ces textes présentent deux formes expérimentales d'appropriations de l'Histoire, originales à l'époque où l'Histoire relevait des "notions périmées"

[64] Marguerite Duras, *Dits à la télévision*, entretien avec Pierre Dumayet, atelier EPEL, Quincy-sous-Sénart, 1999, p. 49. Bien qu'elles datent des années quatre-vingt, ces affirmations, sont précédés d'un questionnement sur la question de l'appropriation de l'évènement dès la fin des années cinquante dans la prose de Simon et de Duras, où, avant de l'avoir théorisée, ces deux écrivains ont pensé, de manière intuitive, une nouvelle approche de l'évènement, comme nous le verrons dans la première partie de ce travail. Le fait que ces propos aient d'abord étés pressentis avant d'être plus murement expliqués dans les années quatre-vingt reflète que ces questions ont été l'objet d'une réflexion de la part de ces deux écrivains.

fustigées par Alain Robbe-Grillet[65] et qu'ils traduisent la quête d'une écriture nouvelle pour dire l'évènement.

S'il est question de la catastrophe d'Hiroshima dans le scénario de Marguerite Duras, c'est un sujet secondaire de l'intrigue. Le scénario raconte l'histoire d'amour de vingt-quatre heures dans la ville d'Hiroshima des années cinquante entre une actrice française venue tourner un film mémoriel sur cette catastrophe, et un Japonais. Les premières images prévues dans le scénario représentaient le champignon atomique en plan large, mais elles ont été abandonnées au profit d'un plan resserré sur deux corps enlacés[66]. Ce réajustement illustre une volonté émise par Marguerite Duras et Alain Resnais de ne pas tomber dans les images éculées d'Hiroshima, et d'aborder l'évènement de manière originale. À l'exception du prologue descriptif qui reprend quelques-unes des représentations les plus communément associées à la catastrophe (enfants difformes, pelades, brûlures...) il ne sera donc pas question de la bombe ni de ses effets dans l'ensemble du scénario. Même dans ce prologue, les références aux séquelles de la Bombe atomique sur les habitants d'Hiroshima apparaissent comme des images mentales de la Française, et ne font pas partie de la trame narrative. Marguerite Duras et Alain Resnais déjouent ainsi l'attente que le titre suscite. C'est un ancrage historique plus large qui s'affirme au fur et à mesure que l'histoire avance : l'Occupation, la tonte d'une femme, les tirs isolés sur les Allemands, les chants de *La Marseillaise* à la Libération, comme l'annonce d'Hiroshima dans les journaux constituent autant d'*éventèmes* qui restituent par touches la deuxième guerre mondiale. La seconde guerre mondiale est ainsi un référent historique au statut ambigu : à la fois il est mis en relief dans le titre, occupe une partie importante de l'espace textuel, et d'un autre côté, il transite par la conscience d'un personnage qui se souvient difficilement de son passé, relégué qu'il est dans l'arrière-plan d'une histoire d'amour.

La Route des Flandres repose en grande partie sur l'expérience autobiographique de l'auteur. Le roman évoque la campagne des Flandres en mai 1940 à travers le personnage de Georges, membre d'un escadron qui se fait peu à peu décimer jusqu'à ne plus compter que quatre cavaliers… L'intrigue principale est sans cesse interrompue, recouverte par un foisonnement d'images, d'anecdotes, de souvenirs qui affleurent par bribes. L'évènement se concentre sur la campagne des Flandres elle-même évoquée par fragments, dont les plus significatifs sont l'épisode de la chute de cheval, celui du wagon partagé avec Blum lors de leur arrestation, le camp

[65] Alain Robbe-Grillet, *Pour un Nouveau Roman*, « Sur quelques notions périmées », Paris, Minuit, [1957] coll. « Double », 2013.

[66] Les passages abandonnés comme l'image du *Bikini* figurent entre crochets dans le scénario publié chez Gallimard, ce qui permet de conserver une trace du projet initial (*Hma*, 21).

de travail, et surtout la vision d'un capitaine mort en tirant son sabre pour contrer un tir de mitraillette... Mais ce qui s'est passé durant cette campagne militaire reste aussi inaccessible à Georges que les souvenirs de la Française de Nevers sont confus. Célèbre pour sa question : « comment savoir ? », *La Route des Flandres*, comme *Hiroshima mon amour*, relève ainsi d'une appropriation problématique de l'évènement.

Dans les années quatre-vingt, Duras et Simon publient deux textes qui font échos aux précédents. Marguerite Duras se confronte à nouveau à la période de la fin de la guerre en 1985 dans *La Douleur*[67], Claude Simon revient sur la campagne des Flandres en 1989 avec *L'Acacia*[68]. Il nous a semblé intéressant d'inscrire à notre corpus ce recueil de Duras et ce roman de Simon car ils permettent d'observer comment les expérimentations des années soixante prennent une forme plus assumée dans les années quatre-vingt, période où, nous l'avons dit, la littérature revient aux sujets et à l'Histoire. Ces deux textes qui remettent sur le métier l'ouvrage plus de vingt ans après sont ainsi l'occasion de faire ressortir les phénomènes de continuité et de rupture dans l'appropriation d'un même évènement, et au sein d'une même œuvre.

Vingt-cinq ans séparent *Hiroshima mon amour* et *La Douleur*, mais les deux textes s'envisagent en miroir, dans la mesure où elles constituent deux tentatives à part dans l'écriture durassienne pour capter quelque chose de la deuxième guerre mondiale. En partie autobiographique, *La Douleur* se présente comme un recueil de six textes. Le premier a donné son nom à l'ensemble et raconte les affres d'une femme qui attend de voir son mari rentrer de déportation, incertaine de le revoir un jour vivant. Dans « Monsieur X dit ici Pierre Rabier » une femme dont le mari est déporté fréquente le gestapiste qui l'a arrêté afin d'obtenir des renseignements et pour elle, et pour le réseau de Résistance auquel elle appartient. Troisième texte du recueil, « Albert des Capitale » relate le passage à tabac d'un présumé collaborateur par une jeune femme, Thérèse, qui parviendra à soutirer des renseignements à sa victime. « Ter le Milicien » brosse le portrait d'un jeune milicien visiblement séduisant, tandis que « L'Ortie brisée » évoque celui d'un étranger assis au milieu d'un chemin qui discute avec un ouvrier de la ville à la fin de la guerre. Enfin, « Aurélia Paris » raconte un épisode de la vie d'une petite fille juive recueillie par une dame, et qui a peur de voir les Allemands frapper à sa porte. Ces six textes

[67] Marguerite Duras, *La Douleur*, Paris, [POL, 1985], Gallimard, coll. "Folio plus", 2011, désormais *D.*

[68] Claude Simon, *L'Acacia*, Paris, Minuit, 1989, désormais *Ac.*

reprennent en partie quatre cahiers à l'état d'ébauches publiés chez POL sous le titre *Cahiers de la guerre* en 2006[69].

Claude Simon s'est inspiré de son expérience de la guerre avec plus de constance pour ses romans. Parmi les nombreux romans qui y font référence, nous avons retenu *L'Acacia* pour sa date de publication d'une part, et sa proximité avec *La Route des Flandres* de l'autre. Ce roman revient en effet sur la campagne de mai 1940 dans les Flandres, sur la mort du cavalier au sabre, mais suivant des modalités très différentes : entre autres glissements, la confusion temporelle du roman publié en 1960 fait place à des chapitres annonçant des dates, le personnage de Georges devient un narrateur anonyme, et l'histoire de mai 1940 alterne avec celle d'un père ayant fait la guerre en 1914.

La perspective diachronique de notre recherche se poursuit pour aboutir à l'étude de deux écrivains contemporains représentatifs des questionnements concernant l'appropriation de l'évènement. Ils sont nombreux à s'être emparés de ce qui se passe dans le monde. Le centenaire de la Grande Guerre, évènement déjà très présent dans la littérature depuis les années 80-90 (Didier Daeninckx publie *Le Der des ders* en 1985, Jean Rouaud *Les Champs d'honneur* en 1990, Sébastien Japrisot, *Un long dimanche de fiançailles* en 1991…)[70] a sans doute contribué à remettre cet évènement sur le devant de la scène en 2014 avec plusieurs parutions, comme le roman de Jean Echenoz, *14*, ou celui de Pierre Lemaître, *Au revoir, là-haut*[71]… La deuxième guerre mondiale trouve sa place quant à elle, par exemple dans l'œuvre de Modiano, depuis *La Place de l'étoile* jusqu'à des romans plus récents comme *Dora Bruder* ou *Dans le café de la jeunesse perdue*[72], mais fait aussi des apparitions chez Michel Quint (*Effroyables jardins*), Laurent Binet (*HHhH*) ou Yannick Haennel (*Ian Karski*)[73]. Un écrivain comme Lydie Salvayre nourrit également certains de ses écrits avec cette guerre (*La Compagnie des spectres*), ou avec la guerre d'Espagne (*Pas*

[69] Marguerite Duras, *Cahiers de la guerre*, op. cit.

[70] Didier Daeninckx, *Le Der des ders*, Paris, Gallimard, 1985 ; Jean Rouaud, *Les Champs d'honneur*, Paris, Minuit, 1990 ; Sébastien Japrisot, *Un long dimanche de fiançailles*, Paris, Denoël, 1991.

[71] Jean Echenoz, *14,* Paris, Minuit, 2012 ; Pierre Lemaître, *Au revoir, là-haut*, Paris, Albin Michel, 2013.

[72] Patrick Modiano, *La Place de l'étoile*, *Dora Bruder* ou *Dans le café de la jeunesse perdue* sont tous parus aux éditions Gallimard, respectivement en 1968, 1997, et 2007.

[73] Michel Quint, *Effroyables jardins*, Paris, Joëlle Losfeld, 2000 ; Laurent Binet, *HHhH*, Paris, Grasset, 2010 ; Yannick Haennel, *Ian Karski*, Paris, Gallimard, [2009], coll. "Folio", 2010.

pleurer)[74]. Hiroshima traverse les textes de Philippe Forest (*Sarinagara*), de Stéphane Audeguy (*La Théorie des nuages*) ou de Luc Lang (*11 septembre mon amour*)[75]. Les épisodes plus récents de l'histoire ne sont pas mis sur la touche, la question des migrants et de leur sort est par exemple traité respectivement par Laurent Gaudé et Maylis de Kérangal[76]. Concernant le fait divers, il occupe bon nombre de fictions contemporaines que nous n'essaierons pas d'énumérer tant la liste serait ou trop longue ou trop partielle. Marque de fabrique de certains écrivains contemporains, le fait divers inspire pour sa dimension sociale dont François Bon se fait l'écho (*Un fait divers*, *C'était toute une vie*, *Prison*)[77], pour son parfum de scandale que souligne Régis Jauffret (*Sévère*, *Claustria*, et *La Ballade de Rikers Island*)[78], ou pour la coloration policière qu'exploitent par exemple les polars de Thierry Jonquet[79]. De même, les catastrophes naturelles se déclinent-elles sous forme d'ouragans (Laurent Gaudé[80]), de tremblements de terre (Yannick Lahens[81]) et autres tsunamis (Mickaël Ferrier[82]). Ce champ contemporain sera mobilisé à l'occasion, au même titre que le cinéma ou la photographie, parce qu'il constitue l'arrière-fond de notre travail de recherche. Mais pour rendre l'étude plus efficace, nous centrerons notre analyse sur deux écrivains : Emmanuel Carrère et Laurent Mauvignier.

Ces auteurs sont particulièrement exemplaires, d'abord parce qu'ils manifestent la puissance d'attraction de l'évènement. Emmanuel Carrère commence par écrire des romans dans la veine fantastique jusqu'à ce qu'il s'empare de l'affaire Romand. Son écriture prend alors un tournant, délaisse le roman pour le récit qui s'empare du réel, que ce dernier prenne la forme d'une catastrophe naturelle, d'un écrivain russe *borderline*, ou d'un phénomène sociétal comme la foi. De même, Laurent Mauvignier commence par des romans intimistes pour prendre un virage

[74] Lydie Salvayre, *La Compagnie des spectres*, *Pas pleurer*, Paris, Seuil, 1997 et 2014.

[75] Philippe Forest, *Sarinagara*, Paris, Gallimard, 2004 ; Stéphane Audeguy, *La Théorie des nuages* Paris, Gallimard, 2005 ; Luc Lang, *11 septembre mon amour*, Stock, 2003.

[76] Laurent Gaudé, *Eldorado*, Arles, Actes Sud, 2006 ; Maylis de Kérangal, *À ce stade de la nuit*, Chamonix, Guérin, coll. "paysages écrits", 2014

[77] François Bon, *Un fait divers* Paris, Minuit, 1994, *C'était toute une vie*, et *Prison,* Paris, Verdier, 1995, et 1998.

[78] Régis Jauffret, *Sévère*, *Claustria*, *La Ballade de Rikers Island,* Paris, Seuil, 2010, 2012 et 2014.

[79] Entre autre : *La Belle et la bête*, *Moloch*, Paris, Gallimard, Série noire, 1985 et 1998, *Ils sont votre épouvante et vous êtes leur crainte*, Paris, Seuil, 2006.

[80] Laurent Gaudé, *Ouragan*, Arles, Actes Sud, 2010.

[81] Yannick Lahens, *Failles*, Sabine Wespieser, 2010.

[82] Mickaël Ferrier, *Fukushima. Récit d'un désastre*, Gallimard, [2012] coll. "Folio", 2013.

en 2006 en abordant un évènement collectif : l'affaire du Heysel. Depuis, ses romans sont tous inspirés d'évènements : guerre d'Algérie, faits divers, ou tsunami. Il est à noter que chez ces deux écrivains, l'évènement est envisagé sans hiérarchie, chacune des œuvres de ces auteurs comprenant en effet un évènement de grande ampleur (historique ou catastrophe naturelle) et un fait divers qui mettent également en question de l'écriture.

C'est là un deuxième point sur lequel il nous semble important d'insister : l'évènement infléchit le cours de l'écriture pour Carrère comme pour Mauvignier. Bien qu'appartenant à l'origine à deux univers bien différents (l'un influencé par Philipp K. Dick, l'autre revendiquant l'héritage des écrivains des années 60, citant volontiers Duras, Simon et Sarraute, et publié chez Minuit), ces deux écrivains se rejoignent pour admirer le travail de Truman Capote. C'est qu'en termes de confrontation à un évènement, le roman américain *In Cold Blood*[83] donne du grain à moudre. D'ailleurs, tout en s'inscrivant dans sa lignée de Truman Capote, les deux auteurs contemporains s'en distinguent. Laurent Mauvignier prend ses distances vis-à-vis d'une écriture qu'il juge trop conventionnelle, tandis que pour Carrère la posture de Capote est malhonnête[84]. Cette référence commune permet de faire ressortir deux sensibilités différentes tout en soulignant une réflexion partagée sur la démarche d'appropriation de l'évènement. De fait, les œuvres de ces deux écrivains ont étés mêmement confrontées à la perturbation qu'a induite un évènement sur l'acte littéraire. Carrère renonce au roman au profit du récit à la première personne, Mauvignier élabore un travail sur la voix de plus en plus sophistiqué. Autre signe de cette perturbation sur leurs fictions : ces dernières s'emparent d'un évènement à fort potentiel narratif qu'elles n'exploitent pas. Il n'est pas question de faire se dérouler l'histoire d'un évènement comme le

[83] Truman Capote, [*In Cold Blood*, New York, Random House, 1966], *De Sang froid*, Paris, Gallimard, 1966

[84] Emmanuel Carrère considère le « livre de Truman Capote, *De Sang froid*, [comme] une ombre très intimidante pour quiconque envisage d'écrire à partir d'un fait divers » mais, en même temps, taxe l'entreprise de Truman Capote de « malhonnêteté absolue » (Entretien avec Nelly Kaprielan, Kapriélian, Nelly, « Ecrire, Ecrire, pourquoi ? », lundi 11 janvier 2010, BPI, 2010 Texte téléchargeable : http://editionsdelabibliotheque.bpi.fr/livre/?GCOI=84240100327160, p. 5). Laurent Mauvignier évoque aussi son admiration pour le livre de Capote dans un entretien qu'il accorde à Michel Murat pour la revue électronique *Fixxion* : « […] il se trouve aussi que *De sang froid* me semble un livre remarquable, dans son approche d'une situation sociale, humaine, et qu'il est littérairement très fort dans son architecture » pour aussitôt la tempérer : « Claude Simon trouve un livre comme *In Cold Blood* (paru en français sous le titre *De sang froid*), de Truman Capote, affligeant, à cause de son aspect romanesque (j'imagine que c'est pour cette raison), de son écriture purement mimétique (d'aucuns diraient : naturaliste). Il se trouve que j'admire Claude Simon pour sa puissance, son phrasé, son organisation de l'espace, du temps, et son sens aigu du détail, son mode hallucinatoire. Mais il se trouve aussi que *De sang froid* me semble un livre remarquable, dans son approche d'une situation sociale, humaine, et qu'il est littérairement très fort dans son architecture. Alors je rêve, peut-être naïvement, qu'une littérature hybride est possible, qui n'annulerait pas sa force en conjuguant des possibilités *a priori* opposées, mais qui, au contraire, en multiplierait les potentiels respectifs. » Entretien avec Michel Murat, *Revue critique de fixxion française contemporaine*, n° 3, [en ligne] *L'écrivain devant les langues*, 2011, p.116-130). L'auteur de *Des hommes* invoque moins des motifs moraux comme Carrère, que des raisons esthétiques : *In Cold Blood* présente une écriture trop naïve, romanesque. Figure tutélaire, mais partiellement seulement, Capote inspire ainsi les écrivains tout en restant à distance de leur propre démarche.

Heysel ou l'affaire Romand en relatant, épisode par épisode, les étapes de ce qui s'est passé : l'évènement est simplement représenté par quelques-unes des traces symboliques qu'il laisse, comme chez Duras et Simon.

Les premières œuvres de Laurent Mauvignier sont de courts romans, tous publiés chez Minuit, qui font entendre les voix de personnages en proie à des questionnements torturés. *Loin d'eux* ouvre le bal[85]. Publié en 1989, il évoque le suicide d'un jeune homme, Luc, que sa famille ne parvient à comprendre. *Apprendre à finir*[86] se concentre une femme délaissée par son mari qui ne parvient à accepter cet éloignement. Deux ans plus tard, ce sont les voix de Cathy, voisine et amie de Claire qui a été victime d'un viol, et celle du violeur qui s'entrecroisent dans *Ceux d'à côté*[87]. Les deux voix se cherchent, se complètent pour tâcher de reconstituer le puzzle de ce qui s'est passé, des raisons de cet acte, sans jamais trouver de réponses. De même, *Seuls* est une sorte de fable sur un amour impossible qui tourne mal entre Tony et Pauline. On le voit, la prose de Laurent Mauvignier repose sur l'évènement au sens où quelque chose se passe dans la fiction (suicide, séparation, viol, amour impossible). Mais l'évènement est traité sur le mode interrogatif : « Que s'est-il bien passé ? » pose à sa manière chaque roman qui laisse la question suspendue. Ce mode opératoire peut être généralisé dans les principales œuvres publiées jusqu'alors, même si un tournant s'opère en 2006 concernant la nature des évènements évoqués.

Laurent Mauvignier sort ses textes de la seule sphère intime en y accueillant des évènements, au sens collectif du terme qui nous intéresse dans ce travail. Au milieu des années 2000, il s'attèle à un roman qui porte sur le drame du Heysel. Le fait divers dramatique se déroule à Bruxelles, en 1985. Lors des minutes précédant un match de football entre la Juventus de Turin et Liverpool, des hooligans s'en sont pris à des supporters italiens dans les tribunes. Résultats : 38 morts, des centaines de blessés, des images dramatiques qui ont fait le tour du monde. Laurent Mauvignier tire de ce fait divers un roman paru en 2006, *Dans la foule*[88]. Celui-ci entrecroise les parcours de trois couples et une fratrie réunis à Bruxelles à l'occasion de la finale de la coupe d'Europe des clubs champions. Tonino et Jeff, deux Français venus sans billets rencontrent deux Belges, Gabriel et Virginie, à qui ils subtilisent les billets. Le lendemain ce sont deux Italiens avec qui ils engagent une discussion dans le train qui se dirigent vers le stade : Tana et Francesco. Le

[85] Laurent Mauvignier, *Loin d'eux*, Paris, Minuit [1999], coll. "double", 2005.

[86] Laurent Mauvignier, *Apprendre à finir*, Paris, Minuit [2000], coll. "double", 2006.

[87] Laurent Mauvignier, *Ceux d'à côté*, Paris, 2002.

[88] Laurent Mauvignier, *Dans la foule*, Paris, Minuit, 2006, désormais *Dlf*.

dernier groupe est composé de frères anglais dont le plus timoré, Geoff, porte l'histoire. Tandis qu'ils s'apprêtent à voir le match prometteur, les personnages voient leur vie basculer. Geoff sent le fossé s'élargir entre lui et sa petite amie Leslie alors qu'il se rapproche de ses frères, Virginie et Gabriel se séparent, Francesco faisant partie des victimes laisse Tana seule et désemparée. Tonino et Jeff assistent à ces bouleversements et accompagnent en particulier Tana. Le roman qui fait près de quatre cents pages rompt avec la minceur des premiers, comme si l'ampleur de l'évènement était proportionnelle au nombre de pages nécessaires pour son appropriation. Toutefois, le déroulement des rixes à l'intérieur du stade ne concerne qu'une dizaine de pages où les visions brouillées de deux personnages sont complétées par des commentaires radiophoniques. On observe également que la dimension intimiste des premiers romans continue d'innerver le texte, entrant en résonance avec l'évènement collectif du Heysel : la vie de Gabriel qui se sépare de Virginie semble tout aussi perturbée que celle de Tana qui perd Francesco.

Trois ans plus tard, l'écrivain prend en charge un épisode historique. C'est en effet la guerre d'Algérie qui servira d'arrière-plan évènementiel à *Des hommes*[89]. Cet évènement, en germe dans les romans précédents, constitue la trame de fond de la fiction. L'intrigue de *Des hommes* commence par exemple sur une scène *a priori* sans lien avec la guerre d'Algérie. Dans les années quatre-vingt, une certaine Solange fête son anniversaire et son départ en retraite avec ses proches. Survient un intrus : son frère Bernard, aujourd'hui appelé Feu-de-bois par tout le village, un pauvre hère qui lui offre, contre toute attente, une broche en or. Le mystère, entretenu par le cousin Rabut qui relate l'histoire, plane alors sur ce personnage de paria. On apprend par bribes les relations conflictuelles de Bernard avec sa famille : les injures portées à sa sœur mourante alors qu'elle vient de donner naissance à un bébé, son refus d'aller à l'enterrement de son père, la façon dont il semble avoir abandonné femme et enfants pour revenir dans sa ville natale, mais aussi la manière dont sa mère lui vole l'argent gagné à la loterie, la mise au ban familiale de la part de ses frères et sœurs… Le roman bascule alors, s'intéresse à une poignée de jeunes soldats mobilisés en Algérie pour faire la guerre. Parmi eux se trouve Bernard. Par ce saut temporel, la fiction s'inscrit de plein pied dans l'évènement, mais c'est pour mieux en montrer la vacuité. Les soldats s'ennuient, rien ne se passe, jusqu'au jour où Bernard assiste au charnier résultant du massacre de toute la caserne. Plus qu'un roman sur l'Algérie, le texte de Laurent Mauvignier, se penche sur la condition humaine ; comme l'indique son titre *Des hommes* - on pense aussi aux titres *Dans la foule*, *Ce que j'appelle oubli* et *Autour du monde* - le roman délivre le portrait d'êtres humains dont la vie a

[89] Laurent Mauvignier, *Des hommes*, op. cit.

pris un tournant après un évènement historique qui se conjugue à des épisodes intimes particulièrement difficiles.

Ce que j'appelle oubli, publié en 2011, est fondé sur un fait divers qui s'est déroulé à Lyon en 2009[90]. Un homme sans domicile fixe a été mis à mort dans la réserve d'un supermarché par des vigiles qui l'ont interpelé parce qu'il avait ouvert une canette de bière dans le magasin. À partir de ce fait divers, Laurent Mauvignier bâtit un texte où l'on entend une voix qui n'est pas celle du clochard, une voix totalement impossible à identifier et visiblement perturbée par ce qui a eu lieu. Faisant retour sur l'évènement, cette voix montre combien l'impact de ce qui s'est passé ne se limite pas à la victime directe : l'évènement touche aussi bien le clochard que la société sous ses différents aspects (judiciaire, économique, familial…) et les proches de la victime. Déjà dans *Ceux d'à côté* Cathy semblait avoir vécu par procuration le viol de Claire, de même que Rabut croit parfois avoir vécu l'épisode du massacre de la caserne auquel Bernard a assisté. *Ce que j'appelle oubli* semble poursuivre cette réflexion sur l'évènement dont l'onde de choc se propage au-delà de ses victimes directes dans une voix narrative anonyme et néanmoins bouleversée.

C'est à la manière d'une vague qu'est pensé le dernier roman publié à ce jour, *Autour du monde*[91] :

> Mauvignier […] a conçu son roman « comme le rouleau de Kerouac », se déroulant à l'image de la vague. « Je voulais qu'il n'y ait pas de centre, et une mise en mouvement. On parle de mondialisation et on est pourtant incapable d'imaginer le monde sans un centre, de ne pas voir là où l'on est, la France, comme le centre de notre vision du monde. Ce que je voulais montrer, c'est cette idée vertigineuse qu'il n'existe pas de centre ».[92]

Paru en 2014, ce roman a pour origine le tsunami qui s'est produit au Japon le 11 mars 2011. L'évènement a déferlé sur les écrans, se propageant d'un pays à l'autre. C'est un effet que reproduit Laurent Mauvignier qui rassemble une quinzaine de personnages saisis au moment du tsunami. De Tokyo, où débute le texte, le lecteur part pour la mer du Nord, les Caraïbes, la Tanzanie, Tel-Aviv, Moscou, Dubaï, Paris, Rome… une quinzaine de destinations où l'écrivain nous propose une escale, explorant la tranche de vie d'un, ou de plusieurs personnages. Ces

[90] Laurent Mauvignier, *Ce que j'appelle oubli*, Paris, Minuit, 2011, désormais *Cajo*.

[91] Laurent Mauvignier, *Autour du monde*, Paris, Minuit, 2014, désormais *Adm*.

[92] Sabine Audrerie, *La Croix*, 4 septembre 2014.

tableaux permettent de mesurer l'impact variable du tsunami sur la vie des gens. Tous les personnages vivent, à leur manière, un moment clef de leur vie ce jour-là, qu'il soit ou non en rapport avec le tsunami, qu'il s'agisse d'un moment collectif, comme l'attentat à Tel-Aviv, ou, comme c'est le plus souvent le cas, d'un moment personnel, comme la naissance d'un enfant, la perte d'un chien sacrifié pour une journée au casino, les retrouvailles avec un frère qu'on n'a plus vu depuis longtemps, ou une attaque de pirates somaliens pour un couple en voyage sur un catamaran... Au fond, le roman montre que l'évènement de la catastrophe naturelle et nucléaire accompagne dans la fiction les séismes intimes des personnages, créant une chaîne humaine d'êtres humains enfermés dans leurs cataclysmes personnels. La parution récente de ce roman ne nous a pas permis de l'intégrer de manière approfondie dans notre travail de recherche mais nous nous y réfèrerons de façon ponctuelle. Notre corpus comprend en revanche de manière plus substantielle les romans depuis 2006 à savoir *Dans la foule*, *Des hommes*, et *Ce que j'appelle oubli*.

Contrairement à ceux de Laurent Mauvignier, les premiers romans d'Emmanuel Carrère traduisent dès l'origine un goût certain pour les phénomènes étranges qui surgissent dans le quotidien, aux frontières de la littérature fantastique telle qu'elle est présentée par Tzvetan Todorov[93]. Carrère s'intéresse en premier lieu à une forme d'inquiétante étrangeté qui conduit son écriture vers une série de romans aux atmosphères angoissantes. *La Moustache*, paru en 1986[94], relate l'histoire d'un homme qui se rase la moustache pour faire une surprise à sa femme. Ce geste banal tourne au cauchemar quand, s'étonnant que celle-ci ne réagisse pas, le personnage s'entend répondre qu'il n'a jamais porté la moustache… Le roman évoque alors la dérive de cet homme qui ne comprend plus le monde dans lequel il vit. En 1995, *La Classe de neige*[95] a pour protagoniste un jeune garçon du nom de Nicolas, qui part pour un séjour à la neige avec sa classe. C'est le début d'un bouleversement dans la vie de l'enfant. Tandis qu'il passionne ses camarades en leur racontant le soir le mystérieux travail de son père qui livre des prothèses, l'un des enfants de la colonie disparaît. On découvre son corps dans le coffre de la voiture du père de Nicolas...

Ce goût pour le dérapage du quotidien conduit Carrère à s'intéresser à l'affaire Romand. En janvier 1993, des pompiers retrouvent quatre corps dans une maison en flammes, seul le père de famille est encore vivant, bien que dans un état grave. L'enquête montre que cet homme, Jean-Claude Romand, a tenté de se suicider après avoir tué ses enfants et sa femme. Ce prétendu médecin à l'OMS qui semblait mener jusqu'alors une vie sans histoire a menti à tous depuis dix-

[93] Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970

[94] Emmanuel Carrère, *La Moustache*, POL, 1986.

[95] Emmanuel Carrère, *La Classe de neige*, POL, 1995.

huit ans. Sans diplôme, sans travail, il a vécu des sommes que lui versaient amis et parents dans le but de les placer sur des comptes suisses, évidemment imaginaires. Emmanuel Carrère est allé en prison rencontrer Jean-Claude Romand.

> Ce qui m'intéresse, c'est quand il y a une dimension pathologique […] À la base d'un fait divers qui donne envie d'écrire, il y a toujours quelque chose d'irreprésentable.[96]

Ainsi, dans la continuité des premiers textes, Carrère envisage avec cette affaire de raconter, comme il le dit, « quelque chose d'irreprésentable ». Comme pour les deux romans précédemment cités, il s'attache à inscrire l'extraordinaire de ce qui s'est passé dans le quotidien[97]. Mais cette fois, l'écrivain envisage de se confronter à un évènement de dimension collective qui vient perturber son écriture. Il mettra six ans à écrire le récit qu'il lui consacre, faute de trouver comment mettre en forme cette matière évènementielle. En effet, Carrère peine à trouver un angle pour raconter cette histoire, et son roman piétine. C'est finalement en renonçant à faire de l'évènement une matière romanesque, en plaçant au cœur de son récit les interrogations sur l'appropriation de ce fait divers, et en procédant par touches, que, six ans après avoir entrepris ce projet, *L'Adversaire* paraît enfin[98]. Le récit évoque l'histoire de Romand, de ses proches, et la relation du narrateur à cette histoire, personnage d'écrivain qui emprunte à l'auteur de nombreux traits. Sans détours, le narrateur confie ses difficultés pour aborder l'histoire de Romand, et les frontières intimes que cela a fait bouger en lui.

Depuis *L'Adversaire*, paru en 2000, les livres de Carrère sont des récits qui se frottent à « un fragment de réalité »[99]. *D'autres vies que la mienne* paraît en 2009[100], cinq ans après le tsunami qui a ravagé le pacifique sud. En vacances au Sri-Lanka lors de cette catastrophe naturelle, l'écrivain relate sa relation à cet évènement dans une première partie du livre. Endormi dans un hôtel de luxe au moment où le raz-de-marée a envahi la côte, l'écrivain constate les ravages de ce

---

[96] Nelly Kaprielan, *Les Inrocks*, [en ligne], 05 janvier 2012 à 14h34, http://www.lesinrocks.com/2012/01/05/livres/claustria-le-roman-monstre-de-regis-jauffret-114549/2/ [consulté le 10 décembre 2013].

[97] Émilie Brière, « Le laminage de l'évènement quotidien. Quelle place pour l'individu dans L'Adversaire d'Emmanuel Carrère ? », *Temps zéro*, Revue des écritures contemporaines, n°1 [en ligne]. URL :<http//tempszero.contemporain.info/document78> [consulté le 18 novembre 2010].

[98] Emmanuel Carrère, *L'Adversaire*, Paris, [POL, 2000], Gallimard, coll. "Folio", 2002, désormais *Ad.*

[99] Emmanuel Carrère, entretient avec Nathalie Crom, *Télérama* n°3216, 31 août 2011, p. 36.

[100] Emmanuel Carrère, *D'autres vies que la mienne*, Paris, POL, 2009, désormais *Dvqlm.*

qui les a épargnés, lui et sa famille. Il évoque en particulier la douleur de parents qui ont perdu leur petite fille, Juliette. Dans la suite du livre, le narrateur rapporte le combat de sa belle sœur Juliette, atteinte d'un cancer. Passant d'une Juliette à l'autre, l'écrivain relie l'évènement de dimension collective et l'évènement intime. De même, la rupture amoureuse avec Hélène dont il est question la veille du tsunami est écartée au fil du texte. La relation du couple se consolide même au fil de la première partie, comme si l'évènement avait eu un impact sur les amants, leur faisait prendre conscience de leur amour. Comme l'œuvre de Mauvignier qui s'est ouverte à l'évènement historique au cours de son parcours littéraire, celle de Carrère prend désormais en charge une dimension collective, mais en la conjuguant à la vie intime. De même, ces récits abordent la question de l'évènement de manière problématique, non à travers les voix perturbées des personnages comme chez Mauvignier mais de manière plus explicite, à travers la voix d'un narrateur-écrivain déboussolé.

La biographie de l'écrivain russe Limonov[101], et l'"enquête" sur le christianisme[102] confirment la recherche d'une certaine inscription historique, et sociétale chez Carrère, sans aborder aussi clairement un évènement historique. C'est pourquoi seuls *L'Adversaire* et *D'autres vies que la mienne*, emblématiques d'un rapport contemporain de la fiction à l'évènement, rejoignent notre corpus principal constitué, rappelons-le, d'*Hiroshima mon amour*, *La Douleur*, de Duras, *La Route des Flandres* et *L'Acacia* de Simon, *Dans la foule*, *Des hommes*, *Ce que j'appelle oubli,* de Laurent Mauvignier.

L'approche de l'évènement fait bouger les frontières. La filiation ici entrebâillée entre les années soixante et les écrivains contemporains pose la question de la périodisation souvent employée où, comme nous l'avons vu, les années quatre-vingt sont présentées comme une césure dans l'histoire littéraire, par rapport à la période qui la précède. Sans remettre en question cette profonde mutation littéraire au cours des années 80, notre perspective propose d'en nuancer la rupture en mettant plutôt l'accent sur une forme d'héritage provenant des années soixante qui échoit aux auteurs contemporains. Cet héritage est manifeste chez Laurent Mauvignier qui ne manque pas de citer, au cours des entretiens, les auteurs qui l'ont marqué au nombre desquels on compte, nous l'avons dit, Marguerite Duras et Claude Simon[103]. L'auteur d'un article-hommage à

[101] Emmanuel Carrère, *Limonov*, Paris, POL, 2011.

[102] Emmanuel Carrère, *Le Royaume*, Paris, POL, 2014.

[103] Voir par exemple l'entretien qu'il accorde à Michel Murat pour la *Revue critique de fixxion française contemporaine*, n° 3, [en ligne] *L'écrivain devant les langues*, 2011, p.116-130.

Duras[104] explique dans un entretien accordé à Mathilde Bonazzi que les positions des dernières avant-gardes ont longtemps provoqué chez lui une ankylose qui l'empêchait d'écrire :

> Moi, il m'a semblé qu'on ne pouvait pas écrire après cette aventure extraordinaire du XXe siècle, qu'on ne pouvait pas continuer après « l'ère du soupçon ».[105]

Cet exemple illustre la « situation » de l'écrivain contemporain qui pratique son art comme il se jette à l'eau ou saute dans le vide[106], « comme un croyant qui a perdu la foi, avec une lucidité mêlée de nostalgie »[107]. Ainsi, la fiction contemporaine entretiendrait-elle une forme de continuité avec les années soixante qui interfère avec la question de la réappropriation de l'évènement, même si cet héritage n'est pas toujours revendiqué. S'il se réclame davantage de l'auteur de science-fiction américain Philip K. Dick, à qui il a consacré une biographie[108], nous verrons qu'Emmanuel Carrère entretient aussi des liens avec Duras et Simon. La période des années soixante sera donc pensée comme le point d'origine de réflexions et d'expérimentations narratives sur la manière d'inscrire l'évènement dans le discours littéraire, où Duras et Simon jouent le rôle de potentiels *passeurs* pour les contemporains.

Non seulement la ligne de partage souvent admise entre derniers Modernes et contemporains devient ici poreuse, mais les évènements évoqués dans les textes, bien que de natures très variées (faits divers, catastrophes naturelles, et faits historiques) se trouvent rassemblés par la manière dont ils sont traités, notamment par les liens que tissent entre eux les écrivains. Au premier chef des évènements historiques, la deuxième guerre mondiale se démarque. Déclinée en diverses touches comme la campagne des Flandres en mai 1940, l'Occupation, la Collaboration et la Libération en France, ou encore Hiroshima, et la déportation, la deuxième guerre mondiale se retrouve en effet dans chacune des œuvres de notre corpus sans exception, de manière plus ou moins sous-jacente. La prégnance de cette page d'histoire

---

[104] Laurent Mauvignier, « Duras, le ravissement de la langue », *Le Monde des Livres*, 21 oct. 2011. cet article est écrit à l'occasion de l'entrée de l'œuvre de Duras dans la Pléiade.

[105] Laurent Mauvignier, entretien avec Mathilde Bonazzi, in Jacques Dürrenmatt et Cécile Narjoux (dir.) *La langue de Laurent Mauvignier, « Une langue qui court »*, Dijon, Editions Universitaires de Dijon, 2012, p. 25

[106] « Et puis, comme finalement c'était impossible de ne pas écrire, il fallait se jeter à l'eau, ne plus réfléchir, sortir de la paralysie et s'y mettre malgré tout. Ça a été pour moi comme un saut, et c'est toujours un saut qu'il faut faire, à chaque fois que je m'y mets. » Laurent Mauvignier, entretien avec Mathilde Bonazzi, Id.

[107] Dominique Viart, *La Littérature française au présent*, op. cit., p. 24

[108] Emmanuel Carrère, *Je suis vivant et vous êtes morts*, Paris, Seuil, 1993.

interpelle. Toujours marquée par cette « dernière catastrophe »[109], la littérature contemporaine investit bon nombre d'évènements de son époque dans l'ombre de 39-45. Nous interrogerons ces liens entre les évènements d'aujourd'hui et ceux d'hier, conçus comme infigurables, que la littérature contemporaine semble endosser tout en mettant en œuvre des stratégies pour dire quand même ce qui ne parvient/ parvenait à l'être, comme pour en finir avec l'indicible… D'autres évènements historiques sont évoqués comme la guerre d'Algérie, les attentats du 11 septembre 2001, accompagnés d'évènements qui relèvent davantage de la catastrophe naturelle comme les tsunamis respectifs de 2004 et 2010, ou du fait divers comme les tueries du Heysel en 1985, l'affaire Romand en 1993, voire de l'entrefilet d'une rubrique faits divers comme l'histoire de cet homme mort dans l'entrepôt d'un magasin après avoir été interpelé pour le vol d'une bière.

Au caractère pluriel de l'évènement répond aussi la pluralité des genres de ce corpus. Regroupés sous le terme générique de fictions, conformément à l'usage dans la critique littéraire, les textes ici réunis relèvent de façon prépondérante du roman (La *Route des Flandres*, *L'Acacia*, *Dans la foule*, *Des hommes*), auquel nous avons adjoint un scénario pour le cinéma (*Hiroshima mon amour*), un journal (le premier texte de *La Douleur*), deux récits (*L'Adversaire*, *D'autres vies que la mienne*) et un monologue adapté pour le théâtre par Denis Podalydès (*Ce que j'appelle oubli*). Cette variété permettra de ne pas enfermer l'approche de l'évènement au seul genre romanesque, permettant d'en élargir la portée de la recherche en cours. Dans la même optique, le corpus est composé d'un corpus central qui sera ponctuellement complété par un corpus secondaire voire de références à d'autres arts, comme la photographie, les arts de la scène ou le cinéma.

La question de l'appropriation de l'évènement s'illustre ainsi par un jeu d'assouplissement des frontières : frontières temporelles, géographiques, frontières disciplinaires, frontières génériques, mais aussi frontières personnelles. C'est que l'étude de l'appropriation de l'évènement comporte une dimension tentaculaire qui conduit à passer outre les lignes de partage pour aller voir ce qui se passe de l'autre côté.

La première partie de ce travail concerne les origines d'une relation problématique à l'appropriation de l'évènement dans les années soixante en sciences humaines et sociales. Cette étape pose le fondement d'une réflexion qui reconsidère l'évènement à la convergence de trois points saillants : l'évènement est fabriqué par le discours qui le porte, l'évènement instaure une

[109] Henri Rousso, *La dernière catastrophe*, op. cit..

rupture, et ne peut s'envisager sans ses répercussions sur un ou plusieurs sujets. Ces trois aspects permettent d'élaborer une définition de l'évènement - évoquée plus haut - pour la littérature. En effet, prise dans l'épaisseur d'une réflexion menée de longue date en histoire, philosophie, psychologie… la notion d'évènement reste floue pour le domaine littéraire qui en est le parent pauvre, peu envisagée qu'elle est par la critique avant les années 2000. La prose de Duras et Simon esquisse pourtant dès les années soixante des réflexions sur la question de l'évènement, de son appropriation par *éventèmes*, ce qui initie un double lien entre la génération des années soixante et les œuvres contemporaines.

Ce lien entre les dernières avant-gardes et les contemporains sur l'appropriation de l'évènement se consolide par une autre voie. Comme dans les années soixante, et malgré le retour au récit, l'appropriation de l'évènement dans les fictions contemporaines se confronte à la question de l'indicible. De natures certes différentes, les blocages verbaux des personnages, le tabou moral des écrivains, laissent transparaître les résurgences du discrédit qui entache après-guerre la littérature qui cherche à s'emparer de l'infigurable. Cet indicible posé comme une impasse oblige la littérature à trouver une nouvelle langue, qu'avec l'historienne Régine Robin nous nommerons *déglangue*[110]. Cette langue peut être définie comme une langue appropriée pour dire l'évènement, c'est-à-dire une langue qui rende compte de la rupture radicale qu'il induit, sans en passer par un déroulement continu, ni une relation de cause à conséquence. La fragmentation de l'évènement en *éventèmes* s'inscrit ainsi dans la recherche de cette nouvelle langue. Par-delà la frontière du dicible, la *déglangue* se caractérise également par une appropriation oblique de l'évènement qui le fait résonner dans un discours moins frontal qu'allusif. Se dessinent alors trois modalités pour dire ce qui s'est passé : contournement, substitution et évidement.

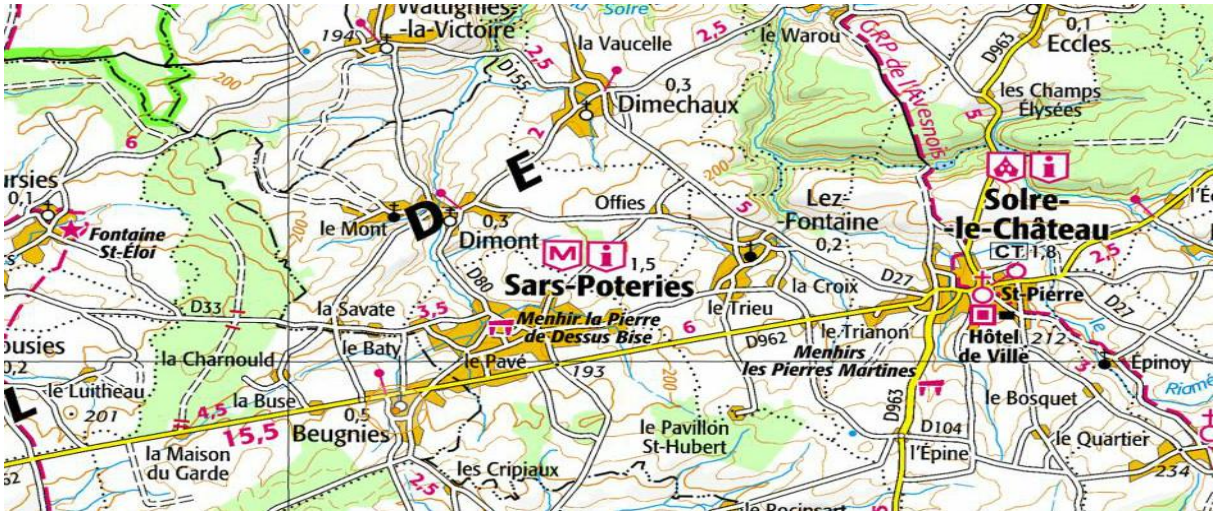
Une troisième caractéristique de cette *déglangue* repose sur la dimension extrêmement métaphorique de l'expression de l'évènement. Les auteurs de notre corpus travaillent en effet sur de nombreuses images qui évoquent la faille dans les composantes de la fiction. Le temps de l'évènement est un temps brisé, la géographie et les personnages se fissurent. Fossés, mur de vagues, cicatrices et autres fêlures déconstruisent le monde et les personnages de la fiction, en écho aux destructions, concrètes quant à elles, que les guerres, les catastrophes naturelles et les faits divers impliquent.

[110] Robin, Régine, *Le Naufrage du siècle, suivi de Le cheval blanc de Lénine ou l'Histoire autre*, Berg, [1979] 1995, p. 96.

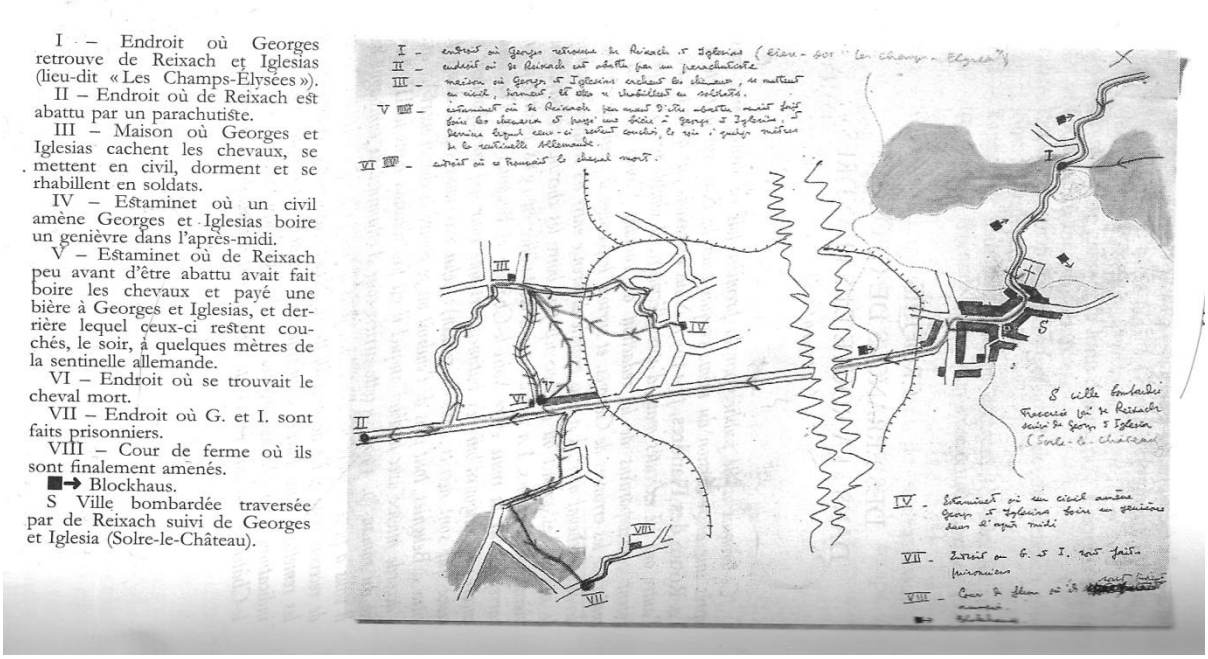
De cette rupture inhérente à l'évènement procède une mise en question de la place de l'écrivain et du rôle de la littérature dans l'appropriation de l'évènement. Problématique, la voix de l'évènement s'inscrit dans une faille énonciative, se construit au croisement de points de vue divergents, sur le plan temporel, spatial, idéologique, ou disciplinaire. Car l'évènement émerge à la faveur d'un assemblage de discours, et incite à opérer des rapprochements, ce qui s'est passé étant perçu au prise d'autres évènements, collectifs ou plus intimes. Cette chaîne évènementielle alors mise en place par les œuvres de notre corpus, particulièrement celles du contemporain, tend à rassembler en une communauté ceux qui ont vu leur vie basculer. Des lignes de fracture à la fabrique du lien, l'appropriation de l'évènement dans la littérature depuis les années soixante relèverait donc non seulement de la quête d'une langue appropriée, mais aussi d'une mission compassionnelle qui rassemble les hommes au-delà des frontières.

PREMIERE PARTIE :

LES ANNEES 60, CREUSET D'UNE REFLEXION SUR L'EVENEMENT (EN LITTERATURE) ?



Extrait de carte IGN 1 : 25000 de Solre-le Château à Beugnies


I – Endroit où Georges retrouve de Reixach et Iglesias (lieu-dit « Les Champs-Élysées »).
II – Endroit où de Reixach est abattu par un parachutiste.
III – Maison où Georges et Iglesias cachent les chevaux, se mettent en civil, dorment et se rhabillent en soldats.
IV – Estaminet où un civil amène Georges et Iglesias boire un genièvre dans l'après-midi.
V – Estaminet où de Reixach peu avant d'être abattu avait fait boire les chevaux et payé une bière à Georges et Iglesias, et derrière lequel ceux-ci restent couchés, le soir, à quelques mètres de la sentinelle allemande.
VI – Endroit où se trouvait le cheval mort.
VII – Endroit où G. et I. sont faits prisonniers.
VIII – Cour de ferme où ils sont finalement amenés.
■→ Blockhaus.
S Ville bombardée traversée par de Reixach suivi de Georges et Iglesia (Solre-le-Château).

Croquis de Claude Simon pour écrire *La Route des Flandres*

Faut-il mépriser l'évènement ?

Le sens le plus épuré du mot *évènement* est « ce qui arrive, ce qui se produit », soit une simple occurrence spatio-temporelle qui a souvent valu à l'évènement d'être rejeté : « Il faut mépriser l'évènement »[111]. Cette perspective s'inscrit dans une idéologie qui distingue les phénomènes de masse, considérés comme profonds, de l'évènement, perçu comme anecdotique. Un disciple d'Auguste Comte, Louis Bourdeau, résume ainsi l'idée :

> Au fond de chaque évènement, sans en excepter les plus célèbres, on trouve une irrémédiable petitesse. Pour qui contemple l'ordre général et la suite entière de faits, aucun accident particulier ne me paraît digne d'étude. Ce sont, sur l'océan des choses humaines, des fluctuations de vagues qui s'effacent l'une l'autre.[112]

Ce travail de recherche propose au contraire de montrer en quoi l'évènement est « digne d'étude ». Il repose pour commencer sur une approche renouvelée du terme dans les années soixante en sciences humaines qui légitime qu'on s'y intéresse.

Dans les années soixante, les historiens ont remis l'évènement au cœur de leurs débats. Jugé trop singulier, particulier, conjoncturel, envisagé comme le signe d'une exception, assimilé au temps court qui ne trouve pas sa pertinence dans les grandes structures du temps long établies par Fernand Braudel et ses émules[113], l'évènement est déconsidéré par la génération des *Annales*. Reprenant à Bourdeau la métaphore maritime, Braudel parle de l'évènement comme « écume de l'histoire » ou « agitation de surface »[114], qui condamne selon lui l'histoire événementielle. Pour les tenants de la structure, l'évènement, comme le dit l'historien contemporain Antoine Prost, est le ver du fruit qu'il s'agit d'éradiquer :

---

111 On prête la phrase à François Mitterrand bien qu'elle ne soit pas attestée. L'expression est reprise dans le film que Robert Guédigian consacre au chef de l'état *Le promeneur du Champ de mars*, sorti en 2005.

112 Louis Bourdeau, *L'Histoire et les Historiens. Essai critique sur l'histoire considérée comme science positive*, Paris, Alcan, 1888, p. 5, cité par François Dosse, in *Renaissance de l'évènement. Un défi pour l'historien : entre sphinx et phénix*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010, p. 56.

113 « La science sociale a presque horreur de l'évènement. Non sans raison. Le temps court est la plus capricieuse, la plus trompeuse des durées ». Fernand Braudel, *Histoire et sciences sociales : la longue durée*, 1958, in *Ecrits sur l'Histoire*, Paris, Flammarion, 1969, p.746, cité par François Dosse, *Renaissance de l'évènement,* op. cit, p. 69.

114 Fernand Braudel, *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*, Paris, Armand Colin, 1966.

> […] la structure, telle que les historiens l'appréhendent, est toujours précaire, provisoire. Elle est comme minée de l'intérieur par l'évènement. L'évènement est au cœur de la structure, comme le levain dans la pâte, ou le ver dans la pomme, je laisse chacun choisir sa métaphore suivant qu'il est optimiste ou pessimiste[115].

La version pessimiste du ver dans le fruit correspond à l'optique des historiens des *Annales*. L'image du levain qui donne de l'épaisseur à la discipline historique également employée par Antoine Prost reflète en revanche celle qu'adopte la génération qui suit, pour qui ce concept d'évènement est un enjeu de l'historiographie.

En effet, à la fin des années soixante, des historiens comme Pierre Nora, Georges Duby ou Emmanuel Le Roy-Ladurie concèdent à leurs pères que l'évènement ne s'inscrit pas dans une structure invariante, qu'il constitue bien une rupture dans la continuité historique, mais c'est à ce titre, selon eux, qu'il peut justement être exploité contre le lissage du temps long. L'évènement, envisagé comme épiphénomène, permet par exemple de faire advenir les aspérités de l'histoire que la logique historiographique a longtemps préféré ignorer, comme le suggère Emmanuel Le Roy-Ladurie en 1972 :

> L'historiographie totalisante, si possible quantitative et structurale, essaie donc de transcender l'événement ou de le phagocyter, ou de le récupérer. Le temps ne s'en trouve pas pour autant supprimé : même les structures les plus logiquement construites (…) ont leurs phases de déséquilibre, leurs balancements, leurs cycles, leurs moments de rétroaction et de restauration, leurs oscillations séculaires enfin, qui désormais peuvent constituer la trame de la narration de Clio. De telles conquêtes du savoir, par les historiens du dernier demi-siècle, sont irréversibles; mais elles seraient plus satisfaisantes encore, si vraiment l'histoire, de bout en bout, s'avérait logique, intelligible, prévisible; si l'on pouvait une fois pour toutes en exorciser l'événement ou le hasard; et radier cette part de l'aléa, qui constitue, pour l'historien, le résidu irritant de la découverte.[116]

Le temps court de l'évènement permettrait donc de révéler ce que les seules grandes structures seraient incapables de percevoir, l'importance d'un évènement se mesurant alors, non à la portée générale, ni à la masse de personnes impliquées dans le phénomène, mais au contraire, à la curiosité qu'il présente. Emerge alors dans à cette période, une nouvelle conception de l'histoire dans laquelle l'évènement est totalement reconsidéré : l'évènement n'intéresse plus tant

[115] Antoine Prost, *Douze leçons sur l'histoire*, Paris, Seuil, coll. "points", 1996, p. 255.

[116] Emmanuel Le Roy-Ladurie « Évènement et longue durée dans l'histoire sociale: l'exemple chouan », in *Communications*, 18,1972, p. 72-84, p. 73. Cette étude reprend une réflexion menée dans les années soixante avec *Les Paysans de Languedoc*, Paris, Mouton, 1966.

pour lui-même que pour les enjeux dont il est porteur. Sous ses dehors d'épiphénomène, il annonce en effet ce que Carlo Ginzburg appellera « paradigme indiciaire »[117]. Il est, en d'autres termes, l'indice d'un problème plus conséquent qu'il s'agit d'interpréter. Cette conception de l'évènement, novatrice dans les années soixante-soixante-dix, est aujourd'hui communément admise, comme le souligne François Dosse :

> L'évènement est devenu récemment une entrée privilégiée dans l'univers social ressaisi, non à partir d'archétypes réducteurs mais de singularités qui peuvent avoir vocation à devenir des enseignements à portée généralisante.[118]

La reconsidération de l'évènement en Histoire se présente ainsi aux antipodes d'une marche arrière : il ne s'agit pas de revaloriser l'évènement en tant que tel, mais, bien au contraire de le repenser, de le dépoussiérer de ses *a priori*. Longtemps dédaigné, relégué dans la platitude de l'anecdotique, l'événement, au sens neutre, large, et passif de « ce qui arrive, ce qui se produit », est donc reconsidéré dans les années soixante-soixante-dix en Histoire. Nourri de nombreuses réflexions, le mot dont l'usage est attesté depuis le XVe siècle, s'étoffe, se complexifie, étend son champ sémantique au point de faire naître une véritable notion. Mais si la réévaluation de l'évènement trouve une de ses origines dans les réflexions menées par les historiens, l'évènement fait retour non seulement au prix de sa reconsidération par l'historiographie, mais aussi à la confluence des différentes sciences humaines :

> Ce basculement n'affecte pas la seule discipline de l'histoire. Il est général à l'ensemble des sciences humaines et atteste une préoccupation nouvelle d'attention à ce qui advient de nouveau dans une interrogation renouvelée sur l'évènement[119]

C'est dans cet esprit qu'en 1972 un numéro spécial de la revue *Communications* annonce le « retour de l'évènement »[120]. À ce titre, ce numéro dirigé par Edgar Morin réunit en effet des chercheurs en sciences sociales mais aussi en psychologie, en astrophysique, en histoire qui

---

[117] Carlo Ginzburg, « Traces, racines d'un paradigme indiciaire », in *Mythes, emblèmes, traces*, Paris, Flammarion, 1989, p. 139-180.

[118] François Dosse, « Évènement » in *Historiographies, Concepts et débats*, Gallimard, 2012 [2010], T2, p. 746-747.

[119] François Dosse, *Renaissance de l'évènement*, op. cit., p. 1.

[120] Edgar Morin, « Le retour de l'évènement », in *Communications*, 18, Paris, Seuil, 1972,p. 6-20, en ligne sur http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/comm_0588-8018_1972_num_18_1_1254

révèlent les complexités et les richesses d'une notion qu'il s'agit de « réinterroger »[121] à la confluence des disciplines :

> La notion d'événement a été utilisée dans ce qui précède, pour désigner ce qui est improbable, accidentel, aléatoire, singulier, concret, historique... Autrement dit, cette notion apparemment simple, élémentaire, renvoie à d'autres notions, les contient, est en fait une notion complexe. Nous ne saurons, ni ne voulons en proposer l'analyse. Nous nous bornons à indiquer quelques lignes de force. [122]

Ce numéro de *Communications* marque le revirement du statut de l'évènement. Il redonne de la crédibilité à une notion problématique, qui s'avère source de questionnements.

C'est ce foisonnement de réflexions qui légitime la prise en compte de la question de l'évènement en littérature depuis les années soixante, d'autant que, dans ce domaine, la théorie fait défaut. La discipline littéraire aurait-elle méprisé l'évènement ? Jusqu'à tout récemment, la littérature ne semblait pas disposer de théories propres sur l'évènement qui permettent d'inscrire la notion dans une réflexion. Aujourd'hui encore, dans les fichiers de la Bibliothèque Nationale de France, au mot *Évènement* : pas d'entrée littéraire[123]. Pour l'entrée *Évènement* dans *l'Encyclopédie Universalis*, trois approches disciplinaires : l'une sociologique, une autre historique, et enfin une perspective philosophique, respectivement abordées par Roger Bastide, Olivier Lévy-Rolin, et Jean Greisch. Nulle approche littéraire de la notion n'est envisagée, comme si le couple littérature et évènement n'était pas pertinent.

De même, les théories de Gérard Genette, pourtant consacrées à la prose, ne comportent à la table des matières aucune entrée *évènement*, même si, çà et là, le théoricien de la littérature évoque par exemple le « récit d'évènements » (récit constitué d'actions) qu'il oppose au « récit de paroles » (récit constitué de paroles)[124]. La notion d'évènement n'est pas envisagée au singulier, ni pensée, posée, définie, dans le système genettien, qui parlera plus volontiers d'intrigue ou de diégèse. Et pourtant, ses définitions du récit intègrent systématiquement le terme « évènement ».

---

[121] « Le premier propos de ce numéro de *Communications* est de cesser de rejeter l'événement comme bruit, non seulement irrécupérable, mais de plus brouillant toute communication. C'est de réinterroger l'événement. » Edgar Morin, « Avant-propos », in *Communications*, op. cit., p.3. Disponible en ligne à l'adresse suivante http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/comm_0588-8018_1972_num_18_1_2209.

[122] Edgar Morin « Le retour de l'événement. », art. cit, p. 17.

[123] Isabelle Tournier, « Évènement historique, évènement littéraire. Qu'est-ce qui fait date en littérature ? », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 2002 /5 Vol. 102, p. 747-758.

[124] Gérard Genette, *Figure III*, Paris, Seuil, 1972, p.186-189.

Tandis qu'il cherche à clarifier ce qu'on appelle « récit », Gérard Genette, évoque en effet l'ambiguïté du terme[125]. Selon lui, par « récit », il faut distinguer trois choses que nous rappelons brièvement ici. Soit il s'agit de « l'énoncé narratif, le discours oral ou écrit qui assume la relation d'un évènement ou d'une série d'évènements »[126], soit, à proprement parler, le récit, soit il s'agit plutôt de « la succession d'évènements, réels ou fictifs qui font l'objet de ce discours » et dans ce cas on se réfère à l'histoire, soit on « désigne encore un évènement : non plus toutefois celui que l'on raconte, mais celui qui consiste en ce que quelqu'un raconte quelque chose : l'acte de narrer pris en lui-même », autrement dit la narration. Qu'il s'agisse de l'acte de raconter, du produit de ce processus, ou du propos qui est raconté, les trois définitions intègrent le terme évènement, lui aussi porteur d'équivoque, mais qui lui, jamais, ne fait l'objet de l'attention critique. Or dans ces trois approches, « la succession d'évènements » évoque le référent, « la relation de l'évènement », son appropriation, quant à « l'acte de raconter », il aborde l'évènement comme processus discursif. Autrement dit, nous sommes confrontés à trois niveaux différents du terme qui contribuent à l'ambiguïté de la définition du récit et conforte, au besoin, l'idée que l'évènement est non seulement au cœur du récit, mais encore qu'il mérite qu'on s'attarde sur son appropriation discursive.

Dans le même esprit, la somme que François Dosse a produite sur la notion d'évènement consacre son retour récent dans les sciences humaines[127]. Cet ouvrage qui vise à mettre en perspective la notion dans plusieurs champs disciplinaires, traduit encore le rapport problématique de la littérature à l'évènement. En effet, si les noms de Shakespeare, Simon, Perec et Proust, sont mentionnés, comme autant de signes d'une volonté d'intégrer la discipline littéraire, ces références restent consignées aux seules parties générales - l'introduction et la conclusion, et sont envisagées dans une perspective diachronique. Ce double mouvement qui tend à inclure la littérature dans une synthèse sur le renouveau de l'évènement, sans lui consacrer un chapitre spécifique, est le symptôme d'un malaise relevant sans doute d'une lacune épistémologique des Lettres. François Dosse semble conscient de la nécessité d'intégrer le domaine littéraire à sa recherche, sans véritablement parvenir à le faire, faute, sans doute, d'une matière suffisamment élaborée sur le sujet par la recherche littéraire elle-même. On trouvera en effet mille et une théories sur le roman, les genres, les registres, la narration, les scènes de

[125] Id., p.71.

[126] Id.

[127] François Dosse, *Renaissance de l'évènement*, op. cit.

rencontre ou la représentation du chat en littérature, mais quand on parle d'évènement, de quoi parle-t-on ?

Il existe en réalité une fragilité conceptuelle sur la notion en littérature au point qu'on peut dire, pour paraphraser le titre d'un article d'Emmanuel Boisset, qu'en littérature « l'évènement est inadmissible, d'ailleurs il n'existe pas »[128], du moins en littérature française[129]. Cette exception culturelle s'explique entre autre par la variété des notions littéraires auxquelles renvoie immédiatement le terme, tant et si bien qu'il est périlleux d'employer le terme sans moult précautions. L'évènement balise en effet des genres comme la tragédie, l'épopée, le drame, voire, plus souvent encore, nous l'avons vu, la narration. L'évènement, de nature polysémique, serait donc à prendre avec des pincettes, des guillemets d'autant plus nécessaires que, nonobstant sa polysémie, il embrasse des approches littéraires très variées. Qui trop embrasse…

Paradoxalement, les sciences humaines qui s'intéressent à l'évènement ne cessent de se référer à des œuvres littéraires. C'est le cas par exemple de la philosophie de l'évènement, comme l'a analysé Emmanuel Boisset[130] dont la conclusion est sans appel : « Manière de penser l'évènement ; manière de penser l'écriture »[131]. Ce dernier montre que dans ces réflexions philosophiques, les œuvres littéraires, sont surtout mises au service d'une thèse à étayer. L'usage de la littérature illustre la façon dont la notion d'évènement est envisagée par les philosophes. À chacun son préféré : Claude Romano[132] cite beaucoup Kafka et Rilke ; Alain Badiou[133], Pascal, Mallarmé et Hölderlin ; pour Paul Ricœur[134] c'est Marcel Proust qui a la préférence… on dispose en quelque sorte des écrivains au gré des nécessités argumentatives : attention portée sur les effets de rupture induits par l'évènement sur les sujets pour Claude Romano, prédisposition pour les récits configurants chez Paul Ricoeur, intérêt pour le *coup de dé* mallarméen pour Alain Badiou.

---

128 Emmanuel Boisset, « L'évènement est inadmissible, d'ailleurs il n'existe pas », in Didier Alexandre, Madeleine Frédéric, Sabrina Parent, Michèle Touret (dir.), *Que se passe-t-il ? Évènement, sciences humaines et littérature*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2004, p. 57-77.

129 La critique anglo-saxonne use plus fréquemment du terme *event*.

130 Emmanuel Boisset pense par exemple aux philosophes Alain Badiou, Claude Romano, Paul Ricœur dans son article « L'évènement est inadmissible, d'ailleurs il n'existe pas », art. cit.

131 Id., p. 75.

132 Claude Romano, *L'Évènement et le monde*, *L'Évènement et le temps*, *Il y a*, op. cit.

133 Alain Badiou, *L'Être et l'évènement*, Paris, Seuil, 1988.

134 Paul Ricœur, *Temps et récit*, Tome 1, *Temps et récit, Tome 2, La configuration dans le récit de fiction*, Seuil, [1984], coll. "point", 1991, et *Temps et récit, Tome 3, Le Temps raconté*, Seuil, [1985] coll. "point" 1991.

À voir la littérature illustrer des théories philosophiques sur l'évènement sans être pourvue de la sienne, on peut légitimement se demander si les sciences humaines orientent la littérature en la chargeant d'une réflexion sur l'évènement qui reste pour elle absente, anecdotique, ou si c'est la littérature qui - plus ou moins consciemment - est porteuse de cette réflexion. Les liens entre littérature et évènement sont-ils pour ainsi dire *biaisés* parce qu'ils résultent d'une construction initiée par les sciences humaines ou sont-ils inhérents aux œuvres, à leurs auteurs ? Notre inclination va à la seconde hypothèse. Pourtant, c'est un fait, tandis qu'en histoire, en philosophie, en sociologie, et même en sciences des médias, la notion d'*évènement* s'inscrit dans l'épaisseur d'une réflexion théorique menée depuis les années soixante-soixante-dix, l'historicité littéraire de la notion d'évènement n'est pas encore présentable pour une rubrique encyclopédique ou une somme consacrée à la notion. Et cette absence de réflexion proprement littéraire sur la question, au regard des recherches dans les autres disciplines, crée une disproportion telle qu'elle assigne le duo littérature/évènement à un rôle uniquement décoratif, et fragilise en retour la pertinence d'une réflexion sur le renouveau de l'appropriation de l'évènement par les Lettres.

Dans ce contexte, pour poser les balises d'une étude littéraire sur la notion d'évènement, nous proposons d'abord de parcourir les champs disciplinaires avec lesquels dialogue la littérature, afin de mieux comprendre dans quels réseaux de sens a évolué *l'évènement* depuis cette époque. Cerner une notion déjà complexe, en donnant toutes les dimensions qu'elle peut prendre dans des domaines aussi variés que la philosophie, la psychologie, l'histoire, la sociologie, la linguistique, s'avère un peu cavalier, nous en convenons, d'autant que dans tous ces domaines, l'évènement est plutôt l'enjeu de questionnements que l'objet d'une définition bien cadrée. Il s'agira donc avant tout de pointer les traits saillants que la notion charrie avec elle, de mesurer, chemin faisant, les enjeux dont elle est porteuse, et leur éventuel impact en littérature. Laboratoire de réflexion pour les sciences humaines depuis les années soixante, l'évènement pourrait alors aussi s'avérer un enjeu pour la fiction littéraire.

A- émergence d'une notion en sciences humaines :

1 - une fabrique discursive

Au cours des années soixante se noue le lien indéfectible entre l'évènement et son support discursif. L'évènement n'est plus un en-soi que l'on rapporte, mais l'objet d'une construction verbale discutable.

a – une fabrique médiatique

Après-guerre, la prolifération de journaux, le succès de la radio, puis de la télévision, décuple l'impact médiatique. Guy Debord brosse dès 1967 les travers de cette « société du spectacle »[135]. Dans son essai, il fustige l'émergence d'une société qui consacre la représentation au détriment d'un rapport plus direct au monde. Cet ouvrage qui précède de peu mai 68 connaît un vif succès et sensibilise à une forme de fabrique médiatique. Dès cette période, le traitement de l'information éveille les soupçons, voire les critiques. Placé au cœur des réflexions, l'évènement est associé à un discours qui pourrait en infléchir le sens : il n'est plus seulement *ce qui arrive* mais *ce qui arrive et dont s'emparent les discours médiatiques*.

Ce phénomène de « monstration » inspire à Pierre Nora le concept d'« évènement monstre »[136], le monstre étant étymologiquement ce qu'il s'agit de montrer. Dans son article pour le numéro de *Communications*, il explique que ce qui confère à la perte du pouvoir par Mao Tse Toung le statut d'évènement, c'est non pas qu'il soit arrivé, mais qu'il soit arrivé *et* qu'il fut montré[137]. Les médias fabriquent et imposent de l'évènement pour pouvoir exister, rappelle Pierre Nora ; la presse, la radio et les images – en particulier télévisuelles, sont devenues les conditions

---

135 Guy Debord, *La Société du spectacle*, Paris, Buchet-Chastel, 1967.

136 Pierre Nora, « L'Évènement monstre », in Edgar Morin (dir.) *Communications*, op. cit., p. 162-172, disponible en ligne à l'adresse suivante : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/comm_0588-8018_1972_num_18_1_1272.

137 « C'est le fait de les apprendre rétrospectivement, comme la perte du pouvoir par Mao Tse Toung après le grand bond en avant, qui constitue l'événement. Le fait qu'ils aient eu lieu ne les rend qu'historiques. Pour qu'il y ait événement, il faut qu'il soit connu. », Id., p. 162.

de son émergence, au point qu'un évènement n'a pas de sens en soi mais seulement en fonction des discours (médiatiques) qui s'en emparent et tendent à instaurer une politique du sensationnel, condition de leur notoriété et de leur épanouissement économique. L'évènement est ainsi de plus en plus envisagé comme un produit fabriqué qui ne peut être pensé en dehors de ses supports médiatiques. Étayant son propos de nombreux exemples significatifs, comme le rôle de la presse pour l'affaire Dreyfus, celui de la radio pour le canular d'Orson Welles au sujet des martiens… Pierre Nora met à jour les mécanismes d'une fabrication évènementielle qui ne permettrait plus dans les années soixante-dix - si tant est qu'on ait pu le faire auparavant - de dissocier l'évènement du discours qui le porte. Sa terminologie aux accents horrifiques entend ainsi nous mettre en garde contre nos sociétés médiatiques.

Si notre génération est aujourd'hui familiarisée avec cette représentation des médias en fabricants d'actualité, accoutumée qu'elle est à voir se construire et se déconstruire l'information par le travail d'émissions critiques, Pierre Nora est un des premiers à avoir mis en lumière ce phénomène et favorisé une prise de conscience collective. Par ailleurs, son article révèle une nouvelle étape, fondamentale dans l'approche de la notion qui nous intéresse : l'évènement, lié à son appropriation par la parole médiatique, devient un phénomène langagier. C'est la nomination qui fait l'évènement, parce qu'elle contribue à le fixer, comme l'explique encore François Dosse :

> Les événements ne sont décelables qu'à partir de leurs traces, discursives ou non. Sans réduire le réel historique à sa dimension langagière, la fixation de l'événement, sa cristallisation s'effectue à partir de sa nomination. Il se constitue donc une relation tout à fait essentielle entre langage et événement qui est aujourd'hui largement prise en compte et problématisée par les courants de l'ethnométhodologie, de l'interactionnisme, et bien sûr par l'approche herméneutique[138].

Toutefois, dans l'article de Pierre Nora, ce glissement sémantique du concept d'évènement comme phénomène qui relève du langage est davantage perçu comme le symptôme d'une déviance à combattre que comme la consécration d'une nouvelle étape de la notion d'évènement. L'historien tend en effet à attribuer la fabrication de l'évènement au seul discours médiatique, et avec le dessein de chercher à produire du sensationnel sans réflexion, ce qui attise son esprit critique, comme le dénote le terme « monstre ». Selon lui, le discours médiatique serait à l'origine d'une dénaturation de l'évènement tout autant que de l'histoire : « les mass média ont ainsi fait de

[138] François Dosse, « Reinhart Koselleck entre sémantique historique et herméneutique critique », in Christian Delacroix, François Dosse et Patrick Garcia, *Historicités*, Paris, La Découverte, 2009, p. 115-116, repris dans « Évènement », in Christian Delacroix, François Dosse, Patrick Garcia et Nicolas Offenstadt (dir.), *Historiographies, concepts et débats, II*, Paris, Gallimard, [2010], coll. "Folio", 2012, p. 749.

l'histoire une agression et rendu l'évènement monstrueux »[139], comme si l'évènement tel qu'il arrive était transformé par les médias et non par l'histoire. Pierre Nora suggère ainsi un système bipartite où, d'un côté, les médias de masse dénatureraient l'évènement qu'ils fabriquent, de l'autre, l'histoire entretiendrait un lien plus pur à l'évènement qu'elle ne fabriquerait pas. La notion d'évènement semble surtout servir dans son article à opposer domaine médiatique et histoire dans un esprit concurrentiel non dénué de parti pris de la part de l'historien[140], et comme au détriment de la notion d'évènement elle-même, alors moins considérée pour elle-même qu'utilisée pour servir une cause.

b- la fabrique historienne

Pourtant, au même moment, l'évènement est aussi conçu comme le fruit d'une construction en histoire. La discipline, sous l'influence du *linguistic turn* se met à interroger, selon la formule de Paul Veyne, « comment on écrit l'histoire »[141], et se trouve envisagée comme le fruit d'une construction stylistique. « L'écriture de l'histoire »[142], selon l'expression de Michel de Certeau, fait florès ; l'évènement n'a pas d'essence, il serait le produit d'une appropriation et « change donc de nature avec ce tournant historiographique, qui ne pense plus l'évènement en lui-même mais s'interroge sur la construction de son récit. »[143]. En assimilant le texte historique au produit d'une syntaxe, Hayden White[144] lui refuse toute neutralité, les modalités de l'écriture en histoire se rapprochant de celles du texte de fiction.

Discours fabriqué, le discours historique est alors envisagé dans ses infléchissements au fil des époques. C'est dans cette optique que se place Georges Duby, lorsque, en 1973, il relate l'évènement de la bataille de Bouvines du 27 juillet 1214 dans la collection « Les Trente journées qui ont fait la France »[145]. Dans son ouvrage, le récit de la bataille s'accompagne d'une réflexion

---

139 Pierre Nora, « L'Évènement monstre », art . cit., p.164.

140 L'article de Nora est placé sous l'égide de cette phrase initiale : « Les mass media ont désormais le monopole de l'histoire » et les deux domaines sont à plusieurs reprises opposés dans le but de critiquer l'entreprise médiatique. Id. p. 162.

141 Paul Veyne*, Comment on écrit l'histoire*, Paris, Seuil, 1971.

142 Michel de Certeau, *L'Écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, 1975.

143 Olivier Lévy-Rolin, article « Évènement-Histoire » in *Encyclopédie Universalis*.

144 Hayden White, *Metahistory: The Historical Imagination in nineteenth-century Europe*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1973.

145 Georges Duby, *Le Dimanche de Bouvines*, Paris, Gallimard, 1973.

sur les récits qui ont été faits de cette bataille. Ce qui intéresse Georges Duby, au-delà de l'histoire de cet évènement, c'est l'usage qu'en a fait la mémoire collective :

> Il n'était pas question pour moi de raconter l'évènement. De l'évènement j'entendais me servir. Comme d'un révélateur. Utilisant toutes les paroles que son irruption a fait jaillir. C'est en cela que l'accident évènementiel peut nous intéresser.[146]

La bataille de Bouvines, parfois oubliée, parfois portée au pinacle – comme ce fut le cas récemment pour la commémoration des 800 ans, est un enjeu idéologique qui dépasse le cadre de l'épisode de 1214. C'est pourquoi l'évènement, par sa portée, fait ici « lever la pâte » de l'Histoire[147]. Cet exemple s'accompagne de nombreuses entreprises similaires de la part des historiens[148] attestant d'une revalorisation de l'évènement vu comme un carrefour de récits.

La même année que *La Bataille de Bouvines*, 1973, voit paraître le dossier établi par le philosophe Michel Foucault *: Moi, Pierre Rivière, ayant égorgé ma mère, ma sœur, mon frère*[149]… Cette fois encore, le récit de ce qui s'est passé, à savoir la tuerie de toute une famille par un jeune homme, n'est pas l'enjeu principal du texte qui en expédie bien vite la trame. Il s'agit plutôt d'accompagner les faits de discours sur l'évènement, et en premier lieu le mémoire de Pierre Rivière retranscrit par Michel Foucault. Viennent ensuite des témoignages de voisins sur le jeune homme, et des pièces à caractère plus officiel comme les rapports médicaux et judiciaires. L'entreprise s'offre comme une manière de croiser les regards sur un évènement, qui manifeste les inflexions des discours suivant l'approche requise, voire la nécessité d'avoir une vue plurielle des discours sur l'évènement pour pouvoir espérer s'en approcher. De même que l'approche renouvelée de l'évènement en Histoire a une incidence sur la manière d'envisager les évènements dans la discipline[150], de même, la démarche mise en œuvre par Michel Foucault pour saisir le fait

---

146 Georges Duby, *L'Histoire continue*, Paris, Odile Jacob, 1991, p. 153.

147 Antoine Prost, *Douze leçons sur l'histoire*, loc. cit. cf. note 115.

148 Le phénomène des Chouans tel qu'il est analysé par Emmanuel Le Roy-Ladurie serait un autre exemple. Le Roy-Ladurie Emmanuel, « Événement et longue durée dans l'histoire sociale: l'exemple chouan », art. cit.

149 Michel Foucault, *Moi, Pierre Rivière, ayant égorgé ma mère, ma sœur, mon frère… un cas de parricide au XIXe siècle*, Paris, Julliard, 1973.

150 Gallimard lance en 2005 la collection « Les journées qui ont fait la France », reprenant le principe des « Trente journées qui ont fait la France » mais avec un appareil critique qui interroge l'impact de l'évènement, plus qu'il ne le décrit. Cette démarche souligne l'approche discursive et plurielle de l'évènement. (voir sur cette question François Dosse, « l'évènement revisité » in *Renaissance de l'évènement*, op. cit., p. 195-208.)

divers en 1973 est envisagé par Dominique Viart comme l'archétype d'un mode d'appréhension du fait divers par la littérature contemporaine[151].

2- l'évènement au prisme du sujet

Avec l'émergence d'une conception de l'évènement tributaire du discours qui le porte, l'évènement perd de son objectivité, s'envisage dans un processus de fabrication, passe d'une vision statique, à une conception dynamique. Cette torsion de l'évènement, qui consiste à l'envisager moins pour lui-même que dans un processus d'appropriation, l'amène à être davantage pensé comme un phénomène non seulement médiatique mais encore anthropologique : l'évènement étant aussi l'objet d'une appropriation par un sujet.

Les principales définitions du mot évènement, si elles oblitèrent la notion de discours, font la part belle à l'approche anthropologique, voire ontologique. Le dictionnaire *Le Robert* propose trois entrées au mot : un premier sens, vieilli, de « fait auquel vient aboutir une situation », un sens spécifique aux mathématiques de « probabilité » et un sens très développé de « Ce qui arrive et qui a quelque importance pour l'homme »[152] qui correspond manifestement au sens le plus répandu. Dans son « aperçu historique sur le mot évènement », Emmanuel Boisset[153] repère à son tour trois grands axes sémantiques que véhicule le mot à notre époque dont le fait de l'envisager « dans son attribution au sujet »[154] qui est, comme pour le dictionnaire, le sens le plus développé.

a- approche anthropologique

Il semble donc loin le temps où Michèle Leclerc-Olive déplorait en sociologie le peu d'importance accordée au concept d'évènement, au sens personnel, individuel, biographique du terme, ce à quoi elle entendait remédier dans son travail sur *L'Évènement biographique*[155]. Selon

[151] Dominique Viart, « Fictions en procès », in Bruno Blanckeman, Aline Mura-Brunel, et Marc Dambre, (dir.), *Le roman français au tournant du XXIè siècle*, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris, 2004, p. 293.

[152] Dictionnaire *Le Robert*.

[153] Emmanuel Boisset, « Aperçu historique sur le mot évènement », in Emmanuel Boisset et Philippe Corno (dir.), *Que m'arrive-t-il* Boisset, Emmanuel, « Aperçu historique sur le mot évènement », in Emmanuel Boisset et Philippe Corno (dir.), *Que m'arrive t-il ? Littérature et évènement*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2006, p. 17-30.

[154] Id., p. 23.

[155] Michèle Leclerc-Olive, *Le Dire de l'évènement (biographique)*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 1997.

l'historienne Annette Wieviorka, nous serions au contraire de plus en plus amenés à percevoir l'évènement par le prisme du sujet qui l'a vécu et qui en témoigne. Dans son essai *L'Ère du témoin*[156], l'historienne montre en effet l'impact du procès Eichmann, combiné à un engouement grandissant pour les récits de vie, et à l'émergence de spectacles télévisuels des gens ordinaires, sur la figure du témoin. Selon elle, depuis la fin des années soixante, « l'homme-individu est ainsi placé au cœur de la société et rétrospectivement de l'histoire. Il devient publiquement, et lui seul, Histoire »[157]. L'importance accordée au sujet dans le cadre d'un évènement est telle que pour Christophe Prochasson tout notre fonctionnement sociétal contemporain serait fondé sur une mise en avant de ceux "à qui il est arrivé quelque chose". C'est à cette thèse que s'emploie son ouvrage *L'Empire des émotions* :

> L'historien préfère le témoin à qui il est arrivé quelque chose, un peu à la manière des journalistes qui, confondant témoignages et opinions, sollicitent les passants en leur tendant des micros. Comme le journaliste, l'historien exige la transmission de l'expérience, à n'importe quel prix, celui des larmes n'étant pas le moins recherché.[158]

Christophe Prochasson reprend ici les critiques que Pierre Nora adressait au discours médiatique pour l'étendre à l'Histoire, elle aussi touchée par la recherche de l'émotion. Ce « nouvel âge compassionnel »[159], ce nouveau régime de l'émotion qui dicte nos sociétés, soulève des problèmes spécifiques à la discipline historique, comme la question de la validité des témoignages, que soulève ici Christophe Prochasson, réactualisant les travaux de Jean Norton Cru sur la deuxième guerre mondiale[160]. Cette coloration catastrophiste et personnelle de l'évènement, sensible à la figure du traumatisé a attisé un lien entre évènement et psychanalyse.

---

[156] Annette Wieviorka, *L'Ère du témoin*, [Plon, 1998], Fayard, Pluriel, 2013. Selon elle ce phénomène est lié au statut des victimes de la seconde guerre mondiale. D'abord discrets, les rescapés de la politique nazie adviennent sur le devant de la scène dans les années soixante avec le procès Eichmann. Cette mise en lumière des victimes, l'importance de leurs témoignages pour reconstituer une Histoire complexe, s'accentue au début des années quatre-vingt avec le phénomène du feuilleton télévisé *Holocauste*. Diffusé aux Etats-Unis puis acheté par différents pays européens, la série à succès composée de témoignages vidéos modifie selon Wieviorka l'approche sociétale du témoin.

[157] Id., p. 128.

[158] Christophe Prochasson, *L'Empire des émotions, les historiens dans la mêlée*, Demopolis, 2008, p. 34.

[159] Id., p.6.

[160] Jean Norton Cru, *Témoins essai d'analyse et de critique des souvenirs de combattants édités en français de 1915 à 1928*, Paris, Les Étincelles, 1929. Dans cet ouvrage l'historien travaille sur près de 300 documents (journaux, textes littéraires, correspondances, carnets…) émanant de témoins directs de la première Guerre Mondiale. Il pointe la façon dont le témoignage peut être l'objet de déformations manifestes avec la réalité. Cet essai pose la question de la validité des témoignages en général.

b- approche traumatique

Il n'existe pas d'entrée « évènement » dans le *Vocabulaire de la psychanalyse* de Laplanche et Pontalis, mais on y parle malgré tout d'*évènement traumatique*. Le traumatisme, de son côté, est réciproquement défini comme « *évènement* de la vie du sujet qui se définit par son intensité, l'incapacité où se trouve le sujet d'y répondre adéquatement, le bouleversement et les effets pathogènes durables qu'il provoque dans l'organisation psychique »[161]. Cette façon d'envisager l'évènement, aux antipodes de « l'heureux évènement », a nettement contribué à tirer les connotations du terme vers les idées de malheur, de catastrophe personnelle. Par ailleurs l'origine étymologique du « traumatisme », du grec *trauma* « blessure », « dommage », voire « trou » évoque la perforation du corps par un corps étranger dont il s'agit de se défaire par la cure, par la verbalisation. Dans la cure analytique, la victime d'un évènement est comme un malade à qui il s'agit de prodiguer des soins[162].

Cette conception de l'évènement a donné lieu en sciences humaines aux *trauma studies*, l'une des branches des *cultural studies*. En plein essor depuis les années 1990, en particulier dans les pays anglophones, croisant des disciplines aussi diverses que la sociologie, l'anthropologie, l'ethnologie et la psychanalyse, les *cultural studies* entendent retisser ce lien entre la littérature et le monde en s'attachant aux déterminismes sociaux de la création : le sexe (*gender* et *women studies*), l'orientation sexuelle (*queer studies*), l'histoire des populations (*post-colonial* et *slave studies*), etc. Parmi ces diverses ramifications, les *trauma studies* se signalent parce qu'elles considèrent que ces déterminismes peuvent provenir d'un traumatisme[163]. Les chercheurs dans ce domaine s'accordent sur l'importance de la narration de l'événement traumatique au sein d'« un récit significatif »[164]. En effet, le sujet ne saurait se remettre de son trauma, dans la plupart des cas, que par l'emploi du langage et de la narration, l'objet du trauma devenant ainsi le sujet d'une histoire qu'il se réapproprie.

---

[161] Jean Laplanche, Jean- Bertrand Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, PUF, Paris, 2009 [1967] p. 499, c'est nous qui soulignons.

[162] On remarque qu'on retrouve le couple évènement et langage dans une relation similaire à celle envisagée dans notre premier fil rouge : dans la cure psychanalytique, il s'agit de faire advenir à nouveau l'évènement par le discours du sujet qui le *[re]fabrique*. Dans cette perspective, toujours, le langage crée l'évènement dans un processus problématique.

[163] Les *trauma studies* sont représentées, entre autres, par les travaux de Shoshana Felman et Dori Laub, *Testimony. Crises of Witnessing in Literature, Ppsychoanalysis, and History*, New York, Routledge, 1992 ; de Cathy Caruth, *Unclaimed Experience : Trauma, Narrative and History*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1996; de Leigh Gilmore *The Limits of Autobiography : Trauma and Testimony*, Ithaca, Cornell University Press, 2001 et de Roger Luckhurst, *The Trauma Question*, New York, Routledge, 2008.

[164] Cathy Caruth, *Unclaimed Experience*, op.cit., p. 117.

c – approche philosophique

La philosophie a aussi mis l'accent sur cette dimension humaine du terme évènement en le dégageant de sa simple factualité dans les années quatre-vingt-dix. Tandis qu'en psychanalyse, le travail de la cure consiste à continuer de voir l'évènement comme un corps étranger qu'il s'agit d'évacuer, la philosophie le considère comme un corps étranger dont l'impact, la perforation, nous aurait irrémédiablement modifiés. Les recherches de Jocelyn Benoist, Jean-Luc Marion et Claude Romano[165] ont beaucoup contribué à diffuser l'idée d'une part subjective inhérente à l'évènement.

Les travaux de Claude Romano, en particulier, mettent en œuvre une « herméneutique événementi*a*le » qui se décline sur trois ouvrages[166] chargés de penser la notion d'évènement dans une perspective phénoménologique. Intéressé par le flottement sémantique du terme qui a pour sens originel, rappelons-le, « ce qui arrive », Claude Romano s'empare de la tournure passive pour distinguer l'évènement, au sens « événementiel », du phénomène qui arrive, au sens passif, comme la pluie ou l'éclair dans le ciel, de l'évènement au sens « événementi*a*l » c'est-à-dire au sens où il arrive *à* quelqu'un. Par l'ajout d'un complément d'objet indirect – motivé par l'une des variantes de *ce qui arrive* : *ce qui échoit* à *quelqu'un* - il distingue l'évènement qui, dans sa philosophie, est *adressé*, du fait, qui peut arriver à quiconque, indifféremment. Celui à qui advient l'évènement qu'il appelle *advenant* est alors impliqué dans ce qui lui arrive, comme le formule ainsi Claude Romano :

> […] il ne s'agit plus, en effet, de penser l'évènement comme ce qui survient « de l'extérieur » à un sujet autonome, autarcique, libre de toute implication dans ce qui lui arrive, mais inversement, de penser la « subjectivité » elle-même (…) comme ce qui ne *survient* qu'à partir de l'évènement.[167]

Il résulte de cette conception deux choses : d'abord que l'évènement ne peut plus être objectivé, puisque celui à qui il arrive est impliqué, au sens quasi étymologique, il est littéralement « contenu à l'intérieur » de l'évènement, ensuite que le sujet ne préexiste pas à l'évènement qui lui arrive mais que sujet et évènement émergent concomitamment. Dans les deux cas, on l'aura compris, on ne peut distinguer sujet et évènement qui sont l'interface l'un de l'autre entre

[165] Jocelyn Benoist, « Qu'est-ce qui est donné. La pensée et l'évènement », *Archives de philosophie*, n°59, 1996, p. 629-657 ; Jean-Luc Marion, *Etant donné*, Paris, PUF, 1997 ; Claude Romano, *L'Évènement et le monde*, *L'Évènement et le temps*, *Il y a*, op. cit. sont les ouvrages phare que met en relief François Dosse, *Renaissance de l'évènement*, op. cit., p. 86-98.

[166] Claude Romano, *L'Évènement et le monde*, *L'Évènement et le temps*, *Il y a*, op. cit.

[167] Claude Romano, *L'Évènement et le monde*, op. cit. p. 74.

extérieur et intérieur. Toutefois, et c'est la limite du genre, à trop revaloriser la dimension subjective d'un évènement, « l'herméneutique événementi*a*le » de Claude Romano tend en retour à oblitérer la part collective dont il est aussi porteur[168].

d – limites de l'approche subjective : le monde

Parce qu'il privilégie la figure de l'*advenant*, le philosophe « manque ainsi la dimension d'historicisation de l'évènement et l'articulation nécessaire entre l'individuel et le collectif, faisant ainsi de l'horizon proprement historique l'angle mort de sa démarche »[169]. François Dosse de manière critique, attire l'attention sur les travers de ce courant phénoménologique qui évince la démarche historienne en ramenant l'évènement à du vécu personnel :

> […] ce courant philosophique dresse un mur infranchissable entre le regard phénoménologique, d'un côté, et l'investigation historienne, de l'autre. Il empêche toute transversalité, toute complémentarité, invalidant non pas un courant d'historiens, une école particulière, mais la démarche historique elle-même comme incapable d'aller à l'essentiel, comme condamnée à la superficialité des choses.[170]

Le problème récurent des approches subjectives de l'évènement est la façon dont les chercheurs articulent individuel et collectif. C'est un point crucial de l'évènement qui doit à la fois être un phénomène subjectif, mais aussi relater un discours destiné à la sphère collective, comme nous l'avons vu plus haut. Pour contourner la limite de cette philosophie, certains chercheurs qui s'en inspirent pourtant, comme la sociologue Jocelyne Arquembourg, forgent l'hypothétique notion d' « *advenants* collectifs »[171], qui désignerait une collectivité dans laquelle les individus seraient à « appréhender du point de vue de la nature du lien qui en relie les composantes »[172]. Les évènements collectifs comme les guerres, les catastrophes naturelles, peuvent-ils forger une

[168] Nous l'avons vu au sujet des discours qui fabriquent l'évènement et qui sont orientés vers la sphère sociale.

[169] François Dosse, *Renaissance de l'évènement*, op. cit., p. 93.

[170] Id., p. 95-96.

[171] « La question qui se pose alors consiste à savoir s'il peut y avoir des *advenants* collectifs tels que les évènements publics puissent être créateurs de monde et révélateurs de ces *advenants* collectifs à eux-mêmes en leur donnant à comprendre qui ils sont. », Jocelyne Arquembourg, *L'Évènement et les médias, les récits médiatiques des tsunamis et les débats publics (1755-2004)*, Paris, Archives contemporaines, 2011, p. 29.

[172] Id.

communauté sachant toutefois qu' « ils ne surviennent pas à tous selon les mêmes modalités et tous ne lui répondent pas de la même manière »[173] ? Telle est la question qu'elle soulève.

Ainsi depuis les années soixante, les réflexions sur l'évènement infléchissent-elles de manière durable la notion en l'associant plus spontanément au sujet. Ce recentrage sur le couple sujet/évènement a lui-même induit une série de réflexions sur l'idée de rupture dont nous allons maintenant développer les principales idées.

3- la rupture évènementielle

a – évolution sémantique

Le mot évènement a longtemps basculé, tantôt du côté d'un élément d'une chaîne, maillon logique et nécessaire à l'enchaînement d'un ensemble, tantôt du côté du coup d'éclat remarquable, de la rupture. Le numéro spécial que consacre la revue *Communications* à l'évènement en 1972 propose deux articles qui se confrontent dès leur titre sur cette nuance : à « La logique de l'événement » de Stéphane Lupasco répond en effet « L'illogique de l'événement » de Henri Laborit[174]. Stéphane Lupasco établit d'emblée le problème sémantique auquel il se confronte, distinguant l'évènement au sens d'exceptionnel de l'évènement au sens d'élément d'une chaîne :

> L'événement dans l'expérience quotidienne, pour ainsi dire littéraire, est ce qui arrive, et, dans la pratique de tous les jours, dans la monotonie et la probabilité de la succession des faits, *ce qui arrive d'exceptionnel*, d'imprévu, de rare. Ce n'est pas dans ce sens qu'est utilisé le mot événement dans le langage de la physique moderne.[175]

Cette tension entre élément d'une chaîne d'un côté, rupture de l'autre, s'explique par la curieuse formation étymologique du mot, qui incorpore deux préfixes de sens contradictoires : *ex* et *ad*. D'abord formé sur le latin *evenire*, porteur d'un sens causal, le mot évènement a rencontré

---

[173] Ibid.

[174] Stéphane Lupasco, « La logique de l'événement », Henri Laborit, « L'illogique de l'événement », in *Communications* , op. cit., respectivement p. 97-106 et p. 107-115, articles disponibles en ligne aux adresses suivantes : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/comm_0588-8018_1972_num_18_1_1263 et http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/comm_0588-8018_1972_num_18_1_1264

[175] Stéphane Lupasco, « La logique de l'événement », art. cit., p. 97.

advenire et s'est chargé de sa connotation éruptive tout en conservant le premier sens, comme le montre Emmanuel Boisset dans son analyse du mot :

> […] à travers l'avènement, l'étymon *ad-venire* des dérivés d'avenir rencontre l'étymon *ex-venire* qui est pris comme origine d'évènement. Cette rencontre est, on le voit, ambigüe : d'un côté *ex-venire* désigne une opération configurante, causale, qui achève et couronne un processus, de l'autre *ad-venire* signale un surgissement, une sur-venue qui ouvre le possible comme ce qui n'est pas encore accompli.[176]

Selon Alain Rey le sens causal, déjà vieilli, est aujourd'hui en passe de disparaître, la tension entre les deux inclinations sémantiques de la notion d'évènement étant résolue au profit d'un glissement vers le sens rupteur :

> L'évènement – au moins quand la notion répond au mot français, à l'anglais *event* – est au sens propre ce qui advient, ce qui arrive, se produit. Deux valeurs principales peuvent alors se dégager : soit l'évènement est tout ce qui arrive, et en ce sens il se comprend par opposition à la chose qui est, qui existe et subsiste de manière stable, soit l'évènement est ce qui se produit de manière imprévue et inédite, par opposition au fait ordinaire ou prévisible. Si l'étymologie du mot, de l'anglais *event*, de l'italien *avvenimento* (du latin *eventus*, « résultat, issue ») renvoie plutôt au premier sens (tout ce qui est arrivé, arrive ou arrivera), l'usage contemporain de cette notion, exprimée par un dérivé verbal, comme l'allemand *Ereignis, Vorkommen*, l'espagnol *acontecimiento* (de *aconter*), etc., insiste plutôt sur la dimension soudaine et exceptionnelle qu'il revêt, et qui frappe l'esprit.[177]

Le sens de l'évènement est ainsi progressivement perçu comme rupture entre un avant et un après, au point que le sens d'élément de la chaîne causale ne subsiste plus que dans la forme plurielle, selon Alain Rey[178], s'étant émancipé d'une connotation originelle. Cette évolution sémantique tend à charger le terme *évènement* d'une magnitude plus intense qu'il n'en était autrefois porteur, ce qui accentue les conséquences de sa survenue. De fait, le monde, après un évènement, ne sera plus jamais le même.

---

[176] Emmanuel Boisset, « Aperçu historique sur le mot évènement », art. cit., p. 21.

[177] Alain Rey, *Dictionnaire culturel*, op. cit., p. 752.

[178] « (Au plur.) Evènements, évènements qui se succèdent, se précipitent. Chaîne, suite des évènements. Attendons la suite des évènements. » Alain Rey, *Dictionnaire culturel*, op. cit., p. 751

b - d'un monde l'autre

Les approches récentes du terme évènement confirment l'accent porté sur la rupture qu'induit l'évènement. Claude Romano, dans son ontologie évènementi*a*le, considère par exemple l'évènement comme ce qui reconfigure le monde de l'*advenant*, qui lui « ouvre un monde »[179] qui n'a plus aucun rapport avec l'ancien, suivant l'image de la faille :

> […] cette faille que l'évènement lui-même a creusée entre un passé et un avenir irrémédiablement scindés, et d'où le temps lui-même surgit dans sa béance sans mesure […][180]

La métaphore tectonique de la faille rend compte du pouvoir de rupture physique qu'induit un évènement, lequel rend caduc le monde ancien dans lequel le sujet vivait avant de le connaître. Ce parasitage de la linéarité temporelle est aussi un déplacement des représentations du monde jusqu'alors acquises, car la rupture dépasse le seul stade de la figuration du temps, elle est aussi mentale.

C'est dans ce sens de rupture avec un système préétabli que les études médiatiques font aujourd'hui un usage du terme *évènement*. Consciente toutefois que « les médias sont friands de ce terme fourre-tout »[181], Jocelyne Arquembourg consacre une partie de ses travaux récents à réfléchir et préciser la notion d'évènement pour la sphère médiatique[182] : « Qu'est-ce, au juste, qu'un évènement ? ». Pour y répondre elle oppose les choses qui arrivent et « contribuent souvent à conforter l'ordre des choses voire, à le pérenniser, plutôt qu'à le bouleverser » à « ces évènements qui font dire que « rien ne sera comme avant » (…) [et] créent des ruptures qui semblent faire voler le monde en éclat. »[183]. Elle fournit l'exemple d'un mariage princier pour le premier cas de figure, celui d'un raz-de-marée, d'attentats ou de guerre pour le second. Influencée par la pensée de Claude Romano, son analyse définit l'évènement médiatique comme ce qui bouleverse le monde et favorise l'émergence d'une pensée nouvelle. Car les évènements en rupture, s'ils intéressent la science des médias, c'est surtout parce qu'ils invitent à la réflexion :

---

[179] Claude Romano, *L'Évènement et le monde*, op. cit., p. 56.

[180] Id., p. 68.

[181] Jocelyne Arquembourg, *L'Evènement et les médias, les récits médiatiques des tsunamis et les débats publics (1755-2004)*, op. cit., p. 5.

[182] Jocelyne Arquembourg, *Le Temps des évènements médiatiques*, Bruxelles, INA-De Boeck, 2003 ; *L'Evènement et les médias, les récits médiatiques des tsunamis et les débats publics (1755-2004)*, op. cit., 2011.

[183] Jocelyne Arquembourg, *L'Evènement et les médias, les récits médiatiques des tsunamis et les débats publics (1755-2004)*, op. cit., p. 5.

> Pour tragiques qu'ils soient, [les évènements] sont généralement aussi à l'origine de nouveaux contextes dans lesquels vont s'ancrer la compréhension de ce qui les a causés et la mise en œuvre de réponses à apporter.[184]

Rupture et nouveauté créatrice, c'est dans cette perspective du surgissement que l'évènement est aussi pensé dans la philosophie de Gilles Deleuze, considérée comme « une philosophie de l'évènement »[185] par François Zourabichvili. La pensée de Gilles Deleuze met en effet l'accent sur la création et la réflexion qui trouve son origine dans une rencontre-évènement :

> Deleuze présente toujours notre situation contemporaine en fonction d'un évènement : quelque chose s'est passé, « le problème a changé ». On ne peut se réjouir ou déplorer, s'accrocher à l'ancien problème, il s'impose de toute façon comme notre problème, puisqu'il suscite de la création.[186]

L'évènement déclenche quelque chose, contribue à la création, à la réflexion, il n'est donc pas pure destruction mais favorise, au contraire, l'émergence des possibles : « le possible ne préexiste pas, il est créé par l'évènement »[187]. François Dosse confirme qu'il « revient à notre temps d'affirmer la force intempestive de l'évènement en tant que manifestation de la nouveauté, en tant que commencement »[188].

Selon qu'on porte l'accent sur le versant positif de l'évènement-rupture, créateur d'une réflexion, stimulation intellectuelle, ou sur son versant plus sombre, visant plutôt la fin d'un monde regretté, l'évènement peut être perçu comme un réservoir de potentiels, ou comme une façon d'entériner une situation, voire une vie. Cette situation inscrit l'évènement dans une temporalité paradoxale à la croisée d'un passé ne passe pas et d'un futur pas encore advenu. L'évènement s'ancre alors dans un temps indéterminé.

---

[184] Id.

[185] François Zourabichvili, *Deleuze, une philosophie de l'évènement*, Paris, Presses Universitaires de France, 1974.

[186] Id., p. 67.

[187] Gilles Deleuze, Félix Guattari, « Mai 68 n'a pas eu lieu », *Les Nouvelles Littéraires*, 3-9 mai 1984, p. 75-76 ; repris dans Gilles Deleuze, *Deux régimes de fous*, Paris, Minuit, 2003, p. 206, cité par François Dosse, *Renaissance de l'évènement*, op. cit., p. 6.

[188] François Dosse, *Renaissance de l'évènement*, op. cit., p. 12.

c - une rupture temporelle

Claude Romano désigne ce temps propre de l'évènement par le néologisme « futurition »[189], défini comme une dynamique temporelle « par laquelle adviennent des possibles qui, au regard du présent et du passé, apparaissaient rigoureusement impossibles »[190]. Cette temporalité problématique envisagée dans un futur que le sujet ne peut par définition atteindre, traduit le total bouleversement des repères temporels par « la diachronie de ses temps radicalement éclatés et non synchronisables »[191] où les liens entre passé, présent et futur sont totalement défaits. Nous retenons que dans cette rupture temporelle, induite par la nouvelle orientation du terme évènement, le sujet se retrouve dans un nouveau présent sans continuité avec le passé ni projection possible dans le futur.

Cette représentation temporelle de l'évènement pour le sujet fait écho à l'échelle sociétale aux nouveaux régimes d'historicités pensés par Reinhart Koselleck, et François Hartog[192]. Historiens, philosophes, sociologues, psychanalystes, politiciens et économistes[193] s'accordent aujourd'hui sur l'idée que notre représentation du temps est en "crise" dans le sens où nous n'en ferions plus la même expérience que nos aïeux, ainsi que l'évoquait déjà Walter Benjamin dans les années trente[194]. Le temps s'accélère, s'emballe, le *stress*, l'urgence, le zapping, "l'obsolescence programmée" sont choses familières. Autrefois continu et linéaire, succession d'un passé, d'un présent et d'un futur, le temps serait aujourd'hui bloqué dans une succession d'*aujourd'huis*, ce que

[189] Claude Romano, *L'Évènement et le monde*, op. cit., p. 65.

[190] id

[191] Ibid.

[192] Reinhart Koselleck, *Le Futur passé. Contribution à la sémantique des temps historiques*, (trad. J. Hoock et M-C Hoock) [Suhrkamp, 1979], éd. EHESS, Paris, 1990, François Hartog, *Régimes d'historicité, Présentisme et expériences du temps*, Paris, Seuil, [2003], coll. "points", 2012

[193] Nous pensons aux nombreux travaux publiés récemment qui interrogent la conception du temps contemporaine, entre autre Nicole Aubert, *Le culte de l'urgence la société malade du temps*, Paris, Flammarion, 2003 ; Cédric Lagandré, *L'actualité pure, essai sur le temps paralysé*, PUF, coll. "travaux pratiques", 2009 ; Myriam Revault d'Allonnes, *La crise sans fin. Essai sur l'expérience moderne du temps,* Seuil, coll. "La couleur des idées", 2012 ; Michael Foëssel, *Après la fin du monde. Critique de la raison apocalyptique,* Paris, Seuil, coll. "l'ordre philosophique" 2012 ; Miguel Pierre-Henry Gouyon, Miguel Benasayag, *Fabriquer le vivant ?* Ce *que nous apprennent les sciences de la vie pour penser les défis de notre époque,* La découverte, coll. "cahiers libres", 2012 *;* Serge Latouche*, Bon pour la casse : les raisons de l'obsolescence programmée*, Paris, Les liens qui libèrent, 2012.

[194] Walter Benjamin, « Le Conteur, Réflexion sur l'œuvre de Nicolas Leskov », in *Œuvres*, III, Paris, Gallimard, [2000], coll. "Folio", 2010, p. 114-151.

le psychanalyste Miguel Benasayag appelle synchronie[195], par opposition à une perspective diachronique où le temps est pensé dans sa succession. Incapable ni de se rattacher à son passé qui lui semble sans commune mesure avec son présent, ni de se projeter dans un futur bloqué, l'homme contemporain habite son présent. Pour désigner notre époque animée d'un nouveau rapport au temps qui n'avait pas d'équivalent dans la langue, l'historien François Hartog forge un autre néologisme : présentisme.

> Pour moi, risquer l'appellation présentisme était une hypothèse. Est-ce que notre façon d'articuler passé, présent, futur n'a pas quelque chose de spécifique, maintenant, aujourd'hui ? Qui ferait que notre présent différerait d'autres présents du passé ? Et ma réponse a été oui, il me semble que se laisse saisir quelque chose de spécifique.[196]

Fabriqué sur le modèle du futurisme, le présentisme est l'expression d'une nouvelle époque, qui ne serait ni préoccupée de son passé, ni préoccupée de son avenir, mais tout entière plongée dans son rapport au présent. À la suite de l'Allemand Koselleck, Hartog évoque le rapport distendu entre « le champ des expériences » d'un côté qui représente l'ensemble des expériences humaines vécues mais aussi héritées des pratiques de nos ancêtres, et « l'horizon d'attente » de l'autre, qui représente le futur dans lequel l'homme se projette. L'amenuisement entre ces deux pôles du passé et du futur lié à la rupture de plus en plus criante entre expérience passée et projection future, conduit à ce cul-de-sac qu'est le présentisme. Ce présentisme est le temps de l'évènement. Coexistence de l'avant et de l'après, temps vide, l'évènement tel qu'il est pensé aujourd'hui, dans sa discontinuité, ses « déchirures temporelles »[197], implique une restructuration du paradigme temporel contemporain. La nouvelle représentation de l'évènement est donc en adéquation avec une représentation contemporaine du temps perçu, selon la belle formule de Paul Virilio, comme « un paysage d'évènements »[198] qui se succèdent. Le seul mode d'appréhension du temps aujourd'hui semble être celui de l'évènement, au présent.

---

[195] Pierre-Henry Gouyon, Miguel Benasayag, *Fabriquer le vivant ?* Ce *que nous apprennent les sciences de la vie pour penser les défis de notre époque,* op. cit.

[196] François Hartog, entretien avec Christian Delacroix, François Dosse et Patrick Garcia, in *Historicités*, op. cit, p. 145.

[197] François Dosse, *Renaissance de l'évènement*, op. cit., p. 119-132.

[198] Paul Virilio, *Un paysage d'évènements*, Paris, Galilée, 1996.

d- évènement *VS* catastrophe

L'intensité de l'évènement semble décuplée au point qu'on se demande si parler de *bouleversement*, voire de *catastrophe*, ne serait pas plus ajusté à la situation. Dans ces deux termes, en effet, les racines, latine d'une part (*verso*), grecque de l'autre (*strophe*), évoquent un déplacement, un mouvement physique qui illustre le retournement d'un univers intime ou collectif, entré en collision avec un évènement, et laissé "queue par-dessus tête". Le terme *catastrophe* semble celui qui se rapproche le plus de l'évènement tel que nous l'envisagerons. Son sens moderne et courant de « malheur effroyable et brusque »[199] spécialement employé dans le contexte d'un accident lourd de conséquences est en parfaite adéquation avec l'évènement. Mais le terme semble offrir une amplitude sémantique plus restreinte qu'*évènement*. D'abord parce qu'il est connoté, souvent associé à la seconde guerre mondiale, comme l'a encore fait récemment Henry Rousso[200], voire plus précisément à l'extermination des juifs d'Europe[201]. Ensuite, par son usage souvent hyberbolique, le terme implique une échelle de grandeur entre les évènements. La catastrophe, c'est encore souvent la conséquence de ce qui s'est passé, alors que l'évènement peut être tout à la fois perçu dans son émergence et dans ses effets. *Évènement* contient donc *catastrophe* en le dépassant. Outre cela, la neutralité apparente du mot *évènement* nous intéresse car elle permet d'ouvrir et sur le type d'évènements, et sur la manière de les envisager.

Qu'il prenne la forme d'un potentiel enthousiaste ou d'une paralysie anxiogène, catastrophique ou non, que son temps soit celui de la *futurition* ou du *présentisme*, l'évènement, dans sa nouvelle configuration, traduit une sorte de *no man's land* théorique qui touche à la fois l'individu et la société. Cet espace qui sépare l'avant et l'après évènement semble le lieu même de la reconfiguration, le point du grand chambardement, espace d'intensité d'où sourd l'émotion la plus vive.

*

* *

Une première remarque porte sur ce lien indéfectible entre évènement et discours qui se fixe, comme on l'a vu, dans les années soixante-soixante-dix. Bien qu'il soit contenu dans la

[199] « catastrophe » dictionnaire *Le Robert*, op. cit., p. 319.

[200] Henry Rousso, *La dernière catastrophe*, Paris, Gallimard, 2012. L'auteur analyse la société française actuelle à la lueur de la « catastrophe » de la deuxième guerre mondiale.

[201] Voir sur le site de François Bon, remue.net, la rubrique « dire la catastrophe » où des écrivains sont appelés à l'exprimer le sort dévolu aux juifs durant la deuxième guerre mondiale.

notion d'évènement, le phénomène discursif, langagier, n'entre pas du tout en compte dans le sens du mot, encore aujourd'hui. En effet, les dictionnaires ne mentionnent pas de lien entre évènement et nomination, évènement et langage. Dans la structure du champ synonymique qu'il établit à partir des mots recueillis dans une base de données d'un ensemble de dictionnaires des synonymes, Emmanuel Boisset[202] envisage quatre liens synonymiques de l'évènement : l'intrigue, l'éventuel, l'action, et la rupture. Le discours de l'évènement, s'il transparaît peut-être dans la catégorie de l'intrigue de fiction, ne figure pas vraiment dans ces quatre catégories. Support de l'évènement, le discours, reste ainsi dans le sillage du terme, sans en être un élément constitutif. Certes, comme le suggère l'Encyclopédie, le mot évènement, peut-être, « ne se peut-il définir lui-même »[203], parce que l'étendue conceptuelle du terme évènement échapperait à la philologie[204]. Il n'en reste pas moins que nous sommes sensible à cette carence définitionnelle, d'autant qu'elle eût pu accréditer le lien entre évènement et la discipline du langage par excellence, à savoir la littérature. Or il y a là comme une résistance à établir ce lien sur laquelle nous reviendrons.

Une deuxième remarque concerne la subjectivité de l'évènement. Dans la lignée de la plupart des travaux de recherche récents sur l'évènement en littérature, nous nous servirons de l'approche évènementi*a*le développée par Claude Romano. Toutefois, nous serons vigilants à ne pas nous focaliser exclusivement sur la part subjective de l'évènement. Nous chercherons donc à combiner approche du sujet et dimension collective ainsi que le préconise Jocelyne Arquembourg. C'est dans cet esprit que notre corpus sera essentiellement constitué de fictions qui portent sur des faits en résonance avec les champs historiques ou médiatiques. Faits divers (l'affaire Romand), Histoire (les deux guerres mondiales, la guerre d'Algérie), catastrophes naturelles (tsunami)… font ainsi l'objet de discours littéraires mais aussi d'autres formes de discours en sciences humaines avec lesquels la langue littéraire dialogue.

Toujours au sujet de la part subjective de l'évènement, une troisième remarque concerne les réflexions sur une société occidentale de plus en plus « victimaire ». On peut en effet se demander dans quelle mesure cette importance accordée à la figure de la victime aux dépends du héros[205], dont la sociologie, la psychologie, et encore la philosophie[206] font le constat, n'atteindrait

---

[202] Emmanuel Boisset, « Aperçu historique sur le mot évènement », art. cit., p. 25-26.

[203] « Evènement grammaire », *Encyclopédie Universalis*.

[204] Emmanuel Boisset, « Aperçu historique sur le mot évènement », art. cit., p. 29.

[205] Jean-Michel Chaumont note qu'à partir du procès Barbie qui a mis l'accent sur les déportés dits « innocents », l'opinion a fait plus de cas des victimes innocentes de la guerre que des victimes qui s'étaient engagées dans la résistance, contribuant ainsi à diffuser le prestige de la victime aux dépends de celui du héros. Jean-Michel Chaumont, *La concurrence des victimes. Génocide, Identité, Reconnaissance*, Paris, La Découverte, [1997], 2002, p. 46.

pas le champ littéraire. Le personnage de victime n'est-il pas surévalué en littérature également ? Cela contribue-t-il à certaines formes de littératures compassionnelles, quelle incidence sur la place de l'émotion ?

Finalement, depuis les années soixante-soixante-dix, la notion d'évènement a fait l'objet de questionnements qui ont mis en valeur la complexité dont elle était porteuse. Le glissement de sens du terme évènement, nous l'avons vu, n'est pas seulement tributaire de l'école de pensée à laquelle on adhère : de concert les sciences humaines ont construit, depuis quelques décennies, une notion cohérente quoique complexe. Nous avons essayé de rendre compte de la portée novatrice de cette notion d'évènement, en dégageant le plus simplement possible la colonne vertébrale de cette nouvelle notion. Trois points saillants ont été distingués dans ce panorama que nous avons souhaité à la fois bref et nuancé : la fabrication de l'évènement par les discours, l'approche subjective et la dimension ruptrice. Ces trois dimensions structurantes de l'évènement, depuis les années soixante, mettent en ébullition des domaines aussi variés que l'histoire, la philosophie, la psychanalyse, la linguistique, les sciences sociales. Cette nouvelle donne de l'évènement conduit à une définition relativement large mais précise de ce que recouvrira la notion d'*évènement* dans ce travail de recherche :

L'évènement, c'est *quelque chose qui arrive de l'extérieur à un sujet, créant une rupture, et donne lieu à des appropriations discursives problématiques*

Reste à observer ce qu'il en est de la littérature, dans quelle mesure ces trois fils rouges stimulent-ils la fiction depuis les années soixante tandis que la discipline littéraire semble avoir assez peu pensé la notion d'évènement jusqu'à ces dernières années.

[206] S'il évoque la naissance et le deuil, le philosophe Claude Romano consacre le plus gros de son travail sur l'évènement au deuil, à la mort, et aux expériences limites plus à même de modifier en profondeur un homme que les évènements heureux.

B- L'évènement : un impensé de la théorie littéraire ?

Que l'évènement soit l'objet d'une fabrique langagière, cela l'inscrit dans une problématique de premier choix pour la littérature. Les écrivains eux-mêmes ont bien conscience de fabriquer de l'évènement : « pour que l'évènement le plus banal devienne une aventure, il faut et il suffit qu'on se mette à le *raconter* », écrit Jean-Paul Sartre dans *La Nausée*[207]. Il y a comme un lien d'évidence qui s'instaure entre l'évènement et la littérature. Ainsi, la question de l'appropriation de l'évènement par le discours littéraire relèverait presque plus de la tautologie, que d'un phénomène à même d'opérer des glissements dans la discipline. C'est là sans doute un des nœuds du rapport entre appropriation de l'évènement et littérature narrative qui, parce qu'il allait de soi, n'aurait pas eu à être pensé.

Dans les années 2000, et peut-être sous l'influence du 11 septembre[208], la recherche universitaire a commencé à infléchir son approche de l'évènement, comme pour pallier ce manque théorique. Tâchant de circonscrire ce que représente la notion pour la littérature, ces recherches la définissent souvent de manière très souple et à la lueur des réflexions de Claude Romano. Ces travaux tendent à dessiner une perspective nouvelle pour la relation entre l'évènement et la littérature, perspective dans laquelle s'inscrit ici notre recherche.

1 – le sursaut des années 2000

a- une notion féconde

À l'aube des années 2000, la critique universitaire réinterroge la notion d'évènement. Trois colloques dirigés par Madeleine Frédéric, Didier Alexandre, Sabrina Parent et Michèle Touret, ont participé à ce renouveau littéraire. Publiés aux presses universitaires de Rennes sous les deux volumes *Que se passe-t-il ?* et *Que m'arrive-t-il ?*[209] respectivement en 2004 et 2006, ils présentent la particularité de croiser différentes approches disciplinaires comme la littérature, l'histoire, la

[207] Jean-Paul Sartre, *La Nausée*, [1938], Gallimard, 1954, p. 57.

[208] Voir la réflexion menée en introduction sur cette question de l'impact du 11 septembre sur la critique plus que sur l'esthétique littéraire.

[209] Didier Alexandre, Madeleine Frédéric, Sabrina Parent, Sabrina et Michèle Tourret (dir.), *Que se passe-t-il ?* op. cit., et Boisset, Emmanuel et Corno, Philippe (dir), *Que m'arrive t-il ? Littérature et évènement*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2006.

philosophie qui étoffent la notion. Parmi les articles marquants de ces ouvrages, nous retiendrons celui de Didier Alexandre, « le parfait de l'évènement », qui propose d'aborder la notion d'évènement en littérature sous l'angle de la « triple césure, du temps, du sujet, de son rapport au phénomène »[210]. Fondée sur les travaux du philosophe Claude Romano, l'article montre entre autre comment l'évènement est intégré à la narration comme un « présent du passé »[211] qui n'en finit jamais et empêche le sujet de se vivre dans un *continuum* temporel. L'article conclut à l'impossibilité de la saisie compréhensive de l'évènement par l'écriture narrative ou poétique. Cet article nous incite à poser la question d'une appropriation qui soit d'une autre nature que compréhensive, ce que nous tâcherons de développer au fil de ce travail. Autre détail qui a suscité notre attention : parmi les écrivains qui illustrent l'article, Didier Alexandre retient Philippe Jaccottet et Claude Simon. C'est l'une des premières fois à notre connaissance que cet écrivain, retenu pour notre corpus, est ainsi envisagé dans un rapport à la notion d'évènement.

Il ressort de ces deux ouvrages le caractère extrêmement malléable du terme *évènement*, dont la définition et l'approche varie, d'une part, en fonction des disciplines (comme le montre l'article de Luc Capdevila consacré à l'approche historique de la notion[212]), de l'autre, au sein d'une discipline, en particulier la discipline littéraire qui envisage l'évènement tantôt sous l'angle du fictif, tantôt sous l'angle d'une référence au réel - fait historique ou au contraire épisode insignifiant de la vie du sujet. Emmanuel Boisset envisage cette fécondité de la notion comme une chance pour la littérature qui établit ainsi un dialogue avec les autres disciplines, même s'il déplore aussi l'absence d'une notion clairement théorisée[213].

Cette souplesse du terme évènement est au cœur de la préface des actes d'un autre colloque qui s'est tenu en juin 2005 à Klagenfurt intitulé « Le sens de l'évènement dans la littérature du XIXème et XXème siècle »[214]. Helmut Meter y esquisse en effet une historicité de l'évènement en littérature pour souligner qu'elle conduit à « s'aventurer dans un enchevêtrement de voies bien différentes qui mènent souvent vers des destinations bien peu compatibles entre

---

[210] Didier Alexandre, « Le parfait de l'évènement », *in* Alexandre, Didier, Frédéric, Madeleine, Parent, Sabrina et Tourret, Michèle (dir.), *Que se passe-t-il ?* PU de Rennes, 2004 p.177-197.

[211] Id., p. 183.

[212] Luc Capdevila, « Les temporalités de l'évènement en histoire », *in* Alexandre, Didier, Frédéric, Madeleine, Parent, Sabrina et Tourret, Michèle (dir.), *Que se passe-t-il ?* PU de Rennes, 2004 p. 79- 89.

[213] Emmanuel Boisset, « L'Évènement est inadmissible, d'ailleurs il n'existe pas », in *Que se passe-t-il ?,* op. cit. p. 57-77.

[214] Pierre Glaudes, Helmut Meter (dir.) *Le sens de l'Évènement dans la littérature française XIX-XXème siècle*, Actes du colloque international de Klagerfurt, 1er-3 juin 2005, Bern, Peter Lang, coll. "littératures de langue française", vol. 6, 2008.

elles »[215]. Les articles du recueil convergent malgré tout vers une conception de l'évènement créé par la fiction, et non référentiel. Le critique justifie cette perspective par l'idée que la littérature moderne, au moins sur le plan programmatique, a pris ses distances envers l'évènement entendu comme référent extra-littéraire. Ce point de vue critique a incité notre recherche à examiner cette distance programmatique de la littérature vis-à-vis de l'évènement extra-littéraire et à nous intéresser au processus d'appropriation de cette catégorie d'évènement.

Les actes du colloque reposent ainsi sur des textes sans référent historique, où l'absence d'évènement devient le moteur de l'écriture de fiction, comme le montre Helga Rabenstein[216] pour le roman d'Echenoz, *Je m'en vais*[217] : si le narrateur s'en va, c'est parce qu'il ne s'est rien passé dans sa vie. Pour le critique Pierre Marot, cette place évidée de l'évènement dans la fiction remonte aux atrocités de la deuxième guerre mondiale et s'explique par l'impossibilité de transmettre ce qui a été vécu. Reposant sur des extraits de textes de Proust, Giono, ou Gracq, il conclut : « il n'y a plus de lieu narratif pour l'évènement – sinon dans le constat indéfiniment réitéré de ce non-lieu »[218]. Cette idée d'un évènement qui hante la fiction plus qu'il ne s'y fixe traverse l'ouvrage collectif et sera évoqué à plusieurs reprises dans ce travail de recherche. À ce sujet, Dominique Rabaté se penche sur la notion d'« après-coup »[219]. Sa réflexion porte sur la manière dont l'évènement traumatique s'inscrit dans le texte non pas par son déroulé mais par ses répercussions qui échappent au sujet et forment un vide autour duquel gravite le texte. Pour Dominique Rabaté cette relation à l'évènement est caractéristique du roman moderne :

> Le roman moderne, réfléchissant une structure nouvelle de l'évènementialité crée ainsi une structure dynamique sans centre véritable, habité par un vide qui en est le moteur ressassant et obsessionnel.[220]

---

[215] Helmut Meter, in Pierre Glaudes, Helmut Meter (dir.) *Le sens de l'Évènement dans la littérature française XIX-XXème siècle*, op. cit., Préface, p. VIII.

[216] Helga Rabenstein, « Évanescence de l'évènement, *Je m'en vais*, Jean Echenoz », in *Le sens de l'Évènement dans la littérature française XIX-XXème siècle*, op. cit., p. 285-296.

[217] Jean Echenoz, *Je m'en vais*, Paris, Minuit, 1999.

[218] Pierre Marot, « L'évènement et le deuil de l'expérience », in *Le sens de l'Évènement dans la littérature française XIX-XXème siècle*, op. cit., p. 3-13.

[219] Dominique Rabaté, « Évènement et traumatisme : modalités de l'après-coup dans le roman du XXe siècle » in *Le sens de l'Évènement dans la littérature française XIX-XXème siècle*, op. cit., p. 169-178.

[220] Id., p. 174.

Cette image du vide autour duquel se construit la fiction a été un point d'ancrage pour notre travail de recherche. Autre point qui nous interpelle : le critique illustre sa réflexion à partir de Simon et Duras. Dans l'esprit du colloque, il analyse l'évènement comme construit par la narration à travers *Le Ravissement de Lol V. Stein*[221], mais ses analyses n'écartent pas l'évènement historique, comme le montre l'autre exemple retenu, à savoir *La Route des Flandres*[222]. On retrouve Claude Simon dans ce recueil d'articles, par l'entremise d'une lecture proposée par Anne-Lise Blanc qui passe la notion d'évènement au prisme de deux œuvres de Claude Simon que sont *L'Herbe*[223] et *Le Vent*[224]. Les conclusions de cet article seront exploitées plus loin[225].

Ces travaux récents soulignent donc un vide définitionnel au sein de la discipline littéraire qui ouvre la voie à une fécondité d'approches.

b- problème définitionnel

Convaincu que « la narrativité se fonde sur la notion d'évènement », René Audet envisage l'évènement comme une « idée maîtresse » qui sous-tendrait non tant le récit que la narrativité d'une œuvre[226]. Dans cette perspective, il propose une typologie intéressante de la notion d'évènement suivant trois niveaux qui peuvent cohabiter au sein d'une œuvre artistique à potentiel narratif. Il distingue alors « l'évènement intramondain », qui concerne l'histoire, ce dont parle le récit, l'évasion de Monte Cristo de la prison du Frioul, par exemple, qu'on pourrait remplacer par le terme *péripétie* ou *intrigue*, « l'évènement discursif », où il se passe quelque chose dans le récit au niveau du discours, qui vient en rompre le cours, par exemple l'intrusion du narrateur dans l'histoire, par ses commentaires, *Jacques le Fataliste* pourrait en être le prototype, et « évènement opéral » qui traduit une sorte de performance, où l'évènement est « produit par le dispositif textuel et artistique »[227].

---

[221] Marguerite Duras, *Le Ravissement de Lol. V. Stein*, Paris, Gallimard, [1964], coll. "Folio", 2004.

[222] Claude Simon, *La Route des Flandres*, Paris, Minuit, [1960], coll. « double », 2009, désormais *RF*.

[223] Claude Simon, *Le Vent*, Paris, Minuit, 1957.

[224] Claude Simon, *L'Herbe*, Paris, Minuit, 1958.

[225] Anne-Lise Blanc, « Le désastre des évènements dans quelques romans de Claude Simon », in *Le sens de l'Évènement dans la littérature française XIX-XXème siècle*, op. cit p. 255-270.

[226] René Audet, « La narrativité est affaire d'évènement », in Danièle Rivière (dir.), *Jeux et enjeux de la narrativité dans les pratiques contemporaines (Arts Visuels, Cinéma, Littérature)*, Paris, Dis Voir, 2006, p. 7-36.

[227] Id., p. 11.

Cette troisième voie nécessite un approfondissement tant l'idée semble intéressante à de nombreux égards. Cette approche de l'évènement rompt en effet avec les approches thématiques et discursives déjà entrevues par Gérard Genette[228], sans, dans le même temps, qu'on sache bien à quels récits elle peut référer. En effet, suivant son principe d'émanciper la narrativité du récit, René Audet pioche ses exemples dans différents domaines artistiques. C'est un film japonais, *Nobody Nows*[229] qui sert à illustrer l'évènement intramondain, un roman, *Le Vaillant petit tailleur* [230] d'Eric Chevillard pour l'évènement discursif, et l'œuvre d'une photographe, Lynne Cohen pour l'évènement opéral. Si les dispositifs photographiques, sans représenter clairement un évènement, constituent un véritable potentiel narratif où « il y a certainement perception de cet évènement opéral par le lecteur mais l'œuvre ne le représente pas forcément comme tel »[231], la narration, sans évoquer un évènement, peut en effet graviter autour, et produire à la manière d'un dispositif, la performance de susciter de l'évènement sans pour autant le représenter. René Audet distingue dans son article narrativité et récit, mais l'intérêt de cette approche pour le récit *stricto sensu* n'en reste pas moins valable, ce dont témoignent les travaux de Marc Courtieu[232] qui exploitent, de leur côté, essentiellement l'évènement sous sa forme intramondaine et discursive. Or, dans notre réflexion sur les rapports entre écriture et évènement dans la littérature, ce sera davantage l'évènement opéral qui nous intéressera, au sens où l'œuvre suggère l'évènement sans pour autant le représenter.

---

[228] D'une certaine manière, on pourrait lire cette trilogie au regard de la trilogie genettienne évoquée plus haut, où l'évènement intramondain recouperait « la succession d'évènements, réels ou fictifs qui font l'objet » du discours, que l'évènement discursif serait « l'acte de narrer pris en lui-même ». En revanche l'évènement opéral ne peut être équivalent au récit en tant que tel puisque René Audet l'en distingue, au contraire.

[229] Hirokazu Kore-Eda, *Nobody Knows* [*Dare mo shiranai*], 2004.

[230] Eric Chevillard, *Le Vaillant petit tailleur*, Paris, Minuit, 2003. Le récit abonde en glose méta-narrative, la prise de parole du personnage-écrivain constituant l'évènement de premier plan par rapport au conte en lui-même, ce qui fait de cette version du Vaillant petit tailleur, un texte complètement différent du conte des frères Grimm.

[231] René Audet, « La narrativité est affaire d'évènement », art. cit., p. 34

[232] D'ailleurs, dans la continuité des travaux de René Audet, Marc Courtieu reprend cette trilogie de l'évènement en l'appliquant justement au genre narratif. Malheureusement, comme l'indique le titre de son article « De l'évènement intramondain à l'évènement discursif » l'évènement opéral n'est pas vraiment envisagé dans le cadre du récit, relégué en conclusion d'article. Nous tâcherons d'explorer cette piste d'un récit qui produirait par son écriture même de l'évènement.

c- trois publications récentes

En 2010, la revue en ligne *TRANS-* choisit de se pencher sur le « (Non-) Évènement » suivant l'idée que « la question du traitement de l'évènement semble se poser avec une acuité singulière dans les littératures et les théories critiques modernes et contemporaines »[233]. À travers des études comparées d'auteurs comme Éric Chevillard et Enrique Vila-Matas, Régis Jauffret et Raymond Carver, Patrick Bouvet et Christophe Fiat, Danilo Kis et David Albahari… ou des études particulières du travail d'Yves Bonnefoy ou de Valère Novarina, pour ne citer qu'eux, le numéro cherche à cerner l'impact de la notion d'évènement sur la fiction du XXème et XXIème siècle, en embrassant la pluralité des genres et des horizons culturels. Sont posées des questions qui prolongent celles évoquées par les colloques antérieurs, en particulier sur le sens de l'évènement dans le récit, lequel tendrait, au XXème siècle, à renoncer à « sa capacité de « comprendre » l'évènement, dans les deux acceptions du terme »[234]. Cette réflexion sur l'évènement qui ne serait ni à expliquer, ni à appréhender, est en effet l'un des soubassements de la relation de la littérature contemporaine à l'évènement. Les liens entrevus entre l'évènement et une remise en question du système explicatif, la quête d'une langue spécifique adaptée à l'évènement, s'inscrivent clairement dans la critique universitaire sur l'évènement. On note enfin que Claude Simon fait une nouvelle fois l'objet d'une étude sur son approche de l'évènement. L'article d'Anne Bourse confronte l'approche temporelle de l'évènement chez Faulkner à celle de l'écrivain français, tandis qu'Alison Boulanger compare *La Route des Flandres* au roman d'Aragon, *Blanche ou l'oubli*[235].

Simon, déjà plusieurs fois associé à la notion d'évènement est également l'un des cinq auteurs qui sont analysés par la thèse de Sabrina Parent sur l'évènement. En 2011, *Poétique de l'évènement*[236] consacre une étude à l'évènement, et aux procédés discursifs qui s'y attachent. L'approche choisie s'inscrit dans la diversité que la notion connote. L'évènement est en effet envisagé comme carrefour de quatre lignes directrices qui sont développées par Sabrina Parent :

---

233 Émilie Lucas-Leclin, « Éditorial », *TRANS-* [En ligne], 10, 2010, mis en ligne le 8 juillet 2010, consulté le 23 octobre 2012, p. 2.

234 Id.

235 Anne Bourse, « Images du temps et inscription de l'événement dans les œuvres de William Faulkner et de Claude Simon », Alison Boulanger, « La débâcle ou le récit en déroute : "Blanche ou l'oubli" et "La Route des Flandres" de Claude Simon », *TRANS-* [En ligne], 10 | 2010, mis en ligne le 08 juillet 2010, consulté le 12 octobre 2012. URL : http://trans.revues.org/367.

236 Sabrina Parent, *Poétique de l'évènement Claude Simon, Jean Rouaud, Eugène Savitskaya, Jean Follain, Jacques Réda*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Études de littérature des XXe et XXIe siècles », 2011.

le rapport aux sciences humaines, le traitement de l'évènement par la poésie et le récit, la question des procédés pour transcrire ce qui a eu lieu, et la visée éthique de cette entreprise. Comme pour la revue *TRANS-* , ce travail étudie conjointement les genres narratif et poétique, et aborde la spécificité de l'évènement au XXème siècle. Claude Simon, Jean Rouaud, Eugène Savitskaya, Jean Follain et Jacques Réda, sont ainsi convoqués et ancrés dans l'héritage de la deuxième guerre mondiale, de la question de pouvoir, ou non, raconter encore un évènement :

> Ainsi, si malgré le caractère démentiel du massacre de la Saint-Barthélemy, il a été possible à Agrippa d'Aubigné, dans *Les Tragiques*, de représenter, puis d'expliquer l'évènement en recourant à la mythologie biblique, il devient difficile, voire impossible, dans un monde où Dieu est mort, non seulement de fournir quelque explication à l'horreur du crime nazi, mais encore d'être simplement capable de se représenter l'évènement […] La teneur des évènements du XXème siècle nous confronte aux limites de la représentation et du dicible.[237]

Le travail mené sur Claude Simon, opposé à Jean Rouaud, ouvre une brèche dans la déconstruction de l'évènement par la déconstruction du récit, et présente une synthèse éclairante sur la question. La « définition modulable »[238] de la notion d'évènement sert, par son amplitude, la richesse des perspectives évoquées dans ce travail. Toutefois, recouvrant tantôt la guerre, vécue personnellement par Claude Simon ou imaginée par Jean Rouaud, tantôt des évènements du quotidien, de l'infra-ordinaire comme chez Eugène Savitskaya, tantôt les phénomènes naturels sans conséquence comme la pluie pour Jacques Réda, la question de l'appropriation de l'évènement oscille dans ce travail entre plusieurs pôles - l'infime, se mêle à l'historique, le négligeable au traumatique - dont les enjeux spécifiques pourraient être interrogés.

En 2012 Marc Courtieu publie *Évènement et roman, une relation critique*[239] où le concept d'évènement est employé pour rendre-compte de la vision du monde et de son évolution depuis la deuxième moitié du XIXème siècle jusqu'à l'époque moderne. Le critique date de 1860 le tournant pour la place de l'évènement dans le roman : les découvertes de la biologie, en particulier de la théorie darwinienne, parce qu'elle induit une continuité entre les êtres, réfute en creux l'idée d'une perspective téléologique qui a eu selon lui des répercussions sur le récit. Marc Courtieu montre que l'évènement est traité au vingtième siècle soit sur le mode du déploiement dans des « moments épiphaniques » d'une quête de l'instant, comme c'est le cas chez Joyce,

[237] Id., p. 13-14.

[238] Ibid., p. 11.

[239] Marc Courtieu, *Évènement et roman, une relation critique*, Amsterdam, New York, Rodopi, 2012.

Woolf, Broch, Musil, ou Sarraute, soit sur le mode de l'amenuisement, comme chez Beckett. La place de l'évènement comme mise en intrigue de ce qui s'est passé dans l'histoire est alors reléguée à la portion congrue, rejoignant les conclusions de la critique sur l'abandon d'une mise en intrigue de l'évènement-référent dans le roman des années soixante.

Ainsi, l'évènement se jouerait ailleurs que dans les références historiques extra-littéraires, et verrait sa part s'amenuiser dans le récit. Contrairement à la conclusion attendue qui associerait la disparition de l'évènement à un manque d'intérêt, Marc Courtieu voit dans ce phénomène une façon « de porter une attention, jusque là inégalée dans la fiction romanesque, à l'évènement »[240]. Alors qu'elle s'évertue à clamer la mort de l'intrigue, la modernité serait paradoxalement le moment où s'origine le renouveau de l'évènement. L'analyse de l'œuvre de Beckett et de la propension à « ne plus (se) raconter d'histoires »[241] débouche sur la conclusion que c'est de cette période qu'une « nouvelle définition de l'évènement tel qu'il est mis en jeu dans l'écriture fictionnelle du XXème siècle, va devenir possible »[242]. Nous inscrivons notre travail dans cette réévaluation du lien entre modernité et évènement que propose Marc Courtieu et qui n'avait à notre connaissance pas encore été formalisé. Pour Marc Courtieu, la voie est ouverte pour une nouvelle conception de l'évènement, comme menu plaisir de l'existence, sorte d'*épiphanie* joycienne. Sans remettre en cause la perspective d'un changement de nature de l'évènement, nous complèterons cette approche en observant comment l'appropriation de l'évènement au sens de phénomène collectif, s'en trouve aussi repensé.

C'est ainsi des années 2000 que date le renouveau de la réflexion critique sur l'appropriation de l'évènement en littérature qui tend à délaisser l'approche thématique. Cette réflexion ayant lieu près de trente ans après le « retour de l'évènement » en sciences sociales, on peut s'interroger sur ce qui a pu la freiner.

2- Paul Ricœur et l'appropriation de l'évènement

L'approche de Paul Ricœur hérite de la poétique aristotélicienne qui fait de l'évènement une des composantes de la fable, le *muthos* étant constitué d'évènements agencés. Pour résumer les

[240] Id., p. 296.

[241] Ibid., p. 271.

[242] Ibid., p. 298.

caractéristiques de la mise en récit évoquées dans *La Poétique*, on peut dire qu'elles reposent sur trois principes : la complétude, soit l'idée que l'histoire aboutisse, ne reste pas en suspens, la totalité, qui implique que les évènements répondent à un ordre cohérent, et l'étendue appropriée, autrement dit la nécessité de relier les évènements entre eux[243]. Cette théorie est à l'origine du « récit d'évènement » pensé chez Gérard Genette, ou à celle de « l'évènement intramondain » théorisé par René Audet[244]. L'héritage aristotélicien explique que la réussite d'un récit pour Paul Ricœur est liée à la qualité du travail sur l'agencement d'évènements. Comme pour le structuraliste russe Iouri Lotman, l'évènement chez Paul Ricœur est ainsi à la base de l'intrigue[245] : les évènements sont les péripéties qui composent la narration. On note que le terme évènement, considéré comme allant de soi est rarement défini et facilement remplaçable : péripétie, élément de la chaîne narrative, incident, accident, catastrophe, crise[246]…

a- Paul Ricœur : une théorie de l'appropriation de l'évènement

Dans sa pensée sur les relations entre temps et récit, Paul Ricœur accorde en effet une place de choix à l'évènement. Qu'il s'agisse des trois tomes de *Temps et Récit*, de *Soi-même comme un autre*, ou de *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, publiés dans les années quatre-vingt et quatre-vingt-dix, le concept d'évènement est abondamment commenté, mis en relief par l'index thématique de la somme que représente *Temps et récit*[247]. La notion fait l'objet de plusieurs définitions dont celle-ci qui détermine les trois conditions à réunir pour pouvoir parler d'évènement :

---

243 Sabrina Parent évoque les problèmes de vocabulaire, de traduction et les différentes acceptions de la notion dans *Poétique* Aristote. Sabrina Parent, *Poétiques de l'évènement*, op. cit., « Evènement, action et éthique dans la pensée d'Aristote », p. 29-74.

244 Voir note 124 pour Gérard Genette et 226 pour René Audet.

245 Le structuraliste Iouri Lotman explique en d'autres termes que l'évènement est « à la base du concept de sujet », *La structure du texte artistique* (trad. du russe par Anne Fournier, Bernard Kreise, Ève Malleret... [et al.]), [1970, Moscou], Paris, Gallimard, 1973. Voir en particulier le chapitre VIII « Composition de l'œuvre », p. 323-334.

246 Chez Iouri Lotman, pourtant, l'évènement est défini comme « violation d'un interdit » ou comme « ce qui n'eût pas dû avoir eu lieu », (*La structure du texte artistique,* op. cit. p.330), associant l'évènement à un effet d'effraction dans un ordre donné. Le structuraliste installe donc l'évènement comme un élément de rupture dans l'économie narrative qui provoque un effet de surprise. Si cette rupture fait écho à la troisième composante de l'évènement depuis les années Soixante, elle reste une rupture de l'ordre de l'histoire, ne concerne pas l'écriture, la manière d'écrire.

247 Paul Ricœur, *Temps et récit, Tome 3,* op. cit., p. 517-518, in *Index thématique*, p. 515-524. Cumulées, les références au mot « évènement » totalisent une centaine de pages, particulièrement concentrées dans le premier tome et calquées sur la définition d'Aristote.

> Premièrement : ce sont les humains qui les produisent ou les subissent. Les humains font arriver quelque chose ou sont affectés par les évènements qui simplement arrivent ou que d'autres humains font arriver. Deuxième condition minimale : ces évènements doivent être jugés suffisamment intéressants ou importants par les contemporains pour que les rapports qu'en font les témoins oculaires crédibles soient enregistrés. Avec cette deuxième condition on voit apparaître le rôle du récit : de celui-ci découle la troisième condition de l'évènement historique à savoir la sélection, la mise en ordre, ou ce que j'appelle la mise en intrigue, qui conduit un premier décalage épistémique entre l'évènement tel qu'il est survenu et l'évènement tel qu'il est raconté, enregistré, communiqué.[248]

Par ces trois conditions, Paul Ricœur formule les trois fils rouges qui sous-tendent la réflexion des sciences humaines sur l'évènement depuis les années soixante[249]. La première condition rappelle l'importance accordée à la dimension humaine et rejoint l'idée d'une notion anthropologique. La deuxième condition, à savoir le rôle fondamental du récit, rejoint la question de la fabrique discursive. Quant à la troisième condition, elle indique sans la formuler la rupture induite par l'évènement qui doit, selon Paul Ricœur, être contrebalancée par son contraire, à savoir « la mise en ordre, ou ce qu'[il] appelle mise en intrigue » du récit. C'est sur la manière d'envisager la rupture évènementielle que la théorie de la mise en intrigue nous interpelle.

Parce qu'il travaille en premier lieu sur l'Histoire, Paul Ricœur envisage le récit comme ce qui incorpore l'évènement tel qu'il survient avec ses allures chaotiques, pour en faire une matière lisible. C'est ce mouvement d'appropriation, induisant une certaine vision du récit, qui fait, selon lui, la condition d'un évènement véritable. Pour le dire autrement, la théorie de Paul Ricœur envisage l'évènement comme une chose informe qui survient, que le récit a pour charge de reconfigurer en quelque chose de cohérent. Ce système n'envisage donc la dimension ruptrice de l'évènement précédemment évoquée, que dans la mesure où elle doit être dépassée, réorganisée par le récit. Ce processus d'appropriation des évènements, à la base de la réflexion de Paul Ricœur, est conceptualisé comme « principe formel de discordance concordante »[250] ou encore « concordance discordante » définie comme il suit :

> [L]'évènement narratif est défini par son rapport à l'opération même de configuration ; il participe de la structure instable de concordance discordante caractéristique de l'intrigue elle-même : il est source de discordance en tant qu'il surgit, et source de concordance, en tant qu'il fait avancer l'histoire. Le paradoxe de

[248] Paul Ricœur, « Le retour de l'évènement » in *Mélanges de l'Ecole française de Rome. Italie et Méditerranée*, T. 104, n°1, 1992, p. 29-35, p. 29.

[249] Voir partie IA- « Réhabilitation de l'évènement en sciences humaines ».

[250] Paul Ricœur, *Temps et récit, Tome 2,* op. cit., p. 13.

> la mise en intrigue est qu'elle inverse l'effet de contingence, au sens de ce qui aurait pu arriver autrement ou ne pas arriver du tout, en l'incorporant en quelque façon à l'effet de nécessité ou de probabilité, exercé par l'acte configurant. L'inversion de l'effet de nécessité se produit au cœur même de l'évènement : en tant que simple occurrence, ce dernier se borne à mettre en défaut les attentes créées par le cours antérieur des évènements, il est simplement l'inattendu, le surprenant, il ne devient partie intégrante de l'histoire, que compris après-coup, une fois transfiguré par la nécessité en quelque sorte rétrograde qui procède de la totalité temporelle menée à son terme. Or cette nécessité est une nécessité narrative.[251]

Cette vision du récit comme ce qui permet de donner une continuité, un sens à l'évènement qui en est dénué par ailleurs s'applique d'abord, dans le premier tome de *Temps et Récit*, au récit historique, puis s'élargit au récit littéraire dans le deuxième tome qui établit un parallèle entre les deux types de récit. Histoire et Fiction procèderaient selon Paul Ricœur d'un même geste : la mise en intrigue, dans une visée de restitution du sens à ce qui n'en a pas, un mouvement inhérent à tout récit qui consiste à transformer les incohérences des évènements en une suite sensée. Cette conception du récit, si elle existe encore aujourd'hui chez certains écrivains, rappelle les belles heures des manifestes Réalistes et peut sembler quelque peu datée.

b- une conception datée ?

Au fond, Paul Ricœur évoque la célèbre préface de *Pierre et Jean* qui sert de manifeste Réaliste, où Maupassant définit le travail du romancier dans la perspective de « comprendre le sens profond et caché des évènements »[252] :

> La vie (…) est composée des choses les plus différentes, les plus imprévues, les plus contraires, les plus disparates : elle est brutale, sans suite, sans chaîne, pleine de catastrophes inexplicables, illogiques et contradictoires qui doivent être classées au chapitre *faits divers*. (…) La vie encore laisse tout au premier plan, précipite les faits ou les traîne indéfiniment. L'art au contraire, consiste à user de précautions et de préparations, à ménager des transitions savantes et dissimulées, à mettre en pleine lumière, par la seule adresse de la composition, les évènements essentiels, et donner à tous les autres le degré de relief qui leur convient, suivant leur importance, pour produire la sensation profonde de la vérité spéciale qu'on veut montrer.[253]

[251] Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990, p. 169-170.

[252] Guy de Maupassant, *Pierre et Jean*, Préface, Paris, Garnier-Flammarion, 2008, p. 45.

[253] Id., p. 48.

Chez Maupassant comme chez Ricœur, l'art est un travail de composition, d'agencement, d'ordonnancement en contradiction avec la vie, par nature désorganisée. Et cette conception généraliste du récit semble encore trouver ses adeptes aujourd'hui pour une partie de la littérature comme les tenants de la « littérature monde » le suggèrent[254]. On peut légitimement se demander si cette conception de l'appropriation de l'évènement, inscrite dans la filiation de Maupassant ou de Stevenson n'est pas quelque peu datée. N'y aurait-il pas, en effet, une spécificité de la relation entre évènement et récit qui émerge au XXe siècle en littérature comme c'est le cas pour les sciences humaines et sociales ?

Paul Ricœur tient compte des auteurs du vingtième siècle, et même de certains auteurs emblématiques du renouveau narratif : Proust, Joyce, Kafka et Woolf, font partie de son corpus, même s'ils sont loin derrière Aristote, qui remporte la palme de la référence la plus citée. La question est donc de savoir comment cette approche philosophique parvient à articuler une pensée de l'évènement héritée d'une conception aristotélicienne de la fable, et les écrivains du XXème siècle, voire les auteurs du nouveau roman[255] qui veulent justement rompre avec toute tradition réaliste.

Le point de litige possible entre les théories de Paul Ricœur et les écrivains français des années soixante concernerait le rapport de domination/subordination entre l'évènement et le récit. Dans la pensée de Paul Ricœur, l'auteur, toujours, surplombe l'évènement. Il s'approprie l'évènement au sens où il s'en empare et en livre une version explicative par le récit. À l'inverse, pour tout un pan des romanciers de l'époque, cette manière de façonner l'intrigue relève des

[254] Michel Le Bris, par exemple, président du festival « étonnants voyageurs » de Saint Malo, dans un récent entretien accordé à Bertrand Dommergue qui lui demande de préciser ce qu'il entendait par « roman d'aventure », répond qu'un roman d'aventure, est un roman d'évènements. Et de préciser sa définition du roman d'évènement dans la filiation d'un Maupassant d'outre-manche : « Dans un essai intitulé *Une humble remontrance*, Stevenson a théorisé cette notion d'évènement. C'est une forme qui s'impose à l'informe de la vie, se détache du flux de l'existence, avec un début et une fin […] » Le Bris, entretient avec Bertrand Dommergue, *Chroniques de la BNF* n°60, oct-nov 2011, p. 17. Cette approche du roman d'aventure, comme roman d'évènements, si elle perdure aujourd'hui peut sembler datée, ou tout au moins restrictive. Il suffit en effet de lire Patrick Deville pour comprendre qu'il existe aussi des « romans d'aventure sans fiction » comme les définit lui-même l'auteur, (Patrick Deville, entretien avec Dominique Viart, *Enjeux de la littérature contemporaine*, « Ce que la littérature fait savoir », Mel, Paris, le 1er février 2013), c'est-à-dire des romans délocalisés par exemple en Afrique, ou au Viêt-Nam, avec pour protagonistes des voyageurs, mais que la construction morcelée en courts chapitres, le récit très marqué par la présence d'un narrateur enquêteur, et les va-et-vient chronologiques, empêchent de lire comme une construction ordonnée en vue d'un sens précis. On pourrait toujours objecter que Paul Ricœur n'a pas connu Patrick Deville

[255] La question de savoir si le nouveau roman peut être ou pas considéré comme un mouvement littéraire homogène fait débat. S'il est certes difficile d'établir un groupe estampillé « Nouveau roman » qui réunisse des auteurs aussi différents que Samuel Beckett, Nathalie Sarraute, Claude Simon ou Marguerite Duras, on peut tout au moins reprendre cette définition de Bernard Pingaud qui aligne les écrivains sous la bannière d'une « école du refus » pour qui les notions de personnages, d'engagement, et, pour ce qui nous intéresse d'histoire sont périmées.

« notions périmées »[256]. Nous le verrons plus loin en détail, pour cette génération d'écrivains des années soixante, l'« adoption sans condition du déroulement chronologique, intrigues linéaires, courbe régulière des passions, tension de chaque épisode vers une fin, etc. »[257], correspond à une intelligibilité du récit qui ne peut plus avoir cours dans ces années-là. Les romanciers avant-gardistes prônent au contraire un récit à hauteur d'homme, qui manifeste humblement ses insuffisances… *ce qui se passe* ne pouvant être apprivoisé. Entre incapacité d'appropriation d'une part et nécessité de l'autre, les deux conceptions de l'évènement dans le récit ne font *a priori* pas bon ménage. Conscient des divergences possibles entre sa théorie et celle qu'on appellera par commodité du nouveau roman, Paul Ricœur s'emploie à les concilier.

c- une conception restreinte ?

Tout au début du deuxième tome de *Temps et récit*, publié en 1984, le philosophe s'interroge sur le statut à accorder à la littérature du XXe siècle. Partant de Virginia Woolf et du *flux de la conscience*, il pose la question :

> Peut-on encore parler d'intrigue, quand l'exploration des abîmes de la conscience paraît révéler l'impuissance du langage lui-même à se rassembler et à prendre forme ?[258]

Comment, en effet, intégrer le roman du flux de la conscience dans un système hérité d'Aristote ? Paul Ricœur montre qu'au lieu de mettre en péril la notion d'intrigue, le roman du *stream of consciensness* l'élargit simplement[259]. Et le théoricien d'inscrire Virginia Woolf dans ce qu'il appelle « les métamorphoses de l'intrigue »[260]. Ainsi, contrairement aux romanciers du nouveau

---

[256] Alain Robbe-Grillet, *Pour un Nouveau Roman*, « Sur quelques notions périmées », Paris, Minuit, [1957] coll. « Double », 2013, p. 29-53.

[257] Id., p.37.

[258] Paul Ricœur, *Temps et récit, Tome 2*, op. cit., p. 22.

[259] « J'oserais même dire que rien ne nous fait sortir de la définition aristotélicienne du *muthos* par l' « imitation d'une sanction ». Avec le champ de l'intrigue, c'est aussi le champ de l'action qui s'accroît. Par action, on doit pouvoir entendre plus que la conduite des protagonistes produisant des changements visibles de la situation, des retournements de fortune, ce qu'on pourrait encore appeler destin externe des personnes. Est encore action, en un sens élargi, la transformation morale d'un personnage, sa croissance et son éducation, son initiation à la complexité de la vie morale et affective. Relèvent enfin de l'action, en un sens plus subtil encore, des changements purement intérieurs affectant le cours temporel lui-même des sensations, des émotions, éventuellement au niveau le moins concerté, le moins conscient, que l'introspection peut atteindre. » Paul Ricœur, *Temps et récit, Tome 2*, op. cit., p. 22-23.

[260] Id., chapitre 1 « Les métamorphoses de l'intrigue », p. 17-58.

roman qui reconnaissent en Virginia Woolf un précurseur, Paul Ricœur se sert de l'écrivain pour montrer qu'il s'agit moins d'une remise en question de l'intrigue que d'une mutation de la notion d'intrigue, et tempère ainsi l'innovation formelle qu'incarne la romancière.

D'autre part, bien qu'écrits dans les années cinquante, les textes critiques de Nathalie Sarraute et Alain Robbe-Grillet, ne sont pas plus pris en compte par l'analyse de Ricœur que ne le sont leurs romans, ou ceux de Claude Simon, Marguerite Duras, Michel Butor, ou Claude Ollier qui s'y apparentent[261]. Le philosophe semble prétexter un manque de recul - trente ans après - pour pouvoir pleinement intégrer les théories d'un nouveau roman qu'il situe « aujourd'hui », en 1984, et semblent aussi peu fondées pour lui qu'une rumeur, comme en attestent certains passages de *Temps et Récit* :

> On entend dire aujourd'hui que seul un roman sans intrigue ni personnage, ni organisation temporelle discernable, est plus authentiquement fidèle à une expérience elle-même fragmentée et inconsistante que le roman traditionnel du XIXe siècle. [262]

Les allusions à peine voilées aux « notions périmées » d'Alain Robbe-Grillet, à savoir l'intrigue, le personnage et la chronologie, ne laissent aucune place au doute : Paul Ricœur les connaît, il ne prendra pourtant pas la peine de les nommer clairement et les balaie d'un revers de phrase ramenant ces théories à une conception naturaliste de la littérature [263], celle-là même que condamne le nouveau roman. À plusieurs reprises, on a donc l'impression dans son essai, que l'auteur de *Temps et récit* cherche à invalider les idées des romanciers français avant-gardistes sans les citer nommément. C'est le cas par exemple dans ce passage qui ressemble à un droit de réponse aux théories d'Alain Robbe-Grillet :

> Croire qu'on en a fini avec le temps de la fiction parce qu'on a bousculé, désarticulé, inversé, télescopé, redupliqué les modalités temporelles auxquelles les paradigmes du roman « conventionnel » nous ont familiarisés, c'est croire que le seul temps concevable soit précisément le temps chronologique. C'est douter des ressources qu'a la fiction pour inventer ses propres mesures temporelles, et c'est douter que ces

[261] L'index thématique mentionne qu'Alain Robbe-Grillet est cité dans ce tome 2, dans une note de la page 51 que voici : « Je fais ici allusion aux pages que Franck Kermode consacre à Robbe-Grillet et à l'écriture labyrinthique ». Cette « allusion » consignée dans une note nous semble révélatrice de la façon dont Paul Ricoeur relègue les écrivains du Nouveau roman dans les marges de sa réflexion. Paul Ricœur, *Temps et récit, Tome 3,* op. cit., p. 517-518, *Index thématique*, p. 515-524.

[262] Paul Ricœur, *Temps et récit*, *Tome 2*, op. cit., p. 29-30.

[263] « Le plaidoyer pour une fiction fragmentée et inconsistante ne se justifie pas autrement que jadis le plaidoyer pour la littérature naturaliste. », Paul Ricœur, *Temps et récit, Tome 2*, op. cit., p. 30.

> ressources puissent rencontrer chez le lecteur des attentes, concernant le temps, infiniment plus subtiles que celles rapportées à la succession rectilinéaire.[264]

Les guillemets au terme « conventionnel » manifestent la reprise d'un propos auquel Paul Ricœur n'adhère pas, cette sémantique provenant sans aucun doute du nouveau roman qui vise en effet à se distinguer du « roman traditionnel ». Sur le fond, nous dit Paul Ricœur, bouleverser, désarticuler la chronologie, comme le font les nouveaux romanciers, cela supposerait de ne pas croire en d'autres ressources narratives « plus subtiles » (mais non définies ici par Paul Ricœur) pour perturber la logique temporelle classique, cela impliquerait, par conséquent, de ne croire qu'à la seule temporalité chronologique. CQFD : le nouveau roman, en cherchant à rendre manifeste le mélange des temporalités, la difficulté à inscrire l'évènement dans le temps, cautionnerait la thèse inverse dans un mouvement contre-productif. L'argument est retors mais vise droit au but : décrédibiliser le nouveau roman. Il y a fort à penser que la légèreté critique avec laquelle Paul Ricœur se réfère au nouveau roman traduit une certaine gêne. Ces nouvelles théories du roman constituent peut-être une menace pour sa synthèse sur le récit occidental qui va de l'Antiquité à nos jours. En effet, le véritable enjeu de l'opposition entre Paul Ricœur et les nouveaux romanciers, c'est une vision du récit dans son ensemble, voire une conception du monde. Le nouveau roman met à mal la cohérence narrative et l'intelligibilité du récit. Il contrecarre cette « image d'un univers stable, cohérent, continu, univoque, entièrement déchiffrable »[265] que réhabiliterait au contraire le récit selon Paul Ricœur. C'est pour cette raison sans doute que le philosophe a pris soin d'user avec parcimonie des romanciers de ce courant français, il leur concède une existence sans les nommer, les intègre à sa réflexion de façon artificielle, pour toujours reprendre la main, ne jamais leur accorder la place à laquelle ils auraient pu prétendre[266]. Certains critiques préconisent alors de se passer des théories de Paul Ricœur pour mieux aborder la littérature des ces cinquante dernières années. C'est ce que conseille à demi-mot Maurice Mourier lors d'un débat sur les apports du philosophe en littérature :

> J'ai été très frappé, lors d'une rencontre que nous avons eue à *Esprit* ces derniers mois avec Ricœur, que lorsqu'on lui a posé la question : comment pouvez-vous tenir compte dans le problème du récit du

[264] Id., p. 51. Paul Ricœur précise en note à cet endroit qu'il se fonde sur les thèses de Frank Kermode concernant Alain Robbe-Grillet.

[265] Alain Robbe-Grillet, *Pour un Nouveau Roman*, « Sur quelques notions périmées », art. cit., p. 31.

[266] Par exemple, Paul Ricœur concède que dans la littérature contemporaine, « le critère de bonne clôture y est beaucoup plus difficile à administrer, en particulier lorsque celle-ci doit s'accorder avec le ton d'irrésolution de l'œuvre entière » mais il faut envisager dans ce cas la clôture comme « opération fictive » et la voici rétablie. Paul Ricœur, *Temps et récit, Tome 2*, op. cit., p. 44.

> Nouveau roman, par exemple, il a répondu qu'il s'agissait là de quelque chose d'expérimental qui n'avait strictement aucun intérêt. On voit très bien ce à quoi Ricœur se réfère ; pour lui, le récit, c'est le récit canonique, c'est le récit à la Dostoïevski, et entre Dostoïevski et nous il ne s'est à peu près rien passé, en tous cas rien d'intéressant. Son système a certainement un grand intérêt philosophique, mais du point de vue strictement littéraire et du point de vue de l'art en général, il a l'énorme défaut de passer par profits et pertes tout ce qui s'est passé d'intéressant dans l'art depuis Dostoïevski jusqu'à nous.[267]

La suggestion, si elle peut choquer Danièle Sallenave[268], se fonde sur une incompatibilité d'approches entre un pan du roman depuis les années soixante, et la pensée de Paul Ricœur de l'autre, laquelle ne peut envisager l'évènement par une mise en récit discordante sauf à être taxée de violente[269]. C'est pourquoi l'approche des romanciers des années soixante-soixante-dix reste un angle mort des théories de Paul Ricœur.

Nous ne nous appesantirons pas plus ici sur les relations complexes et visiblement polémiques entre le système de Paul Ricœur et le nouveau roman qui mériteraient sans doute qu'on s'y attarde davantage[270], constatons surtout qu'envisagée sous l'angle de la « mise en

---

[267] Maurice Mourier, Débat avec Christian Descamps, Maurice Mourier, Miguel Angel Sevilla, *Esprit,* numéro consacré à Paul Ricœur, n°7-8, juillet-août 1988, p. 269-273, p. 271.

[268] « Je trouve ce que dit ici mon vieil ami Mourier absolument révoltant. Révoltant d'abord parce que c'est faux. En plus, parce que la question du Nouveau Roman est abordée en propres termes dans temps et récit, au deuxième volume, non pas pour dire que c'est un épiphénomène sans intérêt, mais pour dire que la déconstruction que le Nouveau Roman apportait n'est pas aussi complète et aussi irréversible qu'on pourrait l'imaginer. », Danièle Sallenave, Débat avec Christian Descamps, Maurice Mourier, Miguel Angel Sevilla, *Esprit,* art. cit., p. 272. Sans vouloir nous appesantir ici sur la polémique, nous constatons que le rapport de Paul Ricœur au nouveau roman est un sujet problématique qui mériterait qu'on s'y attarde davantage.

[269] « Je tiens pour ma part que la recherche de concordance fait partie des présuppositions incontournables du discours et de la communication. Ou le discours cohérent, ou la violence, disait Eric Weil dans *La Logique de la philosophie*», Paul Ricœur, *Temps et récit, Tome 2*, op. cit., p. 56-57.

[270] Pour Alain Robbe-Grillet, le récit ne peut pas être une « mise en ordre » des évènements, comme le préconisera plus tard Paul Riceur, comme c'était alors le cas dans la littérature passée. C'est le récit tout entier qui doit être repensé, parce qu'il incarne un temps ancien révolu: « Le récit, tel que le conçoivent nos critiques académiques – et bien des lecteurs à leur suite – représente un ordre. Cet ordre, que l'on peut en effet qualifier de naturel, est lié à tout un système, rationaliste et organisateur, dont l'épanouissement correspond à la prise du pouvoir par la classe bourgeoise (Alain Robbe-Grillet, *Pour un Nouveau Roman*, Sur quelques notions périmées, art. cit., p. 36-37). La notion d'ordre est porteuse d'une idéologie jugée ici « bourgeoise » au sens péjoratif du terme, de conservatrice, archaïque. Ces coups portés à l'ordre, Alain Robbe-Grillet en fait une affaire personnelle : ils correspondent à une expérience très forte à la Libération, lorsqu'il avait vingt-trois ans. Engagé en 1943 au service du travail obligatoire en Allemagne, l'ancien tourneur-rectifieur à la fabrication des chars Panther à Nuremberg explique, dans *Le Miroir qui revient*, ce qui pourrait être la généalogie du refus de l'ordre : « c'est une véritable coupure que l'année 45 a représenté dans mon existence. Car mes rapports personnels avec l'ordre ont été profondément altérés à partir de la Libération, et surtout après l'entrée des troupes alliées en Allemagne, accompagnées chaque jour de monstrueuses révélations sur la matérialité des camps et sur toute la sombre horreur qui était la face cachée du national-socialisme. (Alain Robbe-Grillet, *Le Miroir qui revient*, Paris, Minuit, 1984, p. 122.) Comme il le confie, Alain Robbe-Grillet fait du rejet de l'ordre un sujet épidermique, chargeant la notion de connotations totalitaires et monstrueuses, assimilant celui qui y adhère à un jeune naïf, voire à un adepte du nazisme. L'appropriation de l'évènement est assimilée à la notion d'ordre qui prévalut avant ou pendant la guerre, aujourd'hui dépassée : « Tous les éléments techniques du récit […] adoption sans condition du déroulement chronologique, intrigues linéaires, courbe régulière des passions, tension de chaque

intrigue », la théorie de l'appropriation de l'évènement que Paul Ricœur élabore avec *Temps et récit* a longtemps influencé les recherches universitaires. Constituant une base de réflexion substantielle sur les rapports entre l'évènement et le récit, cette pensée à la croisée de l'histoire et de la littérature[271] a sans doute empêché une réflexion spécifiquement littéraire sur l'appropriation de l'évènement. Le principe de *mise en intrigue* pour intéressant qu'il soit, a sans doute constitué un frein pour penser l'appropriation de l'évènement pour les fictions modernes et contemporaines, d'autant que, comme le montre la critique depuis les années 2000, cette appropriation s'écarte de plus en plus d'une visée compréhensive.

Qu'advient-il alors de l'appropriation de l'évènement quand l'évènement ne peut s'inscrire dans une visée explicative ? Il nous a semblé intéressant d'aller creuser du côté des œuvres de la période des années soixante, afin de chercher une autre forme d'appropriation qui relèverait moins de la mise en intrigue que d'une mise en péril du sens.

3- une "notion périmée" pour la fiction ?

Dans les années soixante en France, il s'agit pour la littérature d'opérer une conversion littéraire, de se lancer dans une entreprise éthique et politique de déniaisement du lecteur. Cette idéologie portée par le mouvement du nouveau roman a contribué à faire de l'évènement un sujet peu prisé par la critique et les textes littéraires, tout en le plaçant au cœur des réflexions.

Nathalie Sarraute file l'image de la naïveté dévoyée et nomme « ère du soupçon »[272] l'époque qui suit l'après-guerre. L'écrivain met l'accent sur l'évolution sociétale du champ littéraire, en particulier de ce qu'un lecteur et un romancier attendent d'un roman. Façonnant les évènements en leur conférant du sens tandis que les évènements du monde en sont dépourvus, la fiction traditionnelle est mise en question. Lecteur et romancier ne sont plus dupes, l'un de ce qui

épisode vers une fin, etc. -, tout visait à imposer l'image d'un univers stable, cohérent, continu, univoque, entièrement déchiffrable.(Robbe-Grillet, *Pour un Nouveau Roman*, Sur quelques notions périmées, op. cit., p.37).

[271] « Comme le roman l'histoire trie, simplifie, organise, fait tenir un siècle en une page et cette synthèse du récit est non moins spontanée que celle de notre mémoire quand nous évoquons les dernières années que nous avons vécues […] », Paul Veyne, *Comment on écrit l'histoire*, op. cit., p.14-15, cité par Antoine Prost, *Douze leçons sur l'histoire*, op. cit., p. 248.

[272] « Et, selon toute apparence, non seulement le romancier ne croit plus guère à ses personnages, mais le lecteur, de son côté, n'arrive plus à y croire. », Nathalie Sarraute, *L'Ère du soupçon*, op. cit., p. 60.

est raconté, l'autre, de ce qu'il raconte ; les deux parties ont brisé une confiance dans le roman. Il s'agit donc pour Nathalie Sarraute de refonder un pacte entre lecteur et romancier qui tienne compte de ce soupçon, en renonçant au point de vue surplombant du narrateur. Dans cette perspective en totale opposition au mouvement du Réalisme, l'évènement, parce qu'il a partie liée avec une réalité qui s'est passée, se trouve pris dans les filets des notions périmées. C'est ce que constate aussi Theodor Adorno :

> Il suffit de se représenter l'impossibilité pour quelqu'un qui a fait la guerre de la raconter comme on pouvait autrefois raconter ses aventures. C'est à juste titre que le récit se heurte à l'impatience et au scepticisme de son destinataire, quand il se présente comme si le narrateur avait la maîtrise d'une telle expérience. L'idée qu'on va s'installer pour « lire un bon livre » est archaïque.[273]

L'évènement, inscrit dans la pensée d'une mise en récit d'aventures réellement advenues, est ainsi rendu incompatible avec l'esthétique moderne.

a- éviction du référent [274] ?

- polémique autour de « l'effet de réel » [275]

> Plus personne, se plaint M. Jacques Tournier, n'ose avouer qu'il invente. Le document seul importe, précis, daté, vérifié, authentique. L'œuvre d'imagination est bannie, parce qu'inventée… (Le public) a besoin pour croire à ce qu'on lui raconte, d'être sûr qu'on ne le « lui fait pas »… Plus rien ne compte que le petit fait vrai.[276]

Le roman, en mal de crédibilité, interroge ainsi après guerre la place du référent dans la diégèse. De cette réflexion, il procède que l'évènement comme occurrence datée et géographiquement repérable dans le texte devient problématique. Deux voies se dessinent. Pour les uns comme Jacques Tournier, la légitimité du roman sera proportionnelle au nombre de « petits faits vrais », équivalents de ce que Roland Barthes appelle « effet de réel » . C'est la

[273] Théodor Adorno, *Notes sur la littérature*, Paris, Flammarion, [1958], 1984, p. 38

[274] Afin d'éviter de nous perdre dans les sables mouvants de la notion de référent, qui n'est pas l'enjeu de ce travail, nous précisons que par référent nous entendons la matière fictive du récit qui fait écho au champ du réel. Voir Michel Arrivé, « postulat pour la description linguistique des textes littéraires », *Langue française*, n°3, septembre 1969, p. 3-13.

[275] Roland Barthes, « L'Effet de réel », *Communications*, 11, 1968, p. 84-89.

[276] Nathalie Sarraute, *L'Ere du soupçon*, op. cit., p. 63.

position traditionnelle du roman qui correspond aux théories du Réalisme, et que les avant-gardes vont justement critiquer. Nathalie Sarraute cite en effet Jacques Tournier pour contrer cette position qui présente au lecteur « la plate apparence du trompe-l'œil »[277] à laquelle ce dernier n'adhère plus. Pour la plupart des théoriciens du nouveau roman, en effet, le roman gagnera à abandonner toute prétention à se référer au réel qui le discrédite. C'est la deuxième position face au référent.

En lien avec le formalisme ambiant, s'impose donc l'idée radicale de nier le référent, de l'exclure du roman afin que le lecteur ne puisse être dupé par une prétendue représentation de réel :

> La fonction du récit n'est pas de « représenter », elle est de constituer un spectacle qui nous reste encore très énigmatique, mais qui ne saurait être d'ordre mimétique […] « ce qui se passe » dans le récit n'est, du point de vue référentiel (réel), à la lettre : rien ; « ce qui arrive », c'est le langage tout seul, l'aventure du langage dont la venue ne cesse jamais d'être fêtée.[278]

La fonction mimétique du roman est ainsi rejetée au profit de la revalorisation du style. Roland Barthes redéfinit ainsi l'aventure romanesque en substituant « ce qui se passe » à « l'aventure du langage », comme Jean Ricardou qui renverse « l'écriture d'une aventure » en « aventure de l'écriture »[279].

- une notion périmée

L'éviction de l'évènement à l'époque moderne dans la critique semble confirmée par les réflexions d'Alain Robbe-Grillet. Dans son article « Sur quelques notions périmées », écrit en 1957[280], l'écrivain et critique stigmatise quelques notions narratives qui semblent dépassées, en l'occurrence, celles de personnage, d'engagement et d'histoire. À l'époque déjà, les romans de Marcel Proust, de Joyce ou de William Faulkner, … ont malmené l'intrigue classique. Alain Robbe-Grillet se fonde sur ces précurseurs pour revendiquer une mise en cause de ce qu'il appelle l'*histoire*. S'il n'est pas question d'*évènement* à proprement parler dans son travail, le terme *histoire* recouvre l'intrigue du roman, son contenu.

---

[277] Id., p. 65.

[278] Roland Barthes, *l'Aventure sémiologique*, Paris, Seuil, 1985, p. 206.

[279] Jean Ricardou, loc. cit. cf. note 22.

[280] Robbe-Grillet, *Pour un Nouveau Roman*, « Sur quelques notions périmées », op. cit.

Le principal coup porté à la manière traditionnelle d'écrire une histoire, est le rejet de toute illusion référentielle. Alain Robbe-Grillet s'élève contre les romans qui cherchent à « persuader le lecteur que les aventures dont on lui parle sont arrivées vraiment à des personnages réels, et que le romancier se borne à rapporter, à transmettre, des évènements dont il a été le témoin »[281]. C'est là que le terme d'*histoire* mis en avant dans l'article joue de ses connotations plurielles, et dessert la notion d'évènement. En effet, le mot *histoire* permet en premier lieu d'évoquer la discipline historique, et d'orienter le propos critique vers une intrigue romanesque à résonance historique. Alain Robbe-Grillet exploite une autre connotation du terme *histoire* avec l'expression « raconter des histoires »[282]. En arrière-plan de cet article se trouve ainsi l'idée que la littérature référentielle tente de tromper le lecteur. L'évènement est donc conçu par Alain Robbe-Grillet dans son article comme *ce qui se passe dans la diégèse et dont il ne faut être dupe*.

- une redéfinition de l'évènement : l'évènement minuscule

Parallèlement, et au revers de l'approche référentielle de l'évènement, le terme évènement en littérature a revêtu un sens tout à fait inattendu, de *ce qui relève de l'infime, du minuscule.* Au plus fort de la critique de l'évènement historique, certains écrivains ont réinvesti le sens de l'évènement en mode mineur. Sont ainsi appelés les évènements du quotidien, la banalité simple de tous les jours, dans la lignée du philosophe Nietzsche :

> J'ai cessé de croire aux « grands évènements » qui s'accompagnent de hurlements et de fumée./Et crois-moi, je t'en prie, cher vacarme d'enfer, les plus grands évènements, ce ne sont pas nos heures nos plus bruyantes, mais les heures du plus grand silence.[283]

On contrebalance le dynamisme traditionnellement associé aux évènements pour associer le terme à une ambiance plus calme, sensible aux « heures de grand silence » de l'évènement, ou à un rythme plus lent, comme Julien Gracq attentif au lent « écoulement des saisons » :

---

[281] Id., p.35.

[282] « La moindre hésitation, la plus petite étrangeté (deux éléments, par exemple, qui se contredisent, ou qui s'enchaînent mal) et voilà que le flot romanesque cesse de porter le lecteur, qui soudain se demande si l'on est pas en train de lui « raconter des histoires », et qui menace de revenir aux témoignages authentiques, pour lesquels au moins, il n'aura pas à se poser de questions sur la vraisemblance des choses. Plus encore que de distraire, il s'agit ici de rassurer. » Alain Robbe-Grillet, *Pour un Nouveau Roman*, « Sur quelques notions périmées », op. cit. , p. 35-36.

[283] Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, deuxième partie, « De grands évènements » [Bruxelles, 1893], Paris, Mercure de France, Société du Mercure de France, *Œuvres complètes de Frédéric Nietzsche,* [trad. Henri Albert], 1903, vol. 9, p. 188.

> Quand vous dites qu'il ne se passe rien, c'est vrai […] Mais pour moi il se passe quelque chose qui est très important, quelque chose qui *fait surface* : l'écoulement du temps et des saisons. [...] L'écoulement, le passage d'une saison à l'autre qui est presque tout ce qui se passe dans le livre, ce sont pour moi des évènements importants.[284]

L'évènement n'est ainsi plus un grand tout qui se déroule mais une juxtaposition d'épiphénomènes. Dans cet état d'esprit, il s'agit de revaloriser les choses les plus simples de la vie, qu'on pense, par exemple, au plaisir de « la première gorgée de bière »[285]. Prêter attention poétique aux bonheurs simples, que cela soit développé par Perec avec l'infra-ordinaire, ou outre Manche avec Joyce au sujet des « épiphanies ». Notre approche ne fera pas cas de cette conception de l'évènement minuscule comme nous l'avons dit plus haut.

Les dernières avant-gardes, plus particulièrement ce qu'on a appelé nouveau roman, sans mettre au cœur de leurs réflexions l'évènement à proprement dit, gravitent autour de cette notion qu'elles évincent pourtant au profit d'un renouveau narratif. À la fin des années cinquante, l'évènement se trouve ainsi pris dans les filets d'une réflexion générale sur un renouveau de la littérature qui exclut toute illusion référentielle.

b- pour une nouvelle appropriation de l'évènement …

Dans un article demeuré célèbre, Philippe Hamon tente de circonscrire le mouvement du Réalisme[286]. Etablie en 1973, la définition qui ressort de cet article déploie une série de quinze constantes, des « opérateurs de lisibilités » qui caractérisent selon le critique le récit dit « réaliste ». La quinzième et dernière constante pose le problème de la dénomination de ce qui se passe : « Dans le programme réaliste, le monde est descriptible, accessible à la dénomination »[287]. Or

---

[284] Sur *Un balcon en forêt* (entretien avec G. Ernst, Julien Gracq, Paris, L'Herne, « Cahier de L'Herne, 1972, p. 219-220, cité par Jean-Paul Goux, *La fabrique du continu*, Seyssel, Champ Vallon, 1999, p. 115)

[285] Nous faisons bien entendu référence au travail réalisé dans cette veine ultérieurement par Philippe Delerm, dans *La première gorgée de bière et autres plaisirs minuscules*, Gallimard, coll. « L'arpenteur », 1997.

[286] Dans un article très éclairant consacré au Réalisme, Philippe Hamon montre que la question n'est plus aujourd'hui « *comment la littérature copie-t-elle la réalité* »[286] qu'elle s'est déplacée au profit de « *comment la littérature nous fait-elle croire qu'elle copie la réalité ?* ». Après un Réalisme textuel fondé sur la reprise d'un énoncé qui appartient au réel (Réalisme I), après un Réalisme symbolique où le langage serait chargé de reproduire des éléments du réel (Réalisme II), place au Réalisme III. L'accent mis dans sur l'intention de l'écrivain, et une certaine position de lecteur, permet de relancer la réflexion sur le Réalisme, non plus conçu comme une vaine reproduction du réel, mais comme la production du réel par le langage. Philippe Hamon, « Un discours contraint », in *Poétique*, 16, 1973 repris dans *Littérature et réalité*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, p. 160.

[287] Philippe Hamon, op. cit., p.162

dans le programme du nouveau roman, qui ne cesse de fustiger Balzac, le monde serait plutôt inaccessible à la dénomination. On comprend pourquoi l'appropriation de l'évènement pose problème : présentée comme une démarche vaine, ou trompeuse, elle doit être tout bonnement évincée de l'écriture. Les années soixante sont donc le creuset d'une esthétique qui se détourne du monde et pointe d'un doigt soupçonneux toute tentative d'illusion référentielle. Elles constituent toutefois aussi le vivier d'expériences pour dire le monde autrement qu'en s'y référant frontalement.

Au cours des années soixante, l'évènement, objet du soupçon, est proscrit, de sorte à produire, rappelons-le, ce que Nelly Wolf appelle une théorique « littérature sans Histoire »[288]. Le référent est devenu à cette époque un épouvantail qu'on agite, un terme idéologiquement suspect qui instaure une frontière théoriquement imperméable entre littérature et réel. Le roman étant un univers purement fictif, le texte, un système fonctionnant en vase clos, ils ne renverraient l'un et l'autre à aucune réalité tangible. C'est la position moderniste qui prévaut au sein du nouveau roman et marque la naissance d'une ère prétendument caractérisée par l'absence totale d'appropriation de l'évènement. Nelly Wolf nuance toutefois ce postulat. Dans l'essai qu'elle consacre aux écrivains du nouveau roman, elle montre comment la pulsion du référent est à la fois refoulée pour les nécessités du formalisme, et en même temps latente dans les textes. Un roman comme *Les Gommes* d'Alain Robbe-Grillet[289], pourrait par exemple être envisagé, dans la continuité d'*Un Régicide*[290], comme un discours sur l'oppression du pouvoir politique. Le rapport de l'auteur du *Maintien de l'ordre*[291], publié en 1961, avec la guerre d'Algérie qui se déroule au même moment, est encore plus probant. Quoiqu'aucune mention des termes « Algérie », « FLN », ou « OAS » ne figurent dans le texte de Claude Ollier, Nelly Wolf décrypte le texte dans la perspective de cette guerre[292]. L'éviction de l'histoire dans le roman des années soixante-soixante-dix est ainsi plus complexe et nuancée que ce qu'on en a dit. Si l'époque était plutôt à la « fable atemporelle mais emblématique de la politique de la néo-narrativité »[293] qu'au récit à l'ancrage

[288] Nelly Wolf, *Une Littérature sans Histoire. Essai sur le Nouveau roman*, op.cit., 1995.

[289] Alain Robbe-Grillet, *Les Gommes*, Paris, Minuit, 1953.

[290] Alain Robbe-Grillet, *Un régicide*, Paris, Minuit, 1978 [écrit en 1949].

[291] Claude Ollier, *Le maintien de l'ordre*, Paris, Gallimard, 1961.

[292] Id., p. 133-139.

[293] Ibid., p. 137.

assumé, « les évènements intéressants du récit » résident dans le jeu avec les formes, pas dans le contenu[294]. L'évènement dans les années soixante serait donc devenu l'enjeu d'un travail d'appropriation qui dépasse la référentialité. À l'œuvre dans les textes littéraires, cette conception renouvelée de l'appropriation n'aurait pas été perçue par la critique de l'époque. C'est là ce qui peut expliquer une certaine spécificité française du rapport de la littérature à l'évènement[295].

*

* *

La littérature, parent pauvre d'une réflexion sur l'évènement ?

Ainsi, avant ce qu'on a appelé « le sursaut des années 2000 », peu d'études interrogent l'appropriation de l'évènement par la littérature. Intégré de façon évidente à la narration dans la théorie de Paul Ricœur, ou au contraire évincé de la fiction afin de la renouveler par tout un pan de la littérature des années soixante, l'évènement ne semble avoir été pensé dans son appropriation que depuis récemment. Or notre intuition est que dès les années soixante, impulsée par le rejet du référent, une réflexion se pose sur une manière différente d'aborder ce qui se passe dans le monde. Certaines fictions[296] proposent en effet de nouvelles formes d'appropriation, qui, sans écarter l'évènement n'en font pas non plus l'objet d'une *mise en intrigue*. Ce renouveau de l'appropriation a été négligé par la critique d'une époque où l'évènement est stigmatisé, frappé d'illégitimité pour des raisons idéologiques et esthétiques.

C'est dans le sillon de ces réflexions critiques que deux écrivains proposent leurs expériences narratives à l'époque. Conscients des écueils que présente la mise en récit de l'évènement, Marguerite Duras et Claude Simon vont quand même lui accorder une place en évoquant, l'une, Hiroshima, l'occupation française, et la déportation, l'autre, les deux guerres mondiales. Nous allons désormais nous attacher à quelques-unes des premières œuvres de ces deux auteurs, publiées à la fin des années cinquante et au début des années soixante. Il s'agira de

[294] Ibid., p. 146.

[295] René Audet ne s'explique pas le non usage en France de la notion d'évènement « rarement convoquée en français pour expliquer le fonctionnement narratif d'une œuvre », « contrairement à son pendant anglophone *event* » (René Audet, « La narrativité est affaire d'évènement », art. cit., p. 28). Il propose de dépasser cette exception française dans son analyse. Nous cherchons ici au contraire à l'intégrer.

[296] Afin d'étendre notre champ d'application, et conformément à la tendance universitaire actuelle, nous élargirons le champ du roman en parlant de *fictions*.

chercher comment, au sein de ces fictions se réfléchit une nouvelle voie pour l'évènement qui bouscule l'esthétique littéraire.

C- présence d'une réflexion sur l'évènement dès la fin des années cinquante chez Marguerite Duras et Claude Simon

Comme d'autres écrivains de leur époque, Claude Simon et Marguerite Duras sont engagés dans l'Histoire. Claude Simon a derrière lui d'avoir soutenu la lutte des Républicains espagnols[297], d'avoir été mobilisé dans un régiment de cavalerie pour la campagne des Flandres pendant la deuxième guerre mondiale, et signé le *Manifeste des 121* contre l'intervention en Algérie. Marguerite Duras aussi était proche des opposants à la guerre d'Algérie[298]. Dès 1943, elle manifestait sa conscience politique en prenant sa carte au parti Communiste, et s'engageait dans la Résistance. En 1950, elle signe l'Appel de Stockholm contre l'armement nucléaire, manifeste contre la guerre de Corée…

Toutefois, pour les écrivains de l'ère du soupçon, l'engagement public n'implique pas forcément celui de l'écriture. Prenant partie *Contre Sainte-Beuve*, l'époque trace au contraire une ligne de partage entre la vie et l'œuvre[299], aux antipodes de l'engagement préconisé par Sartre. À l'instar de Balzac, Sartre sert en effet de repoussoir pour les dernières avant-gardes[300]. Alain Robbe-Grillet prend soin par exemple de prémunir Duras et Simon d'un « engagement » trop sartrien, qui serait d'après lui une hérésie :

---

297 En 1936, Claude Simon se rend à Barcelone pour observer la révolution et a participé à l'achat et au transbordement d'une cargaison d'armes destinées au gouvernement républicain espagnol.

298 Marguerite Duras fait partie du « Comité d'action des intellectuels français contre la poursuite de la guerre en Afrique du Nord », créé en octobre 1955 et présidé par Jean Cassou, figure incontournable de la Résistance, aux côtés d'Edgar Morin, Louis-René des Forêts, Robert Antelme. Elle dénonce en janvier 1956 le colonialisme et l'impérialisme lors d'un meeting de soutien. Elle porte des valises et cache de l'argent pour le réseau d'aide au FLN piloté par Colette et Francis Jeanson en 1957. (Voir Gilles Phillipe (dir.) *Marguerite Duras*, Œuvres complètes, Tome I, Paris, Gallimard, coll. "Pléiade", 2011, p. 1572, désormais *Marguerite Duras, O. C. I*).

299 La question du lien entre politique et nouveau roman, s'il a été posé, par exemple lors d'un colloque à Cerisy en 1971, reste en marge des réflexions sur les Modernes. Pour Raymond Jean, la force politique du Nouveau Roman se limite à « la force de subversion (de négation des valeurs littéraires admises) » de l'écriture. Raymond Jean, « Politique et Nouveau Roman », in Jean Ricardou et Françoise Van Rossum-Guyon (dir.) *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui*, vol. 1, Paris, UGE, 1971, p. 33-40.

300 Voir le débat organisé à *La Mutualité* par l'équipe du journal *Clarté* autour de Sartre, Beauvoir, mais aussi Ricardou et Semprun, publié en 1965 aux éditions UGE sous le titre « Que peut la littérature ? ».

> […] il y a chez Duras ou chez Simon, une haine de Sartre considérable et [que] jamais ils n'admettraient avoir été influencés en quoi que ce soit par la pensée sartrienne.[301]

On peut se demander si Robbe-Grillet ne prend pas soin de distinguer ces deux auteurs de Sartre au motif que leurs écrits pourraient peut-être prêter à confusion… Sans être engagés « au sens sartrien du terme », comme le déclare lui-même Claude Simon à Stockholm, lui et Marguerite Duras brouillent la frontière établie à l'époque entre vie privée et œuvre en y disséminant des évènements historiques qu'ils ont traversés, ce, bien avant les années quatre-vingt.

Le titre du scénario *Hiroshima mon amour*[302] renvoie de fait à un épisode de l'Histoire bien connu et encore frais à l'époque, celui de la bombe atomique larguée sur la ville d'Hiroshima par l'armée américaine. Dès son *seuil*, pour reprendre un terme genettien, l'œuvre s'ancre donc dans un monde référentiel que corrobore à sa manière le synopsis. Rappelons que l'œuvre retrace l'histoire d'une comédienne française partie réaliser, à Hiroshima, en 1957, un documentaire sur la bombe atomique et ses ravages. Elle y rencontre la veille de son retour en France un Japonais avec qui elle vit une histoire d'amour intense de vingt-quatre heures. Les deux personnages anonymes - le scénario les désigne par « Elle » et « Lui » - discutent de leurs vies respectives. Au cours de ces échanges, des souvenirs enfouis reviennent progressivement à la mémoire de la Française. Elle se souvient de sa première histoire d'amour passionnée. C'était à Nevers, sous l'Occupation, avec un soldat allemand. Il est mort abattu, la jeune fille, tondue, enfermée dans la cave parentale. À la Libération, elle quitte Nevers pour Paris où elle arrive ce 6 août 1945, jour où la bombe atomique a été larguée sur Hiroshima. Le texte de Duras, on l'aura compris, accueille donc l'évènement de la deuxième guerre mondiale à travers deux temps forts : l'Occupation et Hiroshima, qui seront eux-mêmes déclinés en fragments.

Claude Simon se met à écrire en 1936, ce qui coïncide avec la guerre d'Espagne[303]. Il publie son premier roman achevé dès avril 1941, *Le Tricheur*[304], juste après la deuxième guerre mondiale. Ses œuvres s'inspirent de son expérience de la guerre, notamment celle qui le rend

---

[301] Alain Robbe-Grillet, « L'exercice problématique de la littérature », in *Les Enjeux philosophiques des années 50*, Centre Pompidou, 1989, p.26 (cité par Dominique Viart, *Une mémoire inquiète*, Lille, Presses universitaires du Septentrion, 2010, p. 205).

[302] Marguerite Duras, *Hiroshima mon amour*, Paris, Gallimard, [1960], coll. "Folio", 2008, désormais *Hma.*

[303] « En 36 j'ai écrit un premier roman que j'ai déchiré », *in* Alasdair B. Duncan, *Claude Simon, Œuvres complètes*, Tome I, Paris, Gallimard, coll. "Pléiade", 2006 [désormais *Claude Simon, O. C., I*], p. IX.

[304] Claude Simon, *Le Tricheur*, Paris, Sagittaire, 1945. Pour la date à laquelle le roman est achevé, voir *Claude Simon, O. C., I,* p. LXI.

célèbre, parue en 1960 : *La Route des Flandres*[305]. Comme l'indique le titre, il y est plus ou moins question de la campagne des Flandres. Le roman retrace les souvenirs confus et morcelés qu'un rescapé de la guerre, Georges, confie à son ami Blum et à une femme, Corinne. L'escadron auquel appartenait Georges se fait peu à peu décimer, les cavaliers ne sont plus que quatre lorsque leur Capitaine, Reixach, se fait mitrailler, sortant alors son sabre pour attaquer. C'est là le fil principal du récit, nourri de multiples histoires annexes. Comme le scénario de Duras, l'ensemble du texte de Simon constitue un roman à l'intrigue complexe à résumer.

Ce qui rassemble aussi ces deux textes publiés à un an d'intervalle, c'est qu'ils revendiquent dès leur titre un ancrage historique clairement identifiable par tous à l'époque. De ce point de vue, on peut considérer *Hiroshima mon amour* et *La Route des Flandres* comme des sortes de décrochages par rapport à l'esthétique de l'époque. Dans un même temps, le scénario de Marguerite Duras et le roman de Claude Simon peuvent avoir un effet déceptif sur le lecteur. De Hiroshima, il ne sera en effet quasiment pas question dans le scénario de Duras, quant à la campagne des Flandres, son déroulé prend des allures surprenantes dans le roman de Simon. Dans les deux cas l'évènement historique est restitué à travers les souvenirs brouillés d'une conscience. Ce constat souligne la présence problématique du référent qui, tout en étant annoncé par le titre, se dérobe au récit, présenté comme délicat à saisir.

Nous envisagerons ici dans quelle mesure les auteurs d'*Hiroshima mon amour* et de *La Route des Flandres* posent les bases d'une réflexion sur l'appropriation problématique de l'évènement dans la littérature. C'est là une piste qui aurait pu échapper à la critique que, dès les années soixante, en France, une certaine littérature, bien qu'en rupture avec les codes romanesques traditionnels, et sans s'inscrire non plus dans une littérature engagée, pose l'appropriation de l'évènement comme enjeu de l'écriture. Si de son côté Claude Simon a souvent fait l'objet d'études sur la façon d'appréhender l'évènement de la guerre, comme nous l'avons vu plus haut, la relation de Marguerite Duras à l'évènement, plus rarement envisagée, fera ici l'objet d'une analyse plus conséquente[306].

---

[305] Claude Simon, *La Route des Flandres*, Paris, op. cit.

[306] Une étude évoque cette notion pour Duras dans les années soixante, il s'agit d'un article de Barbara Bray qui propose une approche du langage durassien dans la nouvelle « Le Boa ». Cette définition de l'évènement est très éloignée de celle que nous envisageons dans notre travail (Barbara Bray, « Le langage comme évènement », in *Revue des lettres modernes*, « Un Nouveau Roman ? Recherche et tradition », n°94-99, 1964, p.75-82). L'approche de Florence de Chalonge se rapproche davantage de notre recherche mais porte sur une œuvre que nous n'avons pas retenue à notre corpus (Florence de Chalonge, « Actualité, évènement et histoire dans *L'Été 80* de Marguerite Duras », *in* Sylvia Aprile et Dominique Dupart (dir.), *L'Histoire au présent*, *Écrire l'histoire*, n°12, automne 2013, p. 57-64). À notre

1- « Je n'ai jamais écrit sur la guerre » (Marguerite Duras)

Dans son émission *Du jour au lendemain*, en 1987, Alain Veinstein[307] fait remarquer à Marguerite Duras que, contrairement aux écrivains de sa génération, ses œuvres à elle semblent dire que c'est après Auschwitz qu'il faut écrire. Le critique confronte de cette manière l'auteur de *La Douleur*[308] à la formule d'Adorno suivant laquelle, écrire après Auschwitz serait « barbare »[309]. Marguerite Duras, quant à elle, refuse d'endosser le rôle de théoricienne de la littérature et esquive la réponse. Il n'en reste pas moins que la question suggérée par Alain Veinstein se pose : ne serait-ce pas l'expérience de la guerre qui aurait amené Marguerite Duras à écrire ? Quelle est la place de la guerre dans son écriture ?

Marguerite Duras commence en réalité à écrire pendant la deuxième guerre mondiale. Ses deux premières œuvres, *Les Impudents* et *La Vie tranquille*[310], sont respectivement publiées en 1943 et 1944. Dans ces deux romans toutefois, aucune référence appuyée au réel : l'Histoire est, semble-t-il, totalement absente. On y parle d'un univers rural, coupé du monde, et de problèmes familiaux. De même, les œuvres qui suivent prennent leurs distances vis-à-vis de tout référent identifiable. *Un barrage contre le Pacifique* s'inspire de la vie coloniale vécue dans l'enfance au Viêt-Nam, mais évoque un univers exotique plus symbolique que réel. Par la suite, *Le Marin de Gibraltar*, *Les Petits chevaux de Tarquinia*, *Des journées entières dans les arbres*, *Le Square*, ou *Moderato Cantabile*,[311] sont des textes intimistes, très resserrés sur le couple, la famille, fermés au monde et sans référence identifiable. Marguerite Duras revendique d'ailleurs une écriture clairement

---

connaissance, ces deux études sont les seules à mettre au cœur de leur réflexion les liens entre Marguerite Duras et la notion d'évènement.

[307] Alain Veinstein, émission « Du jour au lendemain », le 24 décembre 1984.

[308] Marguerite Duras, *La Douleur*, Paris, [POL, 1985], Gallimard, coll. "Folio plus", 2011, désormais (*D*).

[309] C'est là une conception réductrice des idées de Théodor Adorno qui vise surtout la mise en forme du discours, l'esthétisation verbale. Il le précise lui-même : « Lorsqu'on parle de choses extrêmes, de la mort atroce, on éprouve une sorte de honte à l'égard de la forme, comme si celle-ci faisait outrage à la souffrance en la réduisant impitoyablement à l'état d'un matériau mis à sa disposition ». (Théodor Adorno, *Modèles critiques*, 1984, cité par Dominique Viart, in *La Littérature française au présent*, op. cit., p. 176.)

[310] Marguerite Duras, *Les Impudents*, Plon, 1943 ; *La Vie tranquille*, Paris, Gallimard, [1944], coll. "Folio", 2009, désormais *Vt*.

[311] Marguerite Duras, *Un barrage contre le Pacifique,* 1950 ; *Le Marin de Gibraltar*, 1952 ; *Les Petits chevaux de Tarquinia*, 1953 ; *Des journées entières dans les arbres*, 1954 ; *Le Square*, 1955*,* tous publiés chez Gallimard, et *Moderato Cantabile,* Paris, Minuit, 1958.

détachée du monde dans lequel elle vit, inscrivant sa démarche d'écrivain dans une mise à l'écart du monde, de ce qui s'y passe. L'écrivain déclare ainsi avoir pris ses distances d'avec la guerre :

> Je n'ai jamais écrit sur la guerre, sur ces instants-là, jamais plus, sauf quelques pages, sur les camps de concentration. De même, si Hiroshima ne m'avait pas été commandé, je n'aurais rien écrit non plus sur Hiroshima et lorsque je l'ai fait, vous voyez, j'ai mis face au chiffre énorme des morts d'Hiroshima l'histoire de la mort d'un seul amour inventé par moi. Je pourrais écrire *Le Ravissement de Lol V. Stein* dans un pays à feu et à sang.[312]

Cette déclaration pourrait clore la perspective ici envisagée si elle n'avait les allures du déni. Au « je n'ai jamais écrit sur la guerre » qu'elle clame, Claude Burgelin oppose « son univers de fiction et de mémoire […] presque toujours relié à l'Histoire »[313]. Le fait qu'Hiroshima soit traité dans le scénario de Duras au regard d'une histoire d'amour n'empêche en effet pas l'œuvre d'évoquer aussi la guerre. Le scénario intègre de fait non seulement la bombe atomique, mais encore l'Occupation allemande, les femmes tondues, la Libération... Peut-être l'influence d'Alain Resnais[314] qui commande à Marguerite Duras le texte pour son film a-t-elle infléchi les écrits de l'écrivain, leur ont fait prendre des sentiers qui n'étaient pas familiers à l'écrivain? La forme du scénario, encore jamais pratiquée par la future cinéaste, aurait aussi pu autoriser une nouvelle approche de l'écriture, plus orientée vers la captation de l'évènement.

Les quatre cahiers aujourd'hui publiés sous le titre *Cahiers de la guerre*[315] nuancent ces deux hypothèses. Entre 1943 et 1949, Marguerite Duras a en effet rempli plusieurs cahiers de diverses notes et histoires, en partie relatives à la guerre, notamment à la Libération. En 1984 *La Douleur* reprendra des passages entiers de ces *Cahiers de la guerre* qui en offrent les premiers jets. Ces textes qui constituent une série de brouillons non destinés à la publication attesteraient de l'envie d'évoquer la période de la guerre. Alain Resnais et/ou la forme scénaristique, auraient donc plutôt joué le rôle de catalyseur. *Hiroshima mon amour* représente en tous les cas un tournant dans l'œuvre de l'écrivain, orientant ses écrits vers l'appropriation de ce qui fait évènement. Ce tournant consiste, tout en préservant le soupçon moderne sur le référent, à intégrer l'évènement historique.

---

[312] Marguerite Duras, « Je me souviens », *Les Yeux verts*, Cahiers du Cinéma, n°312/313, juin 1980, p.23.

[313] Claude Burgelin, *Lire Duras*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2001, p. 5.

[314] Le réalisateur avait déjà traité de sujets historiques dans ses films documentaires précédents : la guerre d'Espagne vue par Picasso dans le court métrage *Guernica* (1950), ou les camps d'extermination avec *Nuit et brouillard* (1956).

[315] Marguerite Duras, *Cahiers de la guerre*, Paris, [POL, 2006], Gallimard, éd. "Folio", 2009, désormais *Cdg.*

C'est cette place problématique de l'évènement dès les premières œuvres de Duras qui stimule notre recherche.

a- un arrière-plan irradiant

- un arrière-plan fictionnel

Chez Marguerite Duras, la réflexion sur l'évènement est au cœur de l'écriture bien avant la publication du scénario *Hiroshima mon amour*, si l'on accepte un temps d'élargir le sens du terme *évènement* à son acception fictionnelle de *quelque chose qui se passe et vient déchirer le quotidien des personnages*, le temps d'une plongée dans les premiers romans de l'écrivain. Il ne se passe *de prime abord* rien, ou pas grand-chose, dans ces premiers textes. *La Vie tranquille* relate l'histoire d'une jeune femme, Françou, qui mène une vie paisible, d'abord en famille, puis sur une petite ville de la côte atlantique, T… Pendant féminin du personnage de Camus, elle observe en étrangère la vie des autres, assiste à la séparation d'un couple, à la noyade d'un homme, et attend, en vain, que quelque chose lui arrive, à elle aussi :

> Je suis une certaine forme dans laquelle on a coulé une certaine histoire qui n'est pas à moi. Je mets à la porter, ce sérieux et cette indifférence avec lesquels on se charge de ce qu'il ne vous appartient pas. Je pense bien cependant qu'il pourrait exister un évènement qui serait le mien tellement que je l'habiterais tout entier. Alors je me réclamerais de mes défaites, de mon insignifiance, et même de cet instant. Mais avant, inutile d'essayer. (*Vt*, 136)

Sans évènement qui lui permettrait de se distinguer, Françou ne parvient pas à exister. Le récit, comme la vie de Françou, est d'une transparence sous-tendue par cette attente qui restera insatisfaite :

> Il devait m'arriver quelque chose. J'attendais que surgisse un matin quelque évènement qui me guérisse définitivement de l'attente ridicule qu'était devenue ma vie depuis que j'étais à T… Mais il y a quinze jours que j'y suis et rien ne m'est arrivé. (*Vt*, 186)

On le voit, la réflexion sur l'évènement à l'œuvre dès *La Vie tranquille* prend le contre-pied d'un usage traditionnel. L'évènement relève davantage d'une attente suspendue qui met en tension un récit marqué par le désœuvrement. C'est ainsi que Duras, dès ces premiers textes, travaille à cette forme de « romanesque sans événementiel »[316] qui caractérise son œuvre où l'absence d'évènement dans le récit est contrebalancée par un évènement qui pourrait avoir lieu, voire, qui a eu lieu. C'est cette place discrète qu'occupe l'évènement dans les premiers écrits de Marguerite Duras. On pense bien entendu à *Moderato Cantabile*, roman publié juste avant *Hiroshima mon amour*, en 1958, dans lequel l'histoire d'amour entre Anne Desbaresdes et Chauvin se noue en parallèle à un fait divers d'arrière-plan. Dès le début du premier chapitre, la leçon de piano s'entremêle au crime passionnel :

> « Je ne veux pas apprendre le piano », dit l'enfant.
>
> Dans la rue, en bas de l'immeuble, un cri de femme retentit. Une plainte longue, continue, s'éleva et si haut que le bruit de la mer en fut brisé. Puis elle s'arrêta, net.
>
> « Qu'est-ce que c'est ? cria l'enfant.
>
> - Quelque chose est arrivé », dit la dame.
>
> Le bruit de la mer ressuscita de nouveau. Le rose du ciel, cependant, commençait à pâlir.
>
> « Non, dit Anne Desbaresdes, ce n'est rien. »
>
> Elle se leva de sa chaise et alla vers le piano.
>
> « Quelle nervosité », dit la dame en les regardant tous deux d'un air réprobateur.
>
> Anne Desbaresdes prit son enfant par les épaules, le serra à lui faire mal, cria presque.
>
> « Il faut apprendre le piano, il le faut. »
>
> L'enfant tremblait lui aussi, pour la même raison, d'avoir eu peur.
>
> « J'aime pas le piano », dit-il, dans un murmure.
>
> D'autres cris relayèrent alors le premier, éparpillés, divers.
>
> Ils consacrèrent une actualité déjà dépassée, rassurante désormais. La leçon continuait donc.[317]

L'intrication de la leçon de piano et du crime passionnel se manifeste par les références à ces deux situations qui ne cessent d'alterner, et le fait, par exemple, qu'on ne puisse imputer

[316] Jean Pierrot, *Marguerite Duras*, Paris, Corti, 1986, p. 101.

[317] Marguerite Duras, *Moderato Cantabile*, in *Marguerite Duras, O. C. I,* p. 1207-1208.

clairement la nervosité de l'enfant et d'Anne Desbaresdes au cri entendu ou à la tension liée au cours de musique. Ce passage présage de la suite. Dans l'ensemble du roman, en effet, le fait divers restera au second plan mais un second plan qui influence l'histoire du couple qui se joue, quant à lui, sur le devant de la scène.

C'est là un rôle dévolu à l'évènement dans les textes de Marguerite Duras : être mis en retrait ou en attente, mais influer sur le cours du récit, sur les personnages, comme un contrepoint à la platitude de leur vie. C'est sur un autre crime passionnel que s'ouvre en 1960 le récit *Dix heures et demie du soir d'été*. Moins connu, ce roman relate l'histoire d'un couple, Maria et Pierre, parti en vacances pour Barcelone avec leur fille et une jeune femme, Claire. De violents orages ont condamné la troupe à faire halte dans un petit village espagnol où s'est déroulé un fait divers retentissant. Rodrigo Paestra a tué sa femme adultère de dix-neuf ans et son amant Pérez. La police a bouclé le village pour retrouver Paestra dont on dit qu'il est caché sur les toits. Les commentaires des clients d'un café vont bon train, et stimulent l'imaginaire du personnage central, Maria, qui projette une relation adultère entre son mari et Claire.

Déjà en 1953, dans *Les petits chevaux de Tarquinia*, le désœuvrement de couples en villégiature sous la chaleur écrasante d'une plage italienne s'accompagne d'un évènement : un jeune démineur est mort dans la montagne en marchant sur une mine, ses parents ont récupéré les fragments du corps qu'ils ont placés dans une caisse en bois qu'ils ne quittent plus. Cet épisode n'est qu'esquissé, mais il surplombe la plage du haut de cette montagne où il s'est produit et génère des discussions, des réactions, s'introduit dans l'imaginaire des couples en goguette.

Qu'il retentisse au sein d'une sphère sociale, du couple, ou au plus profond de l'intime, le fait divers des premiers textes durassiens est exploité pour son retentissement, et non pour lui-même. Catalyseur de fantasmes, il expose les personnages à une vie par procuration. Comme Françou, ces derniers attendent que quelque chose leur arrive, mais rien n'arrivera. C'est là un ressort romanesque intéressant parce qu'il relègue en arrière-fond une intrigue évènementielle qui constituait la trame centrale du récit plus traditionnel. Chez Duras le crime passionnel, le démineur qui explose sur une mine, la noyade d'un homme, cela n'occupe pas le cœur du récit mais ses à-côtés, servant de fantasmes à des personnages en manque de sensations fortes qui, eux, sont placés sur le devant de la scène dans toute la banalité de leur vie. L'évènement dans les premières œuvres de Marguerite Duras n'est donc pas tant ce qui arrive, qu'un potentiel non actualisé. À côté de ces évènements de nature fictionnelle s'esquissent quelques évènements de facture plus historique.

- vers l'incorporation d'évènements attestés

On relève quelques allusions discrètes à l'Histoire dans les premiers textes de Duras. Par exemple, à la fin des *Petits chevaux de Tarquinia*, le personnage du passeur explique à des jeunes gens qui veulent se divertir au bal l'importance de la mort du démineur :

> Le passeur était là, allongé dans sa barque. Il parlait avec les deux jeunes gens qui la veille, s'étaient plaints de ce que les bals avaient cessé.
>
> « Vous voyez bien, dit le passeur, qu'ils ont fini par recommencer.
>
> - Si à chaque homme qui meurt dans le village il fallait faire cesser les bals », dit l'un des jeunes gens.
>
> Le passeur expliqua que ce n'était pas n'importe quelle mort que celle-là, que ce jeune homme avait été une victime lointaine, certes, mais réelle de la guerre, et que c'était à ce titre que la commune avait observé le deuil.[318]

Le passeur met ainsi en perspective la mort du démineur par rapport à une guerre que le contexte peut assimiler à la seconde guerre mondiale. Le récit semble s'inscrire timidement dans un ancrage référentiel.

Plus que l'Histoire, ce sont les petites histoires attestées, les faits divers, qui ont fait entrer l'évènement référentiel dans la prose de l'écrivain et permettent d'observer un questionnement sur la façon de donner forme à l'évènement. Le goût de Marguerite Duras pour le fait divers s'exprime sur d'authentiques histoires dans les colonnes du journal *France-Observateur* dès la fin des années cinquante. De 1957 à 1958, l'auteur y rédige en effet des articles qui illustrent majoritairement la misère sociale, la mise à l'écart d'une frange de la société[319]. La dimension sociologique des articles de Marguerite Duras pour le fait divers se double d'une véritable fascination pour ce qui demeure inexplicable, dépasse l'entendement. Dans un article écrit en

[318] Marguerite Duras, *Les Petits chevaux de Tarquinia*, in *Marguerite Duras, O. C. I*, p. 969.

[319] Une partie de ces chroniques sera reprise dans *Outside. Papiers d'un jour*, Paris, [POL, 1984], suivi de *Le Monde extérieur*, Gallimard, coll. "Folio", 2014.

1958, consacré à « l'affaire des criminels de Choisy » qu'elle a suivie de près[320], elle tient ces propos qui font penser à un projet d'écriture littéraire :

> Je crois qu'il faut admettre la « vérité » des ténèbres. Je crois qu'il faut tuer (puisqu'on tue) les criminels de Choisy, mais qu'une fois pour toutes on renonce à interpréter ces ténèbres d'où ils sortent puisqu'on ne peut pas les connaître à partir du jour.[321]

Il est possible que l'écriture journalistique ait affûté la réflexion de Marguerite Duras dans l'appropriation de ces histoires vraies qui alimentent la rubrique réputée consacrée aux chiens écrasés. Dans tous les cas, trouvant peut-être une voie dans ce concept paradoxal de « vérité des ténèbres », l'écrivain franchit le pas, dès 1960, de s'emparer de ces histoires vraies. *Une aussi longue absence*[322], paru juste après *Hiroshima mon amour*, repose sur une anecdote qui s'est déroulée en juillet 1959[323]. Une femme nommée Léontine Bourgade a cru discerner dans les traits d'un clochard ceux de son mari déporté à Buchenwald en 1944, jamais revenu. Cet homme ayant perdu la mémoire, la femme entretient le souvenir du couple qu'ils avaient formé avec lui qui consent à (re)devenir son mari jusqu'au jour où il tente de se suicider. Malgré l'arrière-plan historique, ce n'est ni la déportation, ni la guerre, ni même le fait divers attesté qui inspire Duras, mais plutôt l'histoire humaine et intime d'un couple. Le texte n'offre aucun éclairage sur cette histoire étrange. L'écrivain se passionne au contraire pour le fait divers dans la mesure où il incarne une « histoire qui échappe à toute définition »[324]. Et c'est cette dimention inexplicable qu'elle a à cœur de retranscrire dans une perspective qui, on l'aura compris, ne s'apparente en rien à la *mise en intrigue* préconisée par Ricœur. Préserver l'opacité de l'évènement, tel est l'objet d'un deuxième texte fondé sur un fait divers et publié en même temps qu'*Hiroshima mon amour*.

---

[320] Duras assiste au procès. Elle en rend compte en 1958 dans un article de France-Observateur, « Horreur à Choisy-le-Roi », *France-Observateur*, 29 mai 1958, repris dans *Outside,* suivi de *Le Monde extérieur*, op. cit., p. 139-147.

[321] Id., p. 141-142.

[322] Marguerite Duras, *Une aussi longue absence*, Paris, Gallimard, 1961.

[323] Jacques Hussenet : « Elle croit reconnaître son mari : c'est un clochard », *France-Soir*, 20 octobre 1959.

[324] Marguerite Duras, « dactylogramme de mai 1960 ? », in *Marguerite Duras, Œuvres complètes*, T. II, Paris, Gallimard, coll. "Pléiade", 2011, [désormais *Marguerite Duras, O. C. II*] p. 214.

- le fait divers des *Viaducs de la Seine-et-Oise*[325]

Les Viaducs de la Seine-et-Oise est une pièce qui s'inspire de cette macabre histoire qui défraie la chronique en 1952, au moment où elle fut jugée. En 1949, des morceaux de corps humains ont en effet été retrouvés dans différents wagons de trains de marchandises. L'enquête établit que ces membres appartiennent à un même corps et qu'ils auraient été jetés d'un même pont situé à Savigny-sur-Orge, par une certaine Amélie Rabilloud. Cette femme, jugée psychologiquement irresponsable, a tué puis découpé son mari Georges, ancien militaire, en dispersant ses fragments, en particulier dans des trains de marchandises. La référence au fait divers est explicitement mentionnée par une lecture qui précède le lever de rideau de la pièce, que nous reproduisons ici :

> *En 1954, des débris humains furent découverts dans des wagons de marchandises un peu partout en France, dans différentes gares.*
>
> *Le recoupement anthropologique permit de découvrir que ces différents débris humains appartenaient initialement au même corps humain. La reconstitution de ce corps fut faite, qui le prouva, à Bordeaux.*
>
> *Le recoupement ferroviaire permit de découvrir que tous les trains qui transportaient ces débris humains étaient tous, quelle que fût leur destination, passés par un même lieu géométrique, à savoir sous le viaduc d'Épinay-sur-Orge.*
>
> *Le recoupement policier dernier permit de découvrir que les auteurs du crime étaient de pacifiques retraités de la SNCF, âgés d'une soixantaine d'années, domiciliés dans une commune d'Épinay-sur-Orge, que leur victime était une infirme de naissance, leur cousine germaine, qui vivait depuis vingt-sept ans en bonne intelligence avec eux.*
>
> *Les efforts conjugués de la justice et de ses auteurs ne vinrent pas à bout des raisons de ce crime. Il resta donc inexpliqué.*
>
> *Ses auteurs furent condamnés, lui, à la peine capitale, elle à la relégation à vie.*
>
> Le rideau s'ouvre. (*VSO*, 1263)

On constate que le préambule s'articule autour de deux temps : un bref rappel apparemment neutre des faits, et la fascination de l'auteur pour le mystère de cette histoire. C'est cette fascination pour le mystère qui motive l'écriture bien plus que l'histoire en elle-même, d'ailleurs complètement transformée par Duras, comme pour la recouvrir d'une deuxième épaisseur qui

[325] Marguerite Duras, *Les Viaducs de Seine-et-Oise,* Paris, Gallimard, 1960 in *Marguerite Duras, O. C. I*, p. 1260-1304, désormais *VSO*.

entretient la confusion sur ce qui s'est passé[326]. La pièce s'ingénie en effet à travailler l'opacité de cet évènement, dans le but de rendre compte de cette « vérité des ténèbres ».

Les Viaducs de la Seine-et-Oise est une pièce en deux actes. Le premier se passe dans la maison de Claire et Marcel Ragond, un couple de retraités qui attend d'être arrêté pour le meurtre de leur nièce, Marie-Thérèse, tuée à coups de hache et découpée au couteau de boucher par Marcel. Les deux retraités ne cessent de se plaindre d'avoir faim depuis le meurtre de celle qui leur faisait la cuisine. Ce meurtre est donc d'emblée présenté à l'encontre du bon sens. Son mobile, objet principal de la discussion, échappe aux acteurs du crime eux-mêmes. Ils ne relèvent qu'insignifiance[327], voire absurdité dans leur crime :

> Peut-être que j'ai trouvé qu'elle ressemblait vaguement à un bœuf, oui. (Un temps.) Là se trouve peut-être l'explication. (Un temps.) Elle est bien quelque part, l'explication. Mais où ? (*VSO*, 1271)

La ressemblance de Marie-Thérèse à un bœuf semble offrir une piste explicative au sort qui lui fut réservé. Pour aberrant qu'il soit, le motif qu'avancent Claire et Marcel dénonce l'injonction de chercher une cause à ce qui s'est passé, condamnant les criminels à inventer des mobiles qui n'en sont pas. Ne sachant ce qu'ils invoqueront comme raison pertinente à cette boucherie devant le tribunal qui les jugera, le couple se résigne finalement à exposer sa propre incompréhension :

> Alors, nous n'avons qu'une chose à dire, sans aller plus loin, c'est que nous ne savons pas du tout ce qui nous est arrivé. On ne sait pas, et on n'a jamais su. (*VSO*, 1273).

Le second acte se déroule au café où le couple discute avec quatre personnages : un couple d'amoureux, Bill, le tenancier du bar, et Alfonso, un ouvrier immigré. La reconstitution du meurtre de Marie-Thérèse y est présentée tout en suggestion, par la fable d'une femme qui se

[326] Comme on peut le constater, de l'histoire originelle, on retrouve certains éléments comme un couple de retraités, un personnage féminin atteint d'une déficience, le découpage et la dispersion d'un corps jeté d'un pont sur des trains de marchandises. En revanche, le texte de Duras prend certaines libertés avec l'histoire d'origine : la date, le lieu, les professions et les noms des personnages ont été modifié. Outre cela, la victime dans son texte n'est pas un mari militaire mais une cousine germaine, infirme de naissance, au service d'un couple de retraités à qui elle a toujours donné entière satisfaction. Cette liberté prise avec les faits rend le mobile du crime encore plus difficile à comprendre et sera un des moteurs de la pièce.

[327] A la question « pourquoi elle ? » que pose son mari, Claire Ragond rétorque : « Peut-être parce qu'on n'avait pas le choix. Elle, elle se trouvait là », (*VSO,* 1270).

balade dans une forêt profonde. Mais le récit s'interrompt brutalement au moment clef de la scène du meurtre[328]. Malgré les demandes insistantes des autres personnages, ni Marcel ni Claire ne reprendront le récit suspendu.

Dans le sillage des *Bonnes* de Genet[329], cette première pièce de Duras s'écarte du fait divers qui l'inspire la pièce n'ambitionne ni une adaptation fidèle, ni une interprétation cohérente de ce qui s'est passé, loin s'en faut. Ce fait divers est ainsi l'un des premiers à susciter la question de l'appropriation de l'évènement dans son écriture, dont on voit qu'elle ne se mesure pas au récit ni à la véracité des faits mais à un travail sur la manière d'en préserver l'opacité. Assimilé au geste poétique qui échappe à l'entendement[330], le fait divers est l'enjeu d'une écriture qui joue avec les zones d'ombre. Dans *Les Viaducs de la Seine-et-Oise* le cœur de l'évènement va donc se perdre dans la profondeur d'une forêt allégorique, le corps de la victime est fragmenté, éparpillé aux quatre coins de la France, comme autant de morceaux d'un puzzle impossible à reconstituer. Le texte affiche ainsi l'impossibilité de comprendre, de connaître le fin mot de l'histoire, ce que revendique clairement Marguerite Duras pour son texte :

> Moi-même je ne sais pas à la fin de la pièce pourquoi Claire a poussé son mari Marcel à ce crime. Il y a plusieurs interprétations possibles : le suicide (actif) préféré à l'acceptation (passive) de la vieillesse, le désir de punir la sourde-muette (la victime) de son bonheur, un acte d'amour de Marcel qui obéit à Claire, le besoin de sortir de l'anonymat.[331]

---

[328] « Claire, très froide, sans ponctuation aucune : Alors voici qu'on se met à marcher un peu plus vite qu'elle ne marche de telle façon qu'on l'aura rejointe avant que n'apparaissent les premiers réverbères de l'avenue de la République française./ Marcel et Claire se taisent. Tous les regardent. Ils sont à la fois triomphants et assouvis./ Marcel, se tournant vers les autres, d'un ton banal : Tout le monde est un peu pareil. Faut pas vous imaginer des trucs et des machins. Dans la forêt… le soir… (geste) avec, au cœur, un antipathie passagère, ou durable, comme on voudra… » (*VSO*, 1298).

[329] André Gide, *Les Bonnes*, préface, 1963. Dans la pièce de Gide les véritables noms des deux sœurs (Christine et Léa) ont été modifiés par Gide en Claire et Solange. On remarque que le personnage féminin de Duras, s'appelle aussi Claire et qu'il est, comme le personnage de Gide, celui qui prend l'ascendant intellectuel dans le couple. Marguerite Duras, interrogée sur sa pièce en 1963 fait le pont avec l'affaire Papin : « Ce qui a retenu mon attention, c'est la bonne volonté de la femme : elle voulait sincèrement aider la justice, mais elle n'a pu expliquer son acte. C'est un peu comme les sœurs Papin qui n'ont pas été capables non plus de donner les mobiles de leur crime. Au fond, cela rejoint l'acte poétique. » (« Les hommes de 1963 ne sont pas assez féminins », entretien de Marguerite Duras avec Pierre Hahn, *Paris-Théâtre*, n° 198, juillet 1963, p. 33.)

[330] Id.

[331] Marguerite Duras, *Le Monde*, 22 février 1960.

Pour Sylvie Loignon cette expérience d'une écriture pour le théâtre oriente le style de Duras vers un dépouillement verbal et évènementiel :

> Les textes durassiens […] allant vers une densité temporelle et dramatique l'amène à l'écriture théâtrale. Elle y cultive une parole dépouillée dont le centre n'est guère l'évènementiel.[332]

D'une façon très paradoxale, Duras s'approprie ainsi un fait divers pour lui soustraire son caractère évènementiel. Cette nouvelle orientation dramatique, mais aussi le type de sujet abordé, son traitement, font des *Viaducs de la Seine et Oise* l'archétype d'une approche de l'évènement qui irrigue l'ensemble de son œuvre : invisible, l'évènement devient moteur d'une écriture sans pourquoi.

- l'héritage des *Viaducs de la Seine-et-Oise*

Marguerite Duras reviendra par deux fois à ce fait divers, non pour percer un mystère qui nécessiterait en quelque sorte de retourner "sur le lieu du crime", mais pour montrer la multiplicité des approches possibles de cette histoire et l'opacifier davantage. La même affaire criminelle a en effet inspiré sept ans plus tard le récit *L'Amante anglaise*[333]. Cette fois le titre s'écarte des faits, joue de l'ambivalence, l'image d'une anglo-saxonne amoureuse se superpose à une espèce de menthe qui pousserait Outre-Manche. Les faits sont encore plus incertains dans cette version car ils ne sont plus relatés directement par les auteurs du crime mais dans un récit de seconde main habilement tourné.

En effet, inspiré du deuxième acte des *Viaducs de la Seine-et-Oise*, la nouvelle mouture *L'Amante anglaise* change de cadre énonciatif, et se focalise sur trois personnages : le barman - le Bill des *Viaducs*, ici appelé Robert Lamy, et le couple, ici appelé Claire et Pierre Lannes. Au tout début du récit, Robert Lamy est appelé à témoigner lors d'une enquête réalisée par un écrivain. Le rôle du barman consiste à décrypter une bande magnétique enregistrée au café *Le Balto* le soir du 13 avril dont il est dit qu'elle est « aveugle » :

---

[332] Sylvie Loignon, *Marguerite Duras*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 105.

[333] Marguerite Duras, *L'Amante anglaise*, Paris, Gallimard, 1967, désormais *Aa*. Le texte repose sur un procédé énonciatif original. Une connaissance des criminels, Robert Lamy, raconte sur bande magnétique à un policier ce qu'il a entendu au café *Le Balto* un soir du 13 avril.

Cette bande rapporte fidèlement tous les propos tenus au Balto *pendant cette soirée mais elle est aveugle et on ne voit rien à travers ce qu'elle dit. C'est donc vous qui devez mettre le livre en marche. Quand la soirée du 13 avril aura pris, grâce à votre récit, son volume, son espace propre, on pourra laisser la bande réciter sa mémoire et le lecteur vous remplacer dans la lecture.* (Aa , 9)

Le récit est alors d'entrée de jeu présenté dans un double écart : écart entre ce qui s'est passé et ce qui a été dit, enregistré sur la bande magnétique, écart entre l'enregistrement et ce qu'en dira Robert Lamy. Le personnage qui sert d'intermédiaire met lui-même en garde l'enquêteur contre son manque de fiabilité :

- La différence entre ce que je sais et ce que je dirai, qu'en faites-vous ?

Elle représente la part du livre à faire par le lecteur. Elle existe toujours. (*Aa* ,9-10)

La réponse de l'enquêteur scelle ainsi un pacte de lecture posé au début de *L'Amante anglaise* et dans lequel on accepte de ne pas accéder à la vérité du fait divers. Ce dispositif est repris pour le théâtre en 1991 sous le nouveau titre *Le théâtre de l'amante anglaise*[334].

L'affaire des « viaducs » est ainsi la première d'une longue série d'histoires qui interrogent le sujet, le monde et l'écriture. De la retentissante affaire Villemin, à l'histoire banale et moins retentissante d'un employé des eaux qui coupa l'eau en pleine sécheresse à une famille endettée[335], le fait divers instaure les bases d'une relation à l'évènement. La richesse du matériau évènementiel se mesure à l'aune de son potentiel discursif, fantasmatique et ombrageux qui semble le critère requis pour intégrer l'évènement. En arrière-plan, ou dans les ténèbres, telle est la place du fait divers ou plus généralement de l'Histoire, dans les œuvres de Duras : une place souvent discrète mais toujours magnétique.

[334] Marguerite Duras, *Le théâtre de l'amante anglaise*, Paris, Gallimard, 1991.

[335] Marguerite Duras, « Le Coupeur d'eau », in *La Vie matérielle*, Paris, [POL, 1987], Gallimard, coll. "Folio", 2009, 115-120.

b- *Hiroshima mon amour* un tournant vers l'Histoire collective

C'est de façon métaphorique que les premiers romans de Duras évoquent la guerre. Pour Bernard Alazet le premier roman de Marguerite Duras, *Les Impudents*, annonce déjà le thème :

> Ce premier roman semble mettre en place, en contrepoint, ce qui devait engager l'esthétique de l'œuvre à venir. À relancer sans cesse l'impossible éclatement du monde, à lui donner émergence pour en pleurer bientôt la tragique déperdition, Marguerite Duras paraît ici pressentir ce qui sera pour elle l'enjeu mélancolique de son rapport à l'écrit : nécessité douloureuse de maintenir les signes en leurs atermoiements, d'en suspendre les effets, de les immobiliser en lisière de leur possible avènement.[336]

Selon le critique la métaphore de l'éclatement, récurrente dans les premiers romans, serait à rattacher aux bombardements et à la destruction de la guerre, « objet qui semble à ce point inscrit dans ses textes qu'il en excède l'écrit même et se tient là, sans mot, comme dans l'oubli de lui-même »[337]. La lecture critique de Bernard Alazet qui date des années quatre-vingt est peut-être influencée par la parution en 1984 de *La Douleur*. Elle met toutefois l'accent sur une littérature hantée par la guerre qui cherche à donner forme à cette hantise.

Hiroshima mon amour distille une présence moins fantomatique de la deuxième guerre mondiale à travers le souvenir de Nevers occupé, ou celui des ravages de la bombe atomique sur Hiroshima. L'héroïne du scénario évoque sa visite à l'hôpital d'Hiroshima, au musée, qui sont des lieux marqués par la catastrophe et ancrent le texte littéraire dans un épisode marquant de l'Histoire. De même, les souvenirs de l'Allemand tué sur les bords de Loire, les titres des journaux, l'allusion à *La Marseillaise* chantée à la Libération, ou encore la tonte dont est victime la Française concourrent à inscrire l'histoire d'*Hiroshima mon amour* dans la grande Histoire. Pourtant le texte confère au référent un statut de seconde zone. Au devant de la scène, en effet, l'éclairage est mis sur une histoire d'amour. Dans un article publié en 1999, « Duras, d'une écriture politique à une écriture du politique », Madeleine Borgomano[338] montre que c'est de cette manière, en

---

[336] Bernard Alazet, « L'Embrasement, les cendres », in *Ecrivains dans la guerre*, *Revue des Sciences Humaines*, n°204, avril 1986, p. 147-160, p. 152.

[337] Id. p.141

[338] Madeleine Borgomano, « Duras, d'une écriture politique à une écriture du politique », in Roger-Michel Allemand (dir.), *Le Nouveau Roman en question, 3, Le Créateur et la Cité*, La revue des lettres modernes, Minard, Paris-Caen, 1999, p. 33-62.

n'envisageant pas l'évènement frontalement, que l'écrivain maintient la qualité de son œuvre. Outre qu'elle confirme la présence d'une véritable pensée du politique chez Duras à travers l'analyse de thèmes comme le fait colonial, le communisme, ou la judéité, la critique dresse une typologie des modes d'inscription de ce politique. Elle dégage ainsi trois types de relation entre écriture et fait politique :

> L'œuvre durassienne oscille entre ces trois tendances : elle fait sa part à une écriture engagée, et parfois partisane, relevant d'une fonction référentielle et conative du langage, dans diverses prises de parole et dans quelques livres ; il lui arrive aussi de tenter le mélange entre une écriture immédiate avec une écriture littéraire dans des textes de fiction, qui ressortit essentiellement à la fonction poétique, ce qui ne va pas sans quelques dommages pour l'écriture même ; elle réussit aussi parfois la gageure d'une écriture intrinsèquement politique, sans interventions ni déclarations.[339]

Pour Madeleine Borgomano, la présence du politique induit en effet chez Duras trois types de productions. Premièrement, elle donne lieu à des textes/propos référentiels qui relèvent davantage de la simple communication, sans visée littéraire. Le deuxième type de texte relève d'une forme hybride entre communication et littérature, « ce qui ne va pas sans quelques dommages pour l'écriture même » selon l'auteur de l'article qui ne reconnaît donc pas vraiment non plus de valeur littéraire à cette deuxième forme de production. Seule catégorie à sortir son épingle du jeu, le texte « intrinsèquement politique, sans intervention ni déclaration » alors assimilé à une « gageure ». Avec ce troisième type de texte, largement représenté dans la prose durassienne, Madeleine Borgomano montre comment, par la subversion du langage ou en optant pour le point de vue des opprimés, l'écrivain s'engage sans s'impliquer. *Hiroshima mon amour* qui procède par allusions masquées à l'Histoire, est paradigmatique de cette troisième voie.

Il semble ainsi dans cette typologie que plus Marguerite Duras s'éloigne de l'inscription référentielle de l'évènement, plus elle reste à l'écart de ce qui s'est passé, et plus son texte gagne en valeur littéraire. L'auteur de l'article semble ainsi réservé quant à l'appropriation de l'évènement chez Marguerite Duras, quand il est trop explicite :

[339] Id., p. 33-34.

> Ainsi, la prise en charge par l'écriture d'une dimension politique apparaît comme dangereuse ; liée à une menace de mort de l'écriture elle-même ; dérisoire face aux horreurs du monde, que peuvent en effet, le langage, la parole, l'écriture ?[340]

Elle prend même ses distances vis-à-vis de certains textes de Marguerite Duras, notamment ceux qui ont passé le « virage »[341] des années quatre-vingt, au nombre desquels figurent *L'Été 80* et *La Douleur*[342]. Dans cette perspective, il semble que la qualité littéraire des textes de Marguerite Duras est d'autant plus forte qu'ils s'écartent de l'Histoire. Est-ce que les textes comme *La Douleur* qui s'ancrent explicitement dans l'histoire ne présentent pas pour autant des enjeux littéraires importants quant à l'appropriation de l'évènement ? Nous reviendrons plus loin sur cette question.

Ainsi *Hiroshima mon amour* constitue une expérimentation où l'évènement est tout à la fois affiché et écarté du récit. Ce jeu de dupes entre le titre et le contenu de la fiction qu'il annonce permet de poser la question de la place exacte de l'évènement. Cette question sur la matière évènementielle qui remonte aux premières œuvres semble ici trouver le creuset pour se déployer. Ni totalement palpable, ni totalement absent, l'évènement semble dissout dans la trame fictionnelle. Cette façon d'envisager l'évènement est-il le fruit d'une intuition ou d'une réflexion ? Marguerite Duras n'a pas théorisé la question comme l'ont fait Robbe-Grillet ou Sarraute mais l'usage qu'elle fait du terme *évènement* dans sa prose peut présenter une piste de réponse.

c- usages critiques du mot *évènement* dans *Hiroshima mon amour*

Il s'agit de voir dans quelle mesure *Hiroshima mon amour* présente une réflexion sur l'appropriation de l'évènement. Nous commencerons par analyser l'usage qui est réservé à ce terme au sein du texte. Alors que le scénario inscrit l'évènement de la guerre, l'écrivain semble marquer une certaine réticence à user du terme. Nous nous pencherons dans cette partie sur une

---

[340] Ibid., p. 40.

[341] Ibid., p. 56.

[342] « Quel que soit le statut qu'on lui accorde, *La Douleur* passe un seuil, au-delà duquel il n'y a plus guère qu'une écriture qui se parodie elle-même et des déclarations qui relèvent de *la* politique et non plus *du* politique. « Écrire, alors, ce n'est rien que publicité. » ». Madeleine Borgomano, art. cit., p. 61.

brève analyse de l'usage du terme « évènement »[343] dans *Hiroshima mon amour* qui laisse entrevoir l'émergence d'un concept.

Hiroshima mon amour comporte trois occurrences du terme « évènement ». On pourrait s'attendre à ce que le mot désigne la catastrophe d'Hiroshima, voire la guerre, ou l'Occupation. Il n'en est rien. La première occurrence, intégrée au corps du texte, est prononcée par Emmanuelle Riva à la toute fin du prologue au sein d'une sorte de poème en vers libres qui célèbre sa rencontre avec le Japonais :

> … Je te rencontre.
>
> Je me souviens de toi.
>
> Qui es-tu ?
>
> Tu me tues.
>
> Tu me fais du bien.
>
> Comment me serais-je doutée que cette ville était faite à la taille de l'amour ?
>
> Comment me serais-je doutée que tu étais fait à la taille même de mon corps même ?
>
> Tu me plais. Quel *évènement*. Tu me plais.
>
> Quelle lenteur tout à coup.
>
> Quelle douceur. (…) (*Hma*, 35)

L'évènement, c'est donc ici la rencontre amoureuse entre Elle et Lui, soit un simple évènement fictif, et intime, que la Française appelle ailleurs « une histoire de quatre sous » (*Hma*, 118). Au regard d'un évènement réel, collectif, à retentissement important, comme Hiroshima, il s'agirait plutôt là d'un micro-évènement ; une simple rencontre comme tant d'autres se produisent dans les romans[344]. Cette occurrence du terme *évènement* esquisse la volonté de déhiérarchiser le terme, de le dissocier des évènements retentissants auxquels il s'assimile souvent au profit d'évènements à l'échelle de l'individu. Deux autres occurrences du mot dans *L'Appendice* du scénario permettent de généraliser cette approche. En effet l'évènement désigne « Sur l'image de la mort de l'Allemand » le sentiment qui s'empare de la Française à ce moment :

---

[343] Chaque fois que le terme apparaît en citation dans cette partie, nous le soulignons par des italiques.

[344] Jean Rousset, *Leurs yeux se rencontrèrent*, Paris, Corti, 1984.

Ils sont tous les deux, à égalité, en proie à cet *évènement* : sa mort à lui. » (*Hma*, 125)

C'est encore le terme utilisé par Marguerite Duras pour désigner l'arrivée d'une bille dans la cave :

Elle est arrivée vers moi (la bille) en prenant tout son temps, comme un *évènement*. » (*Hma*, 130)

La rencontre du Japonais, la mort de l'Allemand sont à la rigueur des étapes de vie pour la Française. S'il ne s'agit pas d'évènement au sens collectif, ils le sont pour l'individu qui les traverse. Le cas de la bille est de prime abord plus mystérieux. C'est au moment où la Française est enfermée dans la cave qu'elle la voit arriver. Cette bille semble contenir un monde, « à l'intérieur coulaient des rivières colorées, très vives. L'été était à l'intérieur de la bille. De l'été elle avait aussi la chaleur. » (*Hma*, 130). C'est comme un microcosme bienveillant qui vient lui rendre visite, un rayon de lumière, un peu de chaleur dans la cave froide et sombre. Jeu d'enfant, elle contient une forme d'énergie, de jeunesse partagée. L'épisode de la bille est donc aussi un évènement en tant qu'il jouerait à ce moment-là le rôle fondamental d'un message d'espoir inattendu pour la jeune femme enfermée à la cave.

Ce qui fait évènement dans la prose de Marguerite Duras est intimement lié au sujet et à l'intensité émotionnelle qu'il produit sur lui, sans égard pour une quelconque charge historique. À l'époque où l'évènement perd de son objectivité dans les sciences humaines[345], *Hiroshima mon amour* procède à une sorte de *déhiérarchisation* du terme, quitte à lui faire prendre la forme inattendue et minimaliste d'une bille. À l'inverse, pour évoquer ce qui s'est passé à Nevers Marguerite Duras parle en préambule d'un « incident » (*Hma*, 13) et pour évoquer Hiroshima, elle fait dire à Emmanuelle Riva que « c'était une nouvelle sensationnelle » (*Hma*, 150). Les évènements collectifs sont ainsi ramenés à l'ordre de l'anecdotique qui contrebalance l'importance des évènements intimes.

Le détournement du sens de l'évènement ne se limite pas à renverser la hiérarchie du collectif vers le subjectif, ou du spectaculaire vers le minimal. L'évènement, dans *Hiroshima mon amour*, est aussi paradoxalement associé à la lenteur. Pour reprendre l'exemple de la bille, on peut

[345] Voir « l'évènement au prisme du sujet » dans la première partie.

envisager que le premier élément de la comparaison dans cette phrase ne soit la bille mais la manière d'arriver : « en prenant tout son temps (*Hma*, 130). De même la révélation de l'amour avec le Japonais considéré comme évènement fait s'exclamer la Française : « Quelle lenteur tout à coup. » (*Hma*, 35). Quand on pense plutôt l'associer à la brutalité d'un choc, l'évènement se déroule dans un temps dilué, dont la Française souligne le calme. Cette fois encore, la conception de l'évènement déroge à la représentation classique d'un évènement associé à la brutalité, au basculement sans transition.

Comme un temps mort dans la vie, quelque chose qui sourd tranquillement, l'évènement provoque l'étonnement de celui qui le voit affleurer. Car étonnement rime avec évènement dans *Hiroshima mon amour*, en témoignent les tournures interrogatives associées à la rencontre dans le passage cité plus haut où le terme *étonnement* est plus attendu que celui d'*évènement*. L'évènement de la mort est aussi ponctué par « un indicible étonnement de se retrouver seule », quant à l'arrivée de la bille, il est dit que « tant de rondeur, tant de perfection posaient un insoluble problème ». Dans cette œuvre de Marguerite Duras, la conception de l'évènement est détournée : subjectif, lent, et incompréhensible, l'évènement est l'enjeu d'une remise en cause des valeurs qui lui sont habituellement associées. Plus qu'un simple mot, le terme employé dans *Hiroshima mon amour* est ainsi l'objet d'une réflexion. Cet usage problématisé du mot *évènement* dès les années soixante se répercute sur l'usage du matériau évènementiel dans la prose de Marguerite Duras. Il inscrit l'auteur dans une démarche critique qui ne cessera de la tarauder lorsqu'il s'agira de traiter de ce qui se passe « au dehors » :

> […] l'information objective est un leurre total. […] Je me suis débarrassée de beaucoup de préjugés dont celui-là qui est à mon avis le principal. De croire à l'objectivité possible de la relation de l'évènement. [346]

Ainsi, Marguerite Duras s'intéresse-t-elle bien à l'évènement dès ses premières œuvres. D'abord fictionnel, l'évènement renvoie progressivement au réel, le plus couramment il s'agit d'un fait divers, mais l'Histoire n'est pas en reste, en particulier dans *Hiroshima mon amour*. Dès les années cinquante ces textes durassiens portent également en eux une réflexion sur l'évènement. À travers un usage critique du terme qu'ils prennent soin de poser, l'évènement est repensé. Par ailleurs, jamais dans ces œuvres ce qui s'est passé n'est relaté de façon factuelle. L'évènement contribue plutôt à créer un climat trouble. Il diffuse une atmosphère qui influe sur les états des personnages. Cette réflexion sur l'évènement se poursuit au-delà des années soixante, dans les

[346] Marguerite Duras, *Outside*, suivi de *Le Monde extérieur*, op.cit., p. 11.

années quatre-vingt, comme l'a montré Florence de Chalonge du recueil *L'Été 80*[347]. Ce texte ne fait pas partie de notre corpus : bien qu'il y soit question d'une fiction entre un enfant et une jeune femme, il est essentiellement constitué d'articles écrits pour le journal *Libération* durant l'été 80 qui commentent l'actualité de manière très frontale. *La Douleur* nous a semblé plus intéressant pour notre sujet.

Dans *La Douleur* l'évènement est d'emblée donné comme ce dont il faut se méfier. Au début du journal, la narratrice évoque les premiers retours des camps. Elle anticipe donc celui de son mari, Robert L. Mais elle refuse immédiatement de conférer le statut d'évènement à ce retour possible :

> Il faut que je fasse attention : ça ne serait pas extraordinaire s'il revenait. Ce serait normal. Il faut prendre bien garde de ne pas en faire un évènement qui relève de l'extraordinaire. L'extraordinaire est inattendu. Il faut que je sois raisonnable : j'attends Robert L. qui doit revenir. (*D*, 13-14)

Le raisonnement de la narratrice repose sur le concept d'évènement. Pour elle, l'évènement est un phénomène extraordinaire, quelque chose qu'on n'attend pas. Par conséquent, si Mme L. envisage le retour de Rober L. comme un évènement cela suggèrerait qu'elle ne s'attend plus à le voir, or elle doit garder espoir. Elle ne doit donc pas faire du retour de Robert L. un évènement. Le raisonnement aux allures de syllogisme est presque trop froid. Nous sommes au tout début du journal, son auteur cherche à canaliser l'émotion. Pris dans la nasse de ces réflexions, le terme *évènement* est rejeté, jugé trop grandiloquent, et finalement inapte pour exprimer le retour attendu d'un mari déporté. On le voit, la critique du terme est associée à la manière d'appréhender ce qui se passe. C'est dans cette optique que se place le principal grief qui lui est porté dans *La Douleur* : la narration rejette moins le terme *évènement* que la démarche intellectuelle qui consiste à s'approprier de manière réflexive ce qui se passe.

Plus loin dans le texte, un épisode corrobore cette analyse. À D. qui déclare : « il faut penser l'évènement », Madame L. conteste l'aphorisme. Si selon D. la littérature peut aider à appréhender les choses, cette position raisonnable de surplomb vis-à-vis de ce qui arrive est inadmissible pour elle comme pour Mme Bordes dont la fille a également été déportée :

---

[347] Florence de Chalonge montre comment Duras problématise la question de l'évènement dans *L'Été 80*, notamment au sujet de la grève de Gdansk. Florence de Chalonge, « Actualité, évènement et histoire dans *L'Été 80* de Marguerite Duras », art. cit.

> Tous les livres sont en retard sur Mme Bordes et moi. Nous sommes à la pointe d'un combat sans nom, sans armes, sans sang versé, sans gloire, à la pointe de l'attente. Derrière nous s'étale la civilisation en cendres, et toute la pensée, celle depuis des siècles amassée (…) c'est pourquoi la pensée est empêchée de se faire, elle ne participe pas au chaos mais elle est constamment supplantée par ce chaos, sans moyens, face à lui. (*D*, 42-43)

Cette fois le terme d'évènement n'est plus refusé à ce qui se passe ; ce qui est rejeté, c'est son intellectualisation. Face à l'évènement, le sujet est démuni, la littérature ne sert à rien, c'est ce qu'expose ici Madame L. et qui résonne étrangement avec le débat entre Georges et son père au sujet de la bibliothèque de Leipzig dans *La Route des Flandres*. Quelque chose arrive qui ne se comprend pas, dans les deux sens du terme (c'est-à-dire ni intelligible, ni préhensible), telle est l'une des composantes essentielles de l'évènement dans la prose durassienne depuis les années soixante.

Comme dans *Hiroshima mon amour*, l'évènement échappe donc à toute intellection. « L'enfant ne comprend rien à l'évènement qui vient. Il se trouve abandonné » dans l'avant-dernier texte de *La Douleur*, « L'Ortie brisée » (*D*, 169). Dans cette œuvre tardive, on retrouve bien les composantes déjà présentes dans *Hiroshima mon amour* : destitution du caractère spectaculaire et rationnel au profit du bouleversement émotionnel du sujet, incapable de réfléchir à ce qui se passe, qui voit surgir un questionnement. On remarque toutefois que si le terme était employé de manière spontanée, au sein des répliques d'*Hiroshima mon amour*, dans *La Douleur* on le trouve plutôt inséré dans des passages réflexifs. Ces commentaires métalinguistiques au sujet du terme évènement, traduisent un besoin profond et permanent de clarifier l'usage d'une notion problématique.

2- l'évènement dans les premières œuvres de Simon : usages critiques du terme

Par rapport à Marguerite Duras, Claude Simon a un rapport plus frontal et constant à l'évènement. Alasdair B. Duncan rappelle dans sa notice sur *La Route des Flandres* pour les éditions de la Pléiade que « pendant vingt ans Simon a médité la transposition de cette expérience [de la guerre] par écrit »[348]. Ses premiers romans traduisent la quête d'une voie pour dire la deuxième guerre mondiale parmi les références littéraires de l'écrivain. Publié en 1945, le premier roman de

[348] Alasdair B. Duncan, « Notice pour *La Route des Flandres* », in *Claude Simon, O. C. I*, p. 1275.

Claude Simon se déroule déjà sur fond évènementiel. *Le Tricheur*[349] relate en effet l'errance de deux jeunes hommes dont l'un, Louis, fils d'un officier mort au combat en 1914, cherche à donner un sens à sa vie. Comme pour les premiers romans de Duras[350], on sent la proximité de Camus dans ce roman où le personnage simonien adopte une attitude détachée vis-à-vis de ce qui l'environne, proche de celle de *L'Etranger*[351]. Ainsi, si les évènements historiques sont présents chez Simon, le rapport du personnage à ce qui se passe dans le monde est traité sur le mode de l'indifférence et les met à distance. Deux ans plus tard, *La Corde raide*[352] tente une transposition de l'expérience de Claude Simon durant la deuxième guerre mondiale dans un texte qui se rapproche davantage de la forme de l'essai. Paru en 1952, *Gulliver*[353] est un deuxième roman qui intègre cet évènement mais encore en arrière plan. Se déroulant durant la période d'Épuration en 1944, l'histoire est celle de deux frères jumeaux confrontés à un choix. Tandis que l'un est milicien, l'autre rejoint l'Angleterre. Le roman déploie à leur côté une série de personnages types de cette période : le juif ou l'opportuniste… Souvent rapproché des *Chemins de la liberté* de Sartre[354], ce roman explore une veine existentialiste du rapport à l'évènement. Enfin, *Le Sacre du printemps*[355], publié en 1954 se focalise sur la guerre d'Espagne dans un esprit plus proche du roman américain, en particulier de Faulkner. Il semble dans ces premières œuvres que le rapport à l'évènement est moins problématisé qu'expérimenté sous l'influence de divers auteurs. À l'instar de *Gulliver* que Simon juge « édifiant » mais dont les erreurs se sont avérées fertiles pour la suite de son œuvre[356], ces premiers romans attestent d'une réflexion non aboutie sur le rapport à l'écriture, plus particulièrement sur le rapport de l'écriture à l'évènement. En effet, on peut extraire de ces trois essais romanesques de manière un peu schématique trois expériences

[349] Claude Simon, *Le Tricheur*, Paris, Le Sagitaire, 1945.

[350] Marguerite Duras, *La Vie tranquille*, op. cit.

[351] Maurice Nadeau fait d'ailleurs remarquer que le roman achevé en 1941 aurait pu paraître en même temps que *L'Etranger*, *Combat*, février 1946.

[352] Claude Simon, *La Corde raide*, Paris, Le Sagitaire, 1947.

[353] Claude Simon, *Gulliver*, Paris, Calmann-Lévy, 1952.

[354] Dominique Viart, *Une mémoire inquiète,* op. cit., p. 13.

[355] Claude Simon, *Le Sacre du printemps*, Paris, Calmann-Lévy, 1954.

[356] « Désorienté par les critiques qui avaient accueilli *Le Tricheur*, peu sûr de moi, j'ai cherché alors à prouver – entreprise absurde ! – que je pouvais écrire un roman de facture traditionnelle. Excellente et fertile erreur au demeurant. Le résultat était édifiant : je ne pouvais pas ! C'est alors que j'ai réfléchi aux raisons de cette impossibilité. », Claude Simon, « Réponses à quelques questions écrites de Ludovic Janvier », *Entretiens*, n°31, 2e trimestre, cité par Dominique Viart, op. cit., p. 13.

d'appropriation de l'évènement : une fois à la manière détachée de Camus, une fois à la mode existentialiste de Sartre, une autre à la manière brumeuse de Faulkner qui continuera de planer sur les œuvres suivantes[357].

Après ces essais qu'il juge peu concluants, Simon se lance dans une nouvelle période plus formelle, avec un changement symbolique de maison d'édition[358]. Il en ressort *Le Vent*, et *L'Herbe*, publiés aux éditions de Minuit, respectivement en 1957 et 1958[359]. Dans ces deux romans l'aspect historique a disparu pour laisser place à des histoires plus resserrées sur le champ familial et intime. *Le Vent* relate l'histoire de Montès venu dans une petite ville de Province toucher un héritage, et les conséquences de cet acte *a priori* anodin sur sa vie et celle des habitants. Quant à *L'Herbe*, il y est question du dilemme d'une jeune femme qui hésite à quitter sa famille pour son amant ou à rester par égard pour une vieille tante à l'agonie dont elle tente de restituer l'histoire. Contre toute attente, ce sont ces deux romans qui scellent une relation problématique à l'évènement qui ne cessera de s'affirmer dans l'œuvre de l'écrivain. Ainsi peut-on lire Le Vent à la lumière de cette réflexion critique selon laquelle… :

> Aucune histoire n'est restituable dans son intégralité cohérente (d'où le célèbre sous-titre), ce qu'affirme fortement la première page qui installe et l'énigme, et la conscience de la fragmentation du savoir et, nonobstant, le désir irrépressible de restituer les évènements.[360]

C'est pourquoi même si *La Route des Flandres*, par son rapport à l'Histoire, renoue avec les premiers romans, sa facture relève davantage des deux romans qui le précèdent. C'est à l'usage critique du terme *évènement* que nous allons nous intéresser dans *Le Vent* et *L'Herbe*, afin de considérer dans quelle mesure il laisse présager de l'écriture de *La Route des Flandres*.

---

[357] Voir Anne Bourse, « Images du temps et inscription de l'événement dans les œuvres de William Faulkner et de Claude Simon », art. cit.

[358] Simon avait publié *Le Tricheur* et *La Corde raide* aux éditions du Sagittaire, *Gulliver* et *Le Sacre du printemps* chez Calmann-Lévy, maison avec laquelle il était encore sous contrat en 1957. Pourtant *Le Vent* est publié cette année-là aux Editions de Minuit.

[359] Claude Simon, *Le Vent*, op. cit. ; *L'Herbe*, op. cit.

[360] Dominique Viart, *Une Mémoire inquiète*, op. cit., p. 13

a- mise à distance lexicale du terme *évènement*

La notion d'évènement semble avoir été problématique dès les premiers romans de Simon, en particulier *Le Vent* et *L'Herbe*. Anne-Lise Blanc a analysé ce qu'elle a appelé « le désastre des évènements » dans ces deux romans qui précèdent de peu *La Route des Flandres*[361]. L'article montre en effet comment le terme *évènement* inspire la défiance dans ces deux textes : le mot est systématiquement employé pour être objet d'une critique.

> […] le narrateur commence souvent par essayer d'abord ce terme d'évènement pour le délaisser, le trouvant impropre, moins d'ailleurs parce qu'il est déficient que parce qu'il surfait ce qu'il ne peut donc désigner qu'imparfaitement et qui intéresse la narration.[362]

Cette réflexion est en effet quasiment mise en exergue par le roman de 1957 ; dès les premières pages du *Vent*, une parenthèse extrêmement longue pose le terme évènement pour en montrer les limites, la déficience. Nous la reprenons ici dans sa longueur, tant elle nous semble condenser et augurer des questions soulevées dans la suite de l'œuvre, en particulier dans *La Route des Flandres* et *L'Acacia* :

> Et tandis que le notaire me parlait, se relançait encore – peut-être pour la dixième fois – sur cette histoire (ou du moins ce qu'il en savait, lui, ou du moins ce qu'il en imaginait, n'ayant eu des évènements qui s'étaient déroulés depuis sept mois, comme chacun, comme leurs propres héros, leurs propres acteurs, que cette connaissance fragmentaire, incomplète, faite d'une addition de brèves images, elles-mêmes incomplètement appréhendées par la vision, de paroles, elles-mêmes mal saisies, de sensation, elles-mêmes mal définies, et tout cela vague, plein de trous, de vides, auxquels l'imagination et une approximative logique s'efforçaient de remédier par une suite de hasardeuses déductions – hasardeuses mais non pas forcément fausses, car ou tout n'est que hasard et alors les mille et une versions, les mille est un visages d'une histoire sont aussi ou plutôt sont, constituent cette histoire, puisque telle elle est, fut, reste dans la conscience de ceux qui la vécurent, la souffrirent, l'endurèrent, s'en amusèrent, ou bien la réalité est douée d'une vie propre, superbe, indépendante de nos perceptions et par conséquent de notre connaissance et surtout de notre appétit de logique – et alors essayer de la trouver, de la découvrir, de la débusquer, peut-être est-ce aussi vain, aussi décevant que ces jeux d'enfants, ces poupées gigognes d'Europe centrale emboîtées les unes dans les autres, chacune contenant, révélant une plus petite, jusqu'à quelque chose d'infime, de

[361] Anne-Lise Blanc, « Le désastre des évènements dans quelques romans de Claude Simon », art. cit.

[362] Id., p. 256.

> minuscule, insignifiant : rien du tout ; et maintenant, maintenant que tout est fini, tenter de rapporter, de reconstituer ce qui s'est passé, c'est un peu comme si on essayer de recoller les débris dispersés, incomplets, d'un miroir, s'efforçant maladroitement de les réajuster, n'obtenant qu'un résultat incohérent, dérisoire, idiot, où peut-être seul notre esprit, ou plutôt notre orgueil, nous enjoint sous peine de folie et en dépit de toute évidence de trouver une suite logique de causes et d'effets là où, tout ce que la raison parvient à voir, c'est cette errance, nous même ballottés de droite et de gauche, comme un bouchon à la dérive, sans direction, sans vue, essayant seulement de surnager et souffrant, et mourant pour finir, et c'est tout…) […][363]

Dès l'entrée en matière du roman, l'appropriation de l'évènement est conceptualisée dans un échec qui prend trois formes : la pluralité, le vide, et la hiérarchie. En effet, dans cette citation les évènements n'ont aucune vérité sur laquelle l'appropriation peut avoir prise. S'emparer d'eux condamne à parler non de ce qui a été, mais de ce qu'on en sait, voire, de ce qu'on imagine des faits. L'évènement perd ainsi de sa consistance, au profit des démarches subjectives et plurielles d'appropriation, qui confèrent à l'évènement « les mille et une versions, les mille et un visages d'une histoire ». La perspective explicative est elle aussi mise en cause. Puisque l'évènement n'existe pas en lui-même, qu'il est constitué des bribes d'informations collectées, son appropriation est sujette au « vague, plein de trous, de vides ». Cet évènement-vide n'empêche pour autant pas le roman de relater ces évènements suivant le principe édicté : *Le Vent* restitue une histoire fragmentaire, lacunaire, par les points de vue de différents personnages, ce qui souligne la relativité de l'évènement selon les personnes. Mais les évènements varient aussi pour un sujet, par exemple selon le moment où ils sont racontés. Plus loin dans le roman, Simon précise l'inaptitude de la mémoire à se remémorer chaque détail de ce qui s'est passé :

> […] inaptitude que nous corrigeons d'ordinaire, à laquelle nous remédions par un effort de l'esprit qui s'emploie à calfater les séquences de temps échappées à notre perception, comme dans ces exercices de vocabulaire pour classes enfantines consistant à remplacer dans une phrase les pointillés par le mot approprié, de sorte que, selon la paresse, le manque d'imagination, ou l'extrême lassitude du moment, le même évènement pourra, les vides une fois remplis, se présenter aussi bien sous le rassurant aspect d'une terne banalité, du déjà vu, ou au contraire, d'un angoissant chaos).[364]

[363] Claude Simon, *Le Vent*, op. cit., p. 3-4.

[364] Id., p. 146.

Montès est ainsi condamné à faire de son histoire un récit informe, « faux, artificiel, comme est condamné à l'être tout récit des évènements fait après-coup de par le fait même qu'à être racontés, les évènements, les détails, les menus faits, prennent un aspect solennel, important, que rien ne leur confère sur le moment »[365]. Cette idée d'un usage trop « solennel » du terme évènement réitérée[366], correspond à la conception durassienne du terme, en particulier dans *Hiroshima mon amour* où le mot correspond à des faits qui semblent de nature futile (tomber amoureux, voir une bille s'approcher). Mais à la différence de Duras où cette déhiérarchisation est suggérée, le roman simonien l'explique au sein du texte.

Ces premières pages du *Vent* posent donc les jalons d'une réflexion précise sur les limites de l'appropriation de l'évènement par le récit qui se diffuse à l'ensemble du roman. Fondamentalement parcellaire, incomplète, subjective et incohérente, l'histoire de Montès échappe ainsi totalement à son récit qui n'est rien d'autre que du vent. Le vent est alors une forme d'allégorie élémentaire de l'Histoire qui vise à instaurer son caractère insaisissable. L'herbe en est une autre.

L'Herbe, publié en 1958 chez Minuit, annonce aussi dès l'exergue un regard ambigu sur l'Histoire, et, partant sur la matière évènementielle :

> Personne ne fait l'histoire, on ne la voit pas, pas plus qu'on ne voit l'herbe pousser.

La comparaison de l'herbe à l'Histoire, et la teneur du propos de cette citation de Boris Pasternak autorise à lire le titre de ce roman de Claude Simon comme une réflexion en creux sur l'Histoire. Il semble que s'il l'évoque, c'est pour souligner l'absence de toute emprise possible de l'Homme sur elle. Cette absence d'emprise par l'homme de toute forme d'h/Histoire concerne bien entendu le travail de l'écrivain, comme le suggère le brouillage entre histoire narrative et Histoire collective. Sitôt le roman ouvert, Claude Simon semble ainsi proposer, comme pour *Le Vent*, une base programmatique pour son entreprise. Le terme évènement est beaucoup moins présent dans ce roman. Le travail mené par l'équipe de recherche Hubert de Phalèse[367] précise que ce mot, qui

---

[365] Id., p. 49.

[366] « Et brusquement, tout à coup, se produisirent ce que l'on pourrait appeler deux évènements si toutefois le mot n'était pas un peu gros, solennel, pour des faits qui en eux-mêmes, hors de leur contexte, ne présentaient pas grande importance. », Id., p. 57.

[367] Cette équipe de recherche émanant de Paris 3 et fondée en 1989 par Henri Béhar, actuellement dirigée par Michel Bernard, propose, entre autre, un dossier sur Claude Simon. Dans ce dossier sont répertoriés la plupart des mots

apparaît dix fois dans *Le Vent*, singulier et pluriel confondus, ne revient plus que quatre fois dans *L'Herbe*[368]. On peut toutefois retrouver les mêmes réserves de l'écrivain comme dans l'exemple ci-dessous où le sens du terme semble s'amoindrir au fil de la phrase :

> […] menus évènements (et même pas évènements : faits, incidents, - et même pas incidents : le quotidien, le tout-venant – et même pas menus, minuscules, insignifiants) […][369]

Le lexique permet ainsi d'établir que le concept d'évènement est largement stigmatisé dès avant *La Route des Flandres* dans des œuvres qui n'intègrent pourtant pas l'Histoire, à savoir *Le Vent* et *L'Herbe*. Pour Anne-Lise Blanc cette démarche critique est une manière de signifier le « désastre des évènements », et montre que l'écriture de Claude Simon résiste au récit des évènements, du moins renonce à les promouvoir[370]. C'est la même logique qui anime les romans qui suivent, notamment *La Route des Flandres*.

Dans *La Route des Flandres*, Claude Simon n'utilise plus le terme *évènement* à l'exception d'une seule fois, et c'est au pluriel[371]. Ètant donné le thème du roman, on pourrait s'attendre à ce que ces « évènements » désignent la guerre. Il n'en est rien. Ils désignent en réalité un lot de futilités, notamment le mariage de Reixach avec une femme plus jeune que lui :

> (…) le couple, de Reixach et sa femme, la fille de vingt ans plus jeune que lui et qu'il avait épousée quatre ans plus tôt dans une rumeur de scandale et de chuchotement autour des tasses de thé, suscitant cette explosion de fureur, d'indignation utérine, de jalousie et de lubricité qui constitue l'inévitable accompagnement de ces sortes d'évènements (…) (*RF*, 65)

---

employés dans les œuvres de l'écrivain. Cette entrée nous a permis de mettre en perspective l'usage du terme *évènement*.

[368] www.cavi.univ-paris3.fr/phalese/dossier/claude_simon/rdf/rdf1.htm

[369] Claude Simon, *L'Herbe*, op. cit., p. 87.

[370] Anne-Lise Blanc, « Le désastre des évènements dans quelques romans de Claude Simon », art. cit., p. 259.

[371] Voir le site hubert de phalèse

Ce qu'on appelle *évènement*, chez Claude Simon relève ainsi plus de l'infime que de l'Histoire, et est immédiatement déprécié par le syntagme auquel il appartient (« ces sortes d'évènements ») qui le met à distance, mais aussi par l'attirail de stupides rumeurs qu'il charrie immanquablement avec lui. Le terme *évènement* suscite une réaction quasi épidermique de l'écrivain qui s'en méfie, le jugeant un peu pompeux. *La Route des Flandres* semble donc bien prolonger une réflexion de l'écrivain sur une notion déjà pensée avant 1960 dans son œuvre, et qui lui inspire tant de méfiance qu'il ne l'utilise quasiment plus.

L'usage problématique du terme se poursuit cependant chez Claude Simon au-delà des années soixante. En 1989, dans *L'Acacia* il évoque la façon dont les gens vivent la mobilisation. Le journal qui permettrait peut-être de « penser l'évènement » sert alors à emballer le casse-croûte, non à comprendre ce qui se passe :

> (…) pas plus qu'ils ne semblaient particulièrement intéressés ou concernés par les évènements (les foules angoissées, les femmes en pleurs, les visages crispés, les gros titres noirs des pages des journaux dont étaient enveloppés leurs casse-croûte) sauf qu'ils (les évènements) les obligeaient à monter dans des trains au milieu de la nuit pour en descendre… (*Ac*, 196-197)

Les évènements ne semblent concerner les gens que dans l'impact pragmatique qu'ils ont sur leur vie, non dans un rapport intellectuel. L'approche critique de l'appropriation de l'évènement prolonge celles que nous avons déjà rencontrées dans *Le Vent*, *L'Herbe* et *La Route des Flandres*. L'évènement vécu trouve dans son récit un miroir déformant, comme si la mise en mots imposait une structuration incompatible avec la manière dont il était vécu :

> (…) plus tard, quand il essaya de raconter les choses, il se rendit compte qu'il avait fabriqué au lieu de l'informe, de l'invertébré, une relation d'évènements telle qu'un esprit normal (c'est-à-dire celui de quelqu'un qui a dormi dans un lit, s'est levé, lavé, habillé, nourri) pouvait la constituer après coup (…) (*Ac*, 286)

Quand il ne s'agit pas simplement d'enjoliver ce qui s'est passé, autre travers du récit :

> (…) il fut pratiquement impossible de retrouver et d'interroger les témoins directs de cet évènement (…) ce besoin de transcender les évènements auxquels ils avaient plus ou moins participé (…) (*Ac*, 326)

Structuration cohérente et poétisation, deux griefs récurrents dans la verbalisation de l'évènement qui se résume donc à une opération suspecte... mais à laquelle ne renonce pas pour autant l'auteur qui prolonge son travail sur la manière d'incorporer la pâte évènementielle au roman. Il creuse donc ce sillon depuis ses premières œuvres, évoquant encore ce problème central de son travail dans son discours de Stockholm, au cours de nombreux entretiens, et dans ses derniers textes[372]. L'emploi du mot évènement n'est bien entendu pas la seule référence possible à la notion d'évènement, la destruction de l'escadron, la figure du cavalier au sabre en constituent d'autres aspects, nous le verrons plus loin. Toutefois, cet usage critique du mot *évènement*, particulièrement marqué chez Simon, permet de montrer que comme Marguerite Duras, Claude Simon a réfléchi la notion dès la fin des années cinquante, à l'intérieur de sa production littéraire. C'est nourri de cette réflexion qu'il se lance dans l'élaboration d'un roman qui *tente de restituer* cette fois, non un retable baroque mais un évènement historique : la débâcle dans les Flandres. Cette fois le regard critique sur l'évènement se pose par la façon dont l'écriture s'approprie ce matériau.

b – présence du référent dans *La Route des Flandres*

En publiant *Le Vent* aux éditions de Minuit, Claude Simon n'imaginait peut-être pas qu'il serait identifié à une certaine étiquette littéraire. Jérôme Lindon, qui dirige cette maison d'édition, rassemble sous l'étoile bleue des écrivains qui, de concert, rejettent à la fois la veine du roman traditionnel et celle de l'engagement littéraire. Peu après la parution du *Vent*, en 1957, le critique Emile Henriot a donné un nom à ce groupe en parlant de « Nouveau roman »[373]. Quelques années après, c'est le critique Jean Ricardou qui orientera efficacement la lecture des romans de Claude Simon en fonction des prérogatives de ce mouvement naissant, entravant par un dogme formaliste toute pensée d'une dimension historique dans *La Route des Flandres*. Durant cette période, et contrairement à Duras, Simon joue le jeu d'appartenir à cette école : présent sur la photographie de Mario Dondero, intervenant à Cerisy-la-Salle, l'écrivain, lui-même proche de Jean Ricardou, revendique à plusieurs reprises son inscription dans le mouvement. Cet aspect de

[372] « Il n'y a pas quelque chose qui s'est passé et qu'on reproduit ensuite : il n'y a jamais que l'écriture de ce qui se passe au moment de l'écriture. » *in* Claude Simon, *Discours de Stockholm*, Paris, Minuit, 1986, p. 29, mais aussi in « Entretien avec Jean-Paul Goux et Alain Poirson » : *Claude Simon, Faire l'histoire*, 1998, p. 140. ; […] S. dit que six témoins d'un évènement en donneront de bonne foi six versions différentes […] » Claude Simon, *Le Jardin des plantes*, Paris, Minuit, 1997, désormais *Jp*, p. 273.

[373] Emile Henriot, « Un nouveau roman », *Le Monde*, 22 mai 1957.

la question peut expliquer pourquoi, durant des années, la critique n'a que timidement mis l'accent sur le rapport de Simon au référent historique[374].

Dès le début des années soixante, Claude Simon était cependant perçu par un pan de la critique comme un romancier « accordant une importance essentielle aux évènements politiques et sociaux qui jalonnent l'histoire (le Front populaire, la guerre, l'antisémitisme, la Résistance et la collaboration, la Libération et ses séquelles) »[375]. C'est du moins en ces termes qu'en parle Bernard Pingaud dans son dictionnaire anthologique et critique des écrivains dès 1960, pointant par là la dimension référentielle de son œuvre tout juste naissante. Cette dimension référentielle sera entretenue çà et là, en particulier par la fameuse lettre qu'un colonel à la retraite écrit à Claude Simon. Dans cette lettre, le colonel s'étonne de la proximité entre son vécu et le roman *La Route des Flandres* :

> « Monsieur
>
> Je viens de lire *La Route des Flandres* avec une rigueur chargée de plaisir. Mais ce qui me frappe plus personnellement sont les scènes si semblables à celles que j'ai vécues en 40 que j'en demeure stupide (comme dit Racine) – Voici : J'ai repassé en vitesse ces 15kms d'au-delà de la Meuse. Mon général (Barbe) s'est suicidé – et je suis tombé dans une embuscade, ou mon compagnon (le Cl Ray) a été tué, ou plutôt comme vous dites assassiné. Cet épisode est fidèle jusque dans le plus petit détail : la bière dans une cour d'auberge, le fantassin affolé que j'ai fait descendre d'un cheval de main et enfin même le cheval aux traits coupés montés par Ray. »

Bien qu'elle irrite Jean Ricardou qui ne veut en entendre parler, cette anecdote relance la question de la référence aux évènements qui se sont réellement passés en juin 1940 et de leur appropriation dans la prose de Simon.

Le renouvellement des approches critiques depuis les années quatre-vingt, appuyé par certaines déclarations de l'auteur - notamment sa « déclaration d'indépendance » à l'égard de Jean Ricardou en 1982 au colloque de New York[376] - a réévalué la dimension du référent extratextuel

---

[374] Jacques Leenhardt, « Claude Simon : l'écriture de la ressemblance », in *Lire Claude Simon*. Textes réunis par Jean Ricardou. Paris : Les Impressions Nouvelles, 1986, [Reprise de *Claude Simon : analyse, théorie, Colloque de Cerisy du 1 au 8 juillet 1974*. Paris : Éditions U.G.E. (10/18), 1975], p. 119-150. Dans cet article, le critique observe les images de la révolution et de l'Histoire qui traverse *Le Palace*.

[375] Bernard Pingaud, *Dictionnaire anthologique et critique des écrivains*, Grasset, 1960, p. 471-477, p. 471

[376] En 1986, Simon évoque Ricardou sous les traits d'un « sévère maître d'école » (…) » dans *Tree decades of the French New Novel*, Lois Oppenheim ed., Urbana/ Chicago, University of Illinois Press, 1986, p. 75, cité par Ralph Sarkonak, *Claude Simon, 6, la réception critique*, Caen, Minard, Lettres modernes, 2011, note 13 et 14 p. 18-19.

de *La Route des Flandres*. Anthony Cheal Pugh, dans un article daté de 1990, assimile ainsi le parcours de Claude Simon à une « route de la référence »[377]. Pastichant le titre du roman qui fit connaître son auteur, il montre dans son article que le texte simonien se fonde sur une tension entre l'évènement, en tant que référent extratextuel, et le texte littéraire, et qu'il s'enrichit de la tension « produite, justement, par la collision de deux systèmes de pensée (la fiction et l'histoire) »[378]. Anthony Cheal Pugh conclut, armé d'un « petit historique » inédit que Claude Simon lui a spécialement préparé, que négliger la dimension référentielle de l'écriture dans les études simoniennes serait une erreur, ce dont la critique a depuis lors pris acte, en témoignent les travaux de critiques comme Lucien Dällenbach[379] et Dominique Viart[380]. Ce sont sans doute ces études, relisant *La Route des Flandres* sous l'angle du référent problématique, qui ont suscité tant d'analyses sur les rapports complexes de Claude Simon à l'évènement..

La Route des Flandres se réfère à la deuxième guerre mondiale, et en particulier à l'expérience de la Campagne des Flandres de l'auteur. À la parution du roman, Simon accorde à la presse qu'il a fait la guerre dans les conditions identiques à celles évoquées dans son texte[381]. La lettre du colonel et « Le Petit Historique du 31e dragon» évoqués plus hauts attestent que le roman se place dans un ancrage autobiographique et historique.

Brigadier de cavalerie, Claude Simon passe l'hiver 1939-1940 dans les Ardennes. En mai 1940, son régiment entre à cheval en Belgique mais doit rapidement se replier sous les assauts des avions et des chars. L'escadron en déroute repasse la Meuse et finit dans une embuscade le matin du 17 mai, à un carrefour à l'est du village de Coursole, près de Sars-Poterie. Simon, qui réchappe à ce guet-apens, cherche à regagner son escadron en passant par la forêt. Il tombe sur un groupe de rescapés accompagnés de cyclistes et dirigés par le colonel Rey. Il se joint à eux. Le groupe traverse à cheval la ville de Solre-le-Château, jusqu'au village de Beugnies où le colonel Rey se fait mitrailler par un Allemand. Simon est fait prisonnier le lendemain et sera emmené dans le stalag

---

377 Antony Cheal Pugh, « Claude Simon et la route de la référence », *in* Neumann, Guy, (dir.), *Claude Simon*, Revue des Sciences Humaines, n°220, oct-déc. 1990, p. 23-45. L'auteur précise humblement qu'il n'est pas le premier à avoir usé de ce titre déjà utilisé par Nelson Goodman, « Routes of Reference », Critical Inquiry, 8, 1981, p. 121-132.

378 Id., p. 39.

379 Lucien Dällenbach*, Claude Simon*, Paris, Seuil, 1988.

380 Dominique Viart, *Une mémoire inquiète*, op. cit.

381 Voir Denise Bourdet, « Images de Paris : Claude Simon », *La Revue de Paris*, 68e année, n°1, 1961, p. 138-139 ; André Bourin, « Techniciens du roman. Claude Simon », *Les Nouvelles littéraires*, n°1739, 29 décembre 1960, p. 4. Cité par Alasdair B. Duncan, in *Claude Simon*, Pléiade, 1, p. 1274, note n°1.

IV B à Mühlenberg an der Elbe, dans le Brandebourg d'où il s'évade. *La Route des Flandres* fait part de nombreux épisodes qui correspondent à cette expérience : le guet-apens où Georges est sauvé grâce à une monture défectueuse, sa course effrénée dans les bois, la chevauchée des survivants sous les vrombissements des avions ennemis, la mort du colonel au sabre, ou encore le travail dans le camp constituent autant d'*éventèmes* disséminés dans la fiction. En effet, l'évènement de la campagne dans les Flandres n'est pas envisagé dans son unicité mais comme une série de fragments décousus. Le roman entretisse aux souvenirs de la guerre d'autres histoires : anecdotes racontées sur l'ancêtre, sur Reixach, nuit avec Corinne. Le lecteur peine à se retrouver dans ce foisonnement d'histoires intriquées, répétées, et inachevées. C'est ce qui a valu au futur prix Nobel la réputation d'être un auteur illisible[382]. L'errance des cavaliers, la débandade de l'escadron, constituent en fait des impasses narratives, sans cesse reprises puis délaissées. Comme chez Marguerite Duras, raconter la guerre n'est pas l'enjeu principal du récit. Les références à la débâcle dans les Flandres sont certes plus présentes qu'Hiroshima ne l'est dans le scénario de Duras, mais, comme dans l'œuvre de Duras, l'évènement est envisagé pour son opacité plus que dans une perspective explicative. Car ce qui reste de *La Route des Flandres*, plus que le récit de la débandade militaire, c'est le désarroi du narrateur et la question sans cesse relancée : « Comment savoir ? ». D'une certaine façon, cette conclusion de la voix simonienne trouve un écho avec la conclusion de la Française d'Hiroshima :

> On croit savoir et puis non, jamais. (*Hma*, 109).

Ou encore celle de *La Douleur* :

> Comment savoir ? Comment savoir ce que ce ventre contenait encore d'inconnu, de douleur ? (*D*, 64).

La guerre est ainsi moins traitée comme une thématique affirmée que comme interrogation et enjeu d'une appropriation. Le constat suivant de Dominique Viart au sujet de *La route des Flandres* semble ainsi s'appliquer à *Hiroshima mon amour* :

> (…) la « guerre » dans l'œuvre de Simon est l'objet d'une écriture particulière où se cristallisent des problématiques essentielles, depuis l'évènement inassignable d'où procèdent le manque et l'impossible deuil

[382] Voir par exemple l'émission *Apostrophes* de Bernard Pivot du 18 septembre 1981. Claude Simon y est invité à l'occasion de la sortie des Géorgiques. Au cours de l'émission, Pivot se fait le porte parole d'un certain public français qui reproche à Simon son illisibilité allant jusqu'à prendre à parti Pierre Boulez, lui aussi invité, en lui demandant si pour sa part il a lu et compris l'écrivain qui siège à ces côtés.

> jusqu'au foisonnement sensoriel qui rend l'écriture impuissante ; depuis l'exigence majeure qui cependant la relance sans fin jusqu'à l'expérience qui délégitime tout discours. L'écriture de la guerre, comme l'expérience qui tout à la fois la fonde, l'empêche et la réclame, condamne à cette myopie qui révèle le monde et éclaire la conscience de sa déperdition. Aussi écrire la guerre confronte aux limites de l'écriture (…)[383]

Cette quête d'une langue adaptée à l'évènement ne recourt à aucun discours « qui viendrait en mesurer les effets, en observer les conséquences ou en interroger les causes »[384]. De cette façon, comme nous l'avons montré de Duras, l'écriture de Simon procède de l'impossibilité à savoir ce que recouvre véritablement l'évènement. Dans un article publié en 2005 que nous avons déjà cité, Dominique Rabaté examine le traitement de l'évènement chez Simon et Duras et conclut à une démarche qui circonscrit du vide :

> Le roman est devenu l'effort pour dire et déconstruire, dans le même geste, l'évènement inouï qui fonde son récit, vers lequel il va sans pouvoir jamais l'atteindre. Faute de quoi, il lui reste à tourner autour, à le ressasser selon des procédures de composition inédites avant lui.[385]

Il semble, en effet, que chez Duras et Simon l'appropriation impossible de l'évènement initie une recherche esthétique. Celle-ci s'amorce dès la fin des années cinquante, et se prolonge dans chacune des œuvres.

*

* *

À l'instar des sciences humaines, et malgré l'impression d'un silence critique sur la question, il semble donc que la littérature ait distillé une réflexion sur l'évènement au sein de certains textes. Cette réflexion s'illustre notamment dans la prose de Claude Simon et Marguerite Duras dès la fin des années cinquante par un usage critique du terme *évènement*. Il pouvait sembler peu pertinent de vouloir traquer les occurrences d'un mot qui recouvre des réalités si différentes : tantôt guerre, tantôt bombe atomique, l'évènement est une donnée théorique qui s'actualise de

[383] Dominique Viart, *Une mémoire inquiète*, op. cit., p. 178.

[384] Id., p. 179.

[385] Dominique Rabaté, « Évènement et traumatisme : modalités de l'après-coup dans le roman du XXe siècle », art. cit., p. 177.

mille façons. Or on s'aperçoit que l'occurrence du terme chez Duras et Simon reste timide, et va souvent de pair, surtout chez Simon, avec des passages réflexifs.

Cette critique linguistique s'accompagne d'une incorporation problématisée de la matière évènementielle au texte littéraire. Prenant le contre-pied d'une littérature qui déroulerait un évènement par étapes dans le fil narratif, les deux écrivains ménagent à l'évènement une place inattendue, celle d'un arrière plan narratif obscur, voire obscurci, comme on l'a vu en particulier pour le fait divers chez Marguerite Duras. L'évènement est encore ce matériau liminaire dont le texte s'empresse de ce défaire dans *Hiroshima mon amour* ou une matière qui se délite dans *La Route des Flandres*. Ces deux derniers textes reposent donc sur un travail qui décentre l'évènement, lequel se dérobe au récit, tout en en étant moteur. Cette place paradoxale de l'évènement à la fois absent et irradiant dans l'ensemble de la fiction favorise une écriture de l'évènement qui repose moins sur le récit de ses étapes que sur son impact.

Les années quatre-vingt, en levant les scrupules inhérents à une écriture tournée vers ce qui se passe, ne semblent pas avoir levé les interrogations relatives à son usage. Un rapide parcours des textes de 1960 au regard de ceux publiés dans les années quatre-vingt par les mêmes auteurs permet de constater que s'y prolongent les réflexions sur l'évènement. Avec une cohérence étonnante à une telle distance temporelle, Duras et Simon semblent approfondir leur réflexion sur l'évènement, principalement sur la question de son appropriation. C'est pourquoi la place originale de ces deux écrivains au sein des années soixante annonce un enjeu littéraire contemporain. À mi-chemin entre la littérature *intransitive* définie par Barthes[386], et une littérature contemporaine dont la critique a montré qu'elle était redevenue *transitive*[387], nous les envisagerons comme des passeurs[388]. *Hiroshima mon amour* et *La Route des Flandres* tisseraient ainsi un lien entre Modernité et époque contemporaine par sa façon de poser la question de l'appropriation de l'évènement.

[386] Voir introduction, p. 15.

[387] « Sans ignorer les critiques des décennies précédentes, la littérature contemporaine redonne des objets à l'écriture qui s'en était privée. C'est pourquoi nous proposons de l'appeler « transitive », comme on dit, en grammaire, des verbes qui admettent un complément d'objet. » Dominique Viart, *La Littérature française au présent*, op. cit. , p. 16.

[388] Johan Faerber propose pour ces écrivains-charnière une catégorie du « transitoire » dans son article « Écrire : un verbe transitif ? », in Wolfgang Assholt et Marc Dambre (éds), *Un retour des normes romanesques dans la littérature française contemporaine*, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris, 2010, p. 21- 33.

D- Des années 60 aux années 80 : continuité littéraire

Nous examinerons dans un premier temps comment la réflexion de Duras et Simon sur l'appropriation de l'évènement, à l'origine un peu balbutiante, semble prendre l'ampleur d'un parti pris littéraire plus assumé dans les années quatre-vingt. C'est en effet dans ces années-là que Duras publie *La Douleur*, et que, de son côté, Simon reprend la débâcle dans les Flandres avec *L'Acacia*. Ces deux textes paraissent respectivement en 1985 et 1989 comme en écho à *Hiroshima mon amour* et à *La Route des Flandres*, à une nuance près : le contexte littéraire a changé. En effet, la période des années quatre-vingt autorise davantage le récit de l'évènement, l'esthétique passant d'un « récit empêché »[389] à un « retour *au* récit »[390] ; les nouveaux textes de Duras et Simon peuvent ainsi mieux s'assumer en tant qu'ils s'approprient un évènement. Qu'en est-il ? En réalité l'évènement fait toujours l'objet d'une appropriation problématique. Ce qui change dans ces récits, par rapport aux précédents, relève surtout de leur énonciation et de leur angle d'approche. Tandis que l'appropriation problématique de l'évènement dans *Hiroshima mon amour* et *La Route des Flandres* était liée à une subjectivité défaillante et repliée à une sphère intime, les récits qui composent *La Douleur* et *L'Acacia* sont endossés par un narrateur qui tend à généraliser la portée de ses propos. L'écart temporel mais aussi une écriture moins subjective semblent ainsi déplacer la question du traumatisme individuel vers des questionnements plus collectifs et partageables.

1- Duras, *La Douleur*, pour une portée générale du récit de guerre

a- De « Pas mort en déportation » à « La Douleur » : l'affirmation d'un témoignage

> Je suis partie de moi dans *La Douleur*, de moi comme des évènements, de la guerre, du nazisme. Et ça s'est agrandi, comme dans le schéma d'*Hiroshima* […][391]

[389] Dominique Viart, « Mémoires du récit. Questions à la modernité », in Dominique Viart (éd.) *Écritures contemporaines*, vol. 1, « Mémoires du récit », Paris-Caen, Lettres modernes Minard, 1998, p. 4.

[390] Id., p. 6.

[391] Marguerite Duras, « Dans les jardins d'Israël, il ne faisait jamais nuit », *Les yeux verts*, in *Marguerite Duras, Œuvres complètes*, Tome III, Paris, Gallimard, coll. "Pléiade", 2014, désormais *Marguerite Duras, O. C. III*, p. 785.

Dans ces deux grands textes de Duras qui abordent l'Histoire, *La Douleur* et *Hiroshima mon amour*, l'écrivain fait le choix de partir de l'intimité pour élargir la portée de son histoire. L'anonymat des personnages de ELLE et LUI permet par exemple d'élargir le champ de l'identification dans *Hiroshima mon amour*. Le personnage de « la Française ne possède pas ces attributs qui campent immédiatement un personnage de cinéma »[392], les vêtements fonctionnels, le ton neutre, font d'elle une femme aux contours indéterminés, prototype de la jeune femme moderne.

Cette tendance à pouvoir généraliser le texte est encore plus perceptible dans *La Douleur*. Bien que dans ce recueil de textes les personnages soient moins anonymes, Mme L., Thérèse, Ter, Pierre Rabier… restent brossés à gros traits et la diversité du panel évoqué permet d'étendre le champ de l'identification (une résistante, une femme qui succombe aux charmes d'un collaborateur, une autre qui torture, quand dans le dernier texte s'esquisse une enfant juive) que ne permet pas *Hiroshima mon amour*. Les états successifs du premier texte, lui-même intitulé « La Douleur », renseignent plus précisément sur la volonté de l'écrivain de généraliser son propos.

Une première version de ce texte paraît de manière anonyme et sous forme d'extraits en 1974, pour la revue *Sorcières*. Elle porte pour titre : « Pas mort en déportation », qui désigne explicitement le personnage de Robert L., déporté revenu vivant de déportation. Seuls les passages concernant les séquelles corporelles de Robert L. revenu des camps sont alors livrés. En 1984 paraît *Outside*. L'ouvrage qui collecte d'anciens articles de Duras comporte ce même texte, sous le même titre « Pas mort en déportation », à la différence que cette fois le titre est revendiqué par l'auteur. En décidant de le signer, Duras met en avant la volonté d'en élargir la portée :

> Il m'avait paru incongru, presque indécent de me réclamer d'un survivant pour témoigner de l'horreur fondamentale de notre temps : les camps de concentration allemands. Maintenant j'ose dire que c'est moi qui ai écrit ce texte-là. Je crois que je peux le dire sans rien enlever à la généralité du texte ; à la portée universelle de ce qu'il dit.[393]

Le point de vue intime de la narratrice entend donc bien aboutir à la « portée universelle » du témoignage, comme si, écrit innocemment Duras, partant d'elle « ça s'[était] agrandi »[394]. Le texte est ainsi précédé d'une note qui l'inscrit clairement dans le témoignage comme le souligne la

---

[392] Christophe Carlier, *Marguerite Duras, Alain Resnais, Hiroshima mon amour*, Paris, PUF, coll. "études littéraires", 1994, p. 94-95.

[393] Marguerite Duras, « Pas mort en déportation », in *Outside*, suivi de *Le Monde extérieur*, op. cit., p. 349.

[394] Marguerite Duras, « Dans les jardins d'Israël, il ne faisait jamais nuit », op. cit.

sémantique. Pour Duras, ce texte vise en effet à « témoigner de l'horreur fondamentale de notre temps », et « rejoint des milliers et des milliers d'autres témoignages identiques »[395]. Un an après, ce même texte franchit la ligne qui sépare *l'outside* de *l'inside* en s'incorporant à un recueil littéraire. Rebaptisé pour l'occasion d'un sentiment générique « La Douleur » ne désigne plus seulement Robert L. Ce texte prend toute son envergure en ouvrant le recueil et en lui donnant son nom.

b- Des *Cahiers de la guerre* à « La Douleur » : un travail sur l'élargissement de la portée

La Douleur traduit aussi un travail sur un élargissement de la portée du texte par rapport aux brouillons des *Cahiers de la guerre*. De l'aveu de leur auteur, l'expérience de la guerre est dès 1946 « jeté[e] sur le papier pour plus tard l'écrire »[396]. Mais, comme elle le confie à Marianne Alphant en 1985, elle s'est aussi longtemps demandé comment l'écrire[397]. Le texte est ainsi soumis à plusieurs réécritures au fil du temps que nous allons examiner par la confrontation entre les brouillons du texte « La Douleur » écrit dans les années 1946-1948 et la version achevée du texte inaugural de *La Douleur* publiée en 1985. Nous verrons ainsi par quels moyens ce travail littéraire permet de faire de la narratrice Mme L. la porte-parole de celles et ceux qui attendent l'hypothétique retour d'un proche des camps.

Entre autre, les transpositions des phrases qui abandonnent la première personne du singulier sont significatives. Ainsi cette phrase extraite du « Cahier de cent pages », « Je n'existe plus à côté de la douleur » (*Cdg*, 206) devient-elle « On n'existe plus à côté de cette attente » (*D*, 41). À l'expérience personnelle du « Je » s'est substituée celle plus collective du « on ». À plusieurs reprises, les différents états du texte montrent une tendance à remplacer la première personne du singulier par la première personne du pluriel en conservant le reste de la phrase, comme dans ce passage du « Cahier presses du XXe siècle » où « Je suis fatiguée, fatiguée »[398] devient : « Nous sommes fatiguées, fatiguées » (*D*, 32).

C'est pour oblitérer la part subjective du propos, qu'il faut à notre avis interpréter l'élimination systématique des grossièretés dans *La Douleur*. La transcription des *Cahiers* a fait

[395] Marguerite Duras, « Pas mort en déportation », op. cit., p. 349.

[396] Marguerite Duras, Entretien avec Marianne Alphant, *Libération*, 17 avril 1985.

[397] Interrogée par Marianne Alphant sur les raisons qui l'ont empêchée de publier plus tôt ce texte Duras peine à répondre : « J'avais essayé plusieurs fois de l'écrire dix ans après la guerre. J'y avais renoncé. Rien ne survenait jamais. Beaucoup d'épisodes étaient écrits, presque tous. Ce qui n'était pas écrit, c'était le quotidien. La durée n'était pas là. », Id.

[398] Ibid., p. 188-189.

subir à la langue un polissage en règle. « J'emmerde tout le monde », « Madame de Trou du cul », les « femmes en larmes auxquelles je foutrais des coups de pied au cul » et autres « On s'en fout »[399], sans doute venus spontanément sous la plume de l'écrivain en colère, n'ont pas leur place dans la version retenue. Les mots familiers sont quant à eux simplement remplacés par un équivalent plus neutre : « toiser », « foutre à la porte », « cureton » et « ciboulot » deviennent « regarder », « mettre à la porte », « prêtre» et « tête »[400]. La frontière entre langue neutre et vocabulaire scatologique est toutefois franchie lorsqu'il s'agit d'évoquer l'état de Robert L. La narratrice semble en effet dépasser l'état d'ankylose qui la caractérise en usant d'un registre familier pour décrire cette « merde que personne n'avait encore vue » (*D*, 63), « cette merde […] inhumaine » (*D*, 64). Les excréments de Robert L. décrits avec précision et écoeurement représente en quelque sorte les effets destructeurs de la vie concentrationnaire sur les êtres humains. Ces considérations familières isolées n'en prennent que plus d'importance. Le ton de la révolte se concentre sur les effets que la déportation a infligés à la vie humaine.

« La Douleur » est aussi un texte expurgé des passages polémiques touchant à la religion ou au Général de Gaulle, pourtant très nombreux dans *Les Cahiers de la guerre*. S'il est vrai que des raisons politiques ont motivé ces choix, sans doute cela contribue-t-il aussi de la volonté de se désapproprier les points de vue et pensées trop personnels afin de favoriser une écriture du collectif. C'est une chose qui a été peu soulignée, mais cette façon de polir la langue dans « La Douleur » correspond au projet de mettre son expérience à distance. En substituant à cette colère des années quarante (qui transparaît notamment à travers les injures, vulgarités de l'énonciation que subit le personnel gaulliste à Orsay qui empêche Mme L. et ses camarades de travailler) [401], en laissant place à un ton plus neutre, non seulement Duras façonne une image d'elle plus douce, moins arrogante, mais surtout elle entreprend de prendre du recul vis-à-vis de ses propres rancœurs au profit d'un ton plus collectif.

Un autre phénomène consiste à conserver des propos très engagés en les attribuant à un autre personnage. Dans une des scènes qui se déroulent à Orsay, Dionys Mascolo, absent de la première version est introduit dans « La Douleur » pour prononcer ce discours initialement attribué à la narratrice des *Cahiers* :

---

[399] Ibid., p. 173, 179, 187 et 188.

[400] Respectivement *Les Cahiers de la guerre* p. 177, 183, 188 et 211, et *La Douleur*, p. 19, 26, 31 et 44.

[401] À ce titre, la comparaison des deux versions de la « scène » avec la générale et l'officier supérieur qui commentent la présence des femmes volontaires du STO *Cahiers de la guerre*, p.182-183/ *La Douleur*, p. 26-27.

> Regardez-les bien, ne les oubliez pas (…) La Droite. La Droite c'est ça. Ce que vous voyez, c'est le personnel gaulliste qui prend ses places.(…) Vous allez voir qu'ils vont être contre tout mouvement de résistance qui n'est pas directement gaulliste. Ils vont occuper la France. Ils se croient la France tutélaire et pensante. Ils vont longtemps empoisonner la France, il faudra s'habituer à faire avec. (*D*, 22)

Endossées par d'autres personnages, les pensées de la narratrice ne nuisent ainsi pas à la portée générale du texte. C'est ainsi que la chute de Berlin, tant espérée par l'auteur des *Cahiers* (*Cdg*, 187) est transposée en une attente collective :

> Les femmes qui font la queue pour les cerises attendent la chute de Berlin. Je l'attends. « Ils vont comprendre, ils vont voir ce qu'ils vont voir », disent les gens. Le monde entier l'attend. Tous les gouvernements du monde sont d'accord. (*D,* 30-31)

Par un mouvement d'amplification, l'attente de la diariste est englobée dans celle des femmes elle-même inscrite dans celles du monde entier. C'est encore dans cette perspective que le rêve assumé, espéré par Duras « d'une ville idéale, brûlée, entre les ruines de laquelle brûlerait le sang allemand » (*Cdg*, 187) est réécrit de manière plate sans être assigné : « Berlin flambe. Elle sera brûlée jusqu'à la racine. Entre ses ruines, le sang allemand coulera. » (*D*, 31).

« La Douleur » envisage l'attente d'un homme déporté dans un mouvement qui veut englober toutes les personnes qui attendent, ont attendu, un proche déporté. À l'inverse du scénario d'*Hiroshima mon amour* où l'appropriation de l'évènement était avant tout le fruit d'un narrateur-personnage « obsédé de sa narration », enferré dans un « solipsisme narratif »[402], ce court texte, à l'instar du recueil, sort des limites du sujet pour faire de l'évènement une question partagée. C'est le même cheminement que semble expérimenter Claude Simon.

2 - la figure du cavalier au sabre, du traumatisme à une allégorie de la guerre

La Route des Flandres envisage l'expérience de la guerre, soumise aux défaillances de la mémoire, dans l'impossibilité de sa transmission. Roman émanant d'une *mémoire inquiète*, comme l'a surnommé Dominique Viart, *La Route des Flandres* ne vise aucune transmission ; « le récit que le

[402] Dominique Viart, *Une mémoire inquiète*, loc. cit., p. 75-77.

narrateur produit ne s'adresse qu'à lui-même […] »[403] et donne l'impression que le narrateur ne maîtrise pas le propos dans lequel il s'englue :

> C'est bien à un récit de récits et non à un récit d'évènements que nous avons affaire. Le narrateur est obsédé de sa narration bien plus que de l'objet de sa narration. Une telle structure d'enchâssements confine donc, dans le cas de *La Route des Flandres* à aggraver le solipsisme narratif et l'effet d'enfermement. L'autonomisation du récit prive le narrateur de toute maîtrise narrative.[404]

Cette analyse du récit « autonomisé » souligne l'accent porté dans ce roman sur l'impossible restitution de la débâcle dans les Flandres, nourri par les nombreux achoppements de la mémoire, à l'instar d'*Hiroshima mon amour* qui est marqué dès son préambule par l'impossible restitution[405]. Selon le critique Marc Courtieu, c'est toute l'œuvre de Claude Simon qui « ne cesse ainsi de tourner autour de ce qui pourrait encore se nommer l'impossibilité du témoignage »[406].

Pourtant, la position de l'écrivain semble avoir bougé entre *La Route des Flandres* et *L'Acacia*. La figure du capitaine au sabre est une constante de l'écriture simonienne. Plutôt que de nous intéresser à la récurrence du motif nous proposons, d'en interroger les inflexions en comparant son usage dans *La Route des Flandres*, et dans *L'Acacia*. À la lueur de cet *éventème*, nous proposons ici un cheminement personnel et esthétique de l'écrivain courant des années soixante aux années quatre-vingt. Le parcours proposé part d'une appropriation traumatique et subjective de l'évènement pour parvenir à une plus représentative d'une expérience collective.

a- Le cavalier au sabre dans *La Route des Flandres*, une image mentale obsédante

Claude Simon est souvent revenu sur deux épisodes phares de sa vie. Mobilisé en août 1939 comme brigadier au 31e dragon, rapatrié en France d'un camp allemand dont il s'évade en octobre 1940, il reste marqué par deux temps forts de cette guerre. Le même jour, le 17 mai 1940, il assiste à la débâcle de son escadron dans une embuscade dont il réchappe comme par

[403] Id., p. 77.

[404] Ibid., p. 75.

[405] « Impossible de parler de HIROSHIMA. Tout ce qu'on peut faire c'est de parler de l'impossibilité de parler de HIROSHIMA. » (*Hma*, 10)

[406] « Toute l'œuvre de Claude Simon ne cesse ainsi de tourner autour de ce qui pourrait encore se nommer l'impossibilité du témoignage. Tout se passe comme si l'évènement était définitivement cloué à l'instant de son effectuation. » Marc Courtieu, « de l'évènement intramondain à l'évènement discursif », Trans- [en ligne], 10, 2010, mis en ligne le 8 juillet 2010, consulté le 23 octobre 2012. URL : http//trans.revue.org/76, p. 5.

miracle, et quelques heures plus tard, il voit son colonel se faire abattre. L'écrivain aborde cet épisode comme celui qui cadre l'ensemble de *La Route des Flandres* : de façon symétrique « le roman s'ouvre et se ferme sur la chevauchée mortelle de Reixach sur la route »[407]. Voilà qui conforte l'importance, s'il en était besoin, d'une scène clef de l'imaginaire simonien. De fait, *La Route des Flandres* est présenté comme un roman issu d'une « image-mère »[408], celle du colonel abattu en 1940 par un parachutiste allemand embusqué. Image qui apparaît une dizaine de fois dans ce roman, soit sous forme détaillée, soit qu'il s'agisse d'une simple allusion, image qui reviendra de façon quasi systématique dans les romans qui reprennent le sujet.[409]. C'est dire l'importance que revêt ce motif qui problématise à lui seul la question de l'appropriation de cet évènement : la débâcle dans les Flandres.

Ce personnage de cavalier prend, dans le roman de 1960, les traits d'un capitaine du nom de Reixach. Ce nom serait une déformation du véritable nom du colonel Ray[410], sous le commandement de qui Simon aurait été dirigé, puis « jeté » dans l'embuscade du 17 mai. Transformant Ray en Reixach, l'écrivain transpose la personne d'une expérience vécue en personnage de fiction. Or c'est justement sur ce caractère fictif, voire fantasmatique du personnage que *La Route des Flandres* semble mettre l'accent.

De par son nom déjà le personnage crée par Simon se place dans un univers factice qui l'apparente au domaine du jeu. Comme le développe en effet Eberhard Gruber, l'onomastique convoque l'image du roi des échecs (*Rex*=roi en latin ; *schach* en allemand signifie échecs)[411]. La métaphore du jeu d'échec étant récurrente dans le roman, le capitaine au sabre devient celui qui domine le jeu par son commandement. Pièce maîtresse du jeu, il sacrifie les simples cavaliers, les condamnant à perdre la partie en tombant dans l'embuscade[412]. Toutefois, le personnage devient à son tour le jouet de l'écrivain qui lui donne ce nom.

---

[407] Claude Simon, *La fiction mot à mot*, in Jean Ricardou et Françoise Van Rossum-Guyon (dir.), *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui*, vol. 2, UGE, coll. "10/18", 1972, p. 92.

[408] Claude Simon, entretien avec Lucien Dällenbach, « Attaques et stimili », [1987], repris dans Lucien Dällenbach, *Claude Simon*, op. cit., p. 181.

[409] Les passages principaux sont situés aux pages 13 à 20, puis 337 à 354. Entre deux, on trouve mention de la scène du capitaine au sabre aux pages 52-53, 81-82 puis 87-89, 99-101, 131 et 263.

[410] Voir notamment « Le petit "Historique" du 31e dragon », in *Claude Simon, O. C. I*, p. 1229-1231.

[411] Eberhard Gruber, « Éléments de biographie pour une écriture probable », *in* Mireille Calle (éd.), *Claude Simon, chemins de la mémoire*, Griffon d'Argile-PDG, 1993, p. 224, cité par Dominque Viart, *Une mémoire inquiète*, op. cit., p. 48.

[412] On notera au passage et pour filer la métaphore, que stratégiquement aux échecs le cavalier est joué en début de jeu, sacrifiée pour dégrossir le terrain. L'image est pertinente quand on pense que de l'escadron auquel Simon appartient perd ¼ de ses effectifs dès le 12 mai, soit deux jours après le départ pour la guerre, et que le 17, il ne restera, de façon attestée, que Simon et son colonel.

Outre cela, et contrairement aux versions ultérieures, la description du capitaine au sabre dans *La Route des Flandres* s'ancre fortement dans le point de vue subjectif d'un personnage, celui de Georges. Cette description est endossée par un pronom à la première personne du singulier, bardée de modalisateurs d'incertitude, comme le montre la première apparition du personnage[413] (« probablement », « comme si son cheval et lui avaient été coulés ensemble », « comme s'il avait capté attiré à lui », « accroché ou plutôt condensé » (*RF*, 13)). Ces traces subjectives manifestent les questionnements, les hésitations et les doutes de Georges et enferment le motif dans la perspective subjective de l'évènement.

L'analogie entre ce cavalier de 1940 et un des ancêtres communs à ce cavalier et à Georges, le Conventionnel Reixach, inscrit une nouvelle fois cette figure dans une vision strictement personnelle. En assimilant l'histoire du cavalier au sabre à une légende familiale plus que douteuse, le narrateur la destitue d'une part de véracité pour l'amener dans la sphère des fictions. Comme les affabulations sur l'ancêtre, l'histoire du capitaine au sabre devient alors un formidable générateur d'histoires pour tromper le quotidien d'un camp de travail :

> « Bien, bien : travaillons nous aussi à l'Histoire, écrivons nous aussi notre quotidienne petite page d'Histoire ! » (*RF*, 219)

Lance ainsi Blum à Georges tandis qu'ils discutent de l'ancêtre de ce dernier. Tous deux au cœur d'une énigme insoluble quant à *ce qu'il peut bien s'être passé ce jour-là*, les deux Reixach ne peuvent être l'enjeu d'histoires sérieuses et attestées.

On peut encore parler la piste souvent évoquée par la critique selon laquelle le capitaine au sabre serait une figure cryptée du père de Simon. Jean-Yves Debreuille[414] attire l'attention sur le fait que le colonel Ray soit rétrogradé en capitaine dans la fiction de 1960. Or ce grade est justement celui que portait le père de Simon lorsqu'il fut mobilisé en 14. Il note, outre cela, que ce colonel est un parent de Georges par sa mère laquelle demande au début du roman de veiller sur le fils. Ainsi, dans le roman familial simonnien, la mort du père qui se rejouerait dans la mort du

---

[413] « […] un moment j'ai pu le voir ainsi le bras levé brandissant cette arme inutile et dérisoire dans un geste héréditaire de statue équestre que lui avaient probablement transmis des générations de sabreurs, silhouette obscure dans le contrejour qui le décolorait comme si son cheval et lui avaient été coulés tout ensemble dans une seule et même matière, un métal gris, le soleil miroitant un instant sur la lame nue puis le tout – homme cheval et sabre – s'écroulant d'une pièce sur le côté comme un cavalier de plomb commençant à fondre par les pieds et s'inclinant lentement d'abord puis de plus en plus vite sur le flanc, disparaissant le sabre toujours tenu à bout de bras derrière la carcasse de ce camion brûlé […] un instant l'éblouissant reflet de soleil accroché ou plutôt condensé, comme s'il avait capté attiré à lui pour une fraction de seconde toute la lumière et la gloire, sur l'acier virginal… » (*RF*, 13-14).

[414] Jean-Yves Debreuille, « De quelques déplacements d'un roman l'autre : *La Route des Flandres* et *L'Acacia* », in Renée Ventresque, *Claude Simon, Tours et détours d'une écriture*, Université Paul Valéry, 1997.

cavalier[415]. Synthèse de plusieurs personnes, le capitaine Reixach est donc une nouvelle fois le fruit d'une construction en décalage avec le référent initial.

Le roman de 1960 tente donc non de mettre en intrigue ce qui s'est passé, mais de rendre compte d'une conscience perturbée par la faim, la fatigue et la peur, hantée par le spectre d'un père mort à la guerre. La conscience du sujet façonne alors la figure du cavalier au sabre en personnage fantasmatique, présenté comme une vision, l'émanation d'une conscience subjective semi-comateuse, qui génère des fictions. Le cavalier au sabre, insaisissable, est alors le symbole de l'impossible restitution de l'évènement. Dans cette logique toute moderne, le roman butte sur la transmission de l'expérience vécue et le narrateur, dont Dominique Viart commente dans son essai « le solipsisme narratif et l'effet d'enfermement »[416] reste englué dans ce qu'il raconte sans pouvoir partager ce qui s'est passé ce 17 mai 1940. La quête de l'évènement est vouée à l'échec.

b- Le cavalier au sabre dans *L'Acacia*, une figure allégorique

Tandis qu'en 1960, *La Route des Flandres* s'achève sur une quête impossible, en 1989 *L'Acacia* s'ouvre sur la quête d'un corps qui, bien qu'introuvable, sera finalement retrouvé, ou tout au moins considéré comme retrouvé.[417] *L'Acacia* pose donc comme *La Route des Flandres* la question d'une quête. Simplement, la perspective semble s'être inversée : la quête impossible du roman trouve une issue dans la version de 1989, *L'Acacia* proposant de se contenter, faute de mieux, d'une trace, plutôt que de rester dans le vide, le manque. Comme il est nécessaire d'ancrer la mort du père dans un lieu pour éviter d'être condamné à « courir […] les chemins défoncés » (*Ac*, 25), n'est-il pas nécessaire de d'inscrire l'expérience dans la prose ? La figure du cavalier au sabre fait ainsi l'objet d'un travail plus référencé.

De fait les références spatiales et temporelles qui inscrivent l'épisode du cavalier mitraillé, presque totalement absentes dans *La Route des Flandres*, commencent à prendre place dans

[415] Dominique Viart, *Une mémoire inquiète*, op. cit., p. 48

[416] Id., p. 75.

[417]« Et à la fin elle trouva. Ou plutôt elle trouva une fin – ou du moins quelque chose qu'elle pouvait considérer (ou que son épuisement, le degré de fatigue qu'elle avait atteint, lui commandait de considérer) comme pouvant mettre fin à ce qui lui faisait courir depuis dix jours les chemins défoncés, les fermes à demi détruites et les troquets aux senteurs d'hommes avinés. » (*Ac*, 25)

L'Acacia[418]. Parmi ces références, deux titres de chapitre mettent l'accent sur la date du 17 mai 1940 (chapitres II et IV), date à laquelle s'est déroulé cet épisode. Le personnage du cavalier au sabre, dans ce contexte, retrouve aussi ses galons de colonel et sa place relativement modeste dans la vie du narrateur. C'est sans doute pourquoi l'image du motif n'apparaît qu'une seule fois à la fin du roman, comme l'aboutissement de l'expérience militaire du narrateur. Plus condensée, la figure s'époussette des métaphores, des hypothèses, des tâtonnements de la version de 1960 construisant une figure plus fiable[419].

Comme si le passage du temps avait aussi autorisé une mise à distance, en 1989 la référence à la scène du cavalier au sabre est brossée à gros traits, semble moins perçue par le filtre d'une conscience subjective altérée. Le personnage du cavalier semble doté d'une vie propre (il apparaît pour la première fois dans le deuxième chapitre quand il double la file des soldats sans transiter par un regard particulier) à la différence de *La Route des Flandres* où il est systématiquement rapporté à la perception de Georges.

Autre différence : tandis que les personnages étaient nommés dans *La Route des Flandres*, *L'Acacia* met en scène des personnages anonymes : le capitaine Reixach et Georges cèdent leur place à un colonel anonyme, vu par un brigadier anonyme. La scène personnalisée de *La Route des Flandres* acquiert de fait une dimension plus collective, une portée plus générale qui fait du colonel au sabre le digne représentant d'une caste, celle d'un état major suranné et prétentieux :

> Pas un homme : une entité, un symbole, l'incarnation enfin visible […] quelque chose comme un mythe, une abstraction), la délégation matérialisée de cette toute puissance occulte et sans visage dans laquelle ils englobaient pêle-mêle généraux, politiciens, éditorialistes … (*Ac*, 37)

Car, bien qu'elle lisse les origines géographiques et les confessions religieuses, la guerre ne nivelle pas l'ordre hiérarchique qui reste très marqué. On sent poindre la critique d'un point de vue plus distancié que ne l'était celui de *La Route des Flandres*. Tandis que le roman de 1960 transcrit les états de conscience altérés d'un soldat de 1940, *L'Acacia*, s'inscrit dans un après coup qui autorise

[418]En témoigne cet exemple : « Parvenu le 22 août au village de Jamoigne-les-belles, en Belgique, le régiment perdit dans la seule journée du 24 onze officiers et cinq cent quarante-six hommes sur un effectif total de quarante-quatre officiers et trois mille hommes. Après s'être replié pendant les journées du 25 et du 26, il reçut l'ordre de se déployer à la lisière de Jaulnay où, au cours du combat qu'il livra le 27, les pertes s'élevèrent à neuf officiers et cinq cent cinquante-deux hommes. (*Ac*, 56)

[419] « […] *il le vit* élever à bout de bras le sabre étincelant, le tout, cavalier, cheval et sabre basculant lentement sur le côté, *exactement comme* un de ces cavaliers de plomb dont la base, les jambes, commenceraient à fondre, continuant à le voir basculer, s'écrouler sans fin, le sabre levé dans le soleil […] » (*Ac*, 304). C'est nous qui soulignons.

un regard critique plus général dont le colonel au sabre fait les frais. On observe bien ce deuxième degré de lecture qu'introduit le narrateur d'après guerre grâce aux parenthèses. Il surplombe le point de vue des simples soldats d'alors. Prolongeons la citation précédente concernant le symbole du colonel et ce « pandémonium » de toutes puissances vus par les soldats :

> Pas un homme : une entité, un symbole, l'incarnation enfin visible […] quelque chose comme un mythe, une abstraction), la délégation matérialisée de cette toute puissance occulte et sans visage dans laquelle ils englobaient pêle-mêle généraux, politiciens, éditorialistes et tout ce qui touchait de près où de loin à ce pandémonium auquel ils ajoutaient encore en s'oubliant eux-mêmes (eux qui avaient élu ces politiciens, promu par leur intermédiaire les généraux et cru ce qu'écrivaient les éditorialistes soucieux de leur plaire) les chauffeurs qui conduisaient les automobiles des généraux et les colonels (du moins les imaginaient-ils : ils n'en avaient aussi jamais vu que de loin) [...] (*Ac*, 37)

Les parenthèses posent une voix narrative qui bénéficie du recul que le temps lui permet et réajuste le point de vue des soldats d'alors, impressionnés par le colonel, en indiquant les limites de ce point de vue. Le narrateur qui n'adhère pas à cette vision rend tout de même compte d'un regard collectif.

De même, la dimension mythologique du personnage, déjà à l'œuvre dans *La Route des Flandres*, s'inscrit plus précisément dans *L'Acacia* dans une sorte de conflit de classes. Incroyablement épargné par la boue en temps de guerre (*Ac*, 34), le colonel acquiert une dimension mythologique : Centaure tout droit sorti de la mythologie, il est assimilé à une « créature mythique » (*Ac*, 31) soudé qu'il est à son cheval. Tout droit sorti de son « empyrée »[420] (*Ac*, 47), le personnage appartient à la sphère céleste dont il semble, tel Pégase, « descendu dans un nuage ailé et cliquetant » (*Ac*, 47). La narration fait jouer l'opposition entre le sublime de ce personnage improbable et les souffrances de bêtes des soldats épuisés par la faim et la fatigue, offrant un contraste révoltant entre les deux parties. Le texte brosse ainsi un portrait saisissant de la condition des hommes en temps de guerre.

Simon fait de surcroît de ce colonel mythologique une sorte de Don Quichotte des temps modernes, le cerveau farci de représentations désuètes, à l'instar de son *alter-ego*. Jean Rouaud parle de ce personnage comme d'un symbole, celui de l'« ultime rejeton de cette tradition chevaleresque inadaptée à la modernité, fauché par la mitraille »[421]. Pour l'écrivain, Claude Simon aurait incarné là le personnage-type du héros de 14-18, militaire aux allures pompeuses aussi

[420] En mythologie, le lieu désigne la plus vaste des sphères célestes qui contenaient les feux éternels, séjour des dieux.

[421] Jean Rouaud, *La Désincarnation*, Paris, Gallimard, 2001 p. 12.

périmées que le sabre dégainé face à une mitraillette s'avère inutile, grotesque même, en mai 1940. Cette figure du militaire français d'un autre temps renvoie à une réalité que les historiens ont depuis bien analysée comme une des causes de la difficulté des Français à s'imposer sur le champ de bataille. Dès 1940 Marc Bloch témoigne :

> Nous venons de subir une incroyable défaite […] quoi que l'on pense des causes profondes du désastre, la cause directe […] fut l'incapacité du commandement.[422]

Les principaux commandements sont menés en 1939, par des militaires qui sont souvent les mêmes qui ont combattu en 14-18, restés attachés à des méthodes devenues archaïques. D'où ce sentiment que l'armée française accusait un temps de retard :

> […] nos chefs, au milieu de beaucoup de contradictions, ont prétendu, avant tout, renouveler, en 1940, la guerre de 1915-1918. Les Allemands faisaient celle de 1940.[423]

Mis en perspective comme symbole de l'état major, de la désuétude du commandement de la deuxième guerre mondiale, le colonel est envisagé comme une figure de l'état major. L'accent porté sur ce motif passe ainsi d'une vision fantasmatique à une perspective allégorique. Un glissement s'est ainsi opéré, qui tend à débarrasser la figure du cavalier au sabre de ses atours fictionnels pour la rapprocher de son référent. *Le Jardin des plantes* prolongera cette évolution en lui conférant une existence qui frise encore plus l'existence réelle.

c- Le cavalier au sabre dans *Le Jardin des plantes*, une figure-témoin

Le Jardin des Plantes pose un problème générique : il regroupe une série d'épisodes récurrents dans la prose de Simon qui font partie de son existence sans revendiquer cette part autobiographique puisque la couverture inscrit le texte dans le genre romanesque. Le statut du cavalier au sabre évoqué dans ce roman se trouve ainsi à la frontière entre le fictionnel et le réel mais s'approche d'une figure-témoin.

Parmi les épisodes récurrents du *Jardin des plantes*, revient un entretien entre S. (double de Simon) et un journaliste. Ce dispositif narratif qui consiste à simuler un entretien entre un enquêteur et un écrivain place la figure du colonel au cœur d'un questionnement sur la version

[422] Marc Bloch, *L'Étrange défaite, témoignage écrit en 1940*, [Albin Michel, 1957], Gallimard, coll. "Folio", 2012, p. 49-50.

[423] Id, p. 81.

authentique de ce motif traité sur le mode d'un épisode réel vécu par S. L'enjeu de cette quête : une version « brute » de la semaine de mai 1940 sans « ces enjolivements » que comportent les versions romanesques (entendre les précédents romans de S. – autrement dit, s'il s'agit de Simon, *La Route des Flandres* ou *L'Acacia*).

S. se défend de pouvoir produire une telle version, met en avant l'impossibilité de transmettre son expérience de l'évènement. Tantôt il impute les raisons à l'inexpérience du journaliste (« je me demandais ce que [les mots] de « guerre » ou de « peur » pouvaient bien signifier pour lui qui n'était pas né à cette époque, pour qui le mot avion n'évoquait qu'un simple moyen de transport (*Jp*, 75-76)), tantôt à ses propres difficultés (« C'est difficile à expliquer. Même aujourd'hui à moi-même. À plus forte raison à quelqu'un d'autre… » (*Jp*, 270)). Parfois encore, S. souligne les problèmes qui tiennent à la nature du témoignage (« 6 témoins d'un même évènement en donneront de bonne foi six versions différentes » (*Jp*, 273)). Autrement dit, la version authentique du cavalier au sabre que sollicite le journaliste n'est pas transmissible. *Le Jardin des plantes* porte ainsi toujours la trace de la défiance envers ce que Proust nomme « sincérité du faux témoin », au sujet de son personnage de lift dans *Sodome et Gomorrhe* qui jure que la Marquise de Cambremer s'est présentée sous le nom de Camembert.

Nonobstant cela, S. répond aux questions du journaliste. *Le Jardin des plantes* repose sur le témoignage qui était totalement exclu de *La Route des Flandres*, et était concédé dans *L'Acacia*[424]. Cette question du témoignage, de la restitution semble même cruciale dans ce « roman » de 1997 où la figure du cavalier au sabre côtoie une série de documents historiques : archives d'état major conservées à Vincennes, Mémoires de Churchill, auxquels s'ajoute la version allemande des faits à travers les carnets de ce chef de guerre théoricien de la « guerre éclair » qu'est Erwin Rommel. On peut s'étonner de voir ainsi les souvenirs de l'ex-soldat S. placés aux côtés d'archives militaires, ou de mémoires d'hommes célèbres. Par la proximité de textes historiques Simon semble hisser la figure de son cavalier au sabre au rang de figure-témoin, l'envisageant dans une perspective plus

[424] *L'Acacia* pose explicitement la question des témoins, du besoin de témoignage. Dès le premier chapitre, les trois femmes en quête du corps introuvable interrogent des gens qui n'ont parfois à offrir pour toute réponse que leur « regard vide » ou « répondant parfois à leurs question avec cette incohérente et volubile bonne volonté des humbles » (*Ac*, 21). Aux témoignages absents ou incohérents s'ajoutent ceux qui semblent à peine probables, comme cette histoire invraisemblable du chauffeur de la cantine ambulante, d'abord retrouvé « mort de peur » (*Ac*, 34) après un bombardement dans une cave, roué de coups par un sous officier pour qu'il reprenne ses fonctions, impossible à déloger. Le soldat fantôme qui la raconte relate qu'en entendant qu'il était question de quitter les lieux, le chauffeur regagne le véhicule dans un sursaut d'énergie… et meurt instantanément dans l'incendie du camion bombardé au même moment par un avion ennemi (*Ac*, 34-35). Autres figures de témoins, les deux tantes du brigadier qui conservent la mémoire de la vie ses parents : « Et elles racontèrent cela, lui faisant parfois répéter ses questions, tendant l'oreille, leurs visages ivoirins attentifs, plissés par la réflexion tandis qu'elles essayaient de se rappeler, parlant tour à tour de leurs voix songeuses, un peu absentes, comme lointaines, empreintes non plus de chagrin – c'était trop loin maintenant – mais de compassion, de pitié […] (*Ac*, 209). L'ex-brigadier se fait à son tour enquêteur, pose des questions qu'elles lui font « répéter », cherchant à faire parler les derniers témoins « de ce qui s'était passé là soixante-huit ans plus tôt » (*Ac*, 208).

historique. Les souvenirs de Simon et, partant, la figure du cavalier, s'inscrivent comme une pièce de ce puzzle que constitue la « drôle de guerre ». Simon confronte aussi les versions et semble même faire du colonel un Rommel français. On pourrait s'amuser à relever ainsi, nombre de coïncidences entre Rommel et le colonel au sabre qui réhabilitent en quelque sorte l'image du colonel tellement moquée dans *La Route des Flandres* et *L'Acacia*, finalement jugée à la mesure d'un grand chef de guerre[425]. L'image du cavalier au sabre semble être en 1997 réhabilitée, du moins S. fait-il preuve de compréhension à son égard[426].

Dans cette perspective, la question du sens qu'on peut donner à l'obstination de ce chef de guerre qui se jette dans son embuscade prend une nouvelle tournure. Les pistes de la folie, de l'orgueil militaire (*Jp*, 275) sont à nouveau émises mais à celles-ci S. ajoute une nouvelle perspective en déplaçant la question du domaine privé, psychologique, au domaine professionnel. Est-ce qu'un officier de l'armée s'appartient, peut-il prendre des décisions de son propre chef ou doit-il rester entièrement dévoué à un son état major ?

> Est-ce que le devoir d'un officier supérieur s'il juge un ordre désastreux n'est pas de refuser de le suivre, quitte à demander à être envoyé comme simple soldat à l'endroit le plus dangereux ? Par exemple, est-ce que le colonel était tenu d'obéir aveuglément au général (au général suicidé de la veille) qui lui avait donné l'ordre de replier son régiment sur Avesnes […] (*Jp*, 295)

Le cas du colonel au sabre devient ainsi l'objet d'une réflexion d'ordre théorique sur les marges de manœuvres dont dispose un officier supérieur, l'enjeu d'un questionnement éthique de portée générale. « On n'avait jamais parlé de cette défaite de cette façon » (*Jp*, 296) conclut le journaliste, et de fait, Simon envisage ici le motif du cavalier d'une manière nouvelle.

---

[425] Le colonel au sabre est en effet perçu dans la perspective d'un chef de guerre. Le « masque de cuir, osseux » (*Jp*, 127) de Rommel fait écho au « masque de bois aux joues plates et à la peau tannée par le grand air » (*Jp*, 274) du colonel. Simon est sensible par exemple au fait que Rommel ait été touché d'un éclat d'obus à la joue (*Jp*, 107), victime, comme le colonel français - dans une moindre mesure certes - de l'arme ennemie. Comme le sous-entendent certaines versions sur le colonel qui se serait rendu dans cette embuscade pour y trouver volontairement la mort, Simon rappelle que Rommel emprunte un « parcours jalonné de victoires qui le conduira quatre ans plus tard à croquer une pastille de cyanure » (*Jp*, 160). Le général L'Hotte, « l'un des penseurs les plus réputés de l'équitation française » semble conditionner la manière dont le colonel chevauche sa monture le jour où il se fait mitrailler (*Jp*, . 71). Il est en quelque sorte le pendant du général Hoth, aux côtés de qui Rommel se fait prendre en photo (*Jp*, 126-127).

[426] Le journaliste toussotant, se raclant timidement la gorge et disant Vous ne le portez pas dans votre cœur ! Et S. interdit, restant un instant sans parler, réfléchissant, disant à la fin que Mais non ! Non le journaliste se trompait ! D'abord encore une fois comment juger ? […] Non il (S.) n'avait rien contre lui. Pauvre homme ! Et même… (*Jp*, 181)

Bien que récurrent dans les œuvres de Simon, le motif du cavalier au sabre semble chaque fois porteur d'une problématique différente sur les rapports entre l'évènement de mai 1940 et son appropriation dans la prose. S'affichant comme une image brouillée dans *La Route des Flandres*, le motif suit cette « route de la référence » dont parle Antony Cheal Pugh[427] qui conduit Simon à l'inscrire progressivement dans un cadre de plus en plus référencé. *L'Acacia* et *Le Jardin des plantes*, illustrent ainsi ce virage des années quatre-vingt que la critique sur le contemporain a bien montré[428], où la littérature, après s'être enfermée dans des problématiques littéraires à l'époque moderne, se redonne des enjeux qui l'inscrivent dans la sphère sociétale. Au-delà de cette inscription esthétique, ce qui ressort de l'étude sur les inflexions du motif du cavalier, c'est l'émergence d'un besoin de restitution de l'expérience à la fin des années quatre-vingt dix, totalement exclu en 1960 où la prose brouille au contraire les repères, bien qu'elle repose sur certains documents attestés, comme en témoigne le croquis de Simon reproduit en première page de cette partie[429].

L'extrait de la carte IGN 1 :25000 de Solre-le Château à Beugnies et le croquis réalisé par Claude Simon pour écrire *La Route des Flandres*, publié la première fois en 1999 dans un numéro spécial de la revue *Du*, nous intéressent par la similitude de leur échelle et leurs tracés qui incitent à croire que ce plan n'a pas été réalisé en 1959-60 d'après mémoire, mais bien d'après une carte IGN ou assimilée. Dans la lettre écrite en 1984 à l'intention d'Anthony Cheal Pugh à l'occasion du « petit "historique" du 31e dragon» qu'il lui envoie, Claude Simon enjoint le critique de « suivre l'itinéraire de l'escadron sur la carte Michelin n°53 »[430]. Il est vraisemblable que ce soit cette carte que l'écrivain a consultée pour écrire *La Route des Flandres*. Il faut signaler en outre que ce croquis que nous reproduisons corrige un croquis antérieur, publié par Lucien Dällenbach en 1988, comme l'explique Alasdair B. Duncan. Ces remarques manifestent un certain souci de la véracité des faits au moment de l'écriture de *La Route des Flandres*, bien que cette préoccupation ait été recouverte par le style du roman, et par la méconnaissance de ces croquis durant près de trente ans. Il semble donc que dès *La Route des Flandres* Simon ait réalisé un croquis, sans doute à partir d'une carte IGN 1 : 25000. Ce croquis très précis lui était nécessaire pour se repérer dans le passage près du cheval mort. Cela montre un souci de la référence, dès les années 60, dans la création du texte, préoccupation qui aurait été effacée dans un second temps, recouvert par la

[427] Antony Cheal Pugh, « Claude Simon et la route de la référence », art. cit. p. 23- 45.

[428] On pense notamment aux travaux de Dominique Viart, comme *La Littérature française au présent*, op. cit.

[429] Ce croquis commenté se situe dans le premier volume I de l'édition de la Pléiade consacrée à Claude Simon, p. 1225-1226.

[430] Claude Simon, *O. C., T. I*, p. 1228.

nécessité de l'époque moderne. Le cheminement de la prose simonienne partirait donc de la volonté d'opacifier l'évènement pour aboutir à sa transmission.

Dans les années quatre-vingt, Duras et Simon prolongent les réflexions menées dans les années soixante sur l'appropriation de l'évènement. La reprise de textes (les cahiers de Duras), de motifs (le cavalier au sabre pour Simon), ou plus généralement d'une expérience autobiographique, permet de mesurer des différentes approches. Si l'évènement est toujours aussi problématique, son appropriation se détache dans les années quatre-vingt des consciences perturbées d'où il émanait dans les années soixante. De cette façon, l'appropriation de l'évènement se déplace d'une verbalisation qui mimerait le traumatisme d'un sujet vers la quête d'une écriture adaptée à un sujet problématique.

Nous avons pu constater toutefois que ce cheminement temporel est jalonné de reprises : chaque fois Simon décline l'évènement de la guerre en *éventèmes* dont le plus évident est celui du cavalier au sabre. De *La Route des Flandres* à *L'Acacia* sont également repris les épisodes de la chute de cheval lors d'une embuscade, celui des camps de travail ou du train… comme si ces bribes de souvenirs étaient l'expression de la guerre. Pour Marguerite Duras on observe que l'histoire de la Française de Nevers est en quelque sorte rejouée à travers la deuxième histoire du recueil, « M. X dit ici Pierre Rabier ». Dans les deux cas une femme se montre sensible aux avances de l'ennemi, à la différence que d'un côté l'ennemi est un soldat allemand, de l'autre un gestapiste. Plus généralement, *La Douleur* reprend une grande partie des épisodes déjà présents dans *Les Cahiers de la guerre* que le texte décline à travers les six histoires qui sont autant de facettes de la guerre ainsi envisagée dans la multitude de ses appropriations possibles.

Ce travail de reprise pourrait s'envisager sous l'angle traumatique de l'écrivain enferré dans des histoires plus ou moins obsédantes qui s'imposeraient à lui, dont il ne saurait se départir. Le ressassement, terme un tantinet péjoratif, voisine en effet avec le rabâchage, et assimile l'écriture à un piétinement, voire à une vaine rumination. La répétition devient alors repli sur soi, « symptôme d'une carence de l'imaginaire »[431]. À la sortie de *L'Acacia*, il s'est par exemple trouvé des journalistes qui ont fait paraître leur lassitude de voir Claude Simon publier, une nouvelle fois, ce qu'ils considèrent comme ses aventures de guerre[432].

[431] Jean Rouaud constate que contrairement aux peintres à qui on ne reproche jamais de retravailler le même motif, on entend parfois d'un auteur qui reprend le même thème est victime « d'une carence de l'imaginaire », Jean Rouaud, *La Désincarnation*, op. cit., p. 11.

[432] L'écrivain Jean Rouaud raconte : « À Claude Simon, il se trouva quelqu'un pour faire remarquer qu'après avoir raconté à trois reprises ce qui constitue la scène originelle de son œuvre, la débâcle du printemps Quarante et, par cet enregistrement d'un cavalier chargeant sabre au clair les parachutistes allemands, l'ultime soubresaut de cette idée

C'est *a contrario* dans un esprit dynamique que ces reprises seront ici envisagées. Dans un entretien qu'elle accorde en 1987 à une jeune journaliste italienne, Marguerite Duras raconte qu'Alain Robbe-Grillet l'a « accusée d'être répétitive ». L'écrivain se défend :

> Comme si insister sur certains sujets, de livre en livre, cela voulait forcément dire manquer d'imagination. Tout texte nouveau que je fais remplace l'ancien, l'amplifie, le modifie.[433]

Ce qui revient dans les textes, prenant des formes toujours différentes, s'inscrit dans un processus de déploiement. C'est ce qu'analyse Dominique Viart dans un article consacré aux écritures du ressassement. Selon lui l'ensemble des versions données d'un même évènement constitue autant de « tentatives de réappropriations » :

> [le ressassement est une] avancée désespérée vers un même jamais totalement circonscrit par l'expression que l'on vient d'en proposer et finalement toujours changé par les tentatives de réappropriation qui se jouent à chaque actualisation nouvelle.[434]

Dans cette optique la dynamique du ressassement dit moins la volonté de s'approcher au mieux de l'évènement, finalement impossible à circonscrire, qu'elle ne traduit la difficulté du geste d'appropriation finalement contraint de s'exprimer par un éclairage toujours provisoire et parcellaire de ce qui s'est passé.

Le phénomène de reprise devient alors un symptôme de la difficulté à appréhender l'évènement. On est là dans un parti pris esthétique qui, s'il a à voir avec le traumatisme personnel des écrivains concernés, se dépasse en question littéraire, où l'évènement n'est plus considéré comme un épisode circonscrit à déployer qui fait avancer une intrigue mais comme une matière plastique malléable, impossible à circonscrire, et dont on chercherait à rendre compte dans ses bribes et variations.

*

* *

---

chevaleresque de la France, il n'allait pas remettre ça, tout de même. Sous-entendu remettre ça, le roman, c'est-à-dire cette baderne, cette vieille scie. » *in* Jean Rouaud, *La Désincarnation*, op. cit., p. 12.

[433] Leopoldina Pallotta della Torre *Marguerite Duras, La Passion suspendue, Entretiens*, Paris, Seuil, 2013, p. 86.

[434] Dominique Viart, « Formes et dynamiques du ressassement. Giacometti, Ponge, Simon, Bergounioux », *in* Eric Benoit, Michel Braud, Jean-Pierre Moussanon, Isabelle Paulin, et Dominique Rabaté (dir.) « Écritures du ressassement », *Modernités*, n°15, Presses Universitaires de Bordeaux, 2001, p. 58-74, p. 60.

L'appropriation de l'évènement : une question de frontières ?

L'évènement semble ignoré par la théorie littéraire des années soixante, malgré la profusion de réflexions dont il fait l'objet en sciences humaines et sociales à cette période. Oblitérée par les théoriciens du nouveau roman, voire ignorée des écrivains du *soupçon*, la réflexion sur la matière évènementielle et son appropriation travaille pourtant les textes, du moins ceux de Duras et Simon. De façon plus ou moins théorisée, leurs premières œuvres font émerger l'évènement comme enjeu d'écriture. La notion d'évènement alors au cœur des fictions de ces deux écrivains autorise une filiation avec l'écriture contemporaine, en particulier avec les œuvres de Laurent Mauvignier et Emmanuel Carrère. En effet, non seulement chez ces auteurs, l'appropriation, on l'a vu, est problématique, mais en plus leur approche de l'évènement est elle aussi fragmentaire. Chez Mauvignier la guerre d'Algérie retentit à travers quelques épisodes comme l'intervention musclée dans un village, celle de la peur du guet la nuit, du médecin torturé à mort, la permission, ou encore la caserne où tous les soldats ont été tués, entrecoupés de scènes de vie quotidienne. De même chez Carrère, l'histoire du tsunami est rapportée par une compilation d'expériences qui, mises bout à bout permettent de donner un aperçu de l'évènement. Par-delà les frontières esthétiques pensées par la critique entre écriture intransitive et écriture transitive, le travail mené par Marguerite Duras et Claude Simon sur la manière d'aborder l'évènement en littérature invitent à penser la contemporanéité dans l'héritage des générations qui précèdent.

Ces jalons ouvrent aussi sur les enjeux d'une réflexion sur la possible restitution de l'évènement. L'appropriation de l'évènement ne transite plus en effet par la représentation globale des faits qui se sont produits, mais par l'évocation de bribes de ce qui s'est passé, qu'on a appelé ici des *éventèmes*. Cette fiction évocatrice pose également la mise en question de son appropriation. À l'occasion du 11 septembre, le philosophe Jacques Derrida constate la relation problématique entre l'évènement et son appropriation :

> L'évènement, c'est ce qui arrive et en arrivant arrive à me surprendre, à suspendre la compréhension : l'évènement, c'est d'abord ce que je ne comprends pas. Mieux, l'évènement, c'est que je ne comprenne pas (…) il n'y a d'évènement digne de ce nom que là où cette appropriation échoue sur une frontière.[435]

[435] Jacques Derrida, *Le concept du 11 septembre*, Galilée, [2003] 2004, p.139

Qu'il s'agisse d'un évènement historique comme le 11 septembre, d'un fait divers ou d'une catastrophe naturelle, l'évènement se mesure ainsi, selon Derrida, à l'impossibilité de se l'approprier, vouant celui qui s'y attelle à échouer sur une frontière. Mais de quelle frontière s'agit-il ? L'incompréhension individuelle et sociétale dans laquelle plonge l'évènement empêche de s'approprier ce qui s'est passé qui appartient à un au-delà de l'entendement. Cette première frontière en induit une deuxième : en effet, ne sachant comprendre ce qui s'est passé, comment puis-je en parler ? L'appropriation de l'évènement achopperait donc selon Derrida sur une double frontière à la fois cognitive et linguistique. Est-ce pour autant qu'il faille renoncer à toute forme d'appropriation de l'évènement ? La somme que Derrida consacre à l'évènement du 11 septembre, d'où est extraite la citation, incite à répondre par la négative. Pour le philosophe, comme pour les écrivains de notre corpus, la frontière cognitive et linguistique que pose l'évènement lance un défi à l'écriture. La littérature n'est-elle pas, après tout, « assaut contre les frontières »[436] ?

[436] « Toute cette littérature est assaut contre les frontières », Kafka, *Journal*, 16 janvier 1922, Paris, Grasset, [trad. Marthe Robert].

DEUXIEME PARTIE :

COMMENT DIRE L'EVENEMENT ? (POUR EN FINIR AVEC L'INDICIBLE)

Renaud Auguste-Dormeuil, *The Day Before, Star System, Hiroshima, August 5, 1945,23:59*, 2004, impression jet d'encre marouflée sur aluminium et encadrée, 170 x 150 cm

A- l'évènement « aux limites » du langage

Le triple indicible

Dès la fin des années cinquante, le fait divers ou l'histoire intéressent Duras et Simon, dans un rapport nouveau à cette matière évènementielle, fait de soupçon et d'intérêt. Comment intégrer l'évènement dans le récit sans pour autant revenir à ce que Genette appelle *le récit d'évènements* ? Comment parler du monde, de ce qui se passe, avec l'œil nouveau, critique, des avant-gardes, autrement dit sans raconter l'évènement, sans en dérouler les épisodes ? De ces questions il procède un rapport problématique non seulement à l'évènement, mais aussi à son appropriation par le verbe. Cette appropriation problématique, plus ou moins réfléchie dans les textes de Simon et Duras, s'accompagne d'un processus récurrent au cours duquel l'évènement échoue sur la frontière de sa mise en mots qu'on retrouve également chez Laurent Mauvignier et Emmanuel Carrère.

Sur la page d'accueil de son site, Laurent Mauvignier, présente son projet littéraire comme une écriture qui balance entre approche du réel, et impossibilité de le dire :

> Ses romans s'essayent à circonscrire le réel mais se heurtent à l'indicible, aux limites du dire.[437]

La matière évènementielle, qui renvoie au monde, semble alors achopper sur l'indicible. D'un côté on s'attache au réel, de l'autre on promulgue son ineffable. Il nous semble que dans cet entre-deux se situe le programme de la fiction d'évènement qui prend sa source dans les années soixante pour essaimer dans la littérature contemporaine. L'appropriation de l'évènement est alors en proie à un indicible qui se décline sous trois formes conjuguées : l'indicible intérieur, moral et esthétique.

L'indicible peut en premier lieu correspondre à l'ineffable, à savoir le sentiment personnel, qu'on manque de mots pour dire des choses dont il y aurait beaucoup à dire[438]. Dans ce cas il est associé à l'intériorité de l'individu qui n'est pas en capacité d'exprimer ce qu'il ressent et qui

[437] laurent.mauvignier.net, section "biographie"

[438] Étymologiquement, l'adjectif renvoie aux mystères de la religion qui ne peuvent s'exprimer. Le philosophe Jankelevitch distingue l'indicible de l'ineffable, à savoir que selon lui l'indicible est un absolu dont on n'a rien à dire, tandis que l'ineffable relève plutôt d'un sentiment qu'on manque de mots pour le dire mais qu'il y aurait beaucoup à dire. Jankelevitch, *La Mort*, Paris, Flammarion, 1970, p. 82-83.

donne une mesure de l'énormité qui lui arrive, impossible à appréhender. Cette conception de l'indicible peut sembler difficilement compatible avec l'étude d'œuvres littéraires. En effet, les écrivains de notre corpus sont des *experts du langage*. Nonobstant, il est vrai que ces écrivains ont pour point commun de s'être montrés en difficulté face à la verbalisation de certains évènements. C'est la teneur du propos qui définit le projet de Mauvignier rappelé en préambule, et qui s'applique en particulier pour lui à la guerre d'Algérie que son père a vécue mais dont ce dernier n'a jamais voulu parler avant de se donner la mort. L'expérience traumatique qui hante Emmanuel Carrère concerne son grand-père maternel, traducteur pour les Allemands durant l'Occupation, subitement disparu à la Libération. Bien qu'ayant retracé cette histoire de manière plus frontale dans son reportage *Retour à Kotelnitch*[439] et dans *Un roman russse*, les questions identitaires soulevées rejoignent celles que pose l'affaire Romand, qui l'a bouleversé au point qu'il n'a longtemps su comment l'écrire. Claude Simon évoque pour sa part, nous l'avons vu, la marche printanière derrière son colonel comme un épisode traumatique qu'il ne cesse de reprendre dans sa prose[440]. À l'inverse Marguerite Duras reste sans voix face à la découverte des charniers en 1945 dont elle taira longtemps l'expérience :

> En 1945 pendant la découverte des charniers allemands des camps de concentration. Je me postais dans les gares et devant les entrées des hôtels avec des photos de mon mari et de mes amis et j'attendais sans espoir aucun […] le retour des survivants. Je ne pleurais pas, j'étais apparemment comme d'habitude sauf que je ne pouvais plus parler du tout.[441]

Bien qu'habiles avec le verbe, les écrivains peuvent ainsi se trouver confrontés à une difficulté personnelle pour exprimer un évènement particulièrement traumatique, celle-ci s'exprimant par la reprise obsédante ou son revers, le silence. On pourrait émettre l'hypothèse suivant laquelle ces difficultés rencontrées face au langage ont incité les auteurs à trouver une nouvelle langue pour dire, malgré tout, ce qui les hante. Il n'en reste pas moins que la construction de personnages traumatisés, particulièrement à l'œuvre chez Duras et Mauvignier, pourrait rejouer le traumatisme personnel de l'écrivain confronté aux limites du langage.

---

[439] Emmanuel Carrère, *Retour à Kotelnich*, 2004

[440] « […] le seul véritable traumatisme qu'il est conscient d'avoir subi et à la suite duquel sans aucun doute son psychisme et son comportement général dans la vie se trouvèrent profondément modifiés fut, comme il a essayé de le raconter, ce qu'il éprouva pendant l'heure durant laquelle il suivit ce colonel, vraisemblablement devenu fou, sur la route de Solre-le-Château à Avesnes, le 17 mai 1940, avec la certitude d'être tué dans la seconde qui allait suivre. » Claude Simon, *JP*, op. cit., p.223.

[441] Marguerite Duras, *Les yeux verts*, op.cit., p.23.

La notion d'indicible peut encore être envisagée sous une forme éthique. Pour le philosophe Georges Steiner, comme pour tout un pan des réflexions sur le récit d'après guerre, « le monde d'Auschwitz réside dans un hors discours comme il réside hors raison »[442]. L'idée repose sur le principe suivant lequel certaines réalités imposent le silence, lequel permet de mesurer l'évènement à la hauteur de cette incapacité à le verbaliser. La nature incommensurable de l'évènement impose qu'il ne puisse être appréhendé par le langage. Ce principe condamne donc à l'échec toute appropriation de l'évènement parce qu'il en nierait la démesure. Cette frontière éthique qu'érige l'indicible est à nuancer. Nous l'avons déjà évoqué, la critique d'Adorno porte principalement sur l'esthétisation de l'évènement. La recherche d'effets stylistiques est en effet difficile à envisager avec des sujets sensibles au risque de conduire à ce que le critique et cinéaste Jacques Rivette appelle « l'abjection »[443]. Transposé au genre cinématographique, le problème s'illustre en effet par la polémique que génère l'une des premières fictions sur les camps nazis. Sorti en 1959, quatre ans après *Nuit et brouillard* de Resnais, et quelques décennies avant *La Vie est belle*[444], le mélodramatique *Kapo* de l'italien Gillo Pontecorvo suscite la colère de Jacques Rivette. Dans un article demeuré célèbre, le critique et cinéaste juge ce film comme une « abjection ». Il évoque en particulier, le moment où Riva se jette sur les barbelés, que le réalisateur choisit de rendre encore plus pathétique par un travelling-avant :

> Voyez cependant, dans *Kapo*, le plan où Riva se suicide, en se jetant sur les barbelés électrifiés ; l'homme qui décide, à ce moment, de faire un travelling-avant pour recadrer le cadavre en contre-plongée, en prenant soin d'inscrire exactement la main levée dans un angle de son cadrage final, cet homme n'a droit qu'au plus profond mépris. […] Il est des choses qui ne doivent être abordées que dans la crainte et le tremblement, la mort en est une, sans doute ; et comment, au moment de filmer une chose aussi mystérieuse ne pas se sentir un imposteur ? Mieux vaudrait en tout cas se poser la question, et inclure cette interrogation, de quelque façon, dans ce que l'on filme ; mais le doute est bien ce dont Pontecorvo et ses pareils sont le plus dépourvus.[445]

Avec cet exemple le problème se déplace : l'évènement n'est plus un indicible en soi mais peut être dépassé à condition que son appropriation soit moralement correcte. Cela implique pour Rivette de ne pas user de techniques abusivement esthétiques lors de moments forts.

---

[442] Cité par Paul Ricoeur, in *L'Histoire, la mémoire, l'oubli* op. cit, p. 332.

[443] Jacques Rivette, « De l'abjection », *Cahiers du Cinéma* n°120, juin 1961, p. 54-55. Repris dans Antoine De Baecque (edit), *Théories du Cinéma*, Paris, *Cahiers du cinéma*, 2001, p. 37-40.

[444] Roberto Benigni, (*La Vita è bella*, 1997), *La Vie est belle*, 1998.

[445] Jacques Rivette, « De l'abjection », art. cit., p. 39.

D'autres cinéastes adoptent un point de vue plus radical. Pour Claude Lanzmann, l'Holocauste relève de « la représentation impossible »[446]. Son film prend le parti de ne montrer que les visages de ceux qui témoignent pour parler des camps. Dans la même veine, en littérature Maurice Blanchot considère que « tout récit sera d'avant Auschwitz »[447]. Selon lui, en effet, après cet évènement, le récit n'est plus de mise. L'appropriation de l'évènement se confronte ainsi à une frontière éthique qui impose à la littérature de trouver des biais moralement acceptables pour repousser cette frontière.

Extrait du film *Kapo* correspondant au travelling-avant sur l'actrice Emmanuelle Riva

Ces débats sur l'indicible éthique s'enracinent pour la plupart dans les débats au sujet des camps, de la solution finale. Mais ces réflexions touchent plus généralement tout ce qui place la collectivité face à un innommable : les tortures de la guerre d'Algérie, les conséquences de la bombe d'Hiroshima, voire, à une autre échelle, certains faits divers. Pour y faire face, on remarque l'inscription récurrente dans les textes d'un sentiment d'illégitimité. L'expression de la honte ou du scrupule à écrire, sans pour autant renoncer à faire œuvre, permet d'exposer une mauvaise conscience qui donne à l'écrivain un blanc-seing pour franchir la frontière de l'indicible. C'est par exemple tout l'enjeu d'un préambule comme celui de Marguerite Duras pour son pseudo-journal extrait de *La Douleur*. Une autre façon, plus allégorique, de rendre la littérature illégitime consiste à malmener les livres évoqués dans les textes.

L'appropriation de l'évènement confronte ainsi la littérature à ses propres limites, car l'indicible éthique rejoint souvent un indicible littéraire. À la suite de Saul Friedlander, Paul

[446] Voir Claude Lanzmann, "Holocauste, la représentation impossible", *Le Monde*, 3 mars 1994, p. I et VII. Sur la réfutation de la thèse de l'Inimaginable appliquée aux camps d'extermination et comprise comme nouvel iconoclasme, voir Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout*, Paris, Minuit, 2003, notamment p. 38 et suivantes, p. 83 et suivantes.

[447] Maurice Blanchot, *Après-coup*, Paris, Minuit, 1983, p. 99. Le penseur fonde son analyse sur *Le Choix de Sophie*, de Styron, une réflexion déjà à l'œuvre dans *La Folie du jour* : « Non pas de récit plus jamais », Blanchot, *La Folie du jour*, Fata Morgana, 1973, p.38.

Ricœur s'intéresse aux évènements « aux limites »[448] qu'il envisage au regard des limites linguistiques :

> Le vocable peut désigner deux sortes de limites : d'une part une sorte d'épuisement des formes de représentation disponibles dans notre culture pour donner lisibilité et visibilité à l'évènement dénommé « solution finale » ; d'autre part, une requête, une exigence d'être dit, représenté, s'élevant du cœur même de l'évènement, donc procédant de cette origine du discours qu'une certaine tradition rhétorique tient pour l'extralinguistique, interdit de séjour en terre sémiotique.[449]

L'évènement « aux limites », exprime une deuxième forme d'indicible où l'évènement se soustrairait à l'expression pour des raisons essentiellement linguistiques : les discours ne sont pas à la hauteur de tels évènements à cause de l'« épuisement des formes de représentation disponibles dans notre culture ». Par un raisonnement réciproque, c'est parce que le 11 septembre ne trouve aucune expression adéquate que Jacques Derrida lui confère le statut d'évènement. L'évènement est ce qui bouleverse « l'appareil conceptuel, sémantique, herméneutique (…) qui aurait pu permettre de (…) de parler, de nommer » comme il le précise dans un entretien avec Giovanna Borradori :

> Ce qui a été touché, traumatisé par ce double *crash*, est-ce seulement ceci ou cela, « quoi » ou « qui », des buildings, des structures urbaines et stratégiques, des symboles de la puissance politique, militaire et capitaliste, un nombre considérable de personnes de toutes origines, vivant sur le corps d'un territoire national depuis longtemps ? Non, ce n'est pas *seulement* tout cela, c'est peut-être surtout, à travers eux, l'appareil conceptuel, sémantique, herméneutique, si vous voulez, qui aurait pu permettre de voir venir, de comprendre, d'interpréter, de décrire, de parler, de nommer le « 11 septembre » - et, ce faisant, de neutraliser le traumatisme, de l'amortir dans un « travail de deuil ».[450]

Cette approche linguistique, qui consiste à mettre en avant les défaites du langage correspond à l'esthétique des années soixante. Si « dans le programme réaliste, le monde est descriptible, accessible à la dénomination »[451], dans le programme avant-gardiste, au contraire, le monde serait plutôt « inaccessible à la dénomination », et l'indicible devient un étendard qu'on

---

[448] Paul Ricœur, *L'histoire, la mémoire, l'oubli*, op. cit., p. 331

[449] Id. p. 329. Paul Ricœur cite Saul Friedlander, Probing *the limits of representation: nazism and the final solution,* Cambridge-Londres, Harvard University Press, 1992.

[450] Jacques Derrida, *Le Concept du 11 septembre – Entretiens avec Giovanna Borradori*, op. cit., p. 143-144.

[451] Philippe Hamon, « Un discours contraint », art. cit., p. 162.

dresse comme gage de qualité. C'est à partir de cet indicible que les écrivains de notre corpus déplacent les frontières du littéraire, à la recherche d'une langue « autre » pour dire ce qui n'a pas d'équivalent.

Relégation dans une zone intérieure à laquelle le langage n'a pas accès, honte à parler de *ça*, insuffisances du langage pour le faire, les textes de notre corpus se trouvent confrontés à cette triple frontière de l'indicible censée vouer à l'échec son entreprise d'appropriation littéraire de l'évènement.

1- l'indicible : une frontière intérieure artificielle ?

Les dernières avant-gardes ne sont, en général, pas friands de personnages de tribuns ni de philosophes. Des romans de Claude Simon, à ceux de Duras, les savants font l'objet d'un discrédit sévère tant leur prétention à saisir ce qui se passe est ou bien naïve, ou bien prétentieuse. À l'inverse, on rencontre tout particulièrement chez Duras, et pour l'époque contemporaine chez Mauvignier, des êtres mal à l'aise avec la parole. Ces personnages en proie à l'indicible semblent traduire par une parole bloquée, une défaillance interne du personnage qui peut être liée à l'impact d'un évènement (la vie sous l'Occupation, l'attente d'un homme qu'on aime lors de la libération des camps, le drame du Heysel, la guerre d'Algérie). Plus généralement, nous observons que les points de vue des voix qui racontent sont altérés : les personnages sont dans des états (fatigue, folie, régression infantile) qui les empêchent de comprendre, et, partant, de dire ce qui leur est arrivé. Après avoir observé cette expression de l'indicible intériorisé dans les personnages, nous interrogerons ce phénomène au regard des *trauma studies* [452]. Ces traumatismes des personnages ne peuvent-ils refléter l'expérience traumatique de l'écrivain, le confrontant lui-même à cette incapacité de verbaliser son expérience de l'évènement ?

a- laconisme des personnages durassiens : Elle et Mme L.

De Claire Lannes, dans *L'Amante anglaise*, à Anne Desbaresdes, dans *Moderato Cantabile*, de Lol V. Stein à Emily L., les personnages de Marguerite Duras sont la plupart du temps des êtres introvertis, repliés sur un secret, gênés par une prise de parole qui, lorsqu'elle affleure, reste cantonnée à une sphère privée, intime. *Hiroshima mon amour*, et *La Douleur* livrent deux exemples

[452] Pour les références canoniques sur la question, voir partie I-2-b « approche traumatique ».

de ces personnages à travers deux portraits de femmes. Elle, la Française, et Mme L. (Madame « Elle ») sont deux personnages à la fois anonymes et féminins. Or chez Marguerite Duras, la femme est souvent rangée du côté de ceux qui n'ont pas (ou pas eu) accès à la parole, du côté du silence, et c'est à ce titre que l'écrivain s'intéresse à elles. Elle évoque notamment cela dans une courte nouvelle intitulée « Le Coupeur d'eau »[453]. Inspiré d'un fait divers, le texte relate le suicide d'une famille qui a attendu le TGV sur les rails suite à une coupure d'eau en plein été. L'écrivain se focalise sur le personnage féminin de cette histoire, dont la rumeur semble s'étonner qu'elle n'ait rien dit qui puisse laisser présager cet acte suicidaire. Marguerite Duras en fait un personnage emblématique du rapport des femmes au silence en évoquant une autre affaire qui l'a intéressée :

> Christine Villemin qui n'est pas capable d'aligner deux phrases, elle me passionne, parce qu'elle a ce que cette femme [la femme de la nouvelle « Le Coupeur d'eau »] a aussi : la violence insondable. Il y a une conduite instinctive qu'on peut essayer d'explorer, qu'on peut rendre au silence. Rendre au silence une conduite masculine est beaucoup plus difficile, beaucoup plus faux, parce que les hommes, ce n'est pas le silence. Dans les temps anciens, dans les temps reculés, depuis des millénaires, le silence, c'est les femmes. Donc la littérature c'est les femmes. Qu'on y parle d'elles ou qu'elles la fassent, c'est elles.[454]

La femme, selon Duras, est porteuse d'une « violence insondable » qui a partie liée à un rapport essentiel au silence, et, dans un rapport logique durassien, à la littérature, (« le silence, c'est les femmes. Donc la littérature, c'est les femmes »). C'est dans cette perspective un brin sexiste que nous pouvons placer la Française d'Hiroshima ou Mme L. : deux personnages porteurs d'une violence liée à une expérience traumatique, combinée à une parole difficile.

Marguerite Duras n'est pas allée au Japon et n'a pas dirigé Emmanuelle Riva, mais elle aurait envoyé des enregistrements des dialogues sur bandes magnétiques à Tokyo, afin de transmettre cette diction particulière, plate, qui est la sienne[455]. Cette manière de scander le texte, le ton de la voix, monocorde, manifeste une sorte de déprise sur les propos qui sont énoncés, comme s'ils s'échappaient, malgré Elle.

---

[453] Marguerite Duras, « Le Coupeur d'eau », op.cit.

[454] Id., p. 118.

[455] Robert Harvey, notice sur *Hiroshima mon amour*, in *Marguerite Duras*, *O. C. II.*, p. 1634. Un enregistrement radiophonique pour l'émission « Histoire sans images », diffusé le 3 septembre 1966 fait entendre les dialogues lus par Emmanuelle Riva et Marguerite Duras et donne une idée de ce que pouvait préconiser Duras.

> La cadence si particulière de la voix de Marguerite Duras rappelle à quel point ses paragraphes strophiques et sa ponctuation – en particulier, son usage idiosyncrasique de la virgule – échappent parfois à la norme grammaticale pour dicter des arrêts expressifs, des hésitations, ou même des silences plus ou moins longs.[456]

À la scansion hésitante des phrases, s'ajoutent des répliques rarement plus longues qu'une ligne, parfois monosyllabiques. Le rôle d'enquêteur[457] joué par le Japonais qui procède à une véritable maïeutique pour faire accoucher la Française de ses souvenirs, vient couronner l'ensemble et produit cette impression d'un personnage féminin plutôt mal à l'aise avec le langage. L'alcool vient en recours afin de libérer la parole dans la quatrième partie où le Japonais « *tient le verre et la fait boire* » avant qu'elle-même n'en redemande (*Hma*, 99). Comme le Campari des *Petits chevaux de Tarquinia*, les manzanillas et le scotch du roman *Dix heures et demie un soir d'été*, le vin pour Anne Desbaresdes dans *Moderato cantabile*… l'alcool joue un rôle prépondérant et libère les langues de ces femmes introverties qui ne savent pas dire ce qui les habitent.

Il est à noter qu'Emmanuelle Riva interprète le rôle d'une actrice. On peut donc envisager ce problème d'expression comme un paradoxe pour quelqu'un qui fait profession des mots. D'un autre côté, la parole de l'actrice est une parole empruntée aux autres, qui peut justifier le malaise intime dès lors qu'il s'agit d'exprimer sa propre intériorité.

La Douleur n'est pas un scénario et laisse moins de place pour une étude sur la manière dont les mots sont amenés. Pour autant, le silence frappe dans ce texte. Ce sont les silences, nombreux, le silence de l'appartement dont on n'entend que les craquements du parquet, dans lequel Mme L. attend son mari. Il y a peu de discours directs, et les échanges sont lapidaires, au téléphone ou avec D. :

> Le téléphone sonne : « Allô, allô, vous avez des nouvelles ? » Il faut que je me dise que le téléphone sert aussi à ça. Ne pas couper, répondre. Ne pas crier de me laisser tranquille. « Aucune nouvelle.- Rien ? Aucune indication ? – Aucune. – Vous savez que Belsen a été libéré ? Oui, hier après-midi… - Je sais. » Silence. Est-ce que je vais encore le demander ? Oui. Je le demande : « Qu'est-ce que vous en pensez ? Je commence à être inquiète. » Silence. «Il ne faut pas se décourager, tenir, vous n'êtes hélas pas la seule, je connais une mère de quatre enfants… - Je sais, je m'excuse, je dois sortir, au revoir. » Je repose le téléphone. (*D*, 14)
>
> [D.] m'a ouvert. Il m'a prise dans ses bras : « Rien de nouveau depuis tout à l'heure ? – Rien. Je n'en peux plus. » (*D*, 44)

[456] Id., p. 1650.

[457] Il est à noter que ce rôle sera encore employé dans *L'Amante Anglaise* en 1967 où un enquêteur fait advenir les souvenirs, les mots des personnages de Robert Lamy, Pierre et Claire Lannes.

La Française, comme Mme L., ne sont pas des personnages très loquaces. Dans les deux cas les personnages féminins font preuve de retenue dans leurs propos, se replient, incapables d'exorciser ce qu'elles ont vécu, ou ce qu'elles vivent. Cette tendance observée chez Duras est un ressort des personnages des romans de Laurent Mauvignier.

b- les « sans voix » de Laurent Mauvignier

Dans les romans de Laurent Mauvignier, les personnages parlent de façon générale tout aussi peu que les femmes de Duras. Ses premiers romans sont d'ailleurs écrits en monologues intériorisés, sans dialogues, comme si la parole n'était pas destinée à sortir du corps.

Des hommes comporte quelques paroles prononcées au discours direct. Bernard, venu offrir un cadeau à sa sœur, ne parle pas avant la page 20. Tandis qu'on entend des bribes d'échanges sans consistance entre les autres personnages venus assister aux festivités, Bernard est comparé à « un bloc de silence qui s'est rétracté » (*Dh*, 19). Il finit péniblement par parler, lance un consensuel « bon anniversaire (…) la voix si faible et tremblante qu'on ne l'a pas entendue vraiment, juste devinée sous celles qui parlaient, plus loin » (*Dh*, 20). La voix de Bernard se fait inaudible, mal assurée, puis se tait à nouveau. Le narrateur insiste sur les difficultés de Bernard à prononcer des phrases pourtant banales :

> Est-ce que ça te plaît ?
> La question déjà sur le bord des lèvres, remuant dans sa bouche, prête à venir, sous forme de murmure, de prière, mais pour l'instant sans rien que l'attente fixe... (*Dh*, 22)

On comprend que Bernard a formulé pour lui-même la phrase mais il n'ose pas la dire. Comme le « bon anniversaire », les mots sont suspendus, plus pressentis qu'entendus. Par la suite, sommé de s'expliquer sur la valeur inestimable du cadeau offert à sa sœur Solange, il ne répond pas aux reproches de l'assemblée. Lorsqu'il tente enfin de prendre la parole publiquement, la verbalisation a les allures d'un accouchement difficile :

> […] oui, a-t-il dit, au départ si faiblement qu'on n'aurait pas compris les mots balbutiés, à peine prononcés, si on ne les avait déjà entendus dire, marmonnés répétés comme répètent les mêmes mots, les mêmes obsessions, les ivrognes.
> Ça a commencé par des mots écorchés, rabotés, escamotés, un flot sans aspérité, sans consonnes ni voyelles pour former des sons identifiables […] (*Dh*, 40)

On assiste ici, après quarante pages de lecture, à une sorte de naissance du langage de Bernard, les mots sortent difficilement, d'abord mal identifiés, à peine audibles, puis la voix prend de l'ampleur. Le processus ressemble ainsi à la façon dont la Française est amenée à verbaliser son expérience de l'Occupation à Nevers par l'entremise du Japonais.

Le personnage de Bernard, qui restera relativement muet durant tout le roman, est à l'image des principaux personnages de Laurent Mauvignier : pas très causeur. Dans le premier roman *Loin d'eux* se profile une famille taciturne :

> « Nous, (…) on n'a jamais bien su dire les choses. Pas au point de ne pas se faire comprendre, mais tout comme il a dit, et Luc je crois qu'il comprenait ça quand même parce qu'il était comme nous, comme papa était, comme nous sommes, comme Céline elle est, et Luc aussi était comme ça, à vouloir je ne sais pas quoi, a dit Gilbert. »[458].

Plus loin :

> « On se repasse ça de père en fils, comme si de génération en génération tout ce que les vieux n'avaient pas pu dire c'était les jeunes à leur tour qui le prenaient en eux. »[459]

Le sentiment d'un atavisme familial s'estompe un peu dans les romans suivants, mais il subsiste le sentiment diffus d'appartenir à une communauté, celle de ceux qui n'ont pas de prédisposition pour parler. Tandis que le phénomène est associé à la gent féminine chez Duras, la critique a beaucoup souligné la dimension sociologique des personnages de Mauvigner qui peut expliquer ces entraves verbales. Laurent Mauvignier serait l'écrivain des sans voix[460], ces déclassés, pour reprendre un terme bourdieusien, ceux que Pierre Sansot appelle, sans commisération, les « gens de peu »[461]. Éboueurs, femmes de ménage, mécaniciens, magasiniers, à la recherche d'un

[458] Laurent Mauvignier, *Loin d'eux*, op. cit., p.30

[459] Id., p.81

[460] « Les personnages de Mauvignier parlent toujours à la place, en faveur de ceux qui n'ont pas de voix », Patrick Kéchichian, *Le Monde*, 15 septembre 2006.

[461] Pierre Sansot*, Les Gens de peu*, PUF, 1992. Laurent Mauvignier récuse l'expression qu'il juge marquée par la commisération dans un entretient avec Michel Murat (art. cit.), mais le sociologue s'explique dans sa préface sur l'usage de ce terme, et rejette cette critique qu'on pourrait lui faire. C'est donc sans connotation misérabiliste que nous l'employons.

emploi … ou paysans[462], les personnages ne sont pas du côté de ceux qui maîtrisent la langue. Laurent Mauvignier leur servirait d'interprète :

> Voici donc le sixième roman de Laurent Mauvignier, cet écrivain d'une extrême sensibilité et d'une grande rigueur qui ne cesse d'explorer la souffrance, la solitude, le désespoir de ses contemporains et de rendre la parole aux sans-voix. Fidèle à sa méthode endoscopique et à son style organique, il construit tous ses romans autour de longs monologues intérieurs.[463]

La dimension sociale des personnages de Mauvignier est certes à prendre en compte, mais cette piste se conjugue à la psychologie du personnage traumatisé, incapable de communiquer ses sentiments. Bernard ne parle plus depuis qu'il est rentré d'Algérie, puis de la Région parisienne, où il semble avoir rompu toute attache avec sa femme et ses enfants. Du Heysel, Tonino et Jeff se sont promis de ne plus jamais parler. Jeff s'en sent de toute manière incapable :

> Ne pas dire que j'y étais. Ne pas reconnaître que chacun avait dû s'enfermer dans son sentiment d'être le seul à ne pas savoir se libérer d'un souvenir posé dans notre vie comme un bloc de granit dressé en plein milieu d'un champ. (*Dlf*, 262)

Son ami Tonino, pourtant gouailleur, partage cette conviction qu'il faut taire ce qui s'est passé dans le stade, condamné à rester seul avec son expérience de l'évènement :

> Et, tu vois, Jeff, m'a dit Tonino, j'ai pensé à tout ça en allant là-bas, et à ce que plus la vie avance et plus il faut que je mette un couvercle dessus et que je ne parle de rien, je ne peux rien partager. (*Dlf*, 264)

Cette expérience du survivant est en effet indicible dans la mesure où elle expose le personnage au sentiment de culpabilité :

> Je me suis souvent dit l'étonnement de ne pas pouvoir – ni vouloir – raconter que j'étais là-bas. Ne pas dire que j'y étais. Comme si pour moi ça avait eu la vulgarité de la prétention, comme de dire, j'ai échappé à ça,

[462] La plupart des personnages de Laurent Mauvignier sont des jeunes gens en fin d'étude à la recherche d'un travail, comme Tonino et Jeff, dans *Dans la foule*, Pauline et Tony dans *Seuls*. Dans *Apprendre à finir* le mari est éboueur, l'épouse femme de ménage, comme Cathy dans *Seuls*, qui travaille dans les cantines. Bernard, à son retour d'Algérie, envisage de travailler comme mécanicien dans un garage (*Des hommes*). On trouve encore des vigiles comme l'un des frères de Geoff, dans *Dans la foule*, et les personnages de *Ce que j'appelle oubli* qui tuent le clochard. Enfin, Bernard a pour frère un homme « qui ne parlait pas, presque jamais, venu de ses champs où il passait son temps à cultiver des betteraves et les maïs » qui suggère peut-être son origine paysanne (*Dh*, 40)

[463] Jérôme Garcin, *Le Nouvel Observateur*, 14 septembre 2006.

> j'ai donc été le plus fort, et je pourrais raconter et enjoliver, me montrer comme une force de la nature alors non, impossible. (*Dlf*, 262)

Culpabilité, sentiment d'un impossible partage, expliquent pourquoi ce qui s'est passé semble condamné à rester enfoui. Ce qui sera confirmé quand par hasard Tonino retrouve Gabriel en allant voir le procès des hooligans, ils parlent de tout, sauf du procès (*Dlf*, 275). Les mots ne semblent ainsi pas à la hauteur de l'expérience vécue, ne peuvent être dits, comme ce que ressent Bernard au moment de son départ pour l'Algérie :

> […] il ne parlera pas de cette crispation, cette panique, soudain, dans les regards, les corps tendus, les gestes plus lents, souffles retenus […] impossible de le dire, encore plus de l'écrire, pensera-t-il, ni à Solange, ni à personne […] (*Dh*, 128-129)

Peut-être influencée par le projet littéraire posté sur sa page internet de « circonscrire le réel [se heurtant] à l'indicible, aux limites du dire »[464], la critique qui s'intéresse à Mauvignier s'est beaucoup orientée vers l'étude de l'indicible dans la prose de l'écrivain. Le seul ouvrage universitaire consacré à ce jour à l'écrivain ne compte pas moins de quatre études centrées sur cette idée d'indicible, très marquée chez les personnages et systématiquement rapportée à la notion d'évènement, ou de catastrophe, comme le suggèrent les titres des articles[465]. Chacune des études conclut toutefois au dépassement de l'indicible par les moyens du langage :

> Mais si tout n'est pas dit, des mots disent ce qui ne sera pas dit ; ils parviennent tant bien que mal, à exprimer une partie de cet inexprimable qui demeure sous les mots.[466]

Frédéric Marteau évoque ainsi pour les personnages de Laurent Mauvignier la figure de la prétérition, qui consiste à « *feindre de ne pas vouloir dire ce que néanmoins on dit très-clairement, et souvent*

[464] laurent.mauvignier.net, section "biographie"

[465] Jacques Dürenmatt et Cécile Narjoux (dir.) *La Langue de Laurent Mauvignier*, op. cit. Dans cet ouvrage les quatre contributions de Frédéric Martin-Achard, « L'objet indicible et la phrase circulaire de Laurent Mauvignier », p. 93-112 ; Julie Gresh, « Ce que le récit ne dit pas : l'évènement, une énigme à l'œuvre dans le récit de Laurent Mauvignier », p. 113- 123 ; Carine Capone « Les achoppements du langage dans les romans de Laurent Mauvignier : Entre impossibilité de dire et expression de l'indicible », p. 125-135 ; et Frédéric Marteau « Le dit du non-dit – Laurent Mauvignier et la parole catastrophée », p. 167-185, concernent directement l'indicible, ou le non-dit des personnages.

[466] Frédéric Marteau, « Le dit du non-dit – Laurent Mauvignier et la parole catastrophée », art. cit., p. 180.

même avec force »[467]. L'indicible est ainsi postulé de manière feinte pour mieux dire la force de l'évènement face auquel l'individu s'est trouvé confronté.

Paroles entravées des personnages pour des raisons sociales ou traumatiques, projet littéraire affiché des écrivains, et critique universitaire, contribuent ainsi à brosser pour les romans de Duras et Mauvignier une forme de personnage-type mutique, replié sur un for intérieur traumatique.

c- des points de vue limités

La position du savant est l'objet de nombreuses critiques dans ces écrits où le mot *intelligence* passe sous la guillotine[468] de l'écriture. Discours de la folie, de l'égarement, personnages enfantins, marqués par l'absence de savoir, les points de vue s'affichent dans leur insuffisance, leur carence vis-à-vis de ce qui s'est passé. La littérature, débarrassée de ses pédanteries met en exergue une « pensée sans abri »[469]. Mais cette pensée définie par ses failles prend au cours des années soixante et sur le sujet qui nous préoccupe un sens encore plus criant. Comme le souligne à plusieurs reprises Claude Simon dans ses écrits, citant approximativement Olga Bernal, « si le roman du XIXe siècle était un roman du savoir, le roman moderne est essentiellement un roman du non-savoir »[470]. Reposant sur des fondations idéologiques propres au XXème siècle dont nous avons déjà parlé, la littérature du non-savoir prend, après la deuxième guerre mondiale un sens particulièrement fort :

[467] Pierre Fontanier, *Les figures du discours*, Paris, Flammarion, 1977, p. 143, cité par Frédéric Marteau, art. cit., p. 179.

[468] « Ce résultat prestigieux fait honneur à l'**inteligence** scientifique de l'homme » (c'est nous qui soulignons). Il manque un l au terme sur le slogan de cette affiche de la manifestation contre la bombe atomique que filme Resnais. Une note précise que le réalisateur décide de conserver la faute d'orthographe (*Hma*, 70). Dans *La Route des Flandres*, il manque au mot sa dernière syllabe (*RF*, 23) : « Intelligent ! Oh bon Dieu qu'est-ce que l'intell… ». On peut penser que dans les deux cas il s'agit de malmener un terme jugé trop pompeux, de discréditer ce qui fait autorité.

[469] Muriel Pic, Barbara Selmeci Castioni et Jean-Pierre van Elslande (dir.) *La Pensée sans abri. Non-savoir et littérature*, Cécile Defaut, Nantes, 2012.

[470] Claude Simon in *La Fiction mot à mot*, op. cit. p. 84, voir aussi *Le Discours de Stockholm*. Il s'agit d'une citation approximative, la citation exacte étant : « Le roman du XIX e siècle auquel, du point de vue de la connaissance, il faudra bien rattacher le roman joycien et proustien, est un roman du savoir ; le roman moderne est essentiellement un roman du non-savoir. » in Olga Bernal, *Langue et fiction dans le roman de Beckett*, Gallimard, 1969, p. 108, d'après *Claude Simon, O. C., T. I*, p. 1524.

> Si, au XXe siècle, la critique de la raison destructrice se transmue en politique de la résistance, c'est au nom d'une lucidité sociale qu'il échoit à la littérature de formuler. […] Le non-savoir s'impose alors comme un opérateur de lisibilité, un outil critique de la réalité historique et sociale.[471]

C'est ce que Muriel Pic envisage avec le cas de Bataille - dont on sait qu'il suscitait l'admiration de Duras[472], en montrant comment, sans parler directement de la deuxième guerre mondiale[473], il en livre une forme de pensée oblique dans ses écrits personnels[474]. Nous examinerons ici comment l'évènement, depuis les années soixante, est rendu dans un point de vue faillible qui fait la force du langage littéraire.

Le point de vue offert par les œuvres de notre corpus est en effet un point de vue altéré. Les voix sont en permanence travaillées en vue de jeter la suspicion sur leur pertinence, leur capacité d'entendement. Comme le fait dire Mauvignier au personnage de Geoff :

> Aussi vrai qu'il se peu que la mémoire me fasse défaut et que l'imagination travestisse le monde comme ça lui chante. Mais ça n'importe pas. Pas de mon point de vue, qui est la seule chose dont je dispose. Oui. Faire avec. (*Dlf*, 58-59)

Ce point de vue souligne une énonciation difficile, qui ne semble pas maîtriser son sujet. Qu'elles soient parasitées par l'épuisement, la folie, la perplexité, ces voix ne cessent de suggérer sans le dire[475] combien le point de vue livré sur l'évènement est quasi impossible à formuler.

---

[471] Muriel Pic, Barbara Selmeci Castioni et Jean-Pierre van Elslande (dir.) *La Pensée sans abri. Non-savoir et littérature*, Cécile Defaut, Nantes, 2012, p. 20.

[472] Duras lui consacre par exemple un article : « À propos de Georges Bataille », en 1958 où elle expose toute son admiration, en particulier pour ses œuvres *Madame Ewarda* et *Le Bleu du ciel. Outside,* suivi de *Le Monde extérieur*, op. cit., p. 38-40.

[473] Dans *Le Coupable*, Bataille note : « La date à laquelle je commence d'écrire (5septembre 1939) n'est pas une coïncidence. Je commence en raison des évènements, mais ce n'est pas pour en parler. » (voir l'article de M. Pic, page 103, note 10.)

[474] Muriel Pic, Barbara Selmeci Castioni et Jean-Pierre van Elslande (dir.) *La Pensée sans abri. Non-savoir et littérature*, Cécile Defaut, Nantes, 2012, p. 101-119.

[475] « Le non-savoir ne s'impose pas, dans les textes qui le mettent en œuvre, grâce à une démonstration logique et un discours de vérité : il se donne plutôt comme une expérience fulgurante et aussitôt disparue. Si la fugacité du non-savoir fait sa faiblesse, elle est aussi constitutive de sa force – celle de l'illumination profane – de son pouvoir de fascination, sinon de séduction, et, surtout, de sa puissance de contestation […] » Muriel Pic, Barbara Selmeci Castioni et Jean-Pierre van Elslande (dir.) *La Pensée sans abri. Non-savoir et littérature*, op. cit., p. 19.

- perception amoindrie d'un soldat dans *La Route des Flandres*

C'est un point de vue diminué qui perçoit la déroute de l'armée française dans les Flandres. Réduit pour le soldat à une « étroite bande horizontale […] limitée en haut par la visière de son casque, en bas par l'entrecroisement des brins d'herbe du fossé juste devant ses yeux […] (*RF*, 271), le champ de vision est un espace étroit où le point de vue d'ensemble n'a pas de place. De fait, à de multiples reprises, la vision du personnage est délimitée par des formes géométriques qui tranchent dans le vif du paysage. Les maisons et les granges sont des « rectangles irréguliers » (*RF*, 72), et la place du village « un rectangle de boue noire » (*RF*, 137). Cette vision apparaît d'autant plus que le soldat est confronté à l'évènement. Par exemple, après s'être fait piétiner par les chevaux, George s'attache aux « pierres apparaissant triangles ou polygones irréguliers » (*RF*, 180). Autre exemple au moment où il raconte l'épisode du cavalier au sabre, le soleil aveuglant qui marque le paysage est évoqué sous forme de « lamelles » (*RF*, 181), ou d'un « rectangle» (*RF*, 233). Cette vision géométrique d'un paysage sans perspective traduit le délitement de l'espace. En effet, « cette espèce de décomposition» du monde, imputée au « manque de sommeil » (*RF*, 18) ou à la faim empêche le soldat et de percevoir, et de comprendre ce qui lui arrive :

> […] trois fois quelqu'un lui cria de ne pas continuer (combien je ne sais, ni qui ils étaient […] mais je ne les vis pas véritablement, tout ce que je pouvais voir, étais encore capable de reconnaître, comme une sorte de point de mire, de repère, c'était ce dos osseux maigre raide et très droit posé sur la selle […] (*RF*, 18-19)

La perception se fait souvent difficile, demande un effort au soldat (« Cessant en même temps de voir quoi qu'il s'efforçât de garder les yeux ouverts » (*RF*, 33) ; « […] et même en écarquillant les yeux tant qu'il pouvait il ne parvenait à rien distinguer » (*RF*, 35)). Il y a comme un écran, une seconde peau (*pellicule*) entre lui et le monde, « cette mince pellicule de saleté et d'insomnie interposée entre son visage et l'air extérieur comme une impalpable et craquelante couche de glace […] » (*RF*, 43). Le demi-sommeil dans lequel il semble en permanence plongé prend l'aspect concret d'une sorte de « vase marron » (*RF*, 29) de « vase sombre » (*RF*, 33) à travers laquelle il a du mal à distinguer le monde. Même la lumière du printemps est « opaque » (*RF*, 19). La perception est travaillée par Simon de sorte que le sujet percevant (ici le soldat) s'efface devant la perception. Dominique Viart montre la manière dont les participes présents, la disparition du verbe de perception, et l'usage des présentatifs contribuent à produire une

perception détachée du sujet, qui s'impose au sujet plus qu'elle n'est maîtrisée par lui[476]. Cette passivité du sujet percevant face au monde qu'il perçoit exprime d'une part l'isolement du soldat, de l'autre une rupture d'avec le reste du monde sur lequel ce dernier n'a pas de prise.

Les dix jours de guerre ont ainsi raison des fonctions cérébrales du soldat, l'organe de la réflexion cesse progressivement d'être opérant, faute d'être utile :

> Georges se demandant sans exactement se demander, c'est-à-dire constatant avec cette sorte d'étonnement paisible ou plutôt émoussé, usé et même presque complètement atrophié par ces dix jours au cours desquels il avait peu à peu cessé de s'étonner, abandonné une fois pour toutes cette position de l'esprit qui consiste à chercher une cause ou une explication logique à ce que l'on voit ou ce qui vous arrive […] (*RF*, 29)

> Puis il cessa de se demander quoi que ce fût […] (*RF*, 32)

L'ordre des priorités est bousculé, la pensée capitule face à des considérations plus pragmatiques comme de dégager une jambe coincée parmi celles des autres dans un wagon :

> Mais il n'était pas dans ses intentions de philosopher ni de se fatiguer à essayer de penser à ce que la pensée était incapable d'atteindre ou d'apprendre, car le problème consistait plus simplement à essayer de dégager sa jambe. (*RF*, 84)

L'expérience de la débâcle dans les Flandres est ainsi rapportée sous l'angle d'un point de vue amoindri, incapable de mettre en perspective ce qui lui arrive. Ce point de vue reproduit l'état d'épuisement dans lequel se trouve un soldat français sur la route des Flandres en mai 1940, à l'encontre des discours intellectuels qui surplomberaient les évènements[477].

- une voix de la folie : Duras

Qu'elle soit masculine comme pour le Vice-consul de Lahore qui tire des coups de feu la nuit de son balcon, ou plus souvent féminine comme pour Lol V. Stein, la folie est un thème récurrent de la fiction durassienne. La critique l'a souvent évoquée et analysée suivant la lecture foucaldienne, comme la mise en scène de personnages en butte à la raison sociale[478]. C'est une

[476] Dominique Viart, *Une mémoire inquiète*, op. cit., voir en particulier le chapitre « Une phénoménologie de la perception », p. 133-152.

[477] Id. p. 213- 223.

[478] Raynale Udris, *Welcome Unreason. A study of « madness » in the novels of Marguerite Duras*, éd. Rodopi, Amsterdam, Atlanta, 1993, p. 43-97.

piste soufflée par Marguerite Duras elle-même qui se prononce à plusieurs reprises sur cette question et revendique l'importance de la folie comme une forme de résistance à un monde qu'on ne peut supporter tel quel :

> […] les asiles en sont pleins partout. Moi, ça me rassure profondément. Ça prouve bien que le monde est insupportable… […] C'est un espoir que j'exprime là. Qu'il y ait de plus en plus de fous.[479]

La fiction durassienne semble ainsi mettre en œuvre ce souhait d'une place de choix pour la folie en créant des personnages qui en sont atteints. Mais si la folie effleure aussi les personnages d'*Hiroshima mon amour* et la narratrice de la *Douleur*, elle s'inscrit dans une relation à un évènement traumatique et exprime tout autant un point de vue en marge qu'un point de vue défaillant. Chez ces deux personnages, en effet, la folie est consciente et exposée comme un signe de la fragilité des discours, contre une parole sûre d'elle-même.

On pourrait lire *Hiroshima mon amour* comme les élucubrations d'une folle. Incapable de se souvenir de ce qu'il lui est arrivé, traumatisée par la mort de son jeune amant, Elle semble en effet confondre Hiroshima et Nevers, l'Allemand et le Japonais, passé et présent, comme victime d'un état qu'elle ne maîtrise pas. La Française d'Hiroshima prend à son compte cette folie mais au passé et de manière ponctuelle, quand elle fut remisée dans la cave et que « la société lui march[ait] sur la tête ». Si, comme elle le confie au Japonais, elle a été « une fois, folle à Nevers » (*Hma*, 57), cette folie lui a passé « petit à petit », en particulier quand elle a eu des enfants (*Hma*, 60), signe d'une inscription sociétale qui met la folie à distance. Cette lucidité rétrospective semble préserver le personnage de la folie véritable et la conditionner à ce qui lui est arrivé. C'est le bouleversement induit par la mort de son amant qui l'a rendue folle, et se réactive au présent dans sa relation à l'amant japonais.

De même, la narratrice du premier texte de *La Douleur* est-elle taxée de folie par son plus proche ami D. (« Il ne me dit plus que je suis cinglée » (*D*, 17) « Vous êtes une malade. Vous êtes une folle » (*D*, 29) « Mes camarades du Service des recherches me considèrent comme une malade » (*D*, 29)). L'esprit sans doute perturbé par la faim et la douleur d'attendre, Mme L. semble en effet en proie aux hallucinations mais sa folie reste, comme pour la Française d'Hiroshima, une folie douce, liée à une faille du personnage. C'est d'habiter une zone d'incertitude, de flou qui rend fou. En réalité ce personnage féminin de *La Douleur* s'oppose à la bureaucratie gaullienne présentée avec « ce ton altier, cinglant, toujours méprisant que ce soit dans la fureur, la condescendance, l'amabilité » de ceux qui savent (*D*, 22). Symbolisant « la

[479] Marguerite Duras, entretien avec Rivette et Narboni, *Cahiers du cinéma*, n°217, novembre 1969, p. 54.

France tutélaire et pensante » (*D*, 23) les officiers d'Orsay offrent le contrepoint de ce personnage de folle qui ne prétend pas détenir la vérité.

- le doute des personnages de Mauvignier

Laurent Mauvignier campe depuis ses premiers romans des personnages au vocabulaire imprécis : « dés que les mots commencent à s'affirmer dans un vocabulaire trop précis, ça sonne faux »[480], confie l'écrivain à Laure Adler, qui revendique préserver au maximum « l'idiotie »[481] de ses personnages, au sens étymologique où ils restent eux-mêmes, des « hommes qui ne sont pas connaisseurs, ignorants »[482]. Évoquer les choses avec un vocabulaire précis n'est pas forcément une valeur non plus chez Carrère qui rapporte, dans une anecdote, la supériorité de sa compagne sur lui à pouvoir nommer avec précision les diverses composantes d'une chambre d'hôtel[483]. Chez Mauvignier tout est vu, perçu à travers ces personnages qui soulignent, à maintes reprises, leurs lacunes lexicales comme symptôme d'une absence de certitudes quant à ce qui se passe ou ce qui s'est passé. Le roman *Dans la foule* fait alterner une série de voix qui donnent accès à des consciences en permanent questionnement. L'évènement du Heysel a fait basculer les personnages dans un univers sibyllin, sur lequel ils n'ont plus prise. La voix des personnages rend compte de cette absence de prise, qui laisse les questions sans réponses :

> Nous voudrions comprendre, malgré cette certitude que le temps ne nous est pas donné de saisir l'évènement ni même pourquoi nous sommes ici tous les six, invraisemblables, inutiles comme un frigo sur la banquise […] (*Dlf*, 153)

Les certitudes d'autrefois ont été « pulvérisées » :

> Tout a été balayé et même les certitudes que j'avais sur elle, ou sur ma mère, et d'une certaine manière aussi sur moi, tout a été pulvérisé […] (*Dlf*, 324)

---

480 Laurent Mauvignier, entretien avec Laure Adler, *France Culture*, Emission « Hors champ », 10 avril 2012.

481 Id.

482 *Dictionnaire Historique de la langue française*, F/Pr, p. 1775. Nous avons mis la définition au pluriel.

483 « Il y a des gens qui sont très forts pour ça, qui dans tous les domaines ou du moins dans de nombreux domaines connaissent le nom des choses. Olivier en fait partie, moi non, Hélène un peu plus. Le mot « imposte », dans les lignes que je viens de citer, je sais que c'est elle. » (*Dvqlm*, 94-95).

Chacun à leur manière, les personnages ont été bouleversés et tour à tour chaque voix pose ses interrogations. Gabriel ne comprend pas pourquoi Tonino et Jeff lui ont volé les billets (*Dlf*, 124), Geoff ne sait même pas s'il a participé au tabassage des supporters italiens (*Dlf*, 132-133), Tonino et Jeff s'interrogent sur le sort de Tana et Francesco (*Dlf*, 142), Jeff ne comprend pas pourquoi Tana lui offre la nappe blanche (*Dlf*, 359) quant à Tana, elle ne cesse de solliciter l'avis de Francesco qui est mort.

En lien avec la ville de Là-Bassée, d'où sont originaires la plupart des personnages de ses romans[484], l'écrivain s'attelle à rendre compte d'une voix de basse, voire, une voix de basset[485], sans surplomb, « à ras de couverture » ou « à hauteur de gamelle »[486]. C'est cette voix qui transparaît encore de manière plus forte dans *Des hommes*.

C'est plus particulièrement Bernard, dit Feu-de-bois qui représente l'énigme autour de quoi tournent les personnages et les premiers chapitres. Personne ne comprend comment ce clochard a pu offrir un bijou de valeur à sa sœur, Solange ne comprend pas pourquoi son père n'a jamais défendu Bernard (*Dh*, 107), ni pourquoi il est allé chez Saïd (*Dh*, 94). Quand il revient de banlieue parisienne seul et sans explication tous ont « cherché à comprendre » aussi (*Dh*, 114) en vain. *Des hommes* est un roman qui semble mettre en tension l'impossibilité de comprendre ce qui se passe et la volonté de le faire malgré tout. Solange, cherche à défendre Bernard en mettant en avant la solitude de son frère que, selon elle, personne ne peut comprendre :

> Mais non, il n'était pas comme ça avant. Un homme qui n'a pas de femme depuis si longtemps, vous pouvez pas comprendre ce que c'est, vous parlez, vous parlez, mais ça vous pouvez pas –
> Solange, je dis pas qu'on comprend la solitude –
> Non, Rabut, heureusement que tu le dis pas.
> Je sais bien, Solange.
> Non, tu sais pas. (*Dh*, 104-105)

Ce faisant, Solange tâche de rendre son frère plus compréhensible et dans un même temps, elle refuse à Rabut la possibilité de comprendre. Le résultat produit cet échange confus où l'on

---

[484] Jeff, personnage de *Dans la foule*, est originaire de Là-Bassée (*Dlf*, 205,258), l'action de *Des hommes* et de *Loin d'eux* se déroule aussi dans cette ville, …loin d'eux, p 41. Mauvignier évoque en 2006 l'éventualité d'un roman qui rassemblerait « tout le quotidien de la communauté de cette bourgade » (Laurent Mauvignier, entretien avec Jean Laurenti, « capter la surface des choses », *Le Matricule des Anges*, octobre 2006.)

[485] C'est Mauvignier lui-même qui fait le lien entre le toponyme et l'animal court sur pattes, (Laurent Mauvignier, entretien avec Jean Laurenti, « capter la surface des choses », *Le Matricule des Anges*, octobre 2006). On notera le passage où le point de vue du chien de Geoff est entendu dans le roman (*Dlf*, 71 et 176).

[486] *Dans la foule*, respectivement page 176 et 177.

invoque une compréhension qui se dérobe sitôt qu'on s'en approche. De la même manière Rabut se réveille après une énième insomnie en s'interrogeant :

> Qu'est-ce qui m'a échappé ? Qu'est-ce que je n'ai pas compris ? Il faut bien que quelque chose soit passé tout près de moi, que j'ai vu, vécu, je ne sais pas, et que je n'ai pas compris. (*Dh*, 253)

L'incompréhension est ainsi un *leit-motiv* du roman et touche tous les personnages. Bernard « a du mal à comprendre » où il est lorsqu'il est mobilisé pour la guerre d'Algérie (*Dh*, 122), il ne comprend pas pourquoi Mireille n'est pas au rendez-vous dans le bar (*Dh*, 210-212), les femmes et les vieillards des villages que visitent les soldats sortent des maisons mais « ne savent pas pourquoi » (*Dh*, 133), le roman semble sous-tendu par une philosophie de l'incompréhensible, où l'homme s'exhibe dans la méconnaissance de ce qui l'agit, de ce qui lui arrive :

> La colère et encore une fois ne pas comprendre. Se dire qu'on est là à attendre dans une cuisine, se dire que dehors il fait froid, nuit, et que loin d'ici, de ce temps aussi, que très loin il y a des raisons, des liens, des réseaux, des choses invisibles qui agissent parmi nous et dont nous ne comprenons rien. (*Dh*, 110)

Par-delà les raisons explicatives, ce qui se passe est causé par « des choses invisibles » sur lesquelles l'homme n'a pas prise et auxquelles d'ailleurs « nous ne comprenons rien ». La généralisation du propos montre dans quelle mesure le point de vue est frappé par une incomplétude essentielle dans le roman. La seule solution est alors de ne plus chercher à comprendre, ce que semblent faire les personnages vers la fin du texte. Au moment de découvrir le massacre dans la caserne, Février décrit les échanges de regards entre soldats avant d'entrer :

> Et ce n'est pas pour chercher une réponse qu'on ne comprend pas, c'est pour se donner la force, le courage d'avancer et non pas pour comprendre.
> Parce que ça, non, non, on ne comprend rien, rien à comprendre. (*Dh*, 234)

Le roman s'achève sur le renoncement de Rabut à comprendre :

> Je n'ai rien à apprendre. Rien que je veuille savoir. (*Dh*, 271)

Comme une quête initiatique, Rabut s'apaise au moment où il accepte les faits tels qu'ils ont eu lieu, en acceptant de ne plus chercher à comprendre.

- régressions infantiles

On notera pour conclure avec quelle fréquence les personnages de Duras, Simon, Carrère et Mauvignier sont associés à l'enfance, autre figure du non-savoir. L'évènement, en perturbant les repères habituels trouble les personnages qui, sans défense face à l'imprévisibilité qui leur arrive, semblent régresser au stade infantile. La Française d'Hiroshima traduit cette dimension en poussant ce « cri informe […] comme celui d'un enfant qui appelle sa mère » (*Hma*, 97) quand elle évoque sa tonte subie à la Libération. Après le retour des souvenirs, elle adopte une position fœtale (*Hma*, 112). Le narrateur de *D'autres vies que la mienne* évoque lui aussi ce besoin d'être bercé (*Dvqlm*, 79) ; incapable d'esprit d'initiative au moment où sa compagne épaule au contraire le couple qui a perdu sa petite fille, il se sent « comme un enfant que les adultes laissent à la maison pour s'occuper des choses sérieuses » (*Dvqlm*, 39).

Quant à Claude Simon, il dépeint dans *La Route des Flandres* comme dans *L'Acacia*, des personnages fauchés en pleine jeunesse, des « enfants de troupe » (*Ac*, 43). L'univers de la guerre semble être perçu d'un point de vue enfantin où les cavaliers sont des figurines de zinc pour fêtes foraines (*Ac*, 47), un avion de guerre un « jouet d'enfant » (*Ac*, 31). Les soldats sont des poupées (*Ac*, 315), quand ils ne marchent pas « en cadence comme des jouets mécaniques » (*Ac*, 184), ils montent sur leurs chevaux comme sur un manège (*Ac*, 241, 288) ou sur un « cheval à bascule » (*RF*, 196). Dans cet univers la mort trouve aussi son équivalent ludique : le cheval mort fait penser à « ces jouets d'enfants amputés ou crevés » (*RF*, 119), la fusillade fait tomber les cavaliers comme dans un jeu de « quilles » (*RF*, 177), sans compter, bien entendu, sur l'image du cavalier au sabre, comparé à un soldat de plomb. Les deux romans de Simon sont bien des voix de l'enfance qui font ressortir l'incongruité de la présence humaine sur le champ d'une bataille à laquelle elles ne comprennent rien.

Sans envergure, les voix qui rendent compte de l'évènement soulignent ainsi la difficulté qui est la leur de porter un regard éclairé sur ce qui les a bouleversées. On peut s'interroger sur la tendance des écrivains à créer des personnages au point de vue et au langage entravé. Ceux-ci représenteraient-ils une sorte d'*alter-ego* pour des auteurs traumatisés?

d- de l'indicible des personnages au traumatisme des auteurs ?

Pour les *trauma studies*, le traumatisme s'exprime dans ce couple antinomique dicible/indicible comme l'expose la chercheuse Barbara Havercroft qui s'est intéressée à plusieurs reprises aux écritures du trauma[487] :

> Il existe toute une rhétorique qui exprime ce paradoxe du trauma, ce couple quasi-oxymorique de l'impossibilité versus la nécessité ou la possibilité de dire le trauma. On entend souvent, par exemple, des expressions telles que dire l'indicible, exprimer l'inexprimable, représenter ce qui excède la représentation, dire ce qui ne se laisse pas dire. Cela dit, il importe de remarquer la grande quantité de récits littéraires et de témoignages sur le trauma, allant de Charlotte Delbo à Annie Ernaux. Il existe donc bel et bien des représentations verbales et visuelles de ces expériences traumatiques, ce qui veut dire qu'elles ne sont pas *absolument* indicibles (*unspeakable*), à la différence de ce que laissent entendre les oxymores typiques.[488]

Nous observerons ce couple dicible/indicible au niveau des personnages, souvent mutiques, malhabiles avec le verbe, mais qui verbalisent malgré tout les expériences traumatiques. Peut-on considérer pour autant que les personnages reflètent l'état traumatique de l'écrivain ? Peut-être que Marguerite Duras s'identifie à ces personnages féminins laconiques face à l'expérience de la guerre. Concernant Mauvignier, l'identification pose problème dans la mesure où son expérience des évènements n'est pas directe : il a vu le Heysel dans le poste de télévision et la guerre d'Algérie lui a été racontée par les proches de la génération qui le précède. Cette mise à distance présuppose un amoindrissement de l'impact de l'évènement. Mais comment savoir si l'écrivain n'a pas réellement été bouleversé malgré tout ? C'est la limite des *trauma studies* où la question du traumatisme est envisagée sous un angle autobiographique qui repose sur les allégations de l'écrivain. En outre, dans la lignée des théories psychanalytiques, aussi difficile que soit la narration du trauma, elle est associée à la guérison de la victime. Selon les théoriciens, le récit du trauma aide la victime à exercer un contrôle plus grand sur ses souvenirs traumatiques, en lui permettant d'intégrer l'épisode dans sa vie (avant et après l'incident), et à devenir un sujet actif, au

[487] Barbara Havercroft, « Dire l'indicible : trauma et honte chez Annie Ernaux », *Roman 20-50*, n°40, Lille, Presses universitaires du Septentrion, décembre 2005, p. 119-131 ; « Questions éthiques dans la littérature de l'extrême contemporain : les formes discursives du trauma personnel », in Anne Sennhauser (dir.) *Proses narratives en France au tournant du XXIe siècle*, Cahiers du Ceracc, n°5, 2012, p. 20-34.

[488] Barbara Havercroft, « Questions éthiques dans la littérature de l'extrême contemporain : les formes discursives du trauma personnel », art. cit., p. 23-24.

lieu d'être un objet passif de violence[489]. C'est là une autre limite aux *trauma studies* : si le langage est une thérapie, pourquoi continuer à écrire ?

Il nous semble que les personnages traumatisés construits par Duras et Mauvignier sont moins le reflet de l'état psychologique de leur auteur que le fruit de l'idéologie de son époque, et de l'esthétique qui l'accompagne. Cette vision du personnage qui ne parvient à dire évoque les réflexions de Philippe Dufour au sujet de Flaubert et du rapport, en général, de l'homme romantique au silence. :

> […] moins on peut dire dans le langage de tous, et plus l'importance de ce qui reste forclos par les mots est confirmée[490]

Autre époque, autres personnages. Il s'agit moins dans les œuvres de notre corpus d'être capable d'exprimer des sentiments, comme c'est le cas pour le personnage du XIXe, que de pouvoir mettre des mots sur une expérience vécue. En ce sens, les personnages de Duras et Mauvignier sont, comme ceux évoqués par Philippe Dufour, le reflet de la société qui les voit naître. En effet, ces dernières décennies, les sociologues ont beaucoup associé la question de l'évènement à celle des victimes, à l'origine de ces sociétés victimaires, au nombre desquelles on compterait la nôtre[491]. Les personnages de Duras et Mauvignier sont donc de leur temps.

À cela s'ajoute des préoccupations plus littéraires. Ces personnages relèvent en effet d'une esthétique moderne marquée par les limites de la parole, son insatisfaction, son impuissance qu'il s'agit de dépasser. *L'Innommable* beckettien résonne dans ces œuvres marquées par une confrontation aux limites du dire qu'il s'agit de manifester. Ce silence moderne laisse son empreinte sur l'époque contemporaine. Depuis les années quatre-vingt, la littérature affronte ces silences en cherchant à les incarner :

> […] c'est justement au début de ces années quatre-vingt que la littérature prend conscience du silence effectif des témoins de ce désastre, c'est-à-dire que le silence […] devient, au moment où la littérature

[489] Voir Susan Brison, « The Uses of Narrative in the Aftermath of Violence », *in* Claudia Card (dir.), *On Feminist Ethics and Politics*, Lawrence, University Press of Kansas, 1999, p. 215-217

[490] Philippe Dufour, *Flaubert ou la prose du silence*, Paris, Nathan, 1997.

[491] On pense, entre autre, aux travaux de Jean-Didier Vincent, *Le Cœur des autres, Biologie de la compassion*, Paris, Plon, 2003 ; Bernard Rimé, *Le partage social des émotions*, Paris, PUF, 2005 ; Didier Fassin et Patrice Bourdelais (dir.) *Les Constructions de l'intolérable*, Paris, La découverte, 2005 ; Guillaume Erner, *Tous victimes ! essai sur la société compassionnelle*, Paris, La Découverte, 2006 ; Caroline Eliacheff et Daniel Soulez Larivière, *Le Temps des victimes*, Paris, Albin Michel, 2006, et Christophe Prochasson, *L'Empire des émotions, les historiens dans la mêlée*, op. cit.

> reconquiert sa transitivité, objet d'œuvres nouvelles, décidées à affronter le silence existentiel dans lequel baignent leurs auteurs. On glisse ainsi d'un silence théorique et relativement déshistoricisé à des qualités de silence plus expérimentales et incarnées.[492]

Les personnages de Duras et Mauvignier serviraient ainsi d'exemples à l'incarnation de ces silences où l'indicible, forclos dans l'intériorité des personnages, résulte d'une construction littéraire.

Pour le philosophe Vincent Descombes, ce « mythe de l'expression qui n'exprime pas »[493], est construit sur un autre mythe, celui de l'intériorité :

> Où la mythologie commence-t-elle ? Elle commence lorsque, ayant dit que je ne peux pas vous montrer ma sensation, je prétends expliquer cette impossibilité (logique) en disant que je ne le peux pas parce que ma sensation est une chose intérieure (à ma conscience) tandis que vous êtes à l'extérieur et que vous me voyez de l'extérieur. L'intériorité devient alors le statut phénoménologique de certains évènements. La sensation est un évènement, mais un évènement dont le sujet est le seul observateur, parce qu'il possède un regard interne qui lui permet de savoir ce qui se passe au-dedans de lui-même […][494]

Pour le philosophe, si l'intériorité de l'être, le dedans, est incompatible avec l'expression verbale, c'est suite à une « méprise » sur la métaphore de l'intériorité :

> On peut donc à bon droit parler d'une mythologie née d'une méprise dans l'application de notre métaphore (en elle-même innocente). Si nous avions été fidèles à l'esprit de notre métaphore, nous aurions localisé l'intériorité – le dedans – dans cela même qui était susceptible d'une expression. […] Il y a donc mythe de l'intériorité chaque fois que nous concevons l'expression de l'intérieur comme n'étant justement pas l'expression de l'intérieur, puisque l'intérieur est maintenant ce qui ne peut pas être exprimé par son expression. Le mythe de l'intériorité réservé par principe au sujet est donc aussi le mythe de l'expression qui n'exprime pas.[495]

Ces réflexions de Vincent Descombes invitent donc à se méfier de la notion d'indicible, comme semble nous mettre en garde Claude Simon avec le regard du personnage de la mère, dans *L'Acacia* : « regard perdu […] sur on ne savait quoi d'informulable – ou d'inexistant », (*Ac*, 115-

---

[492] Dominique Viart, « Le silence des pères au principe du « récit de filiation », *Figures de l'héritier dans le roman contemporain*, *Études françaises*, 45,3, PU Montréal, 2009, p. 98.

[493] Vincent Descombes, « « Un dedans derrière ce qui est le dedans » », *Rue Descartes*, 2004/1 n°43, p. 8-15.

[494] Id., p. 12.

[495] Ibid., p. 15.

116). Ce personnage suggère être en butte sur la frontière de l'ineffable, suggestion qui peut être tout aussi bien le fruit d'une construction interprétative. De l'informulable à l'inexistant, Simon réduit l'écart, comme une invitation à suspecter l'informulable de ne pas exister.

Ainsi les écrivains de notre corpus ne posent pas tant ce traumatisme comme origine psychologique de leur travail que comme objet d'un travail littéraire. Les considérations sur un éternel féminin silencieux chez Duras, comme sur les « sans-voix » chez Mauvignier, représentent deux variations d'un motif littéraire : le langage qui butte sur la frontière de son expression. Artifice littéraire, cette première frontière de l'indicible incarnée par les personnages représente moins une limite du langage qu'un mode d'appropriation littéraire de l'évènement en tant que tel. Le personnage mutique, par son impuissance langagière, requiert l'accompagnement de l'écrivain pour l'aider à mettre des mots sur une expérience qu'il ne sait dire. Cette mise en scène du personnage que sa vie intérieure fait suffoquer faute de parvenir à la verbaliser confère à l'écrivain une forme de légitimité.

2- l'indicible éthique

a- écrire, un tabou moral

> Lorsqu'on parle de choses extrêmes, de la mort atroce, on éprouve une sorte de honte à l'égard de la forme, comme si celle-ci faisait outrage à la souffrance en la réduisant impitoyablement à l'état d'un matériau mis à sa disposition[496]

Le sentiment de « honte à l'égard de la forme » qu'évoque ici Adorno, Marguerite Duras l'illustre dans son préambule à *La Douleur*. Retrouvés dans des armoires bleues de Neauphle-le-Château, ses cahiers sont la preuve qu'elle a pu mettre en forme l'horreur qu'elle a vécue à cette période :

> Comment ai-je pu écrire cette chose que je ne sais pas encore nommer et qui m'épouvante quand je la relis. […] Le mot « écrit » ne conviendrait pas. Je me suis trouvée devant des pages régulièrement pleines d'une petite écriture extraordinairement régulière et calme. Je me suis trouvée devant un désordre phénoménal de la pensée et du sentiment auquel je n'ai pas osé toucher et au regard de quoi la littérature m'a fait honte. (*D*, 12)

[496] Théodor Adorno, *Modèles critiques*, 1984, cité par Dominique Viart, *La littérature française au présent*, op. cit, p. 176.

Comme pour légitimer le texte retrouvé, l'écrivain le présente comme un écrit rescapé, qui a réchappé à l'oubli et à la destruction dans cette maison régulièrement inondée en hiver. Comme si cela ne suffisait pas à lui accorder une légitimité, Duras ajoute qu'elle ne se souvient pas avoir écrit ce journal, « il ne [lui] semble pas pensable de l'avoir écrit pendant l'attente de Robert L. » (*D*, 12).

Avoir su écrire sur l'innommable, voilà de quoi est faite la honte de Duras. Rien à voir entre l'état intérieur de « désordre phénoménal » dans lequel elle se souvient avoir été, et « cette petite écriture extraordinairement régulière et calme » qui prétendrait en rendre compte (*D*, 12).

De la même manière, *Hiroshima mon amour* est marqué d'un sceau illégitime dès son avant-propos. Le scénario commence en effet en affichant l'impossibilité de dire Hiroshima :

> Impossible de parler de HIROSHIMA. Tout ce qu'on peut faire c'est de parler de l'impossibilité de parler de HIROSHIMA. *La connaissance de Hiroshima* étant à priori posée comme un leurre exemplaire de l'esprit. (*Hma*, 10)

L'œuvre porte donc la conscience d'une illégitimité pour dire Hiroshima et marque une prise de distance, par les italiques, avec toute tentative de « *connaissance de Hiroshima* ». Plus loin dans le cours du texte, la Française d'Hiroshima, semble trahir l'histoire vécue avec l'Allemand en la racontant au Japonais. Au début de la cinquième partie d'*Hiroshima mon amour*, face à son miroir, elle est en proie à un cas de conscience. Elle vient de raconter au Japonais son histoire traumatique avec l'Allemand et en semble perturbée. Elle s'adresse au fantôme de l'Allemand :

> J'ai raconté notre histoire
> Je t'ai trompé ce soir avec cet inconnu
> J'ai raconté notre histoire
> Elle était, vois-tu, racontable (*Hma*, 110)

Raconter l'histoire traumatique correspond à une forme de tromperie. Le contexte évoque ici l'adultère de la Française, que le langage courant évoque sous le verbe « tromper » qu'elle emploie (« Je t'ai trompé ce soir avec cet inconnu »). Pourtant, si infidélité il y a, c'est moins envers le soldat allemand mort qu'envers le mari resté en France. La tromperie en question relève donc plus d'une trahison morale qui porte sur le caractère « racontable » de cet évènement, dont le suffixe –*able* rend traduit la possibilité jusqu'alors déniée à cette histoire. Or rendre l'évènement dicible est pour la Française trahir l'évènement, et celui qui en fut victime.

Dans *Hiroshima mon amour* comme dans *La Douleur*, l'appropriation de l'évènement se trouve ainsi en butte à un indicible moral marqué par la honte. Mais à bien y regarder, ce

sentiment est dépassé. À l'« impossible » postulé en préambule répond en effet le « racontable » dont attestent les livres publiés. Le sentiment de honte épargne en réalité les carnets durassiens :

> Je me suis trouvée devant un désordre phénoménal de la pensée et du sentiment auquel je n'ai pas osé toucher et au regard de quoi la littérature m'a fait honte. (*D*, 12)

En effet, la « honte » ne concerne pas les cahiers retrouvés, mais ce qu'ils auraient pu être si l'écrivain les avait retouchés pour en faire de la littérature. Cette position sous-entend que, pas plus qu'ils ne sont le fruit d'un auteur conscient de faire œuvre, les « écrits » retrouvés ne sont de la littérature, et que c'est à ce titre qu'ils ont de la valeur.

Se dessine alors en creux une certaine conception de la « littérature » pour Duras, potentiellement immorale, mais à laquelle ses écrits échappent, et qui aurait consisté à produire à partir d'un matériau évènementiel brûlant, chargé d'émotion, une œuvre cisaillée par les Belles Lettres. Or ces écrits retrouvés sont légitimés parce qu'ils n'auraient pas été retouchés[497]. Afficher un matériau brut, sorte d'écriture courante, simple, irréfléchie mais chargée d'émotions, en l'opposant à l'écriture travaillée, mais froide, que serait une certaine « littérature », est une façon de dédouaner le texte des récriminations éthiques qui pourraient lui être imputées. En cela, comme l'écrit Julia Kristeva, Duras appartient à cette « nouvelle rhétorique apocalyptique »[498] caractérisée par une « esthétique de la maladresse » qui bat en brèche la grande rhétorique désuète, inadaptée pour dire les évènements d'une nouvelle nature :

> La rhétorique apprêtée de la littérature et même la rhétorique usuelle du parler quotidien semblent toujours quelque peu en fête. Comment dire la vérité de la douleur, sinon en mettant en échec cette fête rhétorique, en la gauchissant, en la faisant grincer, en la rendant contrainte et boiteuse ?[499]

En faisant porter l'illégitimité sur les textes de « littérature » que ses propres écrits ne sont pas, Marguerite Duras fait en quelque sorte diversion et épargne son propre texte. Le sentiment de honte devient catalyseur d'une nouvelle rhétorique, consciemment malhabile.

---

[497] Nous avons pu évoquer, au contraire, dans la première partie de ce travail les écarts entre les brouillons des carnets et la version publiée de *La Douleur*.

[498] Julia Kristeva, « La Maladie de la douleur : Duras », in *Soleil noir, dépression et mélancolie*, Gallimard, [1987], coll. "Folio", 2011, p. 231.

[499] Id., p. 233.

Marguerite Duras a tôt marqué sa méfiance pour le « style ». Au sujet de la langue de *Moderato Cantabile*, l'écrivain expose une forme de renoncement au travail stylistique :

> Comment dire cela sans prétention : je dispose du langage – il faut que je fasse attention. C'est en ne travaillant plus que j'en ai disposé. Quand je travaillais trop mes textes je n'en disposais pas.[500]

L'auteur qui exprime son ravissement pour « l'absence de style du *Bleu du ciel* »[501] de Georges Bataille, s'inscrit dans une esthétique moderne de gauchissement de la langue, comme le montrent les travaux de Gilles Philippe et Julien Piat. Dans leur ouvrage consacré à l'analyse du style français du XIXe au XXe siècle[502], ils montrent que sous l'impulsion d'écrivains comme Duras et Simon, mais aussi Bataille, Pinget, Beckett, etc…, l'imaginaire de la langue littéraire se modifie dans les années soixante. Ces écrivains modernes repoussent ainsi la frontière du fait littéraire. Pour Gilles Philippe et Jean Piat le rejet de la belle langue s'effectue chez Simon d'une manière parodique. L'antéposition de certains adjectifs et l'allongement de la phrase[503] créent une langue volontairement archaïque qui tourne en ridicule le beau style. Mais les tâtonnements exhibés dans la prose simonienne sont aussi une façon de rapprocher cette écriture de l'oralité. Simon propose ainsi une langue alternative à une esthétique de l'écrit.

Chez Duras, les signes stylistiques du gauchissement relèvent souvent de procédés grammaticaux empruntés à l'oralité. Évoquant « la rhétorique négative de Marguerite Duras »[504], les auteurs de l'ouvrage en proposent quelques exemples comme les tours en « c'est » surreprésentés (« C'est après que ça a commencé » (*D*, 15) ; « C'est ça, c'est ça qui est arrivé » (*D*, 16) ; « C'est à Nevers que j'ai été le plus jeune de toute ma vie.. » (*Hma*, 57) ; « C'est là, il me semble l'avoir compris, que j'ai failli … te perdre… » (*Hma*, 81)), le goût pour les pronoms neutres (« ça crève de partout », (*D*, 45) ; « C'était ça. C'était eux qui revenaient d'Allemagne », (*D*, 60)), l'usage de verbes incolores (« Tu es tout seul à Hiroshima ?... ta femme, où elle est ? Elle est à Unzen, à la montagne. Je suis seul. » (*Hma*, 75-76) ; « La mer était bleue, même là sous nos yeux, et il n'y avait pas de vagues » (*D*, 73)) ; la segmentation de la parole (« Le téléphone sonne. Je me

---

[500] Marguerite Duras, « Flaubert, c'est… », *Le Monde extérieur,* [POL, 1994, p. 23.], repris dans *Outside* suivi de *Le Monde extérieur*, op. cit, p. 381.

[501] Marguerite Duras, « À propos de Georges Bataille », *Outside*, op. cit., p. 39.

[502] Gilles Philippe et Julien Piat (dir.) *La Langue littéraire. Une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*, Paris, Fayard, 2009.

[503] Id, respectivement p. 504 et 25-26.

[504] Id. p. 501.

réveille dans le noir. J'allume. Je vois le réveil : cinq heures et demie. La nuit. » (*D*, 45), « Je voudrais te revoir. Même si l'avion part demain matin. Même si tu es d'une moralité douteuse./ Non./ Pourquoi ?/Parce que. » (*Hma*, 55-56)) ; ou encore le jeu avec les pronoms sans référent explicite (« Dans la fièvre je la revois. Elle avait fait trois jours de queue avec les autres, rue des Saussaies. Elle devait avoir vingt ans. Elle avait un ventre énorme qui lui sortait du corps. Elle était là pour un fusillé, son mari. » (*D*, 37)). Ces procédés confèrent à la prose durassienne l'aspect d'un langage plus proche de l'idiome commun, une présence du parlé que l'imaginaire de la belle langue avait jusqu'alors tendance à repousser dans un en-deçà de la littérature. Ainsi le recours à ce type de langage, plus proche de la langue courante, justifie que Duras explique ne pas faire de littérature. Cette démarche légitime le geste d'appropriation car il s'effectue dans une langue différente de celle à laquelle on demande de se taire par respect pour l'évènement.

Dans la foule met en scène un personnage qui, comme Duras, exprime une honte ressentie face à l'écriture d'une expérience douloureuse :

> Comme le lendemain de la mort de mon père où j'avais décidé de tout écrire sur lui, de faire un livre sur lui, sa vie, sa mort, et le sentiment de honte, le cahier à peine ouvert, l'impossibilité et la honte, la honte et l'obligation de devoir faire ce qui nous est interdit […] (*Dlf*, 368)

À la différence de *La Douleur*, la situation évoque un personnage face à un cahier encore vide. La honte porte donc non pas sur le fait d'être parvenu à écrire que sur le fait de l'avoir simplement envisagé. Il ne s'agit pas non plus pour Jeff d'un évènement collectif, mais il est intéressant de noter que ce souvenir revient dans le contexte du Heysel, qui soulève sans doute les mêmes questionnements sur l'écriture. Plus intéressant encore, l'extrait met en balance deux mouvements contraires : la honte d'écrire et le devoir de le faire malgré tout. La question de l'indicible éthique posée par Duras semble ainsi dépassée par l'éthique du devoir.

Laurent Mauvignier s'inscrit aussi dans ces gauchissements de la langue à l'époque contemporaine. Représentative de la littérature de voix, son écriture doit beaucoup à ce « redevenir discours »[505] que la littérature entreprend au XXe siècle. Ainsi comme chez Duras trouve-t-on dans la prose de Mauvignier des phénomènes d'oralité, des tournures en « c'est », un usage fréquent du pronom neutre « ça », et autres *incorrections grammaticales* (« Ce qu'elle a dit, Patout […] c'est que… », (*Dh*, 30) ; « Et c'était bien sa façon à lui, ça, de voler sa propre mère… » (*D*, 31) ; « C'est son odeur à lui », (*Dh*, 53) ; « La vérité, c'est l'humiliation. », (*Dh*, 187)).

[505] Id., p. 531.

L'écrivain affiche ainsi une sorte de présence au sein de son texte, du style oral malhabile de Marguerite Duras[506]. Le style de Mauvignier s'inscrit alors autant dans la recherche d'une langue alternative, comme c'était le cas de Duras, que dans une tendance contemporaine qui travaille la simplicité du langage par la reprise de « patrons langagiers »[507] pratiqués durant la Modernité. Cet usage d'une langue orale va de pair pour l'écrivain avec une mission éthique qui a été évoquée plus haut, celle de prêter sa voix à ceux qui n'ont pas la parole :

> […] je redoute aujourd'hui d'être dans un autre carcan : l'homme obligé d'écrire sans cesse du point de vue de ceux qui n'ont pas la parole, des pauvres, des oubliés. Je sais que je suis cet écrivain-là, mais je sais aussi qu'il y a des oubliés, des gens enfermés et meurtris dans tous les milieux sociaux, dans toutes les réalités possibles de la vie. Je sais qu'il y a aussi un monde grotesque et pitoyable, risible, vulgaire, triste, pathétique, dont il faudrait parler avec férocité et avec une langue qui, pour ma part, me reste à aiguiser.[508]

L'écrivain, qui a bien conscience de cette étiquette collée sur ses écrits par la critique, nuance la dimension sociale de cette entreprise.

Tandis que chez Marguerite Duras les scrupules se manifestent essentiellement dans le préambule de *La Douleur*, que chez Laurent Mauvignier, ils sont mis en scène par les personnages, chez Emmanuel Carrère le scrupule est explicité par des commentaires qui jalonnent le corps du texte. À de nombreuses reprises, le personnage-narrateur-écrivain intervient en effet pour manifester son malaise à écrire sur des sujets comme l'affaire Romand, ou le tsunami de 2004. Dans *D'autres vies que la mienne*, alors que sa compagne journaliste Hélène fait son travail de reporter sans se poser de questions, l'écrivain s'interroge sur sa propre légitimité à couvrir l'évènement :

> Qu'est-ce que j'ai à dire, moi ? Qu'est-ce que j'ai vu, à Tangalle ? (*Dvqlm*, 14)

La postposition du toponyme est une sorte de clin d'œil aux phrases, répétées en boucle, entre la Française et le Japonais d'Hiroshima (« Tu n'as rien vu à Hiroshima/ J'ai tout vu à

---

[506] Julien Piat ne cite pas Laurent Mauvignier mais associe ce phénomène d'inscription à tout un pan de la littérature contemporaine, en particulier celle que publient les Éditions de Minuit : « Mais nous ne sommes pas n'importe où, et cette conscience des écritures passées s'affiche aux Éditions de Minuit, comme pour prolonger le souffle avant-gardiste d'une maison associée pour toujours au Nouveau Roman… », Ibid, p. 533.

[507] Ibid., p. 533.

[508] Laurent Mauvignier, entretien avec Michel Murat, in *Revue critique de fixxion française contemporaine*, n° 3, [en ligne] *L'écrivain devant les langues*, 2011, p.116-130.

Hiroshima »). Comme si Duras avait ouvert une voie, celle de la mauvaise conscience qui s'expose mais se dépasse, la génération d'aujourd'hui sur laquelle pèse, nous l'avons vu, le soupçon moderne, essaie de s'affranchir de la honte et d'endosser *a minima* le rôle de dire ce qui se passe, malgré tout. Revient à l'écrivain de trouver une manière décente de le faire pour esquiver la honte. Par exemple, la question du montage parallèle entre l'agonie de la belle-sœur du narrateur, Juliette, et la fête des écoles où s'amusent ses filles est jugé un « tire-larmes […] éhonté » (*Dvqlm*, 83) dont, en tant que scénariste, Emmanuel Carrère se passerait volontiers s'il avait à adapter son récit. S'il existe des écueils à l'écriture de l'évènement, il faudrait simplement trouver la manière la plus ajustée possible pour dire ces choses difficiles qui se passent. Il semble que manifester une certaine forme de mauvaise conscience et souligner la difficulté à procéder à l'appropriation permettent de légitimer l'écriture.

Comme *La Douleur* a réchappé à une maison régulièrement inondée, *L'Adversaire* et *D'autres vie que la mienne* sont en quelque sorte des récits « sauvé des eaux ». Emmanuel Carrère présente chacun de ses textes comme des textes revenus de loin, ayant été plusieurs fois abandonnés. Par deux fois *L'Adversaire* a failli ne jamais exister. L'explication provient clairement des affres de l'écrivain pour aborder une affaire comme celle de Jean-Claude Romand. Emmanuel Carrère sent « très vite » (*Ad*, 34), autrement dit dès qu'elle éclate en janvier 1993, qu'il s'agit d'une histoire pour lui. Pourtant le texte est daté de janvier 1999 (*Ad*, 220). L'écrivain mettra donc six ans à écrire ce récit qui s'imposait pourtant comme une évidence.

L'histoire de cette écriture commence par une lettre à Jean-Claude Roman, « la lettre la plus difficile que j'ai eu à faire de ma vie » écrit son auteur (*Ad*, 35), datée du mois d'août 1993. Emmanuel Carrère souhaite en effet accéder à l'intériorité de son futur personnage et préfèrerait ainsi le rencontrer. La réponse tarde. Carrère tente un roman puis abandonne, « coincé » :

> J'ai commencé un roman où il était question d'un homme qui chaque matin embrassait femme et enfants en prétendant aller à son travail et partait marcher sans but dans les bois enneigés. Au bout de quelques dizaines de pages, je me suis trouvé coincé. J'ai abandonné » (*Ad*, 37-38)

La voie de la fiction n'est pas celle qu'il lui faut. Le travail est relancé deux ans plus tard, en 1995, une fois l'instruction passée, quand le faux médecin répond enfin positivement à la demande de rencontre. L'écrivain compte alors adopter le point de vue d'un ami proche du meurtrier, nommé Luc dans le texte. Mais il jette à nouveau l'éponge en 1996, comme l'indique une lettre qu'il insère dans le récit, datée du 21 novembre :

> Il me fallait un point de vue. Je suis allé voir votre ami Luc et lui ai demandé de me raconter comment lui et les siens ont vécu les jours suivant la découverte du drame. J'ai essayé d'écrire cela, en m'identifiant à lui avec d'autant moins de scrupules qu'il m'a dit ne pas vouloir apparaître dans mon livre sous son vrai nom, mais j'ai bientôt jugé impossible (techniquement et moralement, les deux vont de pair) de me tenir à ce point de vue. (*Ad*, 203-204)

Il est bien question ici comme dans *La Douleur* de « scrupules » qui imposent de trouver une forme nouvelle d'écriture, laquelle pourrait échapper à la mauvaise conscience. Ce sera seulement deux ans plus tard, quand l'écrivain trouve une voix pour parler de ce qui s'est passé, sur laquelle nous reviendrons, qu'il reprendra et terminera son manuscrit.

D'autres vies que la mienne passe lui aussi par une phase d'abandon. Ce récit, publié en 2007, aborde des faits de 2004 : une catastrophe naturelle, d'envergure plus large que l'affaire Roman, une histoire familiale tragique, le cancer de Juliette, et le problème de l'endettement en France. Là encore, plusieurs années passent entre le projet de l'écriture et la sortie du texte ; l'enthousiasme originel de l'écriture n'empêche pas le projet d'être momentanément laissé de côté :

> La nuit suivante, la première après la mort de Juliette, j'ai repensé à ce qu'Etienne nous avait raconté et l'idée m'est venue de le raconter à mon tour. J'ai eu par la suite beaucoup de doutes sur ce projet, je l'ai abandonné pendant trois ans en croyant n'y revenir jamais, mais cette nuit-là, il m'est apparu comme une évidence. (*Dvqlm*, 107)

Emmanuel Carrère revient à la fin du récit sur cet abandon qu'il conditionne au fait d'être père « dans la seconde moitié de [s]a vie » (*Dvqlm*, 298):

> À mon retour de Rosier, les seins d'Hélène avaient grossi et elle m'a annoncé qu'elle était enceinte. […] Mon projet n'était plus de saison, j'ai appelé Etienne et Patrice pour les avertir que je l'abandonnais, ajoutant que peut-être je m'y remettrais un jour, mais j'en doutais. Étienne m'a dit : tu verras bien. (*Dvqlm*, 298)

Comme il le fait avec Jean-Claude Roman, l'écrivain expose les motifs de l'abandon, et les soumet par lettres aux personnes concernées par le récit : Étienne est le grand-père de la petite Juliette, noyée dans le tsunami, Patrice est le mari de la grande Juliette, morte d'un cancer. Chaque fois, l'abandon justifié par l'auteur cherche l'approbation ou l'excuse des parties concernées. Là où les raisons étaient morales et esthétiques pour *L'Adversaire*, elles sont ici plus personnelles. Le futur auteur de *D'autres vies que la mienne* a besoin de solder une vie tourmentée que ravive l'écriture du récit en cours. Il explique donc qu'il lui est nécessaire d'enterrer « le fantôme qui hantait » son

univers familial pour être mieux disposé à vivre sa paternité. Il écrit donc un autre récit, *Un roman russe*[509], comme on ferait une pause.

Ainsi, le texte s'affiche en refusant les scrupules, mais ne parvient pas à effacer ces questionnements éthiques au point de les inscrire dans le corps du texte. L'écrivain se débat, en proie à la mauvaise conscience qui le taraude mais qu'il choisit de dépasser :

> La mauvaise conscience ne fait rien avancer, je le sais, plutôt perdre du temps et de l'énergie, cela ne m'empêche pas d'en être torturé et d'avoir hâte que ce soit fini. (*Dvqlm*, 29).

Cette résistance du texte à s'écrire s'expose comme autant de traces de la mauvaise conscience de l'auteur qui en aurait besoin pour légitimer son geste. Le texte rend compte des complexités de sa création, s'expose dans l'aventure de son écriture, non pas pour une quelconque intensité dramatique, car chacun constate que le livre a fini par être écrit, mais pour préciser que la rédaction s'est avérée délicate, malaisée, défaillante, en proie au sentiment d'illégitimité. C'est ainsi que le statut d'écrivain tout puissant s'en trouve égratigné.

Ainsi, l'appropriation de l'évènement semble se frayer une voie alternative à une certaine conception de la littérature, certes belle et puissante, mais inadéquate pour s'approprier l'évènement. Les écrivains de notre corpus, au contraire, mettent en place une littérature de la fragilité. Dans les marges du beau style et d'une certaine représentation de l'écrivain en créateur omniscient, ils façonnent une langue peu sûre d'elle, à l'image de l'écrivain. Cette réflexion sur le discrédit d'une certaine littérature tellement imposante qu'elle s'érige en frontière pour l'appropriation de l'évènement, se prolonge encore dans la manière dont l'objet livre est malmené dans ces fictions. Totem du savoir, le livre est en effet destitué de son aura dans certaines des œuvres de notre corpus.

b- le livre malmené : Simon, Duras et quelques contemporains

Tout porte à croire que la fiction d'évènement comporte un motif incontournable : celui du livre malmené. Les œuvres de Claude Simon en particulier sont traversées par la double illégitimité du savoir, et des instances censées les cautionner. Écrivant après la guerre, l'auteur correspond à la période définie par Jean-François Lyotard sous la dénomination de

[509] Emmanuel Carrère, *Un roman russe*, Paris, POL, 2007.

« postmodernité », période qui met en cause les assises du savoir, et, ce faisant, s'accompagne de la chute des méta-récits :

> Savoir et pouvoir sont les deux faces d'une même question : qui décide ce qu'est savoir, et qui sait ce qu'il convient de décider ?[510]

Or la littérature appartient à ces grands récits qui façonnent de longue date les sociétés, porteuse de discours moraux, sociaux, et surtout, auréolée du pouvoir de faire progresser la pensée, les êtres, voire, les sociétés. Cette vision positiviste de la littérature héritée du XIXe siècle s'incarne dans l'appréhension des livres qui la composent : livres sacrés, Livres majuscules, le livre est ce qu'on garde comme un trésor, et il faut être un personnage rustique ou inculte comme le père de Julien Sorel pour jeter un livre au ruisseau[511]. Dès lors que cette conception est mise à mal, ce sont les figures de livres qui sont malmenées à l'intérieur même des textes littéraires. La récurrence de cette figure allégorique traduit une nouvelle conception de la littérature, considérée comme vulnérable face aux évènements.

- le livre impuissant : *La Route des Flandres*

C'est souvent comme scène-clef d'une certaine conception ironique de la littérature que l'épisode de la bibliothèque de Leipzig est évoqué par la critique simonienne. Lucien Dällenbach y voit un « apologue »[512], dans la lignée des considérations de Jean-François Lyotard, sur la défaite des grands récits. Qui a lu *La Route des Flandres* connaît cet épisode très commenté. Dans ce récit, le père de Georges ne donne jamais de nouvelles et se contente habituellement d'accompagner le texte maternel de sa signature en pattes de mouches. Une exception : il s'applique un jour à écrire au bas de la lettre sa consternation au sujet du bombardement de la bibliothèque de Leipzig en ces termes :

> « … laissé à ta mère le soin de te donner de nos nouvelles qui sont bonnes comme tu le vois… dans la mesure où quelque chose peut être bon aujourd'hui te sachant pensant sans cesse à toi là-bas et à ce monde où l'homme s'acharne à se détruire lui-même non seulement dans la chair de ses enfants mais encore dans ce qu'il a pu faire, laisser, léguer de meilleur : l'Histoire dira plus tard ce que l'humanité a perdu l'autre jour

[510] Jean-François Lyotard, *La Condition postmoderne*, Paris, Minuit, 1979, p. 20.

[511] Joëlle Gleize, *Le Double miroir, le livre dans les livres de Stendhal à Proust*, Paris, Hachette, coll. "supérieur", 1992.

[512] Lucien Dällenbach, *Claude Simon*, op. cit., p. 11

> en quelques minutes, l'héritage de plusieurs siècles, dans le bombardement de ce qui était la plus précieuse bibliothèque du monde, tout cela est d'une infinie tristesse, ton vieux père » (*RF*, 251)

La réponse du fils se fait cinglante :

> « …à quoi j'ai répondu par retour que si le contenu des milliers de bouquins de cette irremplaçable bibliothèque avait été précisément impuissant à empêcher que se produisent des choses comme le bombardement qui l'a détruite, je ne voyais pas très bien quelle perte représentait pour l'humanité la disparition sous les bombes au phosphore de ces milliers de milliers de bouquins et de papelards manifestement dépourvus de la moindre utilité. Suivait la liste détaillée des valeurs sûres, des objets de première nécessité dont nous avons beaucoup plus besoin ici que de tout le contenu de la célèbre bibliothèque de Leipzig, à savoir : chaussettes, caleçons, lainages, savon, cigarettes, saucisson, chocolat, sucre, conserves, gal… » (*RF*, 252)

À la sacro-sainte bibliothèque de Leipzig vue par le père, le fils oppose un langage qui, par sa familiarité, déprécie les livres en autant de « papelards » moins utiles qu'un saucisson. Cet épisode qui illustre l'impossible dialogue entre un fils et son père qui ne se comprennent pas (ce sera d'ailleurs une des rares scènes d'échange entre les deux parties dans *La Route des Flandres*) s'inscrit dans une suspicion générale de la culture livresque déjà présente dans *L'Herbe*[513]. N'en déplaise aux anciens de 1914, tout formatés qu'ils sont par « une inébranlable assurance fondée sur l'étude des classiques de la guerre » (*Ac*, 53), le livre tel qu'il est conçu dans ce roman n'est plus associé à la solidité du savoir, de l'assurance, ou du pouvoir, mais il est rendu à sa fragilité, à ses faiblesses. Car rappeler que le livre peut être détruit, physiquement, c'est aussi le destituer d'un pouvoir sacré entretenu par l'école de la Troisième République. C'est du moins l'expérience qu'en ont fait les soldats :

> (…) leur arriva dessus quelque chose qui ne ressemblait ni à une charge, ni à rien de ce qu'ils avaient pu apprendre dans les livres… (*Ac*, 55)

Tandis qu'ils sont censés apprendre à vivre, les livres sont en décalage avec l'expérience de la vie. Les livres trompent, donnent du monde une version aussi tronquée que les cartes postales. Comme les sœurs dans *L'Acacia* n'ont des voyages de leur frère qu'une représentation

[513] Le personnage de Georges refuse cet héritage livresque : « […] parce que je voudrais n'avoir jamais lu un livre, jamais avoir touché un livre de ma vie, ne même pas savoir qu'il existe quelque chose qui s'appelle des livres, et même, si c'est possible, ne même pas savoir, c'est-à-dire avoir appris, c'est-à-dire m'être laissé apprendre, avoir été assez idiot pour croire ceux qui m'ont appris que des caractères alignés sur du papier blanc pouvaient signifier quelque chose d'autre que des caractères sur du papier blanc c'est-à-dire très exactement rien […] », *L'Herbe*, op. cit, p. 152.

faite des « palmiers au clair de lune, des pyramides… » (*Ac*, 309) qui figurent sur les cartes postales, Georges évoque dans *La Route des Flandres* la possibilité de « mourir d'amour », à quoi Blum lui répond qu'il a lu trop de livres (*RF*, 147). L'amitié de Georges avec Blum sert en effet de révélateur par la confrontation qu'elle offre entre un fils de bonne famille, « qui a étudié les auteurs classiques français et latins » (*RF*, 190), et un homme d'expérience. Le narrateur établit ainsi un rapport de un à trois entre ce qu'apportent les livres étudiés à l'école et les acquis de l'expérience de Blum (*RF*, 190). Le fait de malmener le livre sert donc de mise en garde sur une condition idéalisée mais erronée, ou du moins passéiste du livre. C'est sans doute parce que ces livres sont démodés que les couvertures des romans de la mère sont systématiquement « jaunes » (*Ac*, 119 et 146)[514].

Claude Simon stigmatise ainsi l'impuissance d'une certaine littérature à agir sur le monde. À l'instar des bas et des culottes de femmes, les livres de philosophies sont tout juste bons à agrémenter le quotidien (*RF*, 191), à « rendre comestible l'innommable réalité » (*RF*, 207).

- le livre inutile : *La Douleur*

Marguerite Duras, elle aussi, n'hésite pas à écrire dès *Les Cahiers de la Guerre* que « le plus beau livre est inutile, il est en retard » (*Cdg*, 208). Dans le premier texte de *La Douleur*, elle développe les raisons de cette inutilité :

> Il n'y a plus la place en moi pour la première ligne des livres qui sont écrits. Tous les livres sont en retard sur Mme Bordes et moi. Nous sommes à la pointe d'un combat sans nom, sans armes, sans sang versé, sans gloire, à la pointe de l'attente. Derrière nous s'étale la civilisation en cendres, et toute la pensée, celle depuis des siècles amassée. Mme Bordes se refuse à toute hypothèse. Dans la tête de Mme Bordes comme dans la mienne ce qui survient ce sont des bouleversements sans objet, des arrachements d'on ne sait quoi, […] la pensée est empêchée de se faire, elle ne participe pas au chaos mais elle est constamment supplantée par ce chaos, sans moyens, face à lui. (*D*, 43)

Le livre, lieu de pensée, est en décalage, avec l'expérience vécue : au chaos, à l'absence de logique des « bouleversements sans objets », ne correspond aucune pensée possible, la pensée reste « constamment supplantée par ce chaos ». Renvoyés dos à dos, l'expérience déstructurée d'un côté, « l'enchaînement des phrases » (*D*, 42) de l'autre, engendre une dialectique complexe. Entre la structure de la pensée, et le « magma » de l'expérience, comme l'appelle Simon, la conciliation

[514] Il s'agirait des œuvres de « la Comtesse de Ségur, d'Andersen, quelques Balzac, Verlaine, Albert Samain, Anatole France et deux ou trois membres de l'Académie française. », (*Ac*, 119).

est difficile, tant le livre semble non seulement en décalage, mais contraire à l'expérience de vie, mensonger.

On retrouve sous une forme différente cette mise en cause du livre dans le deuxième texte de *La Douleur*, « M. X dit ici Pierre Rabier ». Il y est fait allusion aux livres à plusieurs reprises. Chaque fois, ils sont *du mauvais côté*, dans le camp du gestapiste. La narratrice évoque ses deux romans qu'elle avait laissés sur la table le jour de l'arrestation de Robert L. et que Rabier a « emportés » (D, 81) avec lui. Jamais ces livres ne feront l'objet d'une discussion dans le texte, comme si Rabier ne les avait pas lus, à l'instar des éditions originales luxueuses qui sont en sa possession :

> J'ai appris au procès de Rabier qu'il avait mis ses économies dans l'achat d'éditions originales. De Mallarmé, Gide, et aussi Lamartine, Chateaubriand, de Giraudoux aussi peut-être : des livres qu'il n'avait jamais lus, qu'il ne lirait jamais, qu'il avait peut-être essayé de lire mais sans y parvenir. (*D*, 114).

Le contenu des livres est délaissé au profit de ce qu'ils connotent. Cela se confirme dans la suite du texte : le personnage ne cesse de clamer son rêve d'ouvrir une librairie d'Art, bien qu'il ne parle jamais de littérature. Ainsi le livre est dans ce texte envisagé dans une autre fonction que celle qui lui est habituellement octroyée : le livre n'est pas lu, il n'a d'autre utilité que de satisfaire les ambitions intellectualistes d'un gestapiste obnubilé par le prestige de l'art. C'est pourquoi nous concluons à une conception dévoyée du livre dans ce deuxième texte de *La Douleur*.

- livres abimés : quelques exemples contemporains

Cette allégorie du livre fragile qui statue sur l'inanité de la littérature à l'égard des catastrophes semble un motif récurrent de la littérature, et ce, aujourd'hui encore. Pour sortir de notre corpus, on peut en citer quelques exemples contemporains qui portent sur des évènements de natures différentes. Nous évoquerons *Failles*, de Yannick Lahens, qui se concentre sur le séisme en Haïti de 2004, *Bête de cirque*, de Tiphaine Samoyault, qui évoque au début son engagement durant la guerre à Sarajevo, et *Fukushima*, de Michaël Ferrier[515], dont le sujet est explicité par le titre. Chacun de ces récits consacre un passage à évoquer l'impuissance du livre face à l'évènement : guerres et séismes imposent au livre une leçon d'humilité. Quand Tiphaine

[515] Tiphaine Samoyault, *Bête de cirque*, Paris, Seuil, coll. "fiction et compagnie", 2013 ; Yannick Lahens, *Failles*, Sabine Wespieser, 2010 ; Mickaël Ferrier, Fukushima. Récit d'un désastre, Gallimard, [2012] coll. "Folio", 2013. Désormais dans cette partie *Bc*, *F* et *Fu*.

Samoyault évoque l'incendie de la bibliothèque de Sarajevo, en 1992, on croirait entendre le père de Georges par l'ampleur et les conséquences humaines de la catastrophe :

> Depuis que la bibliothèque avait brûlé, on savait que les livres étaient fragiles comme des vies. L'incendie avait duré trois jours, du 25 au 28 août 1992, près d'un million de documents s'étaient évanouis, dont certains n'existaient qu'en un seul exemplaire. C'est une des premières choses que je fis en arrivant dans la ville, d'entrer dans un foyer éteint, un bâtiment à ciel ouvert dont j'extrayais sans mal un bout de livre calciné et un morceau de manuscrit. Pendant trois ans, l'autodafé fut entretenu dans les intérieurs domestiques, faute de combustibles. Tous racontaient qu'ils avaient commencé par brûler Marx et Engels, puis la littérature serbe en cent volumes, puis la littérature russe, et jusqu'à Danilo Kis que j'admirais infiniment.
> Comment pouvions-nous, sans les livres, faire de Sarajevo le centre utopique de l'Europe ? (*Bc*, 16)

L'usage du livre est détourné, sert à chauffer les gens. Toutes proportions gardées, la bibliothèque de la narratrice de *Failles* a piètre allure après les secousses du tremblement de terre en Haïti :

> J'ai remarqué en passant que ma bibliothèque s'était renversée. Les livres sont étalés sur le sol et tout le long de l'escalier qui mène au sous-sol. Aucun sentiment ne me traverse sauf la certitude qu'ils vont rester longtemps en l'état. Mon énergie est ailleurs. (*F*, 26)

De même, les secousses au Japon qui ont causé les fissures dans la Centrale de Fukushima font s'écrouler la bibliothèque du narrateur de Fukushima dans une ambiance presque amusée :

> Mais c'est aux arêtes de la bibliothèque que le séisme atteint son paroxysme. Il court le long des tablettes, se glisse entre les rayons et décapite un à un les livres au sommet de l'étagère, où se trouve disposée la poésie française, avec un crépitement de mitrailleuse. Saint-John Perse tombe le premier. « S'en aller ! S'en aller ! Paroles de vivant ! » Celui qui peint l'amer au front des plus hauts caps, qui marque d'une croix blanche la face des récifs, ne résiste pas plus de quelques secondes à la bourrasque : le Saint-Léger Léger s'envole. Vigny le suit de près, et Lamartine, et même Rimbaud, qui prend la tangente sur sa jambe unique avec une facilité déconcertante, poursuivi par Verlaine et ses sanglots longs. […] Grammaire perdue, syntaxe suspendue, c'est tout l'ordre du monde qui est en train de se défaire, paragraphe par paragraphe, verset par verset, alinéa par alinéa. Toute la poésie française se casse la gueule. Seul Baudelaire résiste, là-haut, pour je ne sais quelle raison, éternel récalcitrant. (*Fu*, 30-31)

Le séisme semble s'en prendre à la bibliothèque, aux « arêtes » qui la structurent, comme l'évènement précipite la chute des constructions verbales. Les « classiques » littéraires, les plus grands poètes de la langue française, sont ainsi déchus, déboulonnés, s'écroulent sur le sol. Si ce

tsunami explique physiquement la chute des livres dans le contexte du roman de Michaël Ferrier, on en mesure la dimension plus symbolique chez Maylis de Kérangal. Dans un court texte intitulé *À ce stade de la nuit*, consacré au énième naufrage de migrants en mer Méditerranée, la narratrice se débat avec une pile de livres qui s'écroule sans qu'aucun séisme puisse ici en être à l'origine :

> […] à ce stade de la nuit, je sors dans le couloir pour aller me placer devant les piles de livres en appui contre le mur – je laisse cependant toutes les portes ouvertes, les jingles du Flash Spécial catastrophe de Lampedusa bruitent à intervalles réguliers comme des sonneries d'ascenseur-, je baisse la tête pour déchiffrer le dos des ouvrages, je m'accroupis, soulève, retourne, je déplace, divise de nouveau, empile, ça s'écroule […][516]

Ainsi se dessine une sorte d'épisode récurrent dans les textes qui abordent un évènement : l'étape où s'écroule la bibliothèque, où les livres sont détruits. On peut certes attribuer ce passage à une sensibilité accrue de la part de l'écrivain envers ce qui représente le fruit de son travail, le livre, mais d'une certaines façon, tous ces livres abîmés sont aussi une manière de manifester la fragilité du livre face à l'expérience de la vie, son impuissance face aux malheurs.

Le statut irrévérencieux conféré au livre semble rappeler qu'il pèse bien peu face à l'évènement. La littérature, le livre, comme le rôle de l'écrivain, sont ainsi malmenés par l'évènement, destitués de leur capacité à appréhender ce qui se passe, pouvoir que la tradition leur avait conféré. Cette remise en cause protéiforme du fait littéraire à travers cet objet allégorique, mais aussi par la mise en cause du beau style ou du statut de l'écrivain permet de contourner la question de l'indicible éthique, et, partant, sa frontière. On pense au livre de l'écrivain et psychanalyste Gérard Wajcman, *L'Interdit*, publié en 1986[517]. Constitué de notes d'un récit effacé, le texte donne à lire par le blanc des pages un indicible pesant[518]. Le lecteur ne fait que deviner l'histoire grâce aux à-côtés du texte : les notes. Au fil de la lecture, celles-ci compensent le texte d'origine, au point de presque se substituer à lui. De cette façon Wajcman semble non seulemnt

[516] Maylis de Kerangal, *À ce stade de la nuit*, Guérin (éds.), coll. "paysages écrits", 2014, p. 55.

[517] Gérard Wajcman, *L'Interdit*, Caen, NOUS, [1986] 2002.

[518] « Difficile de parler avec raison d'un acte. En partant il ne commettait rien. C'était au contraire quelque chose à quoi il se soumettait, qu'il n'avait ni voulu ni décidé vraiment. C'était un fait à subir. Quelque chose qui prenait la place des paroles qu'il n'avait pas su dire, ou plutôt qui venait à la place de son silence. On pourrait même dire que son départ venait à la place d'un acte réel, celui qu'il n'avait pas eu la force ou la lâcheté d'accomplir. Il regardait passivement ce qui lui arrivait. Ce départ ne changeait rien. Il dit plus tard s'être reconnu dans cet « acte silencieux », dans le « silence et [la] faiblesse de celui qui ne pouvait dire ni accomplir rien, pas même fuir, pas même avouer sa faiblesse mais seulement s'absenter. » Id., note 9, p. 25.

jouer avec le statut du livre, mais aussi déplacer la frontière entre texte littéraire et texte informatif, entre le travail de la langue, et la neutralité plate des notes. Cette démarche est à l'œuvre dans les textes de notre corpus qui stigmatisent les insuffisances du langage dans l'appropriation de l'évènement et se mettent en quête d'une nouvelle langue qui déplace notamment les frontières génériques.

3 – De la frontière du langage à la quête d'une *déglangue*

a- Insuffisances des mots : Claude Simon et Laurent Mauvignier

Parce que le langage les met en difficulté, les personnages des premiers romans de Laurent Mauvignier s'interrogent, réfléchissent à la langue, aux mots. C'est en particulier le cas du tout premier roman, *Loin d'eux*, où les carences du langage reviennent comme étant à l'origine du suicide d'un jeune homme, Luc, et de l'impossible deuil des parents. Plusieurs personnages semblent en effet rêver de mots qui diraient les choses dans une immédiateté totale. Marthe, la tante du jeune Luc qui s'est suicidé dans *Loin d'eux*, déplore par exemple que « les mots, (…) ne poussent pas au bout, ne disent pas jusqu'au ventre les vérités qu'on éprouve »[519]. De même, Luc repense aux mots que n'ont pas su lui dire ses parents, qui n'ont pas su atteindre son for intérieur, à la parole « qui effleure [son] oreille et ne descendra pas en [lui] »[520]. D'où la remarque finale de la cousine de Luc, Céline :

> […] ton rêve de nous voir tous un jour avec les mêmes mots, oh oui tu dirais, qu'on ait tous les mêmes mots et qu'un jour entre nous comme un seul regard ils circulent.[521]

L'attitude réflexive des personnages à l'égard de l'insuffisance des mots est atténuée dans les romans qui suivent, mais toujours sous-jacente. Face à la banalité des mots, face à leur platitude, le personnage de Laurent Mauvignier éprouve comme la nostalgie ou le rêve d'un monde où les mots avaient/auraient du sens, de la profondeur. On peut lire à travers ces personnages une préoccupation de l'écrivain en quête d'une langue qui ne soit pas de l'ordre de la

[519]Laurent Mauvignier, *Loin d'eux*, op. cit., p.14.

[520] Id. p.74.

[521] Ibid., page finale.

communication[522]. On peut également lire ce rapport dénaturé des mots aux choses dans la perspective d'une expérience traumatique qui prive le sujet de pouvoir nommer le monde comme c'est le cas dans certains romans de Claude Simon.

Sensible aux mots, à leur « carrefour du sens »[523], Claude Simon en exploite les potentialités. Mais il est un revers à ces ouvertures sémantiques. Ce flottement sur le sens des mots induit en retour une forme d'insuffisance du langage que ne cessent de commenter les narrateurs de *La Route des Flandres* comme de *L'Acacia*. Le texte progresse ainsi par mises au point régulières sur les chausse-trappes du lexique.

Le narrateur stigmatise par exemple parfois ce qu'on peut appeler l'écart entre la dénotation et la connotation, autrement dit entre la chose désignée par le mot et ce que suggère ce même mot. Le cas est par exemple évoqué au début de *L'Acacia* au sujet des prénoms des deux sœurs en quête de la dépouille de leur frère soldat :

> […] son visage raviné qui semblait comme un burlesque et cruel démenti à son nom de déesse, comme le visage d'homme à la forte mâchoire et aux yeux chassieux de sa sœur semblait aussi un facétieux démenti au nom d'impératrice ou de fastueuse courtisane qu'elle portait […] (*Ac*, 18-19)

Le prénom de chacune des sœurs jure avec leur physique, et produit un écart trompeur entre le mot et la chose qu'elle désigne.

L'usage de la paronomase souligne également des parentés plus ou moins heureuses entre un mot et un autre qui lui ressemble. Evoquant le petit avion qui tournoie au-dessus de la tête des soldats, le narrateur précise qu'il est « paresseux, indolent (pas insolent : indolent, sans même l'air de les narguer […]) (*Ac*, 30). La proximité sonore entre les deux mots aurait pu prêter à confusion sur la présence de cet avion. Le narrateur convoque une nouvelle fois la vigilance du lecteur. Parfois quand même, la paronomase souligne une proximité de sens, comme c'est le cas d'Iglésia qui semble à la fois « pensif » et « passif » (*RF*, 54).

C'est encore une attention portée sur le passage du sens propre au sens figuré qui traverse le fil du texte. *La Route des Flandres* débute par le trouble causé au narrateur par l'expression « les chiens ont mangé la boue » (*RF*, 9). Employée par Wack, l'expression désigne simplement la gelée qui recouvre la boue mais convoque chez Georges un imaginaire fantastique :

---

[522] Dans un entretien avec Jean Laurenti, (« Misère de l'amour », in *Le Matricule des Anges*, art. cit.), Laurent Mauvignier se réfère au journal de Kafka qui évoque « une langue vraie, d'homme à homme », et évoque l'idée de « Trouver un langage qui ne soit pas celui de la communication, puisque ce langage-là annihile la communication. »

[523] Claude Simon, *La Fiction mot à mot*, op. cit., p. 73.

> […] il me semblait voir les chiens, des sortes de créatures infernales mythiques leurs gueules bordées de rose leurs dents froides et blanches de loup mâchant la boue noire dans les ténèbres de la nuit […] (*Ac*, 9)

De même, par exemple, l'expression « mort de peur » employée pour qualifier le chauffeur de la roulante, réfugié dans une cave après un bombardement (*Ac*, 34). Le personnage, bien qu'en vie, reste en effet inerte sous les coups, à l'image d'un mort.

Enfin, on peut encore évoquer l'usage commenté de la polysémie qui trouble le sens. Au début de *La Route des Flandres*, le capitaine s'adresse à Georges en lui rappelant le lien de parenté qui les unit. Ils sont cousins. L'esprit de Georges fait subir une métamorphose au terme, le lien familial se mue en insecte :

> […] il dit Je crois que nous sommes plus ou moins cousins, mais dans son esprit je suppose qu'en ce qui me concerne le mot devait plutôt signifier quelque chose comme moustique insecte moucheron […] (*RF*, 10)

Le mot manque sa cible, au lieu de désigner une chose, il en désigne une autre et trouble la relation de l'homme au monde.

Ce problème d'adéquation des mots aux choses s'inscrit dans une tradition littéraire. Il évoque aussi bien dès l'Antiquité les débats du *Cratyle* de Platon, que les considérations de Mallarmé sur les mots *nuit* et *jour*. Au XXe siècle, le débat s'inscrit certes dans le soupçon généralisé entrepris par le nouveau roman face au langage, mais chez Simon il traduit plus particulièrement un rapport aux épisodes traumatiques de la deuxième guerre mondiale. C'est la thèse proposée par Stéphane Bikialo[524]. Selon lui, en effet, le travail sur l'équivoque émane d'une conscience sensible à l'opacité du monde en lien avec l'expérience traumatique de son auteur. Analysant le discours simonien à la lueur des « non-coïncidences du dire » mises à jour par la linguiste Jaqueline Authier-Revuz[525], le chercheur rattache en effet les troubles du discours simonien à l'instance énonciative qui le promulgue :

> En un point de [son] déroulement, le dire se représente comme n'allant plus « de soi ». Le signe, au lieu d'y remplir, dans une apparente transparence, dans l'effacement de soi, sa fonction médiatrice de nomination, s'interpose – avec son signifié et son signifiant – dans sa matérialité, comme un objet qui, rencontré dans le

[524] Stéphane Bikialo, Thèse de doctorat, *Plusieurs mots pour une chose. De la nomination multiple au style de Claude Simon*, Université de Poitiers, 2003. Voir aussi « Langage et identité : les non-coïncidences du dire dans la littérature du XXème siècle. Les cas de Robert Antelme et de Claude Simon », dans *Les Camps et la littérature. Une littérature du XXème siècle* (dir. D. Dobbels et D. Moncond'huy), *La Licorne* n° 51, UFR Lettres & langues, Université de Poitiers, février 2000, p. 131-151.

[525] Jaqueline Authier-Revuz, *Ces mots qui ne vont pas de soi. Boucles réflexives et non-coïncidences du dire*, t. 1 et 2, Larousse, 1995.

> trajet du dire, s'y pose comme objet de celui-ci; et l'énonciation de ce signe, au lieu de s'accomplir « simplement », dans l'oubli qui accompagne les évidences inquestionnées, se redouble d'une représentation d'elle-même.[526]

Stéphane Bikialo dresse alors le portrait de personnages et narrateurs aux prises avec le langage pour mieux exhiber la difficulté de rendre compte de l'expérience extrême qu'a représenté cette guerre pour lui. On observe en effet que l'inadéquation des mots aux choses s'avère plus particulièrement vive pour désigner la guerre, terme que la narration ne cesse d'esquiver.

Figure qui consiste à « revenir sur ce qu'on dit, ou pour le renforcer, ou pour l'adoucir, ou même pour le rétracter tout à fait »[527], l'épanorthose met à l'œuvre les insuffisances d'une langue qui tâtonne pour trouver une expression adaptée à son sujet. La critique a souligné que ce procédé, considéré comme la trace de l'autocorrection au sein du texte, est particulièrement vif dans les romans de Claude Simon qui en fait une de ses signatures, en particulier dans *La Route des Flandres* et *L'Acacia*. Si de façon générale, ce trope concerne en effet à peu près à tous les domaines du roman, on remarque qu'il s'intensifie au moment d'évoquer l'évènement principal de ces deux romans, à savoir la guerre.

En effet, dès qu'il est question de désigner ce que sont en train de vivre les soldats, les mots « guerre » et « bataille » font systématiquement l'objet de corrections. Durant la guerre, les soldats des romans de Claude Simon ont tellement l'impression de n'avoir rien fait d'autre qu'attendre, que le terme de « guerre » ne semble pas adéquat. Le mot ne correspond pas à l'image qu'ils s'en font. Cela oblige le texte à opérer des corrections lexicales intéressantes. Le terme « guerre » est souvent supplanté au profit d'autres mots, *a priori* sans rapport sémantique, comme « désinvolture », « futilité » ou l'expression « vide intérieur » :

> […] la guerre – c'est-à-dire une certaine désinvolture, ou futilité, c'est-à-dire, en une certaine façon, le vide intérieur – était sa spécialité […] (*RF*, 218)

Celui de « bataille », dans une gradation dépréciative, cède le pas aux mots « défaite », puis « déroute » :

---

[526] Jacqueline Authier-Revuz, «Énonciation, méta-énonciation. Hétérogénéités énonciatives et problématiques du sujet», dans *Les Sujets et leurs discours* (dir. R. Vion), Publications de l'Université de Provence, 1998, p. 64-65. Cité par Stéphane Bikialo in « Langage et identité : les non-coïncidences du dire dans la littérature du XXème siècle. Les cas de Robert Antelme et de Claude Simon », art. cit., p. 147.

[527] Bernard Dupriez, *Gradus. Les procédés littéraires*, UGE, coll "10/18", 1984, p. 189.

> […] cette bataille, cette défaite, cette déroute (*RF*, 241)

L'épanorthose sert alors à marquer une sorte de dénaturation de la guerre, créant ainsi de curieuses équivalences, toujours péjoratives. Le combat stratégique laisse place à une pure tuerie, voire à une curée :

> […] sur cette route où c'était non plus la guerre, comme tu l'as dit, mais de l'assassinat, du coupe-gorge […] (*RF*, 318)

> […] la bataille – encore hésitait-il à employer le mot, se demandant si on pouvait donner ce nom à cette chose qui s'était passée dans la pimpante verdure printanière (cette – mais comment dire ? : battue, poursuite, traque, farce, hallali ?) et où il avait joué le rôle de gibier […] (*Ac*, 348)

Ces épanorthoses sont parfois complétées par des redéfinitions du terme. Comme c'est le cas du mot « guerre » qui fait l'objet d'une nouvelle définition dans *L'Acacia* :

> Seulement je n'ai perdu aucune bataille, bon Dieu ! Je n'ai même pas fait la guerre. À moins que la guerre consiste à se promener tranquillement au pas en plein midi sur le dos d'un cheval fourbu entre deux rangées de voitures brûlées et de morts en attendant qu'un de ces types embusqués derrière une haie s'amuse à faire un carton. (*Ac*, 356)

L'épanorthose met ainsi l'accent sur un mot inapproprié (la guerre) pour désigner ce qui s'est passé durant quatre ans.

Gagné par l'hébétude d'une expérience traumatique, le sujet voit alors cette expérience de la guerre contaminer son appréhension du monde. Parlant de Reixach aussi droit sur sa selle en pleine déroute que s'il défilait au quatorze juillet, le narrateur enchaîne les tâtonnements :

> […] aussi droit et aussi raide que s'il avait été en train de défiler à la revue du 14 juillet et non pas en pleine retraite, ou plutôt débâcle ou plutôt désastre au milieu de cette espèce de décomposition de tout comme si non pas une armée mais le monde lui même tout entier et non pas seulement dans sa réalité physique mais encore dans la représentation physique que peut s'en faire l'esprit (…) était en train de se dépiauter se désagréger s'en aller en morceaux en eau en rien […] (*RF*, 202)

L'expérience de l'évènement traumatique fait ricocher l'épanorthose : des notions de guerre, d'armée, c'est au monde, en général, que s'appliquent les reformulations. Déconcerté par ce qu'il a vécu, le sujet a définitivement perdu tous ses repères, le sens des mots se dérobe avec le sens de

la vie. Partant d'un constat sur l'impossibilité de nommer ce qu'il a vécu avec ses acolytes par le terme « guerre », le narrateur en arrive, par des épanorthoses en cascades, à imputer la mort de son capitaine à ce défaut de dénomination :

> Mais comment appeler cela : non pas la guerre non pas la classique destruction ou extermination d'une des deux armées mais plutôt la disparition, l'absorption par le néant ou le tout originel de ce qui une semaine auparavant était encore des régiments des batteries des escadrons des escouades des hommes, ou plus encore : la disparition de l'idée de la notion même de régiment de batterie d'escadrons d'escouades d'homme, ou plus encore : la disparition de toute idée de tout concept si bien que pour finir le général ne trouva plus aucune raison qui lui permît de continuer à vivre non seulement en général c'est-à-dire en tant que soldat mais encore simplement en tant que créature pensante et alors se fit sauter la cervelle (*RF*, 336-337)

Dans cet extrait le lien logique de conséquence « et alors » semble établir une relation de cause à effet entre l'absence de terme adéquat pour parler de « la guerre », et la mort du colonel.

L'usage généralisé de l'épanorthose dans le roman *La Route des Flandres* traduirait ainsi l'expression d'un énonciateur tellement marqué par l'expérience traumatique qu'il n'est pas plus en son pouvoir de nommer ce qu'il lui est arrivé que de désigner le monde qui l'environne. Il s'agit pour Simon de déciller les représentations héroïques : l'écriture contourne des termes qui véhiculent les notions de bravoure, les remplace par des reformulations négatives[528], et, ce faisant, désamorce la propagande militaire et politique. La rhétorique guerrière est supplantée par une rhétorique du sujet traumatisé. C'est dans cette double perspective qu'on peut lire les insuffisances du langage à nommer ce qui s'est passé en 39-45. Les reformulations révèlent un langage officiel inapproprié sur la guerre, lui opposant un langage du vécu où les phrases buttent sur la dénomination de ce qui s'est passé, faute de savoir trouver le mot adéquat. On peut ainsi imputer à l'expérience évènementielle du sujet simonien un usage généralisé de l'épanorthose. Cette réflexion linguistique engagée chez Simon nous semble particulièrement appropriée aux romans de Laurent Mauvignier.

De façon générale, les romans de Laurent Mauvignier, comme ceux de Claude Simon font de l'épanorthose une caractéristique d'écriture. Christelle Reggiani en fait un recensement

[528] Claude Simon semble encore s'amuser à faire se confronter les regards de Georges et de Blum sur les aventures qu'ils relatent. L'aventure de Corinne et Iglésia en est un exemple. Vue par le narrateur, cette histoire est une romance, un « conte de fée », vue par Blum, elle se résume à une simple « histoire de cul entre une putain et deux imbéciles» (*RF*, 208). L'Histoire n'est pas en reste, « fable – ou farce » (*Ac*, 210), « sottise, le courage, l'orgueil, la souffrance » (*Ac*, 211), elle aussi est suspectée de n'offrir qu'un « résidu abusivement confisqué, désinfecté, et enfin comestible, à l'usage des manuels scolaires agréés et des familles à pédigrée … » (id.).

minutieux dans un article intitulé « La reprise. La prose de l'histoire dans l'œuvre de Laurent Mauvignier » [529] et conclut que dans ses romans, « les épanorthoses dénoncent ainsi l'approximation du propos qu'elles corrigent, et disent alors de manière très claire la difficulté de tenir un discours sur les choses »[530]. L'épanorthose chez Laurent Mauvignier souligne en effet la difficulté de tenir un discours sur les choses. Mais comme pour Claude Simon, il ne nous semble pas que l'épanorthose employée par Laurent Mauvignier corrige le propos, ni même son approximation, mais qu'elle génère plutôt un sens suspendu dans son hésitation.

Dans *Des hommes*, par exemple, l'épisode du bijou offert par Bernard à sa sœur Solange se traduit par un piétinement de la phrase qui évoque tour à tour « un petit drame, une histoire à raconter, l'anecdote du type fauché qui offre à sa sœur (…) une broche qu'aucun d'eux n'aura jamais les moyens d'offrir à personne» (*Dh*, 25). Comment appeler ce qui s'est passé ? Est-ce un drame ? Une anecdote ? Une bonne histoire à raconter ? La question est celle du point de vue qu'on porte sur les évènements qu'on raconte et altère leur désignation. Le narrateur principal, Rabut, qui semble avoir à cœur de raconter les choses telles qu'elles se sont passées, se voit sans cesse en train de recommencer à dire :

> Enfin, non, ce n'est pas comme ça qu'il faut raconter.
> Pas comme ça que les choses me sont tombées dessus ni qu'il a fallu les affronter […] (*Dh*, 48)

Le discours est alors parcouru d'adverbes qui modalisent l'indécision du sujet face à ce qu'il raconte : « peut-être », « ou bien », « plutôt » jalonnent le récit de Rabut comme autant de scrupules à raconter des évènements si faciles à détourner.

Dans le même roman, l'irruption de Bernard/Feu-de-bois dans la maison de Cherfraoui est considérée par la tenancière du bar Patou comme « une connerie », et par les gendarmes comme « un choc, un choc pour tout le monde » (*Dh*, 72). On notera que la gouailleuse cafetière, proche de Bernard, tend à minimiser l'affaire, tandis que les gendarmes dramatisent, chacun est dans son rôle. La dénomination des évènements est donc une question de point de vue. De même que dans *La Route des Flandres*, l'expérience traumatique de la guerre est elle aussi relative au point de vue des soldats qui l'ont faite.

Concernant la désignation de la guerre d'Algérie, le texte se montre plein de circonvolutions. Le terme « guerre » est, comme chez Claude Simon, l'enjeu de suspicion. Les

[529] Christelle Reggiani, « La reprise. La prose de l'histoire dans l'œuvre de Laurent Mauvignier », in *La langue de Laurent Mauvignier*, op. cit., p. 227-238.

[530] Id. p. 231.

mêmes tergiversations pour savoir comment nommer ce qu'ils ont vécu taraudent en effet ces personnages, de Bernard en permission qui se demande : « Est-ce que c'est ça, la guerre ? » (*Dh*, 169), à Février qui ne peut que constater à quel point ce qu'il a vécu est décalé par rapport aux présupposés d'une guerre :

> […] comment on avait renoncé à croire que l'Algérie, c'était la guerre, parce que la guerre se fait avec des gars en face alors que nous, et puis parce que la guerre c'est fait pour être gagné alors que là, et puis parce que la guerre c'est des salauds qui la font à des types biens là il n'y en avait pas […] (*Dh*, 229)

On voit bien que les soldats eux-mêmes ont du mal à désigner ce qui s'est passé sous le terme de guerre. Comme chez Simon, les codes traditionnels de la guerre sont bousculés, les soldats passant plus de temps à attendre qu'à se battre. Ces épanorthoses traduisent ainsi le désarroi des militaires qui ne se retrouvent pas dans le vocabulaire, ni dans les représentations qu'ils ont coutume d'associer à l'univers militaire.

Contrairement à Claude Simon, chez Mauvignier le texte n'offre cependant pas de reformulation pour le mot « guerre ». Tandis que l'ancien brigadier jette un regard dépréciatif sur une guerre qu'il a vécue dans une perspective de démantèlement des discours héroïques, Laurent Mauvignier problématise la désignation de ce qui s'est passé en Algérie en laissant la question du jugement suspendue. On sait que l'état français a d'abord préféré évoquer par une litote les *évènements* d'Algérie, avant d'évoquer une guerre réelle. Trop fraîche, trop brûlante, sans doute, la question algérienne reste ainsi encore inclassable.

Censée corriger le texte pour mieux s'approcher de l'expression juste, l'épanorthose est donc en quelque sorte utilisée à contre-emploi par Claude Simon et Laurent Mauvignier. L'usage qu'ils font de l'épanorthose relève davantage d'une mise en question du sens des mots dans un contexte traumatique, accentuant le fossé entre les discours officiels sur ce que devrait être la guerre, et le vécu intime de ce qu'elle a été. Les reformulations à répétition sont alors le symptôme d'une crise, d'une béance autour de quoi le verbe ne peut que se résoudre à trouver des contournements. L'écriture tourne alors autour d'une désignation, faute de trouver le terme adéquat faisant ainsi résonner une faille de l'évènement, et du sujet, par la faillite du langage.

L'insuffisance des mots pour dire les choses rend impossible tout partage de l'expérience de l'évènement par la parole, telle semble être une position commune à Claude Simon et Laurent Mauvignier. Loin d'engager l'écrivain dans une voie de garage, cette position l'incite, au contraire, « à essayer avec des mots de faire exister l'indicible » (*Ac*, 348). À la question des limites lexicales

s'ajoute celle des limites de la forme qui entraverait l'appropriation de l'évènement. Cette question est plus particulièrement portée par les textes de Duras et de Carrère.

b- les insuffisances de la forme : *Hiroshima mon amour*, et *La Douleur*

- *La Douleur*, un récit-journal

L'hybridité de *La Douleur* ne se perçoit pas seulement à la variété des textes qui composent le recueil. La critique a souvent pointé la nature composite du premier texte. L'auteur commence par évoquer un « Journal » majuscule retrouvé dans les armoires de sa maison de campagne. Le statut du texte bascule ensuite, passant de « texte »[531] à « cette chose que je ne sais pas encore nommer » (*D*, 12). En réalité Marguerite Duras semble bien incapable de statuer sur la nature ce qu'elle a écrit, mais pour lequel « le mot " écrit" ne conviendrait pas » (*D*, 12), lui non plus. En précisant que même un terme aussi neutre qu'« écrit » ne convient pas à ce qui, de fait, a pourtant bien été écrit, le préambule souligne la nature inclassable de ce texte.

À l'allure d'un journal intime, avec ces dates en exergue, le texte déroge très vite au genre. Florence de Chalonge, empruntant à Duras l'expression « journal intemporel »[532], montre combien ce journal prétendument authentique, censé avoir été retrouvé dans des cahiers sauvés de la montée des eaux hivernales, est le fruit d'un travail, d'une reconstruction :

> « Journal intemporel », le qualificatif frappe : tout journal est journal d'être une écriture du jour – qu'il consigne l'ordinaire du quotidien ou témoigne d'une situation inhabituelle dont le diariste veut garder trace. Journal de vie ou journal de bord, l'écriture de l'intime ou du vécu s'inscrit dans un temps auquel elle donne forme. De cette manière, le présenter comme « intemporel » paraît un défi au genre. C'est d'autant plus vrai que, artefact, le journal dissimule en fait un récit écrit « plusieurs mois après le retour de Robert Antelme »[533], conçu à partir d'une fin connue, celle qui donne au texte de 1976 son titre, « Pas mort en déportation ».[534]

---

[531] « Ce qui est sûr, évident, c'est que ce texte là, il ne me semble pas pensable de l'avoir écrit pendant l'attente de Robert L. » (D, 12).

[532] Marguerite Duras elle-même au sujet d'un premier jet publié en 1976 pour la revue féministe *Sorcières*, et intitulé « Pas mort en déportation » in *Outside : papiers d'un jour*, op. cit., p. 361.

[533] Sophie Bogaert, Olivier Corpet, *Préface* aux *Cahiers de la guerre et autres textes*, op. cit., p. 9.

[534] Florence de Chalonge, « *La Douleur*, le "journal intemporel" de Marguerite Duras, in *Confession et dissimulation : les écritures autobiographiques en Europe de 1815 à 1980*, Anne- Rachel Hermetet et Jean- Marie Paul (dir.), Presses universitaires de Rennes, 2010, p. 209-229, p. 210.

Écrit après le retour de Robert Antelme, comme le révèlent certains anachronismes[535], pratiquant la dénomination des personnages sous forme elliptique (Robert L., D.) qui fait écho à d'autres personnages fictifs de Duras (Emily L. par exemple), le texte prend alors les allures d'une fiction. Comme pour confirmer cela, à partir du moment où Robert L. rentre des camps, la datation qui imite le genre du journal s'interrompt, et le texte bascule dans une autre forme, plus proche du récit qui scelle définitivement l'hybridité de *La Douleur*.

Sylvie Loignon propose, dans un article qu'elle lui consacre[536], de lire *La Douleur* suivant le paradigme d'une frontière qui se délite, symbole d'un monde dominé par le chaos :

> Ce que montre la douleur, c'est le désordre qui engloutit le monde d'après Auschwitz, qui fait découvrir l'inhumain dans l'homme et qui aboutit chez Duras à l'idée du partage du crime. Au fur et à mesure que la narratrice s'emploie à décrire les frontières, la narration s'emploie à les rendre poreuses, friables.[537]

Elle souligne la porosité des frontières dans la fiction par l'abolition d'une distinction entre intimité et extériorité, la vie et la mort, l'humain et le non-humain… pour finalement revenir au statut du texte, lui-même ambigu, à la frontière entre journal et récit. Cette analyse peut être prolongée en incluant *Hiroshima mon amour*.

- *Hiroshima mon amour*, un « roman sur pellicule » …

Publié en décembre 1960, soit un an après la projection du film en salle, le scénario de Marguerite Duras dispose d'un statut très original. Marie-Claire Ropars-Wuilleumier remarque :

> Marguerite Duras, convoquée comme écrivain mais pour écrire un scénario original, non un roman, et chargée de tracer autour du projet initial un réseau de pistes romanesques dont le film ne s'inspirera qu'en les effaçant. En se livrant ainsi à un simulacre d'adaptation, le réalisateur semble vouloir mettre le cinéma en position de lecture par rapport à une fiction dont il conduirait en même temps l'écriture. Au moment même où il s'écrit, et dans la plus extrême littérarité, le texte se trouve déjà lu, comme dispersé et démantelé par le film à venir, images et texte confondus.[538]

---

[535] Id.

[536] Sylvie Loignon, « Faire front », Nathalie Martinière et Sophie Le Ménahèze (dir.), *Écrire la frontière*, Presses Universitaires de Limoges, 2003, p. 265-275.

[537] Id., p. 267.

[538] Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, *Écraniques*, p. 35, citée par Jean-Louis Leutrat, *Hiroshima mon amour*, op. cit., p. 39.

Robert Harvey rappelle que si « la publication des scénarios de grands films dans la presse spécialisée était pratique courante depuis au moins le début des années 1950 […] que le texte d'*Hiroshima mon amour*, agrémenté d'annexes essentielles, voie le jour sous forme de livre est le signe du prestige grandissant conféré au travail des écrivains pour le cinéma »[539]. Et de fait, le livre de Duras se présente moins comme un « scénario » que comme une œuvre littéraire à part entière.

Le texte d'Hiroshima est certes titré « scénario et dialogue », et s'ouvre sur un générique et un synopsis qui répond aux codes du scénario de ce point de vue. Toutefois les éditions Gallimard, en publiant ce texte, lui ont conféré une dimension littéraire pour deux raisons. D'abord à cause de sa mise en page soignée. En effet, le texte n'est pas disposé platement mais présente beaucoup de retours à la ligne qui rendent compte de l'allure poétique du film, la renforcent, modèlent le texte sous forme, tantôt de poème en prose, tantôt de vers libres, ou de versets. Cette mise en page produit un rythme particulier : le débit lent, hésitant, les paroles scandées, des personnages n'en ressortent que plus, et l'attention portée aux mots s'en trouve renforcée. À cette touche particulière, s'ajoute l'adjonction de nouveaux textes, ces annexes qui ne sont pas dans le film d'Alain Resnais, mais avec lesquels le réalisateur a travaillé, et qui ont été commandés à Marguerite Duras en plus du scénario. L'écrivain n'ayant pu en effet assister au tournage d'*Hiroshima mon amour* ni au Japon, ni à Nevers, Alain Resnais lui a demandé des textes en complément du scénario, déployant les « à-côtés » du film, en particulier pour la période de l'Occupation à Nevers. D'après Marguerite Duras, la consigne donnée par Alain Resnais était : « faites comme si vous aviez déjà vu le film et racontez ce que vous voyez »[540].

Une série de 32 appendices sont alors nés, répartis dans le texte en quatre rubriques : « les évidences nocturnes », « Nevers (pour mémoire) », « portrait du Japonais » et « Portrait de la Française ». Certaines annexes ont pour fonction de développer des scènes éludées de la fiction, comme celle de la mort de l'Allemand (« Sur l'image de la mort de l'Allemand », (*Hma*, 125-126)) ou de la tonte de la Française (« La tonte de Riva à Nevers », (*Hma*, 139-140)). Parfois ce sont les personnages qui sont décrits plus en détails, la Française et le Japonais ont chacun leur portrait qui précise par exemple le « look » de la Française, le physique occidentalisé du Japonais. D'autres personnages insignifiants dans le film sont convoqués, comme le père qui est fatigué par la guerre mais n'est « pas méchant » (*Hma*, 135)… ou la mère de Riva qui pourrait être juive (*Hma*, 143). Cette restitution du travail préalable à la réalisation du film s'offre ainsi aux lecteurs à la fois

[539] Robert Harvey, « notice d'*Hiroshima mon amour* », in *Marguerite Duras, O. C. II.*, p. 1649

[540] « L'auteur de Hiroshima mon amour vous parle », propos recueillis par Alain Hervé, *Réalités*, n°206, mars 1963, p. 92, cité par Robert Harvey, « notice d'*Hiroshima mon amour* », *Marguerite Duras, O. C. II.*, p. 1638.

comme des compléments qui précisent les vides de l'histoire, et comme des éléments qui lui donnent de la profondeur, la mettent en perspective. Souvent le personnage de Riva, perçu en focalisation interne, fait état de ses nombreuses sensations, ce qui permet d'incarner cette voix transparente du film. Ces nombreux appendices contribuent ainsi à donner aux personnages une épaisseur et ouvrent sur un univers plus « romanesque ». Marguerite Duras associe d'ailleurs ce scénario au genre romanesque :

> Pour moi, *Hiroshima mon amour* est un roman sur pellicule.[541]

Texte hybride, mi-scénario-mi roman, pour la première fois, le scénario d'un film est considéré comme un texte littéraire[542]. La forme d'*Hiroshima mon amour* est novatrice également pour celle qui n'a jusqu'alors jamais travaillé pour le cinéma. L'accueil critique, très favorable à l'égard de cette création[543] l'aura sans doute incitée à aborder de nouveau le genre cinématographique. Quoi qu'il en soit, la nouveauté de cette forme littéraire, ainsi que la façon dont l'évènement est relégué en arrière-plan, semblent adéquates à l'appropriation renouvelée de l'évènement.

- … entre fiction et documentaire

La question de la forme s'est posée à Resnais et Duras pour le projet d'écrire sur Hiroshima. À l'origine Alain Resnais est chargé par la production d'un documentaire. L'auteur des *Statues ne meurent jamais*, et de *Nuit et brouillard*[544] n'est pas convaincu par le genre du documentaire pour saisir cet évènement et préfère l'abandonner. C'est parce qu'il déplace la question d'Hiroshima sur le plan de la fiction que le film est relancé. De ce projet initial de documentaire, *Hiroshima mon amour* conserve les traces. Mis en abyme, un autre film se réfère en effet à l'expérience filmique avortée, ce « documentaire sur la Paix » que vient tourner la Française à Hiroshima qui aurait pu être celui tourné par Emmanuelle Riva si la réflexion des artistes n'avait pas été plus poussée. Par touches discrètes, par exemple, il est fait allusion au retard que prend le film, comme celui de Resnais traînait à se faire (*Hma*, 65).

---

[541] Marguerite Duras, « Les hommes de 1963 ne sont pas assez féminins », Paris-Théâtre, n°198, 1963, p. 37, cité par Robert Harvey, « notice d'*Hiroshima mon amour* », *Marguerite Duras, O. C. II*., p. 1639.

[542] *Marguerite Duras, O. C. II*., p. 1649.

[543] Id.

[544] Alain Resnais, *Statues ne meurent jamais*, 1953, et *Nuit et brouillard*, 1955.

Plus qu'un « film à clefs », l'œuvre semble proposer une réflexion sur le statut du documentaire pour s'approprier Hiroshima. Car Alain Resnais a opéré une conversion filmique avec *Hiroshima mon amour* : le projet documentaire, mué en fiction, a déclenché une prise de conscience sur les limites du film documentaire et les avantages de la fiction. Cette conversion filmique nous intéresse dans la mesure où elle met en jeu deux formes d'appropriation de l'évènement très différentes : du côté de la recherche d'exactitude, d'objectivité, le documentaire se distingue d'une appropriation plus littéraire qui revendique une part de fiction pour mieux s'emparer de l'évènement. Nous constatons que le film enchâssé sert ainsi de repoussoir, à la manière des romans traditionnels pour les dernières avant-gardes, dans une réflexion sur l'appropriation de Hiroshima. Il ne s'agit pas de donner une grille de lecture fermée du texte de Duras mais de proposer un parcours de lecture d'une œuvre qui propose d'examiner un questionnement sur l'appropriation de l'évènement de manière allégorique.

Lorsqu'il en est question, le film documentaire sur Hiroshima est systématiquement déprécié. Une première flèche est portée sur la prétendue neutralité du documentaire. Le préambule de la troisième partie évoque en effet son caractère « édifiant» (*Hma*, 64) sous un angle ironique. Se dessine alors ici une forme de moquerie de la part de la Française à l'égard du film sur la Paix qu'elle tourne. Celle-ci trouve confirmation dans une comparaison à charge : dans le documentaire, on fait la promotion de la Paix, comme d'autres films publicitaires font celle du « savon » (*Hma*, 65). L'image qui fait sourire traduit une réflexion sérieuse sur les enjeux didactiques du genre documentaire ; face à lui, le spectateur est placé en position de recevoir un message irrécusable, face auquel il ne peut qu'acquiescer. Inversement, l'œuvre qui promulgue ces discours se met en position de supériorité, porte une voix officielle sûre d'elle. La bombe atomique fait des ravages, le savon rend plus propre. Dont acte. Face à cela, le film de fiction aura pour visée d'ouvrir le sens au lecteur : « si le spectateur n'a pas apporté quelque chose de son côté », le film ne tient à rien[545], déclare Resnais à propos de son film. Tant et si bien que la fin du film, nous y reviendrons, se prête à deux interprétations opposées : la Française rentre-t-elle en France, reste-t-elle au Japon ? Le film mis en abyme et le film cadre s'éclairent ainsi l'un l'autre en exposant des regards différents sur la manière de parler d'Hiroshima au profit de la fiction, jugée plus efficace.

Le deuxième coup porte sur la banalité du documentaire et son manque d'impact : personne à Hiroshima ne prête attention au film tourné par la Française : « on a l'habitude à Hiroshima de voir tourner des films sur Hiroshima » (*Hma*, 64). L'effet escompté du

[545] Alain Resnais, *Tu n'as rien vu à Hiroshima !*, Bruxelles, Éditions de l'Institut de sociologie de l'Université libre de Bruxelles, 1962, p. 217.

documentaire se dilue cette fois dans la banalité de la démarche. Comme pour illustrer le propos, le film d'Alain Resnais insère de nombreux extraits de films documentaires sur Hiroshima. Il est explicitement fait référence au film de Kaneto Shindo (*Hma*, 65) qui sert de référence en la matière, mais d'autres films sont intercalés sur la pellicule sans être mentionnés. Jean-Louis Leutrat signale *Le Chant éternel de Nagasaki* de Tasaka Tomotara ou *Hiroshima* de Hideo Sekigawa pour ne citer que les plus connus[546]. Autant de références à ce qui s'est déjà fait et qui se fondent dans le décor, symptôme d'une banalité des images tournées sur le sujet qui ne se distinguent pas les unes des autres. « Alors… à force… peut-être. » (*Hma*, 65) que cela aura de l'effet… comme le dit sans conviction la Française. Pour Alain Resnais et Marguerite Duras ces images banales sont une invitation à proposer tout autre chose.

Troisième reproche au documentaire : l'artificialité. Le reportage cherche à reconstituer de toutes pièces ce qui s'est passé. Ce mimétisme du documentaire a son efficacité, la Française en fait l'expérience au musée de Hiroshima : « l'illusion, c'est bien simple, est tellement parfaite, que les touristes pleurent » (*Hma*, 25). Autrement dit, même les personnes les moins concernées par le sujet sont touchées par les témoignages et représentations. Toutefois, cette expérience est indirectement traitée pour la Française : parlant de l'émotion des touristes plutôt que de la sienne, la Française garde ses distances avec les reproductions du musée. Car l'effet du document reste superficiel. C'est le Japonais qui le lui dit : « Tu n'as rien vu à Hiroshima », martelé, systématique, dans la première partie, sonne l'échec de toute compréhension d'Hiroshima à partir des reconstitutions muséifiées. Du film tourné par la Française, Duras déclare au début de la troisième partie qu'« *on n'en verra toujours que le décor qu'on est en train de défaire* » (*Hma*, 63). Caractérisé par l'artificialité de son décor, ce film ne peut véritablement toucher son public. Reconstituer le passé à coups d'archives et de maquillage, de costumes (celui d'infirmière que porte l'actrice Emmanuèle Riva, par exemple) sonne aussi faux que les enfants grimés en irradiés qui défilent en mémoire à la catastrophe :

> *Les enfants sont fardés en blanc. La sueur perle à travers le talc. Deux d'entre eux se disputent une orange. Ils sont en colère. (…) Passe un faux-brûlé qui a dû jouer dans le film. Il perd sa cire qui fond dans son cou. Cela peut être très dégoûtant, très effrayant.* (*Hma*, 72-73)

Il y a quelque chose qui s'apparente au mauvais goût dans cette scène des enfants grimés, car si « partout ailleurs qu'à Hiroshima, l'artifice est de mise » (*Hma*, 12) ce n'est pas le cas à Hiroshima. Le scénario de Marguerite Duras s'attache ainsi à dénoncer l'artifice de ces démarches

[546] Jean-Louis Leutrat, *Hiroshima mon amour*, *étude critique*, Paris, [Nathan, 1995], Armand Colin, coll. "128", 2008, p. 28.

d'appropriation d'Hiroshima en démontant les décors. On peut voir dans ces « *ouvriers* [qui] *s'occupent à défaire les tribunes officielles* » (*Hma*, 63) un parallèle avec le travail de Marguerite Duras qui œuvre à défaire les discours officiels. La mémoire officielle portée par les commémorations, les défilés, les documentaires prétendument neutres, est en effet battue en brèche par trois fois : l'absence de neutralité, la banalité et l'artificialité de cette démarche l'estampille « contreproductive ». Le film proposé expose ainsi les raisons de l'échec du film documentaire, critique une appropriation de l'évènement par une prétendue visée objective. À charge pour les artistes de trouver un autre biais pour dire Hiroshima. C'est à quoi s'attellent Marguerite Duras et Alain Resnais par le recours à la fiction d'un personnage féminin traumatisé par la guerre.

Bien qu'inscrit dans la fiction au titre de repoussoir, le genre documentaire tend à faire de l'œuvre de Duras et Resnais une forme hybride entre fiction et documentaire qui interroge la forme adéquate à l'appropriation de l'évènement. Les évènements font s'effondrer les frontières du genre littéraire : pour dire Hiroshima, ou l'attente puis le retour de Robert L. d'un camp de concentration, la forme nécessite d'être hors des cadres. Récit-journal, roman sur pellicule, ou fiction-documentaire, *La Douleur*, et *Hiroshima mon amour* sont à ce titre des œuvres qui associent l'appropriation de l'évènement et porosité des frontières entre les genres. Cette dimension du travail de Duras a été soulignée par deux auteurs contemporains sous influence.

- *Hiroshima mon amour* dans la littérature contemporaine

Toute une littérature d'évènement s'est référée à *Hiroshima mon amour* comme pour s'inscrire dans la filiation d'un questionnement sur les conditions auxquelles la littérature peut s'emparer d'un évènement. La reprise, plus ou moins décalée du texte, est chose courante, nous avons déjà pu l'observer dans les premières pages de *D'autres vies que la mienne*. D'autres écrivains contemporains choisissent d'écrire dans une filiation encore plus directe à *Hiroshima mon amour*. Nous avons choisi de nous arrêter sur deux exemples qui exploitent la veine durassienne : l'un pour aborder les attentats du 11 septembre, l'autre le séisme de 2010 en Haïti.

Présent lors du 11 septembre 2001 sur le sol américain, l'écrivain Luc Lang était censé rencontrer ses héros les Indiens qui lui ont fait faux bond, et pour cause. Le continent, voire le monde, avait les yeux tournés sur les tours jumelles, l'attentat du World Trade center. Parti pour raconter sa rencontre avec les Indiens, Luc Lang change de programme et saisit l'occasion pour parler de son expérience de l'évènement. C'est l'origine de son récit, *11 septembre mon amour*, paru

chez Stock en 2003[547] qui s'inscrit, comme l'indique son titre on ne peut plus explicitement, dans la lignée du scénario de Duras. Comme elle, c'est par le moyen d'une histoire subjective - la sienne, qu'il entend aborder l'évènement du 11 septembre 2001. Dans le prolongement du travail de Duras, l'hybridité du texte traduit la quête d'une forme originale pour évoquer un sujet qui ne se laisse pas facilement apprivoiser. Le texte de Luc Lang se compose donc de cinq parties de natures différentes.

La première, « les voix », présente un développement poétique sur la voix des passagers du Boeing dévié qui ont appelé une dernière fois leurs proches. Suit « les noms », extrait d'une liste de personnes décédées dans les attentats, mis en page sous forme de deux colonnes qui font penser aux deux tours recomposées par ces listes de noms. Quant à la troisième et à la quatrième partie, « rendez-vous » et « aux armes », elles retracent l'expérience de Lucas, double de Luc Lang, désœuvré dans le Dakota et qui essaie de trouver sa place. Plus longues, ces deux parties sont également plus narratives et exposent les cas de conscience de l'écrivain qui cherche à rendre compte de ce qui se passe sans y parvenir. La dernière partie, « épilogue amoureux » est une sorte de conclusion sous forme de lettre adressée à un être cher resté sur le continent européen. Chacune à sa manière, chaque partie essaie de parler des attentats par des approches différentes.

Hétéroclite, le texte multiplie les approches pour parler du 11 septembre sans jamais se fixer, confinant à l'échec. C'est que le récit semble impossible. La forme du récit ne cesse de se dérober, de changer. On a parlé de texte descriptif, de charge polémique, mais il faut lire *11 septembre mon amour* pour comprendre le sentiment d'échec de Luc Lang à trouver une forme. Revenant sur ce texte dix ans après, l'écrivain déclare :

> *11 septembre mon amour*, où se mêlent toutes sortes de formes narratives : roman, road-story, récit ethnologique, politique, géographique, autobiographique, hagiographique, oraison des morts civils… se dessine comme l'écriture et l'aveu d'une immense perte et d'une désappropriation sans doute irréparable[548]

Entre une première partie qui rend hommage aux voix issues des avions détournés, une deuxième qui consiste en une liste de victimes, les deux suivantes qui racontent une expérience de Lucas et la dernière en forme de lettre à l'aimée, le lecteur perd pied. La forme tâtonne autant que l'écriture, consciente d'un certain échec. Le narrateur évoque même au conditionnel une écriture

[547] Luc Lang, *11 septembre mon amour*, Paris, Stock, 2003. Désormais *11sept* suivi du numéro de page.

[548] Luc Lang, « Géopolitique du contemporain », in Lionel Ruffel (dir.) *Qu'est-ce que le contemporain*, Paris, Cécile Defaut, 2010, p.195

qui, à la façon d'une sérigraphie d'Andy Warhol, mimerait le corps des gens qui sautent des buildings en feu :

> Je vois une page d'écriture dont la ponctuation tomberait en bas de la feuille, laissant le texte à nu, sans rythme ni scansion, sans souffle ni respiration sans mouvement ni armature, jusqu'à ce que les mots, non tenus ensemble, se mélangent et s'effondrent, pour constituer un amas de lettres dénuées de sens en bas d'un vide blanc. (*11 sept*, 112)

Cette page est davantage conçue comme œuvre plastique que littéraire. Les mots semblent ici moins à même de transcrire l'évènement que l'image. D'où le sentiment d'échec pour l'écrivain. Pourtant, une fois posé, l'échec peut être contourné puisque l'écrivain revendiquera en conclusion avoir « tout vu » du 11 septembre :

> Oui, mon amour, j'ai tout vu, tout entendu, ce mardi, oui, comme toi, de l'autre côté de l'océan, d'ouest en est, et du nord au sud. (*11 sept*, 244)

Pastiche d'*Hiroshima mon amour*, l'extrait rappelle les premiers propos d'Emmanuelle Riva qui s'imagine avoir partagé l'expérience d'Hiroshima en allant voir le musée et l'hôpital.

Le 12 janvier 2010, la ville de Port au Prince en Haïti est détruite par un séisme. La faille sismique est le point de départ du récit de Yanick Lahens, *Faille* qui sera publié la même année chez Sabine Wespieser[549]. Le récit est une longue méditation sur l'impossibilité de trouver une forme pour dire la catastrophe qui se pose d'entrée de jeu :

> Quels mots font le poids quand les entrailles d'une ville sont retournées, offertes aux mouches qui dansent dans la pestilence ? (*F*, 17)

Plus loin :

> Cet évènement si éprouvant soit-il n'est donc pas parvenu à éteindre l'écrivain en moi qui se pose aujourd'hui plus que jamais les questions suivantes : quoi écrire et comment écrire après une telle catastrophe ? (*F*, 93)

[549] Yanick Lahens, *Failles*, op. cit., (*F*).

Et c'est naturellement, dans ce contexte d'une écriture impossible, qui cherche ses mots pour dire, que viennent les références à *Hiroshima mon amour*. Des allusions à l'écriture de Marguerite Duras sont déjà pressenties au début, lorsque le titre est assimilé à « un mot trou noir » (*F*, 16), variante assombrie du « mot trou » de Lol V. Stein[550]. Le « mot-trou » symbolise donc déjà l'échec des mots à dire les choses. Mais on trouve plus explicitement quelques extraits d'*Hiroshima mon amour* incrustés dans le texte. Deux passages de la première partie sont en particulier retenus. Lorsque, quelques jours après le séisme, la narratrice entend roucouler les tourterelles, voit s'épanouir les hibiscus, elle repense au passage d'*Hiroshima mon amour* qui évoque cette manière dont la nature reprend ses droits :

> *Hiroshima se recouvrit de fleurs. Ce n'était partout que bleuets et glaïeuls, et volubilis et belles d'un jour qui renaissaient des cendres avec une extraordinaire vigueur, inconnue jusque là chez les fleurs.* (*F*, 39)

L'autre passage est une phrase sur la possibilité d'oublier : « Comme toi, je suis douée de mémoire. Je connais l'oubli » qui est évoquée par deux fois (*F*, 92, 111), et fait l'objet d'une réflexion:

> Il y a un travail de mémoire qui passe inévitablement par ce regard sans cillement sur l'évènement, seul gage de connaître un jour le nécessaire commencement de l'oubli. Question de se tenir à hauteur d'humanité sur cette crête précaire qui faisait dire à un personnage d'*Hiroshima mon amour* : « je suis douée de mémoire. Je connais l'oubli. » Et puis deux images sont venues me le confirmer en me rappelant de surcroît que mon rôle d'écrivain ne pouvait pas se résumer à une comptabilité macabre ou à une simple transcription mécanique des faits, mais qui consistait à inventer un monde qui amplifie, qui prolonge ou fait résonner précisément celui-ci. (*F*, 39)

Ne pas se contenter des faits, les dépasser, les faire résonner à travers autre chose, telle est la « leçon *d'Hiroshima mon amour* » souvent portée par les écrivains contemporains. C'est ce que le récit de Yanick Lahens cherche à tâtons. Deux perspectives obliques se dessinent : c'est d'abord l'exploitation du mot « failles » qui servira à décliner les différentes scissions que connait le territoire haïtien, géographiques, mais aussi humaines. C'est ensuite l'émergence d'une histoire d'amour issue d'une rencontre entre un homme et une femme, Guillaume et Nathalie. Des

[550] « J'aime à croire, comme je l'aime, que si Lol est silencieuse dans la vie c'est qu'elle a cru, l'espace d'un éclair, que ce mot pouvait exister. Faute de son existence, elle se tait. Ç' aurait été un mot-absence, un mot-trou, creusé en son centre d'un trou, de ce trou où tous les autres mots auraient été enterrés. On n'aurait pas pu le dire, mais on aurait pu le faire résonner. », Marguerite Duras, *Le Ravissement de Lol. V. Stein*, Paris, Gallimard, [1964], coll. "Folio", 2004, p. 48. Lors du bal où Anne-Marie Stretter lui a ravi son fiancé, Mickaël Richardson, Lol aurait peut-être pu, à l'aide de ce sésame, retenir le couple avec elle.

extraits de ce qui constituera les prémices d'un roman à venir[551], émergent au fil du récit en italiques. Les extraits se font de plus en plus longs, comme si l'histoire de ce couple prenait naissance sur les ruines de Port au Prince. Cette démarche fait écho encore une fois à l'histoire d'*Hiroshima mon amour*, où la fiction d'une histoire d'amour supplante l'Histoire d'Hiroshima, passant à l'arrière-plan tout en y faisant écho. La vie renaît en quelque sorte des cendres de l'évènement. Pour Yanick Lahens, comme pour Luc Lang, le texte de Marguerite Duras est un compagnon d'expériences partagées, un modèle d'écriture, une source de réflexion pour tenter d'aborder le séisme d'Haïti.

Hiroshima mon amour peut ainsi s'appréhender comme une œuvre qui *fait évènement*, dans la lignée des travaux de Corinne Samminadayar-Perrin sur ce qui fait évènement en littérature[552], tant elle marque de son empreinte la postérité littéraire. Porteur d'une charge allégorique, le texte enjoint de poser l'indicible pour mieux montrer les conditions de son dépassement. C'est cet esprit de la fiction durassienne qui semble innerver un pan de la littérature contemporaine.

Sur l'hybridité des textes on peut bien entendu rattacher le travail littéraire de Duras de celui de Carrère, qui propose avec *L'Adversaire* un récit aux frontières. Mêlant écrits journalistiques, rapports d'enquêtes, scènes de tribunal ou expertises psychiatriques, l'écrivain construit un patchwork discursif qu'il prolonge avec *D'autres vies que la mienne*. Incluant des scènes de tribunal pour les personnes endettées, plusieurs récits de vie d'autres personnes et des passages plus personnels de nature autobiographique, le récit marque par son hybridité. Nous développerons cet aspect de l'œuvre de Carrère dans notre étude sur les regards croisés (Partie IV).

Les limites lexicales et formelles de la langue, exposées dans les textes de notre corpus expriment le besoin de trouver une forme adaptée à un sujet ne pouvant s'appréhender dans les cadres formels préexistants qui ne semblent plus opérants. Cette quête d'une nouvelle forme s'accompagne de celle d'une nouvelle langue.

---

[551] Yanick Lahens, *Guillaume et Nathalie*, Paris, Sabine Wespieser, 2013.

[552] Nous faisons référence ici aux travaux réunis par Corinne Samminadayar-Perrin, (dir.) *Qu'est-ce qu'un évènement littéraire au XIXe s ?*, Saint-Étienne, Publications de l'université de Saint-Étienne, 2008. Corinne Samminadayar-Perrin envisage le couple évènement/littérature dans la perspective de comprendre comment une œuvre peut « faire évènement ». Selon elle le XIXe siècle invente le régime moderne *d'évènement littéraire*, au sens de coup d'éclat.

c- la quête d'une *déglangue*

Attentifs à mai soixante-huit et à son pouvoir de rupture culturelle, Roland Barthes et Régine Robin remettent en question la manière d'aborder l'évènement par le récit médiatique et historique. Leurs réflexions peuvent nourrir nos recherches sur la quête d'une nouvelle langue plus adéquate à l'évènement.

- Roland Barthes : une langue évènement

Dans un article écrit en 1968 pour la revue *Communications*, Roland Barthes interroge « l'écriture de l'évènement »[553]. Le critique analyse d'abord l'incidence des nouveaux progrès médiatiques qui permettent d'évoquer les principaux temps forts d'une histoire qui se vit désormais en direct. Selon lui, cela induit une révolution dans l'approche évènementielle traditionnellement dévolue à l'histoire dans un rapport distancié :

> La distance millénaire entre l'acte et le discours, l'évènement et le témoignage, s'est amincie : une nouvelle dimension de l'histoire, liée désormais directement à son discours, est apparue alors que toute la science historique avait au contraire pour tâche de reconnaître cette distance, afin de la contrôler. »[554]

Anticipant Pierre Nora dans ses analyses du rapport à l'évènement par l'histoire et les médias, Roland Barthes, sans doute parce qu'il n'est pas historien, n'en tire pas les mêmes conclusions[555]. Pour lui, l'émergence du phénomène médiatique doit permettre de repenser l'évènement et Mai 68 peut être une étape fondatrice de ce renouveau. En effet, dans la mesure où, comme il l'écrit, la distance entre les faits et leur énonciation tend à s'amenuiser, l'évènement est de plus en plus souvent envisagé dans son interprétation. Dans cette perspective le critique conclut qu'un des postulats nécessaires à l'écriture de l'évènement est de « rompre soi-même (…)

---

[553] Roland Barthes, « l'écriture de l'évènement », *Communications*, 12, 1968, p. 108-112, [en ligne] http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/comm_0588-8018_1968_num_12_1_1175.

[554] Id., p. 108.

[555] « Mais c'est pour l'historien que, monstrueux, l'événement moderne l'est toujours davantage. Car de tous les récipiendaires, il est le plus démuni. L'événement demeurait, dans un système traditionnel, le privilège de sa fonction. Il lui donnait sa place et sa valeur et nul ne pénétrait en histoire sans son estampille. L'événement s'offre à lui désormais de l'extérieur, de tout le poids d'un donné, avant son élaboration, avant le travail du temps. Et même avec d'autant plus de force que les médias imposent immédiatement le vécu comme histoire et que le présent nous impose davantage de vécu. Une immense promotion de l'immédiat à l'historique et du vécu au légendaire s'opère au moment même où l'historien se trouve dérouté dans ses habitudes, menacé dans ses pouvoirs, confronté à ce qu'il s'applique ailleurs à réduire. » Pierre Nora, « L'évènement monstre », art. cit., p. 164.

avec le système de sens que l'évènement, s'il se veut révolutionnaire, doit avoir à charge d'ébranler »[556]. Autrement dit, l'évènement étant une rupture, l'écriture de l'évènement doit aussi faire évènement, rompre avec tout schéma interprétatif préalable, toute grille de lecture antérieure à cet évènement, au risque d'être en contradiction avec la notion d'évènement. C'est la position développée par les linguistes dans les années quatre-vingt-dix[557] et qui vise à « restituer à l'énoncé sa singularité d'évènement »[558]. La linguistique propose en effet « d'affirmer que l'évènement se dit dans un langage spécifique, que ce langage fournit des ressources pour formuler l'expérience et permet d'élaborer des procédures pour l'individualiser »[559]. Une nouvelle dimension de l'évènement apparaît alors dans le sens où « quelque chose s'est passé, qui a produit une rupture, et dont s'emparent les discours qui doivent rendre compte de cette rupture » et cette question : comment rendre compte de l'évènement dans la double rupture qu'il instaure - rupture par rapport à ce qui s'est passé, comme occurrence, rupture discursive dans la manière de saisir ce qui s'est passé ? Roland Barthes suggère une réponse dans son article. Il propose de rompre avec les grilles de lectures préétablies en rejetant l'interprétation des évènements :

> […] le versant critique de l'ancien système est l'*interprétation*, c'est-à-dire l'opération par laquelle on assigne, à un jeu d'apparences confuses ou même contradictoires, une structure unitaire, un sens profond, une explication « véritable »[560].

C'est donc en rejetant la perspective interprétative classique, la logique de cause à effet, qu'on pourrait rendre compte d'un évènement. C'est là une étape fondamentale pour la manière de saisir l'évènement parce qu'elle rompt en théorie avec la perspective téléologique qui inscrit l'évènement dans un sens, qui perçoit l'évènement dans une chaîne causale, explicative, voire prédestinée. Ces « schèmes de l'explication causale » qui ont longtemps prévalus sont, en cette fin des années soixante, en passe de devenir caducs »[561].

---

[556] Barthes, « l'écriture de l'évènement », art. cit, p. 111.

[557] « Le « retour à l'évènement » en analyse du discours s'est accentué au point de rejoindre, au cours des années 90, l'évènementialisation actuelle du mouvement social, dans son lien avec le passé, la mémoire et l'histoire. » *in* Jean Greish, article « évènement discursif », in Patrick Charandeau, Dominique Maingueneau, *Dictionnaire d'analyse du discours*, Seuil, 2002, p.245.

[558] Jean Greish, article « évènement discursif », art. cit., p.244

[559] Id., p.245.

[560] Roland Barthes, « l'écriture de l'évènement, art. cit., p. 111-112.

[561] François Dosse, *Renaissance de l'évènement*, op. cit., p. 51-75.

C'est aussi le point de vue de l'historienne Régine Robin. Comme Paul Ricœur, elle s'intéresse à l'évènement, et comme lui, elle confronte les domaines de l'Histoire et de la Littérature. Mais ses conclusions sont radicalement opposées. Alors que Ricœur, nous l'avons vu, se place dans la perspective téléologique de l'évènement, pour elle la seule issue pour que l'Histoire puisse s'approprier l'évènement, c'est qu'elle se modèle sur cette langue déglinguée apparue en littérature, et qu'elle nomme du mot-valise : « déglangue »[562].

- Régine Robin et la *déglangue*

En lien avec une réalité de plus en plus complexe, le sens de l'évènement n'est en effet plus univoque, il n'est même, par définition, jamais atteint, puisque l'évènement est construit par le discours. C'est la conclusion de certains critiques pour qui les sciences historiques semblent incapables de rendre compte de l'évènement :

> A vrai dire, dans le domaine des sciences historiques, la causalité n'est qu'une catégorie totalement déplacée et source de distorsion. Non seulement la signification véritable de tout évènement dépasse toujours toutes les « causes » passées qu'on peut lui assigner (il suffit de songer à l'absurde disparité entre « cause » et « effet » dans un évènement comme la première guerre mondiale), mais le passé lui-même n'advient qu'avec l'évènement en question. C'est uniquement lorsque quelque chose d'irréversible s'est produit que nous pouvons même seulement tenter d'en retrouver à rebours l'histoire. L'évènement éclaire son propre passé, il ne saurait en être déduit.[563]

Cet échec de l'histoire à saisir un évènement n'est pas seulement dû à une recherche trop systématique de l'explication causale. Régine Robin pose également la question de la forme. L'historienne de l'Ancien Régime s'y trouve confrontée à la mort de son père, lorsqu'elle décide de se tourner vers l'histoire biographique :

> La mort de mon père a été décisive. J'ai éprouvé le besoin d'écrire quelque chose sur lui, mais je me suis heurtée à plusieurs problèmes, en tant qu'historienne et en tant qu'écrivaine. Car il fait partie des anonymes non bio-graphiables. Sa mise en texte, ce serait « *un* juif polonais dans les années 1920 », « *un* communiste des années 1930 ». Toujours donc une sorte de typification. Mais ce que je recherchais, c'était l'individu. Je n'avais cependant pas de quoi faire une biographie. Je me suis dit qu'il fallait faire quelque chose qui soit à la fois fondé sur des documents historiques, des éléments que ma mère m'avait dit et de la fiction. Cela a donné *Le*

[562] Régine Robin, *Le Cheval blanc de Lénine ou l'Histoire autre*, Bruxelles, Complexe, 1979, p. 96.

[563] Arendt, Hannah, « Understanding and Politics », in *La nature du totalitarisme*, Payot, 1990, p. 54-55 (trad. Michelle-Irène B. de Launay)[Partisan Review, vol.20, n°4, juil.-août 1953, p.377-392, numéro special d'*Esprit*, n°6, juin 1980].

> *Cheval blanc de Lénine* et a marqué le passage à une écriture hybride que j'ai développée par la suite. J'ai donc écrit un texte mêlant des éléments réels, factuels, biographiques, sociologiques et de la fiction. J'ai imaginé une généalogie familiale dont je ne savais rien en vérité.[564]

De cette expérience, Régine Robin produit donc *Le Cheval blanc de Lénine*[565], un texte d'un genre narratif innovant, ancré dans la tradition de l'essai littéraire qui mêle biographie, récit historique, fiction, analyse sociologique et commentaire sur la création. On retrouve là comme chez Duras, la nécessité de rendre les frontières génériques poreuses pour dire l'évènement. Ce texte est suivi d'une réflexion plus générale sur l'écriture historienne : « L'histoire autre ». Régine Robin y expose la nécessité de trouver une nouvelle langue en histoire pour évoquer la part fulgurante et insaisissable d'un évènement, contre la « pétrification » de l'histoire :

> Toute réflexion sur le passé est toujours menacée de pétrification, prise qu'elle est dans le risque de l'arrêt, arrêt-sur-image de l'identité narrative. Ce qui peut être pensé fait retour dans le réel et la transformation du passé, de son statut en statue, est au cœur de toutes les régressions identitaires dont le monde est submergé aujourd'hui.[566]

Nourrie des réflexions de Pierre Nora sur les « lieux de mémoire », qui analysent la tendance commémorative de nos sociétés occidentales comme un défaut de mémoire véritable, Régine Robin reproche à l'écriture de l'histoire d'entretenir ce phénomène de « muséalisation » de l'évènement. Depuis les années quatre-vingt, selon elle, l'époque est aux commémorations, au repli identitaire, qui tendent à faire de l'évènement un petit musée du souvenir et de la bonne conscience. Mue par le désir de faire parler les silences de l'histoire, conformément à la suggestion de Michelet, Régine Robin s'inscrit dans la filiation de Bourdieu pour qui la littérature peut servir aux sciences sociales. Comme Pierre Bourdieu, à l'instar de Michel Foucault avec l'affaire Pierre Rivière, a emprunté la multiplication des points de vue pour écrire *La Misère du monde*, Régine Robin revendique « une nouvelle écriture de l'histoire, avec ses doutes, ses blancs, manière d'assumer la perte de ce qui échappe de toute façon »[567] qui n'impose aucun point de vue

---

564 Régine Robin, « L'écriture à la trace entretien avec Régine Robin », entretien réalisé par Vincent Casanova, Didier Leschi & Sophie Wahnich, *Vacarme*, n° 54, hiver 2011, pp. 4-12.

565 Régine Robin, *Le Cheval blanc de Lénine ou l'Histoire autre*, op. cit.

566 Régine Robin, « L'histoire à l'épreuve de la littérature », in *Le Naufrage du siècle*, Berg International, Paris, 1995 [1979], p. 55- 100, p. 79.

567 Régine Robin, *Le Cheval blanc de Lénine ou l'Histoire autre*, op. cit., p. 99.

en surplomb. Concernant l'écriture, Régine Robin convoque cette fois pour modèle… Claude Simon. La discipline historique doit ainsi selon elle s'inspirer de l'écriture littéraire :

> [l'Histoire] a tendance, au-delà de ses procédures rhétoriques dénégatrices, à marcher à la certitude, à la clôture du sens. La littérature, elle, marche à l'effraction, à la transgression. Elle dit l'inavouable, le non visualisable, le tabou, la dissonance, le dysfonctionnement, la béance, le trou dans le social.[568]

Cette nouvelle langue moins conventionnelle, un peu « déglinguée » devient sous la plume de Régine Robin « Une écriture de la déglingue/déglangue, pour rendre compte de la parole de ceux qui sont de l'autre côté […] »[569].

On retrouve dans les propos de l'historienne une réflexion sur la frontière : la *déglangue*, langue décalée par rapport à une langue orthodoxe, est en effet envisagée par elle comme la langue de « ceux qui sont de l'autre côté », autrement dit ceux dont la vie a basculé. Définie comme une manière d'écrire l'histoire par l'hybridité, les vides explicatifs, et ses indécisions, cette langue littéraire apparaît nécessaire pour fabriquer une langue idoine à l'évènement, à-même d'outrepasser les frontières de l'indicible.

*

* *

L'indicible, une frontière stratégique

Face à ce paradoxe qui consiste à tant insister sur l'indicible tout en poursuivant l'écriture, on peut se demander si le discours littéraire n'opère pas la mise en scène de son propre échec. En effet, l'appropriation de l'évènement semble inhérente à l'expression d'un indicible, qui, sous la forme d'une carence personnelle, du tabou moral, ou d'une insuffisance langagière, relève finalement d'une stratégie d'écriture. L'une des formes que prend donc l'appropriation de l'évènement s'exprime ainsi dans le principe affiché d'un renoncement à sa verbalisation. Comme le suggère Beckett, « que reste-t-il de représentable si l'essence de l'objet est de se dérober à la représentation ? Il reste à représenter les conditions de cette dérobade »[570]. Pour Didier

---

[568] Robin Régine. « L'Histoire saisie, dessaisie par la littérature ? », in: *Espaces Temps*, 59-61, 1995, *Le temps réfléchi. L'histoire au risque des historiens*, p. 56-65, p. 57. http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/espat_0339-3267_1995_num_59_1_3959.

[569] Régine Robin, *Le Cheval blanc de Lénine ou l'Histoire autre*, op. cit., p. 96.

[570] Beckett, *Peintres de l'empêchement*, *Derrière le Miroir*, n°11-12, juin 1948, repris dans *Le Monde et le pantalon* suivi de *Peintres de l'empêchement*, Paris, Minuit, 1970, p.56-57.

Alexandre, « l'écriture de l'évènement […] en est réduite à dire qu'elle ne peut dire l'irreprésentable » :

> Sa saisie compréhensive par l'écriture narrative ou poétique est impossible. La singularité de la littérature, par rapport aux autres discours des sciences humaines, apparaît dans son refus des discours normatifs et donc dans sa volonté d'être une herméneutique sans méthode, nouvelle et tâtonnante : l'écriture de l'évènement, tendue vers un objet rupteur, et donc nouveau, impensé et non représenté, révèle, peut-être, que toute littérature moderne, à défaut d'atteindre l'irreprésentable, en est réduite à dire qu'elle ne peut dire l'irreprésentable.[571]

L'indicible proclamé dans les œuvres de notre corpus sous des formes différentes n'est donc pas un frein à l'écriture, c'en est plutôt une condition, et ce, doublement. Le récit s'affiche sous l'étendard de l'indicible pour gagner en légitimité par rapport à son sujet, l'évènement, et par rapport à son traitement, l'appropriation. Afficher l'indicible correspondrait alors à une philosophie du *je sais bien, mais quand même*…, sorte d'avertissement au lecteur. Je sais bien que l'évènement ne peut se dire, mais quand même, je m'y attèle. Je sais bien que la littérature ne peut prétendre s'emparer d'un évènement, mais quand même, j'essaie de m'en approcher. Mais s'agit-il vraiment pour la littérature d'être « réduite » à dire l'indicible, comme le suggère Didier Alexandre ? Nous l'avons esquissé, l'indicible est moins une frontière sur laquelle échoue l'appropriation de l'évènement, qu'un défi qui l'incite à trouver une langue pour le dire. En cela, elle s'en trouve peut-être moins « réduite » que relancée.

Les réflexions sur l'indicible mettent en effet l'accent sur la nécessité de fabriquer une nouvelle langue pour dire l'évènement sans le dire, en le laissant dans l'angle mort du récit, ainsi que le suggère le philosophe François Hartog au sujet du roman de Don DeLillo, *L'Homme qui tombe*, qui évoque en creux l'évènement du 11 septembre :

> Pour ma part, j'ai plus tendance à voyager avec des textes littéraires, par goût mais aussi parce que certains écrivains saisissent mieux et plus tôt (que les sciences sociales) des traits de l'aujourd'hui (l'étrangeté de ce qui se passe). Pourquoi se priver de cette ressource ? Je viens de lire, par exemple, le livre de l'auteur américain Don DeLillo, *Falling man*, *L'homme qui tombe*. Cet homme, c'est celui qui tombe des tours du World Trade Center, dans ce présent arrêté de la catastrophe. En un sens, dans l'après 11 septembre (celui du livre au moins), il n'y a plus que du présent. L'avenir s'est brisé et la mémoire elle-même flanche. Grâce à ses personnages, DeLillo conjoint l'effondrement des tours et la maladie d'Alzheimer. Dans les deux cas, se trouve mise en question la possibilité d'articuler des histoires, de transmettre, de communiquer, de faire un récit. Le personnage principal s'abîme dans le poker. On est bien au-delà de la fin des grands récits.

[571] Didier Alexandre, « le parfait de l'évènement », in *Que se passe-t-il ?* op. cit., p.177-197, p.195.

> La maladie fonctionne comme un symptôme de notre temps, de cette perte de capacité à construire un récit, par conséquent à écrire une histoire : quelle histoire faire ?[572]

Par une analyse rapide du roman, François Hartog montre ici que *L'Homme qui tombe* illustre en réalité une des voies du roman pour contourner l'impasse : articuler chute des tours, et maladie d'Alzheimer, raconter en laissant l'évènement dans l'angle mort de la fiction. C'est à la manière dont les fictions de notre corpus ménagent une place à l'évènement que nous allons nous intéresser, en observant comment ces stratégies peuvent conduire à un nouveau romanesque de l'évènement.

[572] François Hartog, « Sur la notion de régime d'historicité », entretien avec François Hartog, in *Historicités*, op. cit., p. 146.

B- Stratégies romanesques

« les mots sont comme des gamelles creuses »

Dans le roman de Laurent Mauvignier, *Dans la foule*, après le match au stade du Heysel qui a tourné au cauchemar, les personnages essaient à tour de rôle de trouver un adjectif adapté pour qualifier ce qui s'est passé, en vain :

> Et c'est lui [Gabriel] le premier qui dit, putain, c'est incroyable ce qui s'est passé.
>
> Incroyable.
>
> Impensable. Inimaginable.
>
> Terrifiant. Monstrueux. Dégueulasse et puis après ce sera au tour d'atroce, d'abominable et les larmes dans les yeux de Tonino, comme ça, à cause de tout ce qu'on peut dégueuler d'adjectifs qui ne diront jamais rien puisque les mots sont comme des gamelles creuses dont le fer ne fait résonner que du vide. Rien pour pallier l'effroi qui reste sur les têtes. Tonino avait voulu parler et n'avait rien pu dire. (*Dlf*, 169-170)

De la surenchère adjectivale au silence impuissant de Tonino, il n'y a finalement qu'un pas. Le texte montre que dans le contexte d'un évènement, les adjectifs ne peuvent rendre compte de cette tuerie, puisque « les mots sont comme des gamelles creuses dont le fer ne fait résonner que du vide ».

Il convient cependant de nuancer cette défaite apparente du langage dans l'extrait. En exposant les personnages à l'impuissance des mots pour dire l'évènement du Heysel, Laurent Mauvignier choisit de ne pas renoncer à l'appropriation de l'évènement mais, au contraire, d'en faire émerger la problématique à travers les imperfections et incomplétudes inhérentes à son expression. Au-delà de l'impuissance des personnages, il revient en effet à l'écrivain de trouver une langue appropriée à son sujet, l'évènement, soit d'exploiter la faculté du langage à suggérer l'évènement tapi dans l'angle mort. Pour cela, l'écrivain pallie justement le manque de mots précis en en faisant « résonner » le vide des « gamelles creuses ».

Cette conception de la littérature dont le propre serait de rendre compte des fêlures du langage n'est pas originale. Dominique Rabaté l'a bien montré dans l'un de ses ouvrages critiques, *Le Chaudron fêlé*[573]. Le titre rend hommage à un passage de *Madame Bovary* que nous citons ci-après.

[573] Dominique Rabaté, *Le Chaudron fêlé*, Paris, Corti, 2006.

L'extrait commente l'agacement de Rodolphe, amant de Mme Bovary, face aux propos sirupeux dont elle l'accable. Le narrateur y juge avec sévérité l'attitude du jeune provincial :

> […] comme si la plénitude de l'âme ne débordait pas quelque fois par les métaphores les plus vides, puisque personne, jamais, ne peut donner l'exacte mesure de ses besoins, ni de ses conceptions, ni de ses douleurs, et que la parole humaine est comme un chaudron fêlé où nous battons des mélodies à faire danser les ours, quand on voudrait attendrir les étoiles.[574]

Cette conception de la parole humaine perçue comme un « chaudron fêlé » inspire à Dominique Rabaté une réflexion sur la littérature comme écart du discours par rapport à lui-même :

> Qu'est-ce que la littérature ? la même chose que « la parole humaine » : un *chaudron fêlé*. Mais la littérature est le lieu où pouvoir énoncer (avec un mélange d'emphase et d'ironie, rare chez Flaubert dont le narrateur, on le sait, ne se prononce guère sur des généralités aussi vastes que de juger de la parole humaine) cette vérité du langage, la mettre autant en scène qu'en acte. L'imperceptible différence réside dans le babil stéréotypé et amoureux d'Emma. Du vide de ses formules, provient pourtant le plein de l'âme. De l'impossibilité radicale de toute expression conforme à nos besoins et désirs, il ne faut pas déduire une invalidation du discours. Le chaudron est imparfait, et l'harmonie des sphères restera hors de portée. Mais il demeure un instrument de musique pour commuer le vide en plénitude, pour désigner ce qui nous donne envie de danser.[575]

Cet écart, Dominique Rabaté le place sous le signe de Flaubert, mais c'est à des auteurs plus récents qu'il consacre son ouvrage, suivant l'idée que « le vingtième siècle a considérablement creusé, par rapport au siècle précédent, cette conception du discours comme écart, comme déport, ou encore comme manque »[576].

Nous plaçons notre recherche dans le mouvement de cette réflexion tout en la colorant de la notion d'évènement qui nous préoccupe. En effet, cette poétique du vide, du manque, qui consiste à ne pas pouvoir dire ce qui obsède, s'inscrit dans une tendance de nombreuses fictions d'après guerre, hantées par des évènements impossibles à relater au point qu'elles les portent en creux, sans jamais pouvoir les fixer. Dominique Viart invite alors à s'interroger sur « la capacité de certaines de ces écritures contemporaines à dire autre chose que ce qu'elles disent, à tresser dans

[574] Id., p. 9.

[575] Ibid., p. 10

[576] Ibid., p. 33.

le filigrane des mots et des formes narratives l'indicible qui les hante »[577]. Dans cette perspective, l'évènement, dans l'angle mort des fictions, est présent, mais d'une présence intuitive et suggérée. Les fictions s'appliquent à faire signe vers ce quelque chose qui se dérobe sans cesse. Gamelles creuses et chaudrons fêlés serviront ainsi de creuset à une réflexion sur l'écriture de l'évènement comme parole de la fêlure, faisant signe vers cette *déglangue* tant convoitée par Régine Robin.

Nous tâcherons dans cette partie d'observer la façon dont l'évènement se dérobe au récit tout en le travaillant, soit comment la matière évènementielle résonne dans le texte sans s'y fixer. Nous nous pencherons sur les stratégies qui permettent aux écrivains de pratiquer cette résonnance. Nous en avons dénombré trois. La stratégie par contournement consiste en premier lieu à s'intéresser aux alentours de l'évènement en contournant le vif du sujet. La stratégie par substitution se définit quant à elle par une tendance à remplacer le cœur de l'évènement par une alternative qui fait écran. Enfin, plus radicale, mais aussi plus répandue, la stratégie par éviction consiste purement à trouer le récit, à faire place à un vide, expression la plus complète de l'indicible. De ces trois stratégies, nourries par une approche essentiellement stylistique nous espérons pouvoir dégager une caractéristique essentielle de l'évènement, à savoir qu'il s'approprie paradoxalement par une mise en scène verbale de l'échec de toute appropriation, compensée par un art de la suggestion.

1- stratégie par contournement

Dans *Espèces d'espaces*, Georges Perec se confronte à l'incapacité de concevoir un espace inutile. Ni débarras, ni chambre supplémentaire, ni cagibi, ni recoin, cette pièce qui ne renverrait à rien est tout bonnement impensable, faute d'un langage approprié :

> Le langage lui-même, me semble-t-il, s'est avéré inapte à décrire ce rien, ce vide, comme si l'on ne pouvait parler que de ce qui est plein, utile et fonctionnel. […] Comment penser le rien ? Comment penser le rien sans automatiquement mettre quelque chose autour de ce rien, ce qui en fait un trou […][578]

[577] Dominique Viart, « Vers une poétique « spectrale » de l'histoire », *in* Jutta Fortin et Jean-Bernard Vray (dir.), *L'imaginaire spectral de la littérature narrative contemporaine*, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2012, p. 37-51, p. 43.

[578] Georges Perec, *Espèces d'espaces*, Paris, Galilée, [1974], 2000, p. 67.

Posant la question de « penser le rien », Perec suggère déjà une réponse, celle de « mettre quelque chose autour de ce rien, ce qui en fait un trou ». C'est ce que recouvre la stratégie par contournement où le texte circonscrit un évènement, faisant signe vers un vide, un trou, qui reste quant à lui opaque.

Nous allons nous pencher sur cette stratégie par contournement. D'un point de vue stylistique, elle se réalise par l'ellipse, procédé relativement répandu dans les fictions qui nous intéressent. L'esquive est également perceptible par l'usage de tournures interrogatives et hypothétiques qui s'activent dès lors que le texte s'approche d'un peu trop près de l'évènement. Mais cette manifestation du contournement peut aussi prendre des formes plus narratives, comme le recours symbolique à un personnage qui va lui-même circonscrire le lieu d'un évènement.

a- le « temps mort » de l'ellipse

L'ellipse diégétique peut être définie, dans le récit, comme un escamotage ; le texte passe brutalement d'un épisode à un autre. Traditionnellement, ces passages élidés sont considérés comme des ablations justifiées de détails inutiles, des coupures d' « épisodes oiseux » qui ne feraient pas avancer le récit :

> Un récit elliptique observe strictement toute unité d'action, évitant tout épisode oiseux, rassemblant tout l'essentiel en quelques scènes.[579]

Ainsi, l'ellipse a pour coutume d'être un moyen de resserrer l'intrigue, de la concentrer sur l'essentiel, de renforcer le rythme de la narration, en évinçant des passages inutiles. L'ellipse recouvre alors ces « temps morts de la narration »[580] dont parle Gérard Genette. Or ces temps morts sont aussi des lieux où se tapit l'évènement.

À contre-courant de cet usage de l'ellipse qui consiste à passer un peu vite sur l'anecdotique, les passages élidés dans les textes de Duras, Carrère, comme de Mauvignier et Simon, constituent le plus souvent le cœur de ce qui s'est passé.

---

[579] Bernard Dupriez, *Gradus, les procédés littéraires*, op. cit., p. 173.

[580] Voir aussi Gérard Genette, *Figures III*, op. cit., p. 140 au sujet de Fielding pour Tom Jones, note 2.

À l'échelle de la phrase, on trouve quelques exemples intéressants où l'ellipse sert à désigner en creux la place du mort autour de laquelle gravite l'ensemble du texte. *La Douleur* est un court texte entièrement centré sur la mort possible de Robert L., puis sa capacité à survivre, après son retour, comme l'indique la dernière phrase du texte : « il n'est pas mort au camp de concentration » (*D*, 73). Sans doute nourrie de la prose classique de Bossuet, Marguerite Duras évoque une première fois la mort fantasmée de Robert L. à l'instar de celle d'Henriette d'Angleterre[581] dans une ellipse :

> Dans un fossé, la tête tournée contre terre, les jambes repliées, les bras étendus, il se meurt. Il est mort. (*D*, 15)

L'exemple canonique exprime l'instant insaisissable de la mort qui survient entre deux phrases, passant directement du stade de l'agonie (« il se meurt ») à son résultat (« Il est mort »). La mort s'est ainsi produite dans le vide de l'ellipse.

D'une manière relativement proche, Emmanuel Carrère évoque dans *D'autres vies que la mienne* le décès de sa belle sœur dans une ellipse :

> Rosier, où habitaient Juliette, Patrice et leurs trois filles, où habitent toujours Patrice et ses trois filles, est un très petit village, sans commerces ni cafés, mais avec une église et une école autour desquelles se sont construits des lotissements. (*Dvqlm*, 80)

En reprenant la même structure propositionnelle (pronom + verbe « habiter » + énumération de prénoms) en début de phrase, l'une à l'imparfait, l'autre au présent, l'écrivain attire l'attention sur la différence entre passé et présent, duquel l'un des prénoms a disparu : Juliette. Ainsi, la mort de Juliette, qui va innerver toute la deuxième partie du récit de Carrère, se signale-t-elle d'entrée par cette ellipse discrète. Tout en retenue, le contournement permet ainsi de pointer un évènement essentiel.

Un peu plus loin, dans ce même récit, la mort de Juliette est également placée dans un creux du récit, encadrée par le moment où la famille demande aux médecins d'aider Juliette à mourir, et par celui où le téléphone, à 9h du matin, annonce le décès de Juliette qui eut lieu à 3h. Symboliquement, Juliette est morte pendant que l'écrivain et sa compagne étaient endormis, soit une sorte de temps vide.

[581] Bossuet, *Oraison funèbre d'Henriette d'Angleterre* : « Madame se meurt, Madame est morte ! ».

De même, le texte d'Emmanuel Carrère ne racontera pas ce qui s'est passé en cette fin décembre 2004, en Indonésie. Il ne dira pas qu'un séisme de 6,4 sur l'échelle de Richter dans l'Océan Indien a déclenché des raz de marées causant des milliers de morts. Bien que l'auteur choisisse d'ancrer son histoire la veille de « l'évènement » au Sri Lanka, et bien qu'il sera question de la nuit qui précède le tsunami, on passera directement de l'avant à l'après, sans continuité chronologique. L'évènement, c'est ce qui s'est passé entre deux et ne fera l'objet d'aucune relation, sauf après-coup et indirectement. Le récit subjectif des rescapés ou la description des vidéos amateurs qui vont circuler sur les chaînes d'informations serviront de récit à l'évènement, sur le mode médiatique et répété. Ce parti pris narratif s'explique par le point de vue adopté, qui est celui de l'auteur, présent ce jour-là mais qui n'a rien vu, en lien avec une position littéraire qui consiste, comme on l'a vu plus haut, à ne plus relater les évènements que dans l'entre-deux d'une faille.

Ces exemples d'ellipses sont des exceptions dans la prose d'Emmanuel Carrère si on en croit l'écrivain fardé en narrateur dans *D'autres vies que la mienne*. En effet, il y déclare son aversion pour l'ellipse qui n'a d'égal que son goût pour la chronologie :

> J'ai, moi, le goût et même l'obsession de la chronologie. L'ellipse ne me convient que comme procédé rhétorique dûment répertorié et contrôlé par moi, sinon elle m'épouvante. Peut-être parce qu'il y a dans ma vie un accroc et qu'en tissant le trame au plus serré j'espère le réparer […] (*Dvqlm*, 112)

L'image de l'*accroc* est intéressante car elle fonctionne au sens propre comme au figuré. Dérivé du mot *crochet*, le terme évoque d'abord une déchirure faite dans un tissu, et correspond tout à fait à la notion d'ellipse. L'ellipse rejette en effet un passage dans une sorte de trou entre un avant et un après. Mais le terme *accroc* recouvre aussi le sens figuré de « complication, contretemps, embarras, empêchement, obstacle »[582] qui renvoie à un problème plus existentiel, comme le formule lui-même l'auteur. L'accroc renvoie alors simultanément à un trou et à quelque chose qui s'est passé dans la vie, autrement dit il permet de rabattre la figure de l'ellipse, sur le thème de l'évènement, en général. Tout en évoquant son horreur de l'ellipse, le narrateur de *D'autres vies que la mienne* semble ainsi attirer l'attention sur les usages parcimonieux mais significatifs qu'il fera de ce procédé alors « dûment répertorié et contrôlé », comme le montrent les exemples que nous avons analysés dans cette partie.

[582] Dictionnaire *Le Robert*, op. cit, p. 18.

L'ellipse narrative est plus répandue dans la prose de Laurent Mauvignier. Celle-ci est souvent employée comme une manœuvre dilatoire. Une scène fondamentale, évènementielle, est placée dans une ellipse pour être reportée à plus tard. C'est le cas tout au début de *Des hommes*, pour la scène du bijou offert par Bernard à Solange :

> On l'avait vu garer sa Mobylette devant chez Patou, comme tous les jours, et puis y faire un détour avant de traverser la rue pour venir ici, dans la salle des fêtes, retrouver sa sœur Solange fêtant avec nous tous, cousins, frères, amis, ses soixante ans et son départ à la retraite.
> Et ce n'est pas à ce moment-là, mais bien après, bien sûr, une fois que tout aura été fini et qu'on aura laissé derrière nous la journée de ce samedi (...) que moi aussi je reverrai chaque scène en m'étonnant de les avoir chacune si bien en mémoire, si présentes. (*Dh*, 12)

L'épisode du bijou offert par Bernard, qui constitue un évènement en ce qu'il déclenche tout le reste de l'histoire est retardé, évoqué dans une ellipse entre l'avant du plus que parfait (« on l'avait vu ») et l'après d'un futur antérieur (« on aura laissé derrière nous »). On y reviendra plus tard, le moment n'est pas encore venu d'en parler, semble nous dire le narrateur. Technique narrative qui crée du suspens, cette ellipse souligne surtout le refus de la narration linéaire. La scène sera reprise et parfois sous un autre angle, parfois plus détaillée.

De la même manière que la scène du cadeau à Solange, une scène traumatique, vécue par Février est d'abord suggérée par deux ellipses. Il s'agit du moment où Bernard et Février regagnent leur poste militaire, étrangement désert et découvrent que tous les soldats français y ont été tués cette nuit là. L'épisode est subrepticement évoqué une première fois par le narrateur qui fait allusion à « la violence de ce que Février m'avait raconté des années après qu'on était rentrés ici, le jour où il était venu me voir, moi et quelques copains. » (*Dh*, 102). L'allusion est reconduite peu après (« C'est à cause de [Février] que vous avez fini - / Oui, moi. Pour Bernard et lui ça a été bien pire. » (*Dh*, 105). L'épisode est ensuite relaté au terme d'une dizaine de pages où l'arrivée de Bernard et Février à la caserne ralentit encore le moment de la révélation (*Dh*, 230-241).

Scènes évincées, les scènes d'évènement sont donc parfois aussi des scènes retardées dont le paradigme pourrait être la scène du médecin torturé dans *Des hommes*[583]. Il y est question d'un corps retrouvé près de poteaux télégraphiques sciés. Ce n'est pas la découverte du corps qui préoccupe les soldats mais la cause du décès. Tandis que Bernard observe le cadavre sans encore comprendre ce qui s'est passé, le récit anticipe sur la suite, précisant qu'il « refuse de voir ce qui va lui crever les yeux plus tard » (*Dh*, 182).

[583] L'extrait se situe aux pages 178 à 183 de l'édition de référence.

L'ellipse, encore une fois, permet de souligner la volonté de contourner l'évènement. Désigné comme une « masse » (*Dh*, 179), puis comme une « forme » (id.) assez mal définie, « le corps dans une étrange position qu'on ne comprend pas tout de suite » (*Dh*, 180) se révèle très progressivement à Bernard durant deux ou trois pages. L'ambiance est lourde, pesante, silencieuse : « On avance lentement. On parle encore, puis on se tait […] » (id.) : cette découverte s'inscrit dans un rythme lent. La scène se focalise ensuite sur Bernard qui essaie de comprendre, décrit le cadavre et y trouve une image du médecin mutilé suivi de la phrase d'avertissement : « *Soldats français, vos familles pensent à vous, retournez chez vous.* ». Il montre l'image aux autres sans la voir (*Dh*, 181) alors qu'elle constitue la clef de son questionnement. La fameuse scène de torture est ici paradoxalement explicitée par un document qui ne parvient pas plus à Bernard qu'au lecteur. C'est quelques pages plus loin, alors que le récit se situe dans l'après, quand les soldats seront rentrés à la caserne, que la révélation de la torture subie par le médecin sera livrée :

> Et après, au poste, à ceux qui n'auront pas vu, ils ne feront que raconter la poussière et le silence, les mouches déjà s'attaquant au corps et aussi aux détails, tous les détails dont on peut affubler son récit pour retarder le moment où il faudra montrer et dire – […] (*Dh*, 182)

Les personnages fuient l'essentiel, parlent d'autre chose que de la torture pour gagner du temps, parce qu'ils ne veulent ou ne peuvent dire ce qui s'est passé. Leurs circonvolutions sont donc présentées comme des manœuvres dilatoires, qui traduisent le malaise des soldats et permettent surtout de tendre le passage tout entier vers ce qui s'est passé sans jamais le nommer. L'ellipse suspendue contribue ainsi à porter l'attention sur l'évènement sans toutefois le nommer.

« Retarder le moment où il faudra montrer et dire » (*Dh*, 182), comment ne pas lire derrière ce commentaire du narrateur une clef de lecture pour l'ensemble du roman ? C'est en réalité sous ce signe du retardement qu'est placé *Des hommes*, conçu comme un récit qui retarde son démarrage en référence à un film de guerre bien connu. Le roman n'abordera l'Algérie, comme le film de Cimino le Viêt-Nam[584], qu'après avoir procédé à une fête de famille qui détourne de son enjeu principal pour mieux surprendre le lecteur-spectateur. La technique narrative encore une fois combine un moyen de générer du suspens et une manière de montrer la brutalité avec laquelle l'évènement fait intrusion dans le vie des individus. Le contournement est bien entendu aussi un biais qui manifeste la difficulté à parler de ces choses-là, comme la phrase

[584] Michaël Cimino, [*The Deer Hunter*], *Voyage au bout de l'enfer*, [1978] 1979. Laurent Mauvignier revendique lui-même s'être inspiré de la construction du film pour son roman (rencontre avec Laurent Mauvignier organisée par Dominique Viart à Lille 3, le 17 mars 2010 dans le cadre d'un séminaire doctoral).

de Rabut au maire sur les Arabes[585] reste suspendue sur ses lèvres, il est besoin de reprendre sur le métier l'ouvrage afin de pouvoir approcher ce qui reste difficile à exprimer.

L'un des épisodes phares de la guerre qu'a vécue Claude Simon est évoqué par l'auteur comme un « trou » dans le déroulement de la campagne dans les Flandres. Il s'agit de l'anéantissement de son escadron :

> Je me rends compte que dans le petit « historique du 31e que je vous ai envoyé, il y a un trou (entre : « L'escadron est pratiquement anéanti » et « Vers dix heures (?), le colonel Ray, etc… »).
> Ce trou est dû au fait que je ne sais pas comment Ray s'est tiré de l'embuscade tendue par les Allemands (en I) et ce qu'il a fait jusqu'au moment où, par un extraordinaire hasard, je l'ai retrouvé […][586]

Ce vide cognitif est exploité pour l'écriture de deux romans qui rendent compte de cet épisode. Dans *La Route des Flandres*, ce « trou » est l'objet d'un travail sur la structure du roman. Claude Simon élabore en effet celui-ci à l'image d'un « puits artésien »[587] autour de ce « point central (…), le centre exact du livre » que constitue cet évènement. Dans le corps du texte, l'épisode est relaté en signalant de manière explicite la perte de connaissance :

> […] je sentis les rênes s'échapper de mes mains puis tout fut noir tandis que des milliers de chevaux galopants continuaient à me passer sur le corps puis je ne sentis même plus les chevaux seulement comme une odeur d'éther et le noir les oreilles bourdonnantes et quand j'ouvris de nouveau les yeux j'étais étendu sur le chemin et plus un cheval […] (*RF*, 179-180)

Le même épisode est repris dans *L'Acacia*. L'image du trou est de nouveau exploitée mais d'une autre manière. Décomposé en deux temps, répartis sur deux parties distinctes du roman, l'épisode est en effet cette fois relégué dans une ellipse narrative. Le danger qu'encourt l'escadron est plus ou moins annoncé à la fin du chapitre 2 par les mises en gardes des villageois que croisent les soldats :

---

[585] « Monsieur le maire, vous vous souvenez de la première fois où vous avez vu un Arabe ? » (*Dh*, 73, 76, 77, 86…)

[586] *Claude Simon, O. C. I*, p. 1232.

[587] Claude Simon, *La fiction mot à mot*, op. cit, p. 92-93. On remarque que dans cette métaphore géologique, l'évènement essentiel, à savoir cette débâcle de l'escadron est placée justement dans le cœur de la dépression géologique, dans le trou, que surmontent les épisodes qui précèdent et qui suivent. Cela autorise une certaine proximité entre la figure de l'ellipse et l'image du puits artésien.

> « Faites passer en tête : les Allemands sont dans le village ! Faites passer : les Allemands ! Faites passer : les blindés allemands sont dans le village ! Arrêtez ! Blindés dans le village ! Faites passer ! Les Al… » (*Ac*, 48)

Et le chapitre de s'achever sur cette suspension. On retrouve la date du 17 mai 1940 deux chapitres plus loin, au chapitre IV qui s'ouvre sur cette phrase lapidaire :

> On n'entend plus tirer. (*Ac*, 87)

Nul doute que l'écrivain a choisi de placer l'attaque de l'escadron dans une ellipse entre la fin du chapitre II et le début du chapitre IV. Annoncée par le blanc de la fin du chapitre II, inhérent à chaque fin de chapitre, redoublée par les points de suspension qui sont peut-être la trace d'une parole qui n'a pu être achevée, l'ellipse recouvre donc ici encore un épisode majeur dont nous n'aurons que l'avant (les mises en garde) et l'après (la fuite du soldat dans la forêt). Cette manière de recourir à l'ellipse est en lien avec la perception du narrateur qui n'a pas eu le temps de comprendre ce qui lui est arrivé. L'effet de surprise, son coma partiel, évoqués dans La *Route des Flandres*, sont alors suggérés par ce trope sans être explicités. L'ellipse peut ainsi servir à exprimer l'effet de rupture qu'un évènement peut avoir sur la vie d'un sujet comme nous le verrons plus en détail dans la troisième partie. Il est à noter aussi qu'entre le chapitre II et le chapitre IV, le chapitre III évoque de façon rétrospective la mort du père. Il nous semble que placer ainsi la disparition du père entre les deux bornes de l'anéantissement de l'escadron permet d'établir une analogie sur le caractère traumatique de ces deux moments pour le narrateur.

Ainsi l'usage de l'ellipse pour l'appropriation de l'évènement peut étonner par rapport à ses emplois classiques. Au lieu d'être associé aux temps morts et à une accélération du récit, le procédé sert au contraire d'écrin à l'évènement. À la manière des trous de mémoires, où quelque chose de très important échappe tout en travaillant l'esprit, l'ellipse s'avère une stratégie qui expose un vide pour mieux contourner l'évènement, tout en faisant signe vers lui, soulignant l'importance de ce qui reste tapi dans l'angle mort. Ce procédé peut s'illustrer par le travail d'un artiste contemporain comme Renaud Auguste-Dormeuil qui sert d'illustration à cette deuxième partie. Auteur d'une série intitulée *The Day Before – Star System*, il représente des vues de ciels qui correspondraient à la veille de grands bombardements comme ceux de Guernica, ou d'Hiroshima. Renaud Auguste-Dormeuil suggère l'évènement du «Day after » avec son titre qui invite le spectateur à s'y projeter, tout en ne montrant le ciel paisible qui le précède. L'évènement se trouve ainsi dans l'ellipse qui sépare l'image de la projection, dans un moment que l'artiste

suggère le sans montrer. La dimension ruptrice de l'évènement est renforcée par l'absence de lien perceptible entre un serein ciel étoilé et le bombardement qui lui fera suite.

b- le détour des hypothèses

Les textes de notre corpus font un usage important et varié des tournures interrogatives et hypothétiques. Du simple usage de la modalité interrogative *-que s'est-il donc passé ?-* à celui des modalisateurs ; de la présence d'alternatives, à des comparaisons hypothétiques, les fictions se détournent du noyau évènementiel dès qu'elles s'en approchent.

- Le capitaine au sabre, une figure contournée

Nous avons déjà évoqué la figure du cavalier au sabre. Nous avons montré comment cette image s'infléchissait au fil des romans, manifestant une attention de plus en plus intense à la transmission du souvenir. Nous reprenons ici cette figure dans une autre perspective, comme symbole de l'évènement de mai 1940. Le cavalier au sabre, objet de multiples interrogations (comment a-t-il pu réchapper au guet-apens ? pourquoi poursuivre sa route malgré les avertissements des villageois ? pourquoi brandir son sabre quand on se fait mitrailler ?) est en effet aussi une figure autour de laquelle Simon gravite sans jamais l'atteindre.

Courant sur cinquante ans de production littéraire, l'image de ce cavalier s'impose en réalité dès *La Corde raide*, en 1947, sera reprise de façon essentielle dans *La Route des Flandres*, d'importance moindre dans *L'Acacia*, plus allusive dans *Histoire*, et *Triptyque*, mais persistante puisque jusqu'au *Jardin des plantes* publié en 1997, il en est question. Cet effet de ressassement n'est pas étonnant : une des particularités de ce personnage est qu'il se dérobe à toute saisie.

Le cavalier au sabre est en effet considéré comme un homme sans visage dans *Le Jardin des plantes* :

> […] il lui serait absolument impossible de décrire le visage de ce colonel que d'ailleurs, auparavant, depuis le début de la guerre, il ne lui avait été donné d'apercevoir que deux fois mais, dit-il, que le journaliste pouvait imaginer : un de ces visages ascétiques, masque de bois aux joues plates et à la peau tannée par le grand air, la cinquantaine environ ou peut-être un peu plus, autrement dit un de ces visages que l'on ne regarde jamais, ou que l'on oublie aussitôt qu'on les a vus, interchangeables pour ainsi dire, […](*Jp*, 274).

Le personnage qui mène le reste de ses troupes dans un traquenard est ainsi systématiquement représenté sous les traits anonymes, dépersonnalisés. Le narrateur saisit tout au plus un « profil

perdu » et un « œil inexpressif, incurieux » (*RF*, 19). En réalité, S. reconnaît dans *Le Jardin des plantes*, qu'il ne connaissait pas ce colonel qui venait de prendre la tête de l'escadron et qu'il n'a dû voir que deux ou trois fois. En dehors de cette explication logique, cette manière de parler de celui que *La Route des Flandres* dénomme Reixach, donne l'impression que le narrateur n'a pas prise sur lui qui a ce « visage impénétrable » (*RF*, 16). D'ailleurs son nom qui se prononce à l'encontre de son orthographe, « Reichak », mène déjà à une fausse piste. Sans visage propre qui permettrait de le distinguer, le personnage du colonel se résume à une « silhouette obscure dans le contrejour » (*RF*, 13). Le personnage n'a presque pas de corps avec « son buste osseux, ses minces épaules » (*Ac*, 36), « ce dos osseux maigre et très droit » (*RF*, 19).

Sans visage et sans corps, et d'un nom équivoque, le personnage désincarné donne assez peu de prise. C'est pourquoi sans doute on retrouve souvent la référence au capitaine de Reixach et à l'épisode du sabre dégainé sous forme interrogative, conditionnelle dans les œuvres ultérieures de Claude Simon. Sept ans après *La Route des Flandres*, *Histoire* reprend le personnage du capitaine sous forme d'un mystère à percer. Le narrateur s'interroge en effet à l'égard de ce personnage dont il aurait aimé lire les mémoires :

> Souvent, par la suite, j'ai cherché à imaginer, écrivant à son tour sa page d'Histoire – quoiqu'il fût trop bien élevé évidemment pour se laisser aller à ces sortes de pompeux commentaires, à n'importe quelle espèce de commentaire sans doute […]
> Parce que la peur, qu'il l'éprouvât ou non, il devait en être d'elle comme du reste : sanglée, baleinée à l'intérieur du corset au point qu'elle pouvait bien être là, hurlant et suppliant, sans qu'il eût plus à se préoccuper de la maîtriser ni même d'y penser qu'à la façon dont il tenait les rênes de son cheval, et lui pressait machinalement les flancs. Mais le dégoût, la répulsion, la simple répugnance ?[588]

Dans *Triptyque*, en 1973*,* une seule mention de Reixach parmi un flot de mots « (temps, combien, manger, fortune, Reixach), prononcés de façon interrogative »[589]. C'est encore sous la forme d'hypothèses et d'interrogations qu'est évoqué de Reixach dans *L'Acacia* :

> Peut-être était-il persuadé qu'avec suffisamment d'audace et de sang-froid on pouvait sortir indemne de toutes les situations, ou peut-être, après tout, n'était-il pas fou, nourrissait-il seulement encore sur cette route jalonnée de morts la sereine assurance que son titre de baron ajouté à son mépris du danger le rendait invulnérable ? (*Ac*, 323-324)

[588] Claude Simon, *Histoire*, op. cit., p. 189-191

[589] Claude Simon, *Triptyque*, in *Claude Simon, O. C., I*, p. 775.

Enfin, *Le Jardin des plantes* revient sur l'énigme Reixach en 1997, suivant le principe que « naturellement, on peut se livrer à toutes sortes d'interprétations et s'étendre sans fin sur les méandres psychologiques d'un colonel de cavalerie, échafauder toutes sortes d'hypothèses […] » (*Jp*, 277)

Ainsi, le capitaine/colonel est décrit dans les romans comme un personnage vide qui invite à être rempli de toutes sortes d'idées, voire de symboles :

> Pas un homme : une entité, un symbole, l'incarnation enfin visible […] quelque chose comme un mythe, une abstraction), la délégation matérialisée de cette toute puissance occulte et sans visage dans laquelle ils englobaient pêle-mêle généraux, politiciens, éditorialistes … (*Ac*, 37)

Reixach est ainsi un personnage sans cesse contourné en tant que référence pour devenir un support de l'imaginaire. Le personnage semble également abordé puis évité dans les trois versions de l'épisode phare où il brandit son sabre face à la mitraillette ennemie. Qu'on en juge par ces exemples :

> […]un moment j'ai pu le voir ainsi le bras levé brandissant cette arme inutile et dérisoire dans un geste héréditaire de statue équestre que lui avaient probablement transmis des générations de sabreurs, silhouette obscure dans le contrejour qui le décolorait comme si son cheval et lui avaient été coulés tout ensemble dans une seule et même matière, un métal gris, le soleil miroitant un instant sur la lame nue puis le tout – homme cheval et sabre – s'écroulant d'une pièce sur le côté comme un cavalier de plomb commençant à fondre par les pieds et s'inclinant lentement d'abord puis de plus en plus vite sur le flanc, disparaissant le sabre toujours tenu à bout de bras derrière la carcasse de ce camion brûlé […] un instant l'éblouissant reflet de soleil accroché ou plutôt condensé, comme s'il avait capté attiré à lui pour une fraction de seconde toute la lumière et la gloire, sur l'acier virginal… (*RF*, 13-14)

> […] il le vit élever à bout de bras le sabre étincelant, le tout, cavalier, cheval et sabre basculant lentement sur le côté, exactement comme un de ces cavaliers de plomb dont la base, les jambes, commenceraient à fondre, continuant à le voir basculer, s'écrouler sans fin, le sabre levé dans le soleil […] (*Ac*, 304)

> Longtemps il gardera l'image de ce sabre levé, brandi à bout de bras dans l'étincelante lumière de mai, cavalier et cheval semblant basculer, s'écrouler sur le côté comme au ralenti, comme ces figurines de plomb, artilleurs, fantassins, cavaliers qu'il faisait fondre, enfant (*Jp*, 231)

La proximité des trois références est évidente : le sabre brandi « à bout de bras », la lumière reflétée sur le sabre « étincelant », l'impression d'un « tout » qui « bascule » au ralenti. Mais on observe surtout qu'au moment d'aborder le vif du sujet – la mort du cavalier au sabre –

le narrateur le contourne par des hypothèses, notamment avec la comparaison hypothétique à ces « cavaliers de plomb ». Figurine pour enfant, l'image esquive le personnage en lui substituant un objet anonyme. Outre cela, l'allusion au soldat de plomb diffracte la scène en plusieurs interprétations possibles.

Allusion à l'attitude hiératique du personnage, le soldat de plomb renvoie à l'attitude figée d'un colonel rigide et sûr de lui, dont la statue sera « déboulonnée » (*RF*, 87). Jeu pour enfant, le soldat de plomb introduit également un regard ironique et *surplombant* sur le personnage qui n'est qu'un jouet entre les mains de ses supérieurs. On peut encore voir dans la figure du soldat de plomb l'aboutissement de la carrière de ce militaire qui finira plombé : « le plomb lui emportant la moitié de la tête » (*RF*, 100). Le plomb, c'est enfin cet alliage qui sert à sertir le verre des vitraux. Or une des images qui revient sans cesse à S. dans *Le Jardin des Plantes* est le souvenir d'un vitrail représentant des zouaves pontificaux en plein combat. L'un des zouaves mort au combat ressemble comme par hasard au colonel au sabre :

> Touché sans doute par un éclat, un autre soldat – un officier armé d'un sabre – était au contraire figuré debout, courbé en arrière, en position de déséquilibre, l'un de ses bras levé dans un geste inachevé, son sabre se détachant déjà de sa main, seulement encore retenu par la dragonne passée autour du poignet. (*Jp*, 176)[590]

L'image du capitaine sabre au clair se définit ainsi dans une représentation faite d'hypothèses et de pistes plurielles. À l'instar de l'anéantissement de l'escadron pour *La Route des Flandres*, le personnage du cavalier au sabre est un centre évènementiel autour duquel les romans de Simon gravitent sans pouvoir l'atteindre. Comme le note Didier Alexandre, Claude Simon « établit uniquement, à travers les siècles, des points fixes autour desquels s'ordonnent les évènements et leurs variations »[591].

La modalité interrogative est la forme la plus évidente de l'hypothèse dans les œuvres de Simon, Duras et Mauvignier. Les personnages des fictions interrogent ce qui s'est passé plus qu'ils ne l'abordent. Nous ne reviendrons pas sur le « Comment savoir ? » de *La Route des Flandres*, si souvent commenté par la critique et que Simon lui-même considère comme la quintessence de toute son œuvre.[592]

---

[590] Voir aussi pages 141-142.

[591] Didier Alexandre, « Claude Simon : une H/histoire sans fin ? », in Renée Ventresque (dir.), *Claude Simon. À partir de* La Route des Flandres. *Tours et détours d'une écriture*, op. cit., p. 119.

[592] À un critique qui lui demande quelle phrase il aimerait qu'on retienne de lui, Simon répond : « Peut-être celle qui vient à la fin de *La Route des Flandres* : "Comment était-ce ? Comment savoir ?" […] On pourrait la mettre en exergue

Bien qu'il dise écrire pour y répondre, l'écrivain ne cesse ainsi de reprendre la même question, comme si, finalement, la réponse importait moins que la mise en question de l'évènement. *Hiroshima mon amour* est un texte lui aussi saturé d'interrogations. Cette tournure traduit certes le désir des amants de se connaître davantage, mais elle porte plus particulièrement sur les évènements connus par ces deux personnages, en particulier l'Occupation et la Libération, vécues par la Française. L'évènement émerge grâce aux questions du Japonais à la Française (« Tu cries ? », « Tu cries quoi ? », « Tu as peur ? », « De quoi ? » (*Hma*, 90-91)). Les réponses se font par bribes, manifestant les résistances du verbe à faire advenir l'évènement.

Mme L., narratrice de *La Douleur* ne cesse elle aussi d'interroger, à la porte, au téléphone, la question est spontanée : « qui est là ? » (*D*, 13, 15) parfois plus précise : « Allô, allô, vous avez des nouvelles ? » (*D*, 14). Les dialogues de Mme L. sont presque entièrement tournés vers des questions qui restent sans réponses, comme celles qu'elle pose à Perrotti, un ami de son mari qui atteste qu'il était encore en vie lorsqu'il l'a quitté, le 22 avril. Le même jour où la narratrice est convaincue de la mort de Robert L. et qui porte la forme interrogative à son apogée :

> C'est fini. C'est fini ? Où es-tu ? Comment savoir ? Je ne sais pas où il se trouve. Je ne sais pas non plus où je suis. Je ne sais pas où nous nous trouvons. Quel est le nom de cet endroit-ci ? Qu'est-ce que cet endroit ? Qu'est-ce que c'est que toute cette histoire ? De quoi s'agit-il ? (*D*, 44)

Cette cascade d'interrogations qui court sur une vingtaine de lignes traduit l'état perturbé de Mme L. : convaincue de la mort de son mari, elle perd toute notion de l'espace, du temps, et de la teneur de son quotidien, l'évènement supposé de la mort vient faire s'écrouler tout ce qui structure la vie.

Le même procédé est visible dans le roman de Laurent Mauvignier *Dans la foule*. Les personnages, bouleversés par l'épisode du Heysel, ne sont plus capables de se souvenir de ce qu'ils ont fait et s'interrogent. La mort de son mari dans le stade du Heysel ne cesse de tarauder Tana qui continue de s'adresser à lui en l'interrogeant sans cesse. Perdue, laissée seule dans un monde qu'elle avait coutume de partager avec lui, elle ne comprend plus rien à ce qui se passe, au temps, ni à l'espace :

> Francesco, où es-tu ? […] quelle heure ? depuis combien de temps ? (*Dlf*, 119)
>
> […] qu'est-ce qu'il a dit ? Je ne me souviens plus. Les papiers. Qu'est-ce que j'ai signé ? (*Dlf*, 154)

à tous mes livres. C'est en partie pour répondre à cette question que j'écris ». Dans André Clavel, « Claude Simon: "la guerre est toujours là" », *L'Évènement du jeudi*, 31 août-6septembre 1989, p. 87, cité par Alasdair B. Duncan, *Claude Simon, O. C. I*, p. X.

Les doutes sur ce qui s'est passé se muent en doutes ontologiques, en perte généralisée de connaissance sur l'évènement, et sur soi qui détournent ainsi du cœur de l'évènement.

Dans la foule et *Des hommes* reposent sur des voix qui se perdent en conjonctures. Le recours au mode interrogatif est toujours présent dans le roman de 2009 mais ce sont surtout les modalisateurs d'incertitude qui sèment le doute entre ce qui s'est passé et ce qui a pu se passer. Dans les premières pages du roman, les hypothèses se multiplient quant à ce que dissimule Bernard, le frère de Solange, qui cache cette « boîte bleu nuit » qu'il va lui offrir. Plus généralement, les motivations des personnages sont l'objet d'incertitudes :

> Je ne sais pas si elle a évité de venir vers lui, sachant qu'elle ne pouvait pas esquiver cette invitation, parce que je sais combien elle la redoutait […] (*Dh*, 14)

> […] une sorte d'hostilité dans sa présence, ou de la méfiance, déjà, comme toujours, ou même, oui, une forme de condescendance. (*Dh*, 15)

> Il a eu un mouvement sec, discret pourtant, par lequel il a fermé la bouche et peut-être même mordu sa lèvre sous les grosses moustaches jaunes et grises. Mais ce n'est pas sûr. Pas certain. (*Dh*, 19)

> Mais peut-être que je lui prête des intentions qu'il n'a pas eues. (*Dh*, 19)

> Je crois que c'est à ce moment-là qu'elle a envisagé tout ce qui avait pu se produire pour qu'on en arrive là. (*Dh*, 21)

Les exemples ci-dessus manifestent la variété des formes de l'incertitude. La forme interrogative n'est presque pas employée au profit de modalisateurs qui insufflent le doute quant à ce qui est relaté. Les verbes « je ne sais pas si », « je crois que », l'adverbe « peut-être », les adjectifs « sûr » et « certain » employés à la forme négative, ou des tournures qui rendent compte de la correction ou de la progression de la pensée… les faits relatés, ne peuvent se départir d'un point de vue qui ne sait pas.

Dans un entretien qu'il consacre à la revue *Fixxion*, l'écrivain confie sa méfiance à l'égard du « mot juste » :

> Un jour, je cherchais un mot et j'ai compris que ce n'était pas moi qui le cherchais, mais mon narrateur. Or, si moi je dois trouver le mot juste, le narrateur, lui, n'est pas tenu à la même rigueur. Il doit être au plus près de son mouvement de pensée, et s'il tourne autour d'un mot, cette béance, ce creux que fait l'absence d'une définition produit du sens, de la richesse, du mouvement. C'était tout au début, dans mes premiers livres. Je

> me souviens aussi d'avoir utilisé le mot « hôpital » dans *Apprendre à finir*, puis de ne pas en avoir été satisfait. En fait, le mot était trop précis, trop exact. Il nous *informait*. Ce qui sépare littérature est communication, journalisme, tient dans cette question : ce qui nous informe n'est pas nécessairement ce qui nous donne à voir, à ressentir, à comprendre (dans son acception la plus étymologique de *se saisir*). Il a fallu supprimer le mot « hôpital » pour essayer d'en saisir le contenu et de laisser choir le contenant comme une peau morte. Lorsque vous faites l'expérience d'un hall d'hôpital, des couloirs, de la chambre, du personnel, des objets, vous rencontrez un monde qu'un mot seul, s'il est certes capable de vous transmettre la réalité de l'information, ne vous donnera jamais les moyens de rendre intelligible, sensible, littéraire : la vérité sensorielle et émotionnelle de ce genre de lieu. Il faut recourir à l'absence des mots, au trou, à la pauvreté, pour retrouver, au plus près, la justesse de la sensation.[593]

À la différence des « héros qui trouveraient au bon moment, les bons mots » (*Cqjo*, 34), l'artiste préfère la justesse des sensations, qui se traduit par un contournement des mots justes. De la même manière, il nous semble que le contournement de l'exactitude de l'évènement au profit de ses variantes hypothétiques permet de retranscrire l'émotion qu'il génère.

Dans un premier temps de la création d' *Hiroshima mon amour*, Alain Resnais et Marguerite Duras se retrouvent dans l'appartement de la rue Saint-Benoît pour des séances de travail. Après deux mois d'échanges, Resnais part tourner au Japon, voyage auquel l'écrivain ne participe pas. De cette distance entre les deux principaux créateurs de l'œuvre résulte sans doute en partie des questionnements dans la réalisation de l'œuvre. Les traces de certaines interrogations scénaristiques sont visibles dans le script. Par exemple, au moment où la Française quitte le Japonais pour retourner au travail, il est précisé qu'il « la suit du regard. Peut-être sourit-il » (*Hma*, 62). On peut s'interroger sur le destinataire de ces alternatives. Le choix est peut-être dans un premier temps laissé par Duras à Resnais, qui peut ou non faire sourire l'acteur Eiji Okada à la fin de la deuxième partie du film. Le texte de Duras ouvre ainsi sur des battements hypothétiques comme le montre cet épisode où à la fois le Japonais peut sourire comme il peut ne pas sourire. C'est le cas en particulier d'un passage où le Japonais interroge la Française sur Nevers. Au moment où Elle lui demande pourquoi il choisit justement de lui parler de Nevers, le scénario proposé par Duras comporte trois hypothèses séparées par des « *ou bien* » :

> LUI
>
> C'est là, il me semble l'avoir compris que tu es si jeune… si jeune, que tu n'es encore à personne précisément. Cela me plaît.
>
> *Ou bien*

[593] Laurent Mauvignier, entretien avec Michel Murat, art. cit.

ELLE

Non, ce n'est pas cela.

LUI

C'est là, il me semble l'avoir compris, que j'ai failli… te perdre… et que j'ai risqué ne jamais te connaître.

Ou bien

LUI

C'est là, il me semble l'avoir compris, que tu as dû commencer à être comme aujourd'hui tu es encore.

(*Choisir entre ces trois dernières répliques ou les donner toutes les trois, soit à la file, soit séparément, au hasard des mouvements d'amour dans le lit. Cette dernière solution serait celle que je préfèrerai si ça n'allonge pas trop la scène*.) (*Hma*, 82)

De fait, une note précise que le choix de Resnais consiste à conserver les trois versions de la réponse du Japonais. Toutefois, la persistance des « *ou bien* » du script originel inscrivent clairement ces trois réponses comme les trois variantes d'une réponse potentielle.

L'histoire d'*Hiroshima mon amour* laisse une telle place à l'alternative qu'elle rend possible deux interprétations sur l'issue du film : le spectateur peut aussi bien comprendre qu'elle reste à Hiroshima ou qu'elle repart en France comme l'ont expérimenté Duras et Resnais eux-mêmes :

> Je ne sais pas pourquoi Resnais les voit rester ensemble. Ce n'est pas ainsi que je l'ai écrit, et ce n'est pas ainsi que nous avions prémédité la chose.[594]

L'histoire de la Française s'exprime ainsi dans cette oscillation entre ce qui s'est passé, ce qui ne s'est pas passé, entre vrai et faux (« Je mens. Et je dis la vérité » (*Hma*, 54)), le récit trouble laisse place à de nombreuses zones floues qui ménagent une forme de coexistence des possibles.

C'est dans les annexes qu'est développé tout l'arrière-plan de cette histoire. Pour aider Resnais à réaliser le film, Marguerite Duras produit en effet une série de notes intitulées « évidences nocturnes » qui développent les scènes traumatiques et les portraits des personnages. Censées combler les vides du scénario, celles-ci constituent « un réseau de pistes romanesques dont le film ne s'inspirera qu'en les effaçant »[595]. Le principe qui régit la réalisation du scénario repose ainsi sur l'effacement de l'évènement au profit de « pistes romanesques » et autres hypothèses.

---

[594] Marguerite Duras, *Sight and sound*, winter 60-61, p. 17, cité par Christophe Carlier, *Hiroshima mon amour*, op. cit., p. 52.

[595] Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, *Écraniques*, p. 35, citée par Jean-Louis Leutrat, *Hiroshima mon amour*, op. cit., p. 39.

Les notes des annexes, si elles sont plus substantielles que le scénario n'élucident pourtant pas tous les aspects de l'histoire et ouvrent, à leur tour, des béances dans le scénario. L'usage d'hypothèses corrobore cette idée dans certaines séquences, par exemple, le fragment intitulé « Après que le corps du soldat allemand a été emporté dans un camion, Riva reste seule sur le quai » s'achève sur cette note :

> Sur ce quai, on dirait qu'elle dort. Elle est à peine reconnaissable. (Des bêtes passent sur ses mains salies par le sang.)
> Chien ? (*Hma*, 134)

Non seulement on ne sait pas si Riva dort réellement, mais la présence des bêtes reste imprécise et la phrase nominale interrogative « chien ? » laisse imaginer qu'on peut voir un chien lécher le sang de Riva mais que cela reste, une fois encore, de l'ordre de l'hypothèse. En faisant le choix de conserver ces hypothèses dans l'ensemble du script pour la publication, l'écrivain pose ces alternatives comme inhérentes à l'appropriation de l'évènement cette fois non plus du point de vue du personnage seulement, comme c'était le cas des tournures interrogatives et des modalisateurs d'incertitudes, mais aussi du point de vue de la création artistique.

c- contournements diégétiques : les rôdeurs de Laurent Mauvignier

La stratégie par contournement peut aussi adopter le point de vue d'un personnage d'observateur qui contourne une scène quasi *primitive* de l'évènement. On pense d'emblée aux errances de Georges qui, dans *La Route des Flandres*, repasse chaque fois devant le cheval mort qui s'enfonce dans un trou de boue. Comme si le mouvement circulaire permettait de mettre en branle l'évocation des souvenirs, dans *Tigre en papier*[596], Olivier Rolin campe un personnage au volant de sa voiture qui tourne sur le périphérique parisien en repensant à mai 68 comme on graviterait autour d'un astre mort. L'association entre mouvement circulaire et remémoration est particulièrement pertinente aussi pour certains personnages de Laurent Mauvignier.

L'exemple de Gabriel, dans le roman *Dans la foule*, est éloquent. Le jour du match, il erre à la recherche de Tonino et Jeff qui, la veille, lui ont subtilisé ses billets pour la finale de la coupe d'Europe des clubs champions. Le personnage longe le stade du Heysel sans y pénétrer, en se passant en revue la soirée de la veille. Contournant ainsi ce qui se passe derrière les murs, il tourne autour de l'évènement, le circonscrit sans y être. Comme le puits artésien, le stade du

[596] Olivier Rolin, *Tigre en papier*, Paris, Seuil, 2003.

Heysel est un lieu symbolique, une forme circulaire qui délimite quelque chose d'essentiel en son centre qui sera refusé au récit.

Gabriel pressent ainsi que quelque chose se trame à l'intérieur sans bien savoir de quoi il s'agit au juste. Les marqueurs de l'action (soudain, tout à coup) portent sur des pseudo-évènements : « soudain la voix qui s'affole dans la radio » (*Dlf*, 100) ou « d'un seul coup, la dizaine de garçons ont encerclé le stand » de sandwiches (*Dlf*, 102). Gabriel observe sans comprendre les policiers, militaires et uniformes de la Croix Rouge qui l'environnent jusqu'à ce que déboulent les victimes derrière le mur qui s'effondre. Les violences à l'intérieur du Heysel ont été, de son point de vue, ignorées jusqu'à ce moment-là.

Dans *Des hommes* aussi le personnage de Rabut évolue autour d'un point central que constituerait l'évènement. Il évoque en effet la cour carrée en haut de laquelle il était posté pour assister, on s'en doute, aux tortures sur les prisonniers :

> C'est à cause de la fatigue. Je n'ai pas dormi, pas assez, et c'est pour ça et pas du tout à cause de cette tour carrée que je revois toujours d'en haut, d'une loggia, une seule image que j'ai en tête, le carré de terre, c'est blanc, un peu jaune, et je me raconte qu'au début j'ai tellement aimé la fraîcheur, quand on m'a collé là à garder les prisonniers. Et puis –
> Les cris, les pleurs, les râles. Les silences trop longs. (*Dh*, 268-269)

La « loggia », sorte de galerie ouverte à colonne, vraisemblablement située à l'étage, place Rabut aux premières loges d'une scène, spectacle de la torture qui ne se dira pas dont il peut faire le tour. On remarque que ce thème est ici combiné à une double référence au vide : la mention « c'est blanc » qui marque l'absence de souvenir, et la matérialisation du vide dans le texte par un blanc typographique qui suit « Et puis- ».

Qu'il s'agisse des rixes du Heysel ou des tortures en Algérie, le personnage de Mauvignier fait le tour d'une architecture qui suggère l'évènement par un point central qui restera aveugle.

Les deux romans eux-mêmes sont bâtis pour faire signe vers l'évènement tout en en refusant l'accès. Composé de trois grandes parties sans titre, relativement chronologiques, *Dans la foule* s'organise autour de ce qui s'est passé, ce jour-là, dans le stade de Bruxelles. L'évènement du Heysel, objet central du roman, est plus particulièrement au cœur de la première partie composée de cinq sections. Du contexte qui a amené chaque personnage à venir au match dans la première section, on passe à la nuit du 28 au 29 lors de laquelle Jeff et Tonino, venus sans billets, volent les places de Gabriel et de Virginie. La troisième section se déroule le matin et l'après-midi du 29, il y est question de la joie des deux voleurs et de la rage de Gabriel. S'y trouve encore la présence de

plus en plus envahissante des hooligans dans les rues, et la rencontre fortuite dans le métro entre Jeff, Tonino, et deux amis de ce dernier, Tana et Francesco. Dans la quatrième section tous les personnages convergent vers le stade et s'y retrouvent. C'est là qu'est concentré le moment de l'évènement dont le récit est essentiellement endossé par Gabriel qui est resté à l'extérieur. La cinquième et dernière section porte sur les conséquences de ce qui s'est passé, de même que les deuxième et troisième parties, centrées sur la nuit du 29 au 30 mai, et la vie des protagonistes trois ans après.

Aux vues de cette structuration du roman, on peut donc dire la date du 29 mai 1985 et son corolaire, l'évènement du Heysel, sont comme un point d'orgue, vers quoi converge la première partie, mais qui n'est pas réellement développé. On remarque que cet évènement est essentiellement traité dans son amont et ses conséquences plus que pour lui-même.

*

* *

Tache aveugle, l'évènement ne peut être appréhendé autrement qu'en en définissant les contours. C'est aussi le parti pris qui ressort du documentaire de Catherine Eyrhel et Gilles Cayatte sur Jean-Claude Romand, où le principal sujet est éclipsé au profit des témoignages de tous les proches de Romand encore en vie qui recomposent à partir de leurs versions, le puzzle de l'insaisissable accusé[597]. Ainsi, l'ellipse, l'hypothèse et le ressort diégétique sont autant de moyens de trouer le texte en insistant sur les contours, en mettant, suivant la remarque de Perec, « quelque chose autour de ce rien ». Mais la citation de l'oulipien, que nous avons volontairement tronquée, fait part d'une deuxième piste pour penser le vide qu'il est temps de convoquer :

> Comment penser le rien ? Comment penser le rien sans automatiquement mettre quelque chose autour de ce rien, ce qui en fait un trou, dans lequel on va s'empresser de mettre quelque chose […][598]

Il est en effet possible de remplir le trou par « quelque chose », c'est là une deuxième forme de stratégie pour dire l'évènement que nous avons relevé, la stratégie par substitution.

---

[597] Gilles Cayatte et Catherine Erhel, *Le Roman d'un menteur*, 2000.

[598] Georges Perec, *Espèces d'espaces*, op. cit., p. 67.

2- stratégie par substitution

Une deuxième manière d'invoquer un évènement sans pour autant le désigner clairement consiste à le remplacer par un autre terme qui y renvoie par allusion. Cette sorte de substitution peut prendre des formes évasives classiques, ou des allures plus cryptées.

a- désignations creuses de l'évènement : quelque chose, ça et autres histoires…[599]

Formes courantes de raté du langage, les tournures allusives semblent autant de manières de déguiser l'évènement, de tâcher de le dire, sans pouvoir user d'une manière frontale. *Quelque chose* a eu lieu, *ça* s'est passé, *une histoire* est arrivée… autant de manières de désigner l'évènement implicitement, par une désignation qui se dérobe à toute référence claire.

- Emmanuel Carrère : quand *quelque chose* se joue au-delà de l'entendement

La locution indéfinie « quelque chose » est souvent employée pour désigner des évènements dans *D'autres vies que la mienne* : dès le début, il s'est passé « quelque chose » (*Dvqlm*, 11, 19, 90) qui sera ensuite précisé : un tsunami.

Le récit débute en effet sur un sentiment d'inquiétude qui contribue à créer du suspens. Le couple, préoccupé par une relation qui tourne mal, n'est pas averti ce matin-là que le tsunami a ravagé les parties basses de l'île. Or, la compagne du narrateur, Hélène, semble avoir un pressentiment :

> J'ai rejoint Hélène, qui ne dormait plus et m'a dit qu'il se passait quelque chose de bizarre. (*Dvqlm*, 11).

Le sentiment étrange habite le couple au point de l'inciter à sortir de l'hôtel « dans l'espoir de comprendre ce qui se passe » (*Dvqlm*, 12-13), qui ne relève pas de la normalité. Annoncé par des perceptions étranges, une intuition bizarre, incompréhensible, *ce qui se passe* est fabriqué par l'auteur comme l'issue d'un malheur sans nom :

[599] Dans cette partie, c'est nous qui soulignons *quelque chose* et *ça* dans les extraits des textes d'auteurs.

> […] les gens habillés, affairés, vivants, qui commençaient seulement à prendre conscience qu'il s'était passé quelque chose d'énorme et d'effroyable mais ils ne savaient pas quoi au juste. (*Dvqlm*, 19).

La tournure évasive sert ainsi le point de vue interne du narrateur qui ne comprend pas ce qui arrive et permet au discours littéraire de ménager *a posteriori* un certain suspens. Toutefois, plus qu'un enjeu dramatique, le « quelque chose », toujours associé à un adjectif (« de bizarre », ou « d'énorme et d'effroyable ») semble favoriser l'impression d'un phénomène sans équivalent verbal, qui ne peut être exprimé que par une approximation (*quelque chose de l'ordre du bizarre, de l'énorme, de l'effroyable*…). Le « quelque chose» est en effet assorti d'une incapacité à exprimer ce qui se passe dans un état normal des choses, et ouvre sur l'incommensurable de l'évènement qui ne donne pas prise au langage.

D'autres évènements phares du roman sont ainsi désignés de manière allusive par un « quelque chose » qui dépasse sa simple désignation. C'est le cas du cancer de Juliette, vu par Étienne, son ami juriste …

> Quelque chose, disait-il, se joue à ce moment, qui est de l'ordre de la guerre totale, de la débâcle totale, de la métamorphose totale. (*Dvqlm*, 105).

Substituer le terme précis « cancer » par un pronom allusif ouvre la désignation à des métaphores : « guerre totale », « débâcle totale », « métamorphose totale », contre un adversaire qui échappe, quelque chose qu'on ne parvient pas à envisager. C'est encore le cas de ce « quelque chose d'énorme» qui arrive à Étienne quand il rencontre sa future femme Nathalie[600], ce qui est un chamboulement dans une vie où il se projetait seul.

Parfois aussi, le pronom permet peut-être d'atténuer la brutalité de l'évènement pour celui qui le désigne. Juliette désigne ainsi le cancer dont elle pressent une rechute par un euphémistique « quelque chose » :

> Entre deux spasmes, elle est parvenue à lui dire qu'elle ne savait pas ce qui lui arrivait mais qu'elle sentait que c'était quelque chose de grave. (*Dvqlm*, 246)

[600] « Étienne comprend qu'il est en train de lui arriver quelque chose d'énorme », (*Dvqlm*, 154).

Dans ce cas ne pas nommer, c'est tâcher de ne pas faire exister… L'usage du « quelque chose » relève ici de la conjuration. La question du refoulement est sous-jacente à cet usage du terme.

Ce *quelque chose* des textes d'Emmanuel Carrère sert de palliatif aux mots qui se dérobent pour désigner ce qu'on redoute et qu'on pressent : « un accident, la maladie, quelque chose qui nous tomberait dessus de l'extérieur » (*Dvqlm*, 305) dans une sorte de parole creuse, d'expression fourre-tout. Cela traduit la manière insatisfaisante de nommer l'évènement, de marquer combien il outrepasse l'entendement.

- ça/cela : Carrère

Comme *quelque chose*, *ça* « caractérise un objet référentiel défini par le paradoxe d'être à la fois objet saillant et pris entre difficulté à dire et sentiment de présence »[601]. Emmanuel Carrère en fait un usage à la fois rare et souligné. Le pronom indéfini n'est en effet employé que sporadiquement et en italique, comme dans ces deux exemples qui suivent, extraits de *D'autres vies que la mienne*, où il évoque le cancer d'Etienne :

> Dans la gauche, dans le tibia de la gauche, il y a *ça*, qui travaille à le détruire. (*Dvqlm*, 121)

> Ce n'est pas très loin, il suffit d'étendre le bras, mais cela ne va pas sans répugnance de toucher *ça* […] (*Dvqlm*, 134)

On remarque que le « *ça* » du deuxième exemple coexiste avec un « cela », et s'en distingue. Contrairement au « *ça* », « cela » qui se réfère quelque chose de précis, un mouvement, le fait d'étendre le bras. Emmanuel Carrère oppose dans cet exemple le « cela », version concurrente, plus lisse et respectueuse, du « ça »[602], et le « *ça* », un cran plus flou, plus étrange aussi. Dans les deux cas, « *ça* » fait en effet référence non seulement au cancer, mais à une espèce de chose innommable sur laquelle le sujet n'a pas de prise. Les italiques qui distinguent le terme comme de connivence avec le lecteur sous-entendent une référence connue qui renforce cette intuition.

---

[601] Catherine Rannoux, « Quand *ça* parle, de *Loin d'eux* à *Des hommes*, de Laurent Mauvignier », in *La Langue de Laurent Mauvignier*, op. cit., p. 147.

[602] Même si cette analyse est erronée du point de vue historique, comme le montre Michel Maillard, cité par Catherine Rannoux, « Quand *ça* parle, de *Loin d'eux* à *Des hommes*, de Laurent Mauvignier », art. cit., p. 139.

Il est d'abord permis de penser à l'une des meilleures ventes de Stephen King, un roman grand public dont le titre anglais *It* est traduit en France par *Ça*[603]. Publié à la fin des années quatre-vingt, le texte relate la lutte d'un groupe de jeunes garçons contre une entité maléfique qui prend les allures de leurs peurs les plus profondes. Or cette thématique est justement développée dans le roman de Carrère par la référence, explicite cette fois, à un autre roman. Il s'agit de *1984*, de George Orwell, dont une scène de torture a particulièrement marqué le personnage d'Étienne :

> Une scène l'a terriblement marqué. Winston Smith, le héros, est tombé entre les mains de la police politique et l'officier qui l'interroge lui explique que son métier consiste à trouver, pour chaque suspect, ce qui lui fait le plus peur au monde. On peut torturer les gens, leur arracher les ongles ou les testicules, il y en a toujours qui tiendront le coup, sans qu'on puisse d'avance dire lesquels, les héros ne sont pas forcément ceux qu'on croit. Mais une fois identifiée la peur fondamentale d'un homme, c'est gagné. Il n'y a plus d'héroïsme possible, plus de résistance possible, on peut le mettre en présence de sa femme ou de son enfant et lui demander s'il préfère qu'on lui fasse <u>ça</u> à lui ou à sa femme ou à son enfant, il a beau être courageux et les aimer plus que lui-même, il préfèrera qu'on le fasse à sa femme ou à son enfant. (*Dvqlm*, 121-122)

L'équivalence entre « ça » et « les peurs les plus profondes » exploitée dans le roman de Stephen King amène à une autre piste, plus savante, quoique largement vulgarisée. Il s'agit de la distinction qu'opère Freud pour la psychanalyse entre le *ça,* le *moi* et le *surmoi.* À la différence du *moi* et du *surmoi* qui ont partie liée avec la conscience, le *ça* est selon Freud l'ensemble des forces archaïques, primitives, que l'individu apporte en naissant, cette « marmite pleine d'émotions bouillonnantes »[604] sur laquelle il n'a aucune prise. La référence au roman de Stephen King rejoint donc la psychanalyse, le *ça* recouvrant dans les deux cas ce qu'on ne peut pas convoquer par la parole, ce à quoi la conscience n'a pas accès, mais qui recouvre un noyau fondamental.

- le *ça* de Duras et Mauvignier

Contrairement aux récits d'Emmanuel Carrère qui usent du « ça » ponctuellement, en italique, les textes de Marguerite Duras et de Laurent Mauvignier sont saturés par ce pronom qu'ils intègrent au lexique du texte sans distinction. Outrepassant les normes linguistiques qui

---

[603] Stephen King, *Ça*, trad. William Olivier Desmond, Albin Michel, [1986], 1988.

[604] « N'attendez pas que je vous donne sur le Ça beaucoup de détails nouveaux, hormis son nom. C'est la partie la plus obscure, impénétrable de notre personnalité, et le peu que nous en savons, nous l'avons appris en étudiant l'élaboration du rêve et la formation du symptôme névrotique Il a en outre, un caractère négatif et ne se peut décrire que par contraste avec le moi. Seules certaines comparaisons nous permettent de nous faire une idée du Ça ; nous l'appelons : chaos, marmite pleine d'émotions bouillonnantes. » Sigmund Freud, *Nouvelles conférences sur la psychanalyse* [1932], Paris, Gallimard, 1971, pp. 99.

créditent *cela* d'un statut plus lettré que *ça*, Marguerite Duras et Laurent Mauvignier confèrent à leur écriture une allure plus oralisée, dans la veine de ce que Jérôme Meizoz a appelé « le roman parlant »[605]. Il existe en effet aussi un usage oral de *ça* que ne pratique pas Emmanuel Carrère (qui lui préfère la forme complète *cela*) mais dont usent beaucoup Laurent Mauvignier et Marguerite Duras. Envisageant le pronom comme versant oral du *cela* littéraire en relation avec le récit de voix, Jérôme Meizoz le considère comme un déictique qui donne la sensation d'une « réalité encore indistincte » pour la voix, le *ça* étant « susceptible de désigner n'importe quelle réalité encore indistincte, il a la particularité énonciative de le faire à partir d'un sujet qui construit autour de lui, par son acte de parole, un espace ordonné »[606].

Dans un article de 2012 consacré à Laurent Mauvigner, « Quand *ça* parle, de *Loin d'eux* à *Des hommes*, de Laurent Mauvignier »[607], Catherine Rannoux explique :

> Cette forme [ça] s'avère à la croisée de plusieurs enjeux de l'écriture de Laurent Mauvignier : à la fois marqueur puissant d'une subjectivité à l'œuvre, mais aussi d'une forme de saillance référentielle paradoxale dans la mesure où la nomination de la référence se fait sur le mode de l'indistinction […][608]

Cette analyse du *ça* comme enjeu littéraire, d'une part marqueur de subjectivité, d'oralité, et de l'autre expression d'un évènement indicible, montre que le terme conjugue parfois à l'expression naturelle, une référence au *ça* freudien, sous-entendue dans la phrase. Ainsi la guerre d'Algérie dans *Des hommes* est plusieurs fois désignée par un *ça* qui revient (*Dh*, 98, 247, 253), comme une remontée progressive des souvenirs enfouis vers la conscience qui ferait écho à une cure psychanalytique. Et le cas n'est pas isolé : nombre des romans de Laurent Mauvignier désignent un évènement (suicide, viol, séparation conjugale) par un *ça*, souvent sans référent[609].

---

[605] Jérôme Meizoz, *L'âge du roman parlant*, Genève, Droz, 2001, p. 116.

[606] Id.

[607] Catherine Rannoux, « Quand *ça* parle, de *Loin d'eux* à *Des hommes*, de Laurent Mauvignier », art. cit.

[608] Id, p. 137

[609] « … tout ça c'était peut-être arrivé parce qu'à force d'être trop proches, ils n'avaient jamais rien pu voir de ce qui n'allait pas », « Tout ça ne m'inquiètera plus. », « Pourquoi ça lui est arrivé, je ne sais pas. » (*Loin d'eux*, p. 9*, Apprendre à finir*, p.9, *Ceux d'à côté*, p.12). Trois au moins des romans de Mauvignier évoquent dans les premières pages un évènement (le suicide de Luc, le départ du mari, le viol de Claire) par un *ça* qui ne se réfère encore à rien. C'est au fil du texte que le pronom cataphorique trouvera son référent. Ce procédé est réitéré à l'intérieur du récit ; de façon presque systématique dans *Ceux d'à côté,* l'annonce du viol, son souvenir est contourné par un *ça* qui évite de nommer: « ça prend corps », « c'est à cause la musique que ça vient », « c'est à cause de ça qu'il faut se dépêcher quand on se lave », « ça s'est passé devant ma porte et je n'ai rien vu », « « ça l'a changée, vraiment », « elle n'a pas vécu ça de moi », « je suis celui qui a fait ça » (*Ceux d'à côté*, p. 13, 14, 24, 33, 35, et 65 pour les deux dernières citations).

On confortera cette piste en observant plus précisément deux usages différents du *ça* dans l'exemple suivant où le terme désigne tour à tour le match qui va être joué, et l'indicible drame du Heysel qui lui succède :

> Et, maintenant, c'est le bruit d'un match sur la ville pendant que, dehors, tous les gens n'osent pas encore se dire qu'on va jouer le match, ce match, quand même, le match du siècle, qu'ils vont louper, eux qui étaient là, installés devant la pelouse, venus pour ça, qui n'imaginaient pas qu'ils allaient connaître ça, cette chose, (*Dlf*, 121)

Dans le premier cas, « ça » désigne clairement le match, il s'y réfère. Dans le second cas, en revanche, il désigne ce qui est mis sur le même plan que le terme « chose », soit l'évènement implicite du Heysel, pour lequel il n'y a pas de mots. Cette formulation tacite d'un évènement intéresse Laurent Mauvignier au même titre que Marguerite Duras.

Dans *La Douleur*, on observe une profusion de *ça* dans le texte, à un moment de forte intensité dramatique : la narratrice apprend que Robert L. était toujours vivant deux jours plus tôt. L'évènement la bouleverse :

> Quelque chose a crevé avec les mots disant qu'il était vivant il y a deux jours. Elle laisse faire. Ça crève, ça sort par la bouche, par le nez, par les yeux. Il faut que ça sorte. […] Ça sort en eau de partout […] Ça sort en plaintes, en cris. Ça sort de toutes les façons que ça veut. Ça sort. Elle laisse faire. (*D*, 45-46)

Souvent employé en début de phrase ou de proposition dans l'exemple qui précède, le pronom *ça* est *a priori* anaphorique et renvoie à … « quelque chose » qui « a crevé ». Autrement dit, le pronom *ça* recouvre, cette fois encore, un référent totalement flou. On retrouve ici l'idée d'une inaptitude de la langue à formuler précisément ce qui se passe. Cette déprise du langage est en adéquation avec le sentiment d'impuissance de la diariste (qui conclut d'ailleurs ce passage par « elle laisse faire »), et traduit une sorte d'émotion, de douleur qui sourd du personnage au moment de l'évènement. L'émotion bat son plein et le *ça* en exprime l'intensité qui produit une forme d'inaptitude ou de maladresse à dire ce qui arrive.

L'usage du *ça* chez Laurent Mauvignier et Marguerite Duras rejoint donc l'usage qu'en fait Emmanuel Carrère : le pronom *ça* recouvre ce qui ne peut être formulé mais taraude la conscience et que la littérature, à l'instar de la psychanalyse, se propose parfois d'explorer. C'est le point de vue du psychanalyste Jean-Bertrand Pontalis qui emprunte cette remarque à Paul Claudel :

> Les grands écrivains tragiques sont comme les physiciens nucléaires : ils en veulent au noyau. C'est le besoin de ce qu'à défaut de tout mot profane nous appelons ÇA, ÇA, en lettres capitales, qui les dévorait, qui ne leur laissait pas de repos. Etonnant ce ÇA ![610].

Sans assimiler Marguerite Duras, Laurent Mauvignier, ni Emmanuel Carrère à l'image un peu surfaite du « grand écrivain tragique », on constate que l'usage du « ça » correspond en effet à une tentative des écrivains de toucher au noyau de l'évènement. Le ça se substitue donc bien à l'évènement, ou, pour le dire comme Jean-Bertrand Pontalis de manière plus périphrastique, à « tout ce que nous connaissons d'intense » :

> Ça nous fait mal, ça nous dévore autant que ça nous anime. Tout ce que nous connaissons d'intense [...] émane de ça.[611]

Enjeu littéraire, parfois expression de l'oralité, mais surtout d'une force psychique à l'œuvre, cette syllabe fourre-tout qu'est le *ça* recouvre une réalité essentielle. Qu'il s'agisse de la guerre d'Algérie, pour Rabut ou du cancer, dans *D'autres vies que la mienne*, du Heysel dans *Dans la foule*, du retour de Robert L. (« C'était ça. », (*D*, 60)), des camps de concentration (« Nous appartenons à l'Europe, c'est là que ça se passe, en Europe […] », (*D*, 53)), ou de la douleur incommensurable d'attendre un homme qu'on aime et qu'on croit mort (« Ça crève, ça sort par la bouche, par le nez, par les yeux. Il faut que ça sorte. », (*D*, 45)), comme dans *La Douleur*, le ça est un opérateur de la complexité évènementielle qui associe bouleversements collectifs et individuels.

Dans l'économie des textes comme ceux de Carrère, Mauvignier ou Duras, ces pronoms *Quelque chose*, *ça* ne renvoient souvent à rien de précis, autrement dit à l'évènement tout entier contenu dans ce terme fourre-tout. D'autres expressions servent bien entendu à désigner un évènement par une tournure ou un mot un peu creux. On aurait pu encore se pencher sur « ce qui arrive » qui inaugure la partie « Nuit » où l'on entre dans le vif de la guerre (*Dh*, 133), les « choses » (*Dh*, 48), récurrents dans les textes. On pourrait évoquer aussi l'usage du mot « histoire » (*Dh*, 36, 50, 53, 75, 79, 94, 154) qui recouvre les anecdotes aussi variées que celle du bijou offert, de la sœur insultée, de la sentinelle retrouvée morte, d'argent gagné à la loterie…

[610] Jean-Bertrand Pontalis, *Ce temps qui ne passe pas*, Gallimard, [1997], 2005, p.127, citation de Paul Claudel, « Conversation sur Jean Racine », *Œuvres en prose*, Paris, Gallimard, Pléiade, p. 456.

[611] Id., p.120.

Cette dénomination nous semble intéressante parce qu'elle permet d'évoquer un évènement de façon floue, tout en suggérant qu'une histoire, un récit, est sous-jacent. Mais nous nous en tiendrons là de ces tournures évasives, considérant que ces analyses n'apporteraient rien de plus à ce qui vient d'être observé.

b- les mots-écran

Dans un article de 1899, Freud évoque un processus de censure qu'il nomme le « souvenir-écran »[612] qui peut être défini comme :

> Souvenir infantile se caractérisant à la fois par sa netteté particulière et l'apparente insignifiance de son contenu. Son analyse conduit à des expériences infantiles marquantes et à des fantasmes inconscients. Comme le symptôme, le souvenir-écran est une formation de compromis entre des éléments refoulés et la défense.[613]

Un souvenir s'interpose dans la conscience d'un sujet pour en supplanter un autre de nature traumatique alors refoulé. Ce mécanisme psychologique, largement exploité en sciences humaines, trouve une correspondance dans certains textes littéraires.

Stéphane Audeguy illustre particulièrement bien ce phénomène avec son premier roman, *La Théorie des nuages*, paru en 2005[614]. Le roman raconte l'histoire d'un homme passionné par les nuages : Akira Kumo. Ce couturier japonais recrute une jeune femme, Virginie Latour, pour ranger sa bibliothèque remplie ouvrages sur la question. En réalité, le travail de la jeune femme consiste essentiellement à écouter les récits d'Akira Kumo, qui lui retrace la vie des plus grands scientifiques passionnés par le ciel. Au fil du roman, ce personnage qui avait oublié son enfance se souvient, alors qu'il s'apprête à mourir, qu'il a connu le bombardement d'Hiroshima. Il consigne ses souvenirs dans une lettre à Virginie Latour avant de se jeter par la fenêtre. Ce souvenir enfoui éclaire d'une nouvelle façon la passion du personnage pour les nuages :

> Le livre sacré des Américains conte la fin du monde, c'est un récit de sang et de feu où l'on punit les méchants, et maintenant au-dessus de la ville se tient un nuage unique et lourd, tout droit sorti de ce livre sacré, advenu sur la terre par la grâce des Américains, comme si la ville rasée flottait au-dessus d'elle-même, réduite en poussières toxiques, comme si le nuage de l'apocalypse avait absorbé toute la poussière qu'exhalait la ville, la poussière des

[612] Sigmund Freud, « Sur les souvenirs-écrans », *Névroses, Psychoses et Perversions*, Paris, P.U.F., 1973, p. 113-132.

[613] Jean Laplanche et Jean-Bertrand Pontalis, *Dictionnaire de la psychanalyse*, « Souvenir-écran », op. cit., p. 450-451.

[614] Stéphane Audeguy *La Théorie des nuages*, Paris, Gallimard, 2005.

> routes et des bâtiments pulvérisés, et toute la poussière des corps aussi. […] Le nuage d'Hiroshima est un nuage très particulier, un nuage que peu d'hommes ont vu auparavant, là-bas, sur une base militaire du Nouveau-Mexique, un nuage prolongé, jusqu'au sol, d'un pédoncule effilé, un nuage posé sur un pied comme un champignon grotesque.[615]

La description du champignon atomique occupe plus d'une page, les phrases progressent à thème constant, centrées sur ce nuage d'Hiroshima. La passion pour les nuages d'Akira Kumo cachait donc le souvenir traumatique d'Hiroshima. Mais ce nuage-là fait lui-même écran à un autre traumatisme personnel. En effet, dans le bombardement, Akira a perdu sa sœur bien-aimée. Il avait sept ans, il se baignait avec elle dans la rivière Ota quand il a entendu du fond de l'eau une déflagration. Au moment où il refait surface, Akira voit un sol gris et sent une odeur répugnante. Sa sœur a disparu. À la fin de sa lettre, le Japonais écrit que, peut-être, la pluie noire qui s'est abattue sur la ville dans les jours qui ont suivi la bombe était entre autre formée du corps volatilisé de sa sœur. Virginie Latour – et le lecteur - comprend alors que la passion du Japonais pour les nuages recouvrait le double souvenir traumatique d'Hiroshima et de la perte d'un être cher. Le motif du nuage faisait écran au double souvenir traumatique, tout en s'enracinant dans ce souvenir. Cette révélation en fin de roman donne une nouvelle clef de lecture au texte : à travers cette obsession pour les nuages, le couturier japonais apparaît comme un homme en quête d'un amour perdu. Ayant hérité de l'urne funéraire de celui qui est devenu son ami, Virginie Latour jette alors les cendres d'Akira un jour de grande tempête dans l'espoir qu'elles croisent « les ultimes traces vitrifiées, affreusement radioactives, d'une petite fille vaporisée au bord de la rivière Ota, près de la ville d'Hiroshima »[616]. *La Théorie des nuages* repose donc sur un travail de substitution de l'évènement d'Hiroshima par l'image du nuage qui censure et condense tout à la fois le traumatisme du personnage.

On trouve des exemples plus ponctuels de ces substitutions dans les œuvres de notre corpus. Le plus souvent, ce ne sont pas les souvenirs mais les mots qui servent d'écrans à une réalité refoulée. À rebours des tournures évasives en *quelque chose* ou en *ça*, cette stratégie de substitution que représentent le mot-écran prend des formes précises, mais aussi plus cryptées qui exposent l'analyse à la suspicion de distordre le sens du texte. Si la rapide analyse du souvenir-écran dans le roman de Stéphane Audeguy est explicitée par le texte-même, les pistes dans cette partie pour les textes de notre corpus sont des suggestions interprétatives qui se prêtent à la discussion.

---

[615] Id., p. 245-246.

[616] Ibid., p. 290.

Un passage de *Des hommes*[617] donne une idée de la manière dont un mot peut faire écran à un évènement traumatique. Il s'agit du moment où Bernard, mobilisé en Algérie reste au camp militaire un jour de permission. Il sympathise avec une petite fille de 8 ans prénommée Fathia :

> Il faudra rester ici toute la journée et attendre le retour des autres, passer son après-midi à imaginer l'occasion manquée. Il n'a pas envie de parler mécanique avec Nivelle. C'est une journée très chaude, très lourde, où pourtant la présence de la mer garantit un peu de fraîcheur. Il fait une sieste et marche dans le poste une partie de l'après-midi, un peu par ennui ou pour se dégourdir les jambes ; c'est ce jour-là qu'il retrouve la petite Fathia assise à l'ombre d'un olivier.
> Elle joue et ne le voit pas tout de suite. Lorsqu'elle lève les yeux vers lui, il lui sourit et demande à quoi elle joue. Il s'approche d'elle et elle, d'une voix non pas forte mais sûre d'elle, comme la voix de ce qu'une enfant de huit ans peut imaginer être une voix d'adulte, elle lui fait la leçon et le tutoie sans hésitation […]
> [*Bernard joue alors au jeu des olives avec la petite*]
> Lui aussi veut proposer quelque chose, il a une idée et cette idée lui plaît tant que, tout à coup, il sourit et demande si Fathia veut bien venir avec lui. Elle hésite, réfléchit un peu, puis répond que sa mère ne veut pas trop qu'elle parle aux soldats, mais, d'accord, oui, un petit secret, sa mère n'en saura rien. (*Dh*, 165-166)

L'homme stimule la curiosité de la petite fille (et Mauvignier celle du lecteur) afin de l'attirer dans la chambrée militaire où il lui promet une surprise. Tout concourt à une certaine mise en danger de Fathia : l'atmosphère chaude de désœuvrement qui règne dans ce passage, le jeu des personnages (des hommes, qui plus est des soldats, face une petite fille naïve qui enfreint le code parental et parle aux inconnus), sans compter le contexte dans lequel s'inscrit le passage : les soldats frustrés, privés de permission, reviennent d'interrogatoires musclés dans les villages avoisinants. Fathia semble faire naturellement confiance à Bernard, mais le lecteur dispose d'un arrière-plan avec le début du roman qui montre un Bernard/ Feu-de-bois capable de terroriser femmes et enfants avec l'épisode de la femme de Chefraoui… Un évènement est donc attendu. Un viol ? une scène de torture ? La suite dévoile le secret que Bernard veut montrer à Fathia :

> Lorsqu'ils arrivent dans la chambrée, celle-ci n'est pas vide, trois ou quatre hommes sont là, dont Poiret et Nivelle. Bernard et Fathia approchent d'une boîte, dans laquelle il y a une tortue. (*Dh*, 166).

La pression ambiante, renforcée par la présence inattendue d'autres militaires dans la pièce se dégonfle brusquement quand Fathia découvre le petit animal dans sa boîte…:

> Une tortue, je ne savais pas qu'il y avait des tortues (*Dh*, 166)

[617] Nous renvoyons pour cet épisode aux pages 165 et 166 du roman.

… s'exclame alors la petite, et les hommes de répondre en chœur « Non, nous non plus ».

C'est ici précisément que le mot « tortue » nous semble faire écran à un autre terme. La présence incongrue de l'animal interpelle sur sa présence. À cela s'ajoute qu'à une lettre près le mot en appelle un autre qui jamais ne sera évoqué dans le roman, bien qu'il vienne assez spontanément en tête lorsqu'on parle de la guerre d'Algérie, et que le contexte peut le faire advenir. Comme une sorte de *lapsus*, tortue remplace torture[618]. Réalité ignorée ou niée[619] et pourtant bien réelle, la « torture » en Algérie pourrait ainsi être ce qu'a recouvert la carapace de l'animal inoffensif. Interrogé sur la présence incongrue de cet animal dans cette scène, Laurent Mauvignier déclare ne pas avoir conscience du cheminement qui l'a amené à en parler, et s'est montré séduit par l'hypothèse formulée d'un mot-écran sans pouvoir la cautionner[620].

La tortue de Mauvignier est peut-être à ranger dans la catégorie de ce que Duras appelle des « accidents ». Interrogée par Michelle Porte sur le toponyme de S. Thala qu'on trouve notamment dans le roman *Le Ravissement de Lol V. Stein*[621], et qui désigne une ville de bord de mer, l'écrivain explique ne pas s'être rendue compte que le mot lui avait sans doute été soufflé par la proximité sonore avec le terme *Thalassa*. À Michelle Porte qui s'étonne que Duras n'ait pas cherché sciemment cette proximité, l'écrivain répond sur le thème des « accidents », des « tours » qu'elle se joue à elle-même et dont elle s'étonne après coup :

> Mais vous savez, j'ai fait *Hiroshima mon amour*, il y a… il y a seize ans maintenant et je me suis aperçue il y a deux ans peut-être que Nevers, Nevers en France, c'était *never*, « jamais » en anglais. Je me joue des tours comme ça souvent, c'est bizarre. Dans *L'Amante anglaise*, je parle toujours des plantes qui poussent dans les sables, dans les îles de sable, où il y a des moutons, vous savez, et je me suis aperçue il y a très peu de temps que ce sable – elle parle toujours du sable, cette folle de *L'Amante anglaise* - , eh bien, le sable, c'est le temps… ça me fait plaisir quand je découvre ça, les choses que je n'ai pas voulues, ces accidents, si vous voulez.[622]

---

[618] Laplanche et Pontalis rapprochent le *lapsus* et l'acte manqué du souvenir-écran dans leur définition de cette notion. Dictionnaire de la psychanalyse, « Souvenir-écran », op. cit., p. 451.

[619] Fathia peut-elle réellement ignorer qu'il existe des tortues près de chez elle ? On peut se demander si sa réaction n'est pas une mise en abyme du déni officiel concernant la torture.

[620] Correspondance personnelle.

[621] Marguerite Duras, *Le Ravissement de Lol V Stein*, op. cit.

[622] Marguerite Duras, Michelle Porte, *Les Lieux de Marguerite Duras*, Paris, Minuit, [1977], coll. "Folio", 2012, p. 85.

D'après Duras, de manière totalement involontaire, l'écrivain peut ainsi user d'un mot-écran aux allures anecdotiques qui recouvre une réalité cryptée d'une portée bien plus essentielle. La tortue de Mauvignier, la ville de Nevers ou le sable de *L'Amante anglaise* font écran, pour peu qu'on s'y intéresse, à des réalités bien plus profondes : tortures en Algérie pour Rabut, une ville qui marque un point de non-retour pour la Française d'Hiroshima, ou la conscience insupportable du temps qui file sans qu'il ne se passe rien pour Claire Lannes.

Un exemple extrait de *La Douleur* montre à l'inverse le caractère fabriqué d'un déplacement entre une scène anecdotique et une scène traumatique. Dans un passage situé au début du journal, l'épouse de Robert L. imagine son mari mort dans un camp de concentration et demande à son ami D. de lui « jurer que Robert reviendra » avant d'aller faire la cuisine (*D*, 18) :

> Alors D. jure que Robert L. reviendra des camps de concentration.
>
> Je vais à la cuisine, je mets des pommes de terre à cuire. Je reste là. J'appuie mon front contre le rebord de la table, je ferme les yeux. D. dans l'appartement ne fait aucun bruit, il y a seulement la rumeur du gaz. L'évidence fond sur moi, d'un seul coup, l'information : il est mort depuis quinze jours. (*D*, 18)

Dans ce passage, l'expression « rumeur du gaz » est équivoque. Elle renvoie au premier chef au bruit de la gazinière qui sert à cuire les pommes de terre. Mais en arrière plan, coincée entre deux références à la mort, cette « rumeur » est aussi celle des chambres à gaz associée aux camps d'extermination qui s'insinue inconsciemment dans l'esprit de Madame L. et ravive l'angoisse alors qu'elle était partie plus ou moins réconfortée dans la cuisine. On a l'impression que la cuisine de Madame L. se substitue alors à un camp, la gazinière à une chambre à gaz, et Madame L. à une déportée dont la position (front appuyé sur la table, yeux fermés) et une forme de mise en danger (« fond sur moi, d'un seul coup »), évoque les derniers instants d'un condamné à mort. Cette fois un mot ne se substitue pas à un autre mais Duras exploite le champ sémantique du terme « gaz ».

Les brouillons de *La Douleur* que constituent les *Cahiers de la guerre* montrent que ce travail sur l'équivoque est fabriqué par Marguerite Duras. Le premier jet de ce passage, contenu dans le *Cahier Presses du XXe siècle*, relate le même épisode de manière beaucoup plus explicite :

> […] je demande à D. de m'affirmer que Robert reviendra : « Il reviendra », me dit D. Puis il me dit qu'il faudrait manger quelque chose. Je vais à la cuisine, je mets des pommes de terre dans la casserole, j'allume le gaz, je mets la casserole sur le gaz. Puis je penche la tête, j'appuie le front contre le rebord du fourneau, j'appuie de plus en plus fort. Je ferme les yeux. Je reste immobile, le front contre le fourneau. Silence. D.,

> dans l'appartement, ne fait aucun bruit. La rumeur du gaz, c'est tout. Où ? Où est-il ? Où se trouve-t-il ? Mais où nom de Dieu, où ? Le fossé noir – mort depuis quinze jours. (*Cdg*, 174)[623]

Le texte initial se montre beaucoup plus insistant sur le terme « gaz » réitéré trois fois, et, appuyé par la référence au « fourneau », semble faire signe de façon bien plus évidente vers l'extermination par les chambres à gaz que semble ressentir par empathie la narratrice.

Ainsi une simple scène où il s'agit de faire cuire des pommes de terre recouvre la scène fondamentale qui obsède la narratrice et fait évènement en cette fin avril 1945 : l'extermination de son mari, et plus généralement, le sort des déportés juifs. Cette manière durassienne dont une scène se superpose à une autre dans l'esprit d'un personnage évoque de très près la substitution des images du drame de Nevers dans l'esprit de la Française à Hiroshima. On peut donc voir ce passage de la cuisson des pommes de terre comme un équivalent textuel du travail cinématographique d'Alain Resnais sur la superposition des plans dans *Hiroshima mon amour* où les scènes d'Hiroshima en 1957 font écran à celles de l'Occupation en France en 44.

Concernant Claude Simon, son intérêt pour la pratique des glissements par analogie nous laissent penser que certaines intuitions de lectures peuvent être partagées. Dominique Viart propose d'ailleurs une exploitation de cette notion du souvenir écran pour le prénom donné au personnage de *La Route des Flandres*[624]. Nous en reprenons ici les principales conclusions. En effet, le critique attire l'attention sur le lien symbolique entre le nom du personnage, Georges, et le crêpe Georgette qui marque le deuil. Cette lecture est incitée par le début d'*Histoire* où le personnage évoque les bruissements des voix familiales qu'il croit entendre dans les branches d'un acacia :

> Ces frémissements ces invisibles soupirs cette invisible palpitation qui peuplaient l'obscurité n'étaient pas simplement les bruits d'ailes de gorges d'oiseaux mais les plaintives et véhémentes protestations que persistaient à émettre les débiles fantômes bâillonnés par le temps la mort […] les imaginant, sombres et lugubres […] elles, leurs yeux vides, ronds, perpétuellement larmoyants […] et enveloppées de crêpe Georgette.[625]

---

[623] C'est nous qui soulignons. L'image du « gaz » sera encore reprise à la page 194 : « La seule chose qui me fasse du bien, c'est de m'appuyer la tête contre le fourneau à gaz, contre la vitre de la fenêtre ».

[624] Dominique Viart, *Une mémoire inquiète*, « Le souvenir-écran et la fiction de Georges », op. cit., p. 98-101.

[625] Claude Simon, *Histoire*, Paris, Minuit, [1963], coll. "double", 2013, p. 10-11.

Le « crêpe Georgette » est ainsi associé aux fantômes du passé. Cette référence précise, qu'on ne trouve qu'à deux reprises dans toute l'œuvre de Simon[626], recouvre pourtant une histoire ancrée dans les personnages de Simon dont l'enfance est marquée par l'odeur de ce voile porté par la mère veuve[627]. « L'odeur du crêpe, c'est la mort du père et sa tombe introuvable »[628] et le prénom George fait écho à ce souvenir refoulé tout en inscrivant le fils dans le destin funeste de son père. Cette analyse du prénom en mot-écran concerne ici un traumatisme de nature plutôt personnelle pour le personnage, même si en trame de fond se déroulent les deux guerres mondiales. Claude Simon aborde également de manière cryptée un évènement de nature collective : la déportation des juifs pendant la seconde guerre mondiale.

L'Acacia et *La Route des Flandres* présentent de nombreuses allusions à la déportation, à travers la figure du squelettique Blum, ou les remarques antisémites de Wack à l'encontre du même Blum. Le critique Henri Godart lit ainsi dans le roman une allusion aux camps nazis :

> Ces évocations de Blum mourant nous entraînent dans un au-delà du récit où, à un camp de prisonniers, se substituent les camps d'extermination, et à la mort par maladie une entreprise de mort en masse décidée et exécutée par une volonté et un consentement d'hommes.[629]

Ce sous-bassement du texte mis à jour par Henri Godart autorise une lecture de la fin de *L'Acacia* qui pourrait présenter une variation sur les mots écrans. Dans un contexte où il est question des « juifs aux visages pathétiques » qui disparaissent peu à peu des terrasses de café (*Ac*, 379), une phrase semble évoquer en creux les rafles :

> Le vent furieux d'hiver nettoyait le ciel où, chaque nuit, se déplaçaient avec lenteur des myriades de feux glacés, silencieux et impitoyables, de myriades d'étoiles, comme quelque invisible et impitoyable machine. (*Ac*, 379)

---

[626] Le site Hubert de Phalèse le mentionne une fois sous sa forme de nom propre, dans l'exemple d'Histoire cité plus haut, et une fois sous la forme de nom commun, dans Les Géorgiques : « Le peau desséchée de la main est d'un ocre pâle, légèrement avivée de rose sur les saillies des os et sillonnée de milliers de rides, comme du crêpe georgette » (*Les Géorgiques*, Paris, Minuit, 1981, p. 24). On remarque dans cet exemple encore, que le tissu est assimilé par comparaison à la peau humaine d'une vieille personne. Comme le propose Dominique Viart dans son analyse, le crêpe georgette correspond à l'image de la mère, veuve, dont il conserve le souvenir.

[627] « J'ai grandi dans les lamentations les histoires d'hypothèques et l'odeur du crêpe » (*Histoire*, op. cit., p. 76) ; « […] garçon qui s'endormit au contact rugueux et rêche du crêpe, pouvant sentir son odeur […] (*Ac*, 14).

[628] Dominique Viart, *Une mémoire inquiète*, op. cit., p. 101.

[629] Henri Godart, « Le cavalier Blum dans *La Route des Flandres* », Alain Cresciucci (dir.), *Claude Simon. La Route des Flandres*, *Littératures contemporaines*, n° 3, Klincksieck, 1997, repris dans *Une grande génération*, Paris, Gallimard, 2003, p. 435.

Cette considération poétique sur le ciel venteux, dans le sillage d'une autre qui évoque pudiquement la disparition progressive des juifs, résonne comme une allusion à la déportation. Par ses sifflantes, le début de la phrase, associé au verbe « nettoyait » peut évoquer les rafles. La qualification du vent « furieux d'hiver » produit un écho sonore au *Fürer*, agent de ce « nettoyage », de cette « purge ». L'expression évoque encore de manière oblique le fameux « vent mauvais » du discours de Pétain[630]. De manière presque trop schématique, les étoiles sont les symboles discriminants que portaient les juifs. Le mot « myriade » ne laisse pas indifférent : rare, le terme est employé deux fois dans la même phrase. Outre qu'il évoque le prénom juif Myriam, il désigne en grec le chiffre 10 000 qui donne une échelle du nombre élevé de disparitions de juifs durant la deuxième guerre mondiale. Quant aux déplacements dont le texte souligne la « lenteur », ils évoquent ces groupes de personnes exilées marchant sur les routes, image de la diaspora. Un deuxième terme revient dans la phrase. L'adjectif « impitoyable », soit « incapable de pitié », d'empathie, pointe en retour une situation emprunte de pathos. Enfin, cette « impitoyable machine » pourrait faire penser aux rouages du système mis en place par les autorités pour la déportation, « invisible » et silencieux. Ainsi cette description d'un ciel nocturne éventé peut-elle recouvrir une allusion cryptée à la déportation opérée par cette "phrase-écran".

Qu'elles fassent l'objet d'un travail narratif d'ensemble comme les nuages pour Audeguy, ou plus ponctuel, comme la scène de cuisson des pommes de terre pour Marguerite Duras, qu'elles relèvent du *lapsus*, comme l'image de la tortue de Mauvignier, d'une dénomination symbolique comme pour Georges, ou d'une convergence sémantique pour le ciel venteux de Simon, certaines images, certaines scènes font écran à l'évènement. Dans le même temps, ces scènes et ces images sont chargées d'une histoire qu'elles portent sous une forme condensée. La discrétion de cette forme de substitution en fait un procédé difficile à percevoir et délicat à promouvoir sur lequel nous aimerions porter plus avant notre réflexion dans un travail complémentaire à cette recherche[631].

---

630 « Français, J'ai des choses graves à vous dire. De plusieurs régions de France, je sens se lever depuis quelques semaines un vent mauvais. L'inquiétude gagne les esprits, le doute s'empare des âmes. L'autorité de mon gouvernement est discutée; les ordres sont souvent mal exécutés […] », extrait du discours du maréchal Pétain, « Le vent mauvais », Vichy, 12 août 1941.

631 Nous n'avons pas intégré dans cette partie les équivoques qui relèvent plutôt d'une forme d'humour que du langage crypté. L'image de l'usine à gaz de *L'Acacia*, qui se trouve en arrière-plan de l'endroit où les soldats sont mobilisés en dit long par exemple sur ce que sera la guerre. Dans *La Douleur*, « les femmes qui font la queue pour des cerises », (p. 30) dans un contexte de rationnement laisse entendre, par l'expression des *queues de cerise* qu'elles ne rapporteront pas grand-chose à manger. Bien que nous n'intégrions pas ces références dans le corps de notre réflexion, on constate qu'elles manifestent une fois encore l'existence d'un langage à plusieurs strates qui peut alimenter la perspective des mots-écrans.

c- récits de substitution

Deux histoires mêlées dans un récit désignent en creux une troisième qui n'est pas nommée, voilà qui évoque *W ou le souvenir d'enfance*, écrit en 1975 par Georges Perec[632]. Paradigme de ce type de récit hanté par un autre qu'il recouvre[633], *W ou le souvenir d'enfance* dissocie en effet distinctement deux histoires : celle d'une enfance qui échappe au narrateur, et celle d'un camp sportif. Il ne sera jamais question des camps dans lesquels les parents de Perec ont été déportés, et pourtant c'est bien cette histoire absente que désignent en creux les deux récits. Cette démarche d'écriture si souvent associée à Perec n'est pas novatrice. Sans aller jusqu'à revendiquer l'héritage de Marguerite Duras, et en particulier d'*Hiroshima mon amour*, l'écrivain admire le principe structurant du scénario au point de chercher à s'en inspirer dès 1959. Dans une lettre datée du 13 septembre 1959, Georges Perec évoque en effet le synopsis d'une nouvelle qu'il est en train de composer dont il explicite le lien de parenté avec le scénario de Marguerite Duras :

> Synopsis= 1 homme de 27 ans. 1 femme de 25. lui français crypto (dans le bon sens) – elle Serbe – ils se sont aimés 8 jours – ils se quittent. C'est la veille du départ, au soir. Ils sont dans un formidable restaurant en plein air de Belgrade. Il a peur de revenir en Fr (vr plus bas)*
> Précisions 1 tte ressemblance avec Hirosh n'est PAS fortuite.[634]

L'histoire ne dit pas si *W ou le souvenir d'enfance* revisite ou rend hommage à *Hiroshima mon amour*, mais envisager le premier sous l'influence du second n'est ainsi pas dénué de pertinence. En effet, le texte de Marguerite Duras comporte, comme celui de Perec, des histoires qui font signe vers un récit absent, même si, à la différence de *W ou le souvenir d'enfance*, les histoires n'alternent pas mais se mélangent. *Hiroshima mon amour* propose ainsi une fiction en creux sur l'évènement d'Hiroshima qu'il s'agit de « faire renaître […] en une histoire d'amour »[635]. Le scénario repose en effet sur deux histoires d'amour qui désignent en creux l'histoire collective de la guerre.

---

[632] Georges Perec, *W ou le souvenir d'enfance*, Denoël, 1975.

[633] Dominique Viart, « Vers une poétique « spectrale » de l'histoire », in *L'Imaginaire spectral de la littérature narrative française contemporaine*, op. cit., p. 37-51. voir en particulier pages 43 et 44.

[634] Lettre de Georges Perec, *56 lettres à un ami*, Coutras, Le Bleu du ciel, 2011, p. 48-49.

[635] Marguerite Duras, « Travailler pour le cinéma », France-Observateur, août 1958, repris dans Luc Lagier, *Hiroshima mon amour*, Paris, éd. Cahier du cinéma coll. "les petits cahiers", 2007.

Le scénario de l'écrivain conte une histoire d'amour entre la Française et le Japonais à Hiroshima, une histoire d'amour entre la Française et l'Allemand à Nevers, et l'histoire de l'Occupation sous la deuxième guerre mondiale à Nevers, déployée en trame de fond de la seconde histoire d'amour. Les deux histoires d'amour produisent un effet de symétrie saisissant. Dans les deux cas le personnage féminin « Elle » aime un homme qui n'est pas un Français, dans les deux cas cette histoire est intense et s'achève de façon absurde. Ne manque donc, pour parfaire la symétrie entre les deux intrigues amoureuses, que l'arrière plan historique d'Hiroshima qui répondrait à celui de Nevers. Cet évincement de l'histoire d'Hiroshima n'est-elle pourtant pas la meilleure manière d'en parler ? C'est ce que Jean-Paul Sartre, si souvent opposé à Duras et Simon, a en son temps bien compris, lui qui rapporte cette anecdote « amusante » en 1964 à La Mutualité :

> Je vais vous raconter une anecdote amusante ; on m'a confié, un jour, deux manuscrits. L'un était d'un névrosé qui parlait de sa névrose, et il avait trouvé un moyen de la faire sentir : il parlait tout le temps de la bombe atomique et de la question qu'il se posait : « pourquoi les gens n'ont-ils pas peur de la bombe atomique ?
>
> Et l'autre, qui voulait faire sentir, au contraire, la crainte de la bombe atomique, avait décrit un univers comme si c'était un univers de névrotiques, mais sans en donner la moindre explication ; des gens tout le temps faisaient des choses sans qu'on sache pourquoi ; on avait une obscure impression qu'ils n'auraient pas dû les faire, qu'ils n'auraient pas dû remettre au lendemain certaines choses, mais on ne savait pas lesquelles, on ne savait pas pourquoi. De ces deux manuscrits, celui qui parlait de la bombe atomique, en vérité n'en parlait pas, et celui qui n'en parlait pas, en parlait[636].

Ne pas parler directement d'Hiroshima pour mieux en parler, telle semble être la position de Duras. Dans le scénario, l'absence de référence à l'épisode de la bombe atomique - que le titre convoque pourtant - interpelle. L'image du champignon atomique aurait dû ouvrir le film d'après une première version (*Hma*, 21). Cette option a été finalement abandonnée. Cette histoire majuscule, qui constituerait l'arrière-plan de l'histoire d'amour avec le Japonais, est la grande absente du récit, suggérée au détour de la première partie dans des images documentaires rapidement abandonnées. On peut en conclure que c'est en remplacement de cet évènement historique qu'est bâti le scénario. L'histoire d'amour sert ainsi d'écran, comme l'expression d'une appropriation qui repose sur l'évincement de l'évènement.

[636] Jean-Paul Sartre, *Que peut la littérature ?*, Paris, UGE, 1965, p. 125-126.

Les histoires d'amour servent de prétexte pour réactiver les histoires collectives. Mais si l'histoire de Nevers est développée par les souvenirs de la Française qui mettent l'accent sur l'aventure amoureuse, l'histoire d'Hiroshima est suggérée par des phénomènes d'échos.

Dans un premier temps, l'histoire d'amour vécue à Hiroshima à la fin des années cinquante réveille les souvenirs enfouis de Nevers. Ce processus apparaît d'abord par la superposition des deux personnages d'amants : le Japonais convoque en effet la figure de l'Allemand. Au moment où le premier se réveille, la main qui bouge rappelle celle qui appartient à l'Allemand à l'agonie. S'opère alors un court-circuit sur la pellicule : une autre main se superpose à celle du Japonais, que le spectateur identifiera plus tard comme étant celle du fiancé allemand à l'agonie en 1944. Il y a comme une transmission entre celui qui reprend vie et celui qui meurt qui s'opère dans l'esprit de la Française. Le Japonais se substitue peu à peu à l'Allemand, de lui-même, au point de parler en son nom, pendant toute la quatrième partie : « quand tu es dans la cave, je suis mort ? » (*Hma*, 87). À l'image de l'étreinte initiale, les histoires se mélangent donc. Comme si la rencontre fusionnelle des corps faisait fusionner les histoires :

> Dans l'expérience amoureuse de la jeune femme de Nevers, le Japonais ranime le souvenir de son amant mort, mais les deux images masculines se mélangent dans un puzzle hallucinatoire suggérant que l'amour pour l'Allemand est présent sans oubli possible et que, réciproquement, l'amour pour le Japonais est destiné à mourir. Réduplication et échange d'attributs. Par cette étrange osmose, la vitalité d'un survivant de la catastrophe d'Hiroshima se trouve voilée d'un sort macabre, alors que la mort définitive de l'autre survit, diaphane, dans la passion meurtrie de la jeune femme.[637]

Comme l'exprime Julia Kristeva, la contamination fonctionne dans les deux sens : de même que l'histoire d'amour avec le Japonais à Hiroshima « ranime le souvenir » de celle de Nevers, de même l'histoire de Nevers réveille celle d'Hiroshima. Pour Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, l'épisode de la main du Japonais permet de substituer à l'histoire « innommable » d'Hiroshima l'histoire racontable de Nevers :

> […] en mettant en scène le transfert opéré par la jeune femme de son amour allemand sur un amant japonais, le film masquera le transfert qu'il propose au spectateur de l'innommable d'Hiroshima – côté de l'écriture – sur le racontable de Nevers – côté de la parole, détournant ainsi l'écriture vers le récit après avoir changé l'Histoire en écriture.[638]

---

[637] Julia Kristeva, « La Maladie de la douleur : Duras », in *Soleil noir*, op. cit., p. 254.

[638] Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, *Écraniques. Le Film du texte.* Lille Presses universitaires de Lille, 1990, p. 53-54.

Le texte travaille les effets d'échos entre les deux villes : la Loire à Nevers évoque le fleuve Ota d'Hiroshima, la tonte de la française appellent les cheveux perdus à cause des irradiations, le costume d'infirmière de Riva convoque l'Hôpital d'Hiroshima, les ruines de Nevers font penser aux ruines d'une ville bombardée… tant de correspondances qui font le passé devenir présent, Nevers suggérer Hiroshima. Cette analogie est renforcée par le travail d'Alain Resnais. Luc Lagier a montré dans son analyse du film combien certains plans entretiennent des échos entre les histoires, favorisant les associations d'images[639]. Le montage permet encore de souligner des effets de résonance entre les deux villes. De même que la main du soldat allemand se superpose à celle du Japonais dès la deuxième partie, à la fin, lors de la promenade somnambulique de la Française, les plans de Nevers et d'Hiroshima s'intercalent. L'histoire de Nevers contamine donc celle d'Hiroshima, et inversement. Après la fin de l'Occupation, à la Libération, la Française quitte Nevers, gagne Paris et c'est Hiroshima qui est sur toutes les lèvres, comme une réplique sismique du premier.

Ainsi, l'écrivain travaille à remplacer l'expression des évènements en tant que tels par autre chose. De manière tantôt évasive, tantôt cryptée, tantôt consciente, tantôt pas, des mots, des phrases, des scènes, voire des récits masquent ce point nodal, essentiel qui est ce qui s'est passé. Difficile, quand on raconte un évènement traumatique, d'exprimer ce qui s'est passé sans faire faillir le verbe, c'est le *credo* aux allures de défi à surmonter que postulent les écrivains qui se frottent à l'évènement. Les fictions sur l'évènement font ainsi résonner ce qui s'est passé : par le contournement d'un évènement, ou sa substitution, l'écriture creuse le manque de la parole et infirme les propos de Perec sur l'inaptitude présumée du langage à exprimer le vide. Stratégie par contournement ou par substitution contribuent alors à exprimer par des moyens variés et inventifs les carences, les trous, les accrocs de la trame. Sous couvert d'échec, ces stratégies pour dire ce sur quoi achoppe le langage sont en réalité des viviers pour la création verbale, ce que confirment les stratégies par évidement.

3- stratégie par évidement

De façon tout aussi répandue que le contournement ou la substitution, le texte ménage, voire perce des trous dans le récit. C'est à cette troisième forme de stratégie, que nous appelons

[639] Luc Lagier, *Hiroshima mon amour*, op. cit., « échos visuels », p. 84-85.

stratégie d'évidement, que nous allons maintenant nous intéresser. Nombre de fictions qui nous occupent sont confrontées à l'impuissance de dire ce qui s'est passé et font rejaillir ces difficultés dans les voix de leurs personnages dont les phrases manifestent alors le vide essentiel, suivant le principe beckettien rappelé par Deleuze de :

> […] forer des trous dans le langage pour entendre ce qui est tapi derrière[640]

Nous distinguerons trois manifestations de ces vides au sein du texte, dysfonctionnements liés au moment de l'évènement : la parole trouée par le cri, les vides commentés, et les marques typographiques de la béance du langage.

a- « mot-trou », et voix bloquées

Dans *Le Ravissement de Lol V Stein*, Marguerite Duras relate l'histoire de Lol, personnage prostrée depuis une scène traumatique au casino de T. Beach : elle a assisté, impuissante, au départ de son fiancé et d'une femme « fatale », Anne-Marie Stretter. Le narrateur évoque l'idée d'un « mot-trou », sorte de mot sésame qui aurait permis à Lol, le soir du bal, de les retenir :

> Ç'aurait été un mot-absence, un mot-trou, creusé en son centre d'un trou, de ce trou où tous les autres mots auraient été enterrés. On n'aurait pas pu le dire mais on aurait pu le faire résonner. Immense, sans fin, un gong vide, il aurait retenu ceux qui voulaient partir, il les aurait convaincus de l'impossible, il les aurait assourdis à tout autre vocable que lui-même, en une fois il les aurait nommés, eux, l'avenir et l'instant.[641]

Ce mot qui n'existe pas, qui « résonne », et assourdit les personnages évoque un hurlement, avec ceci de particulier qu'il se combine aux caractéristiques du silence (« mot-absence », « on n'aurait pas pu le dire »), d'où la métaphore du « gong vide ». Marguerite Duras développe ici l'idée d'un mot en deçà du langage articulé qui nous amène à un autre aspect des trouées de la parole que constituerait le cri. La parole est un souffle qui dysfonctionne parfois, empêchant d'articuler les sons pour former des mots. C'est alors que tantôt la voix déborde, profère des hurlements, tantôt, au contraire, elle sèche, s'éteint, et c'est l'asphyxie. Ce sont ces cris exacerbés ou étouffés que nous analyserons ici.

---

[640] Samuel Beckett cité par Gilles Deleuze, *Critique et clinique*, Paris, Minuit, 1993, p. 9.

[641] Marguerite Duras, *Le Ravissement de Lol V Stein*, op. cit., p. 48.

- le cri primal chez Marguerite Duras

Équivalent sonore du « mot-trou », de Lol V. Stein, le cri est une caractéristique des personnages durassiens. De Lol V. Stein[642] à Anne Desbaresdes[643], les cris féminins ou masculins – on pense au Vice-Consul[644]- résonnent dans les œuvres de l'écrivain. Sur le sens possible de ce cri, associé à une perte de contrôle du sujet sur sa voix, Marguerite Duras donne quelques clefs dans les didascalies du texte *Hiroshima mon amour*, lors d'un premier cri de Riva en proie à ses souvenirs :

> Elle doit pousser un cri informe mais que dans toutes les « langues » du monde on reconnaisse comme celui d'un enfant qui appelle sa mère : maman. Lui, toujours contre elle. Elle lui tient les mains. (*Hma*, 97)

Le cri relève donc bien d'une sorte de pré-langage spontané, assimilé à un stade régressif du sujet, comme à une forme de naissance associée au surgissement d'un évènement. On retrouve ce cri primal dans *Hiroshima mon amour* et *La Douleur*, chaque fois associé à un moment crucial de la vie du sujet.

Dans *Hiroshima mon amour*, la Française en compagnie du Japonais, retrace son histoire de Nevers où elle fut enfermée dans une cave pour avoir aimé un Allemand. Au terme d'une réplique qui s'emballe, parsemée de silences, la Française pousse un cri. Marguerite Duras précise dans le scénario que la fin de la réplique, « C'était mon premier amour… » doit en effet être « crié » (*Hma*, 100). Mais si Emmanuelle Riva crie ce passage à l'écran, elle prolonge l'effet de la réplique en poussant un cri après l'avoir prononcée. Le cri se distingue alors d'une parole criée, devenant un hurlement hystérique qui s'achève par la gifle que lui donne son partenaire. Tout concourt à faire de ce cri une sorte d'expression primitive de l'évènement traumatique. Le sujet qui hurle prend conscience d'une fracture dans sa vie qui équivaudrait à une nouvelle naissance. Évoqués directement à la suite, les cris poussés par la Française dans la cave suite à la mort de son amant allemand[645], donnent l'impression, à ce moment du texte, que la Française revit la mort de son premier amour. En somme, le cri fait écho au vécu de l'évènement que la parole a ravivé.

---

642 Quand Lol aperçoit son fiancé quitter le bal, il est dit d'elle qu'elle « cria pour la première fois », qu'elle « avait crié sans discontinuer des choses sensées ». Plus tard, seule et prostrée le narrateur raconte qu'elle « s'ennuyait, à crier ». Marguerite Duras, *Le Ravissement de Lol V Stein*, op. cit., p. 22 et 23.

643 Marguerite Duras, *Moderato Cantabile*, op. cit.

644 Marguerite Duras, *Le Vice-consul*, Paris, Gallimard, 1966.

645 « Et puis un jour… J'avais crié encore. Alors on m'avait mise dans la cave. » (*Hma*, 100).

Ce n'est pas un, mais plusieurs cris, qui accompagnent le retour de Robert L. dans *La Douleur*. D'abord à l'annonce qu'il est toujours vivant, le 24 avril 1945, la diariste écrit : « ça sort en plaintes et en cris. » (*D*, 45). Mais c'est surtout quand Robert L. regagne son domicile que la narratrice laisse exploser les hurlements :

> J'ai hurlé que non, je ne voulais pas voir. Je suis repartie, j'ai remonté l'escalier. Je hurlais, de cela je me souviens. La guerre sortait dans des hurlements. Six années sans crier. Je me suis retrouvée chez les voisins. Ils me forçaient à boire du rhum, ils me le versaient dans la bouche, dans les cris. (*D*, 60).

Encore une fois, les paroles hurlées font place à ce qui n'est plus que hurlements. Le verbe « hurler », d'abord transitif, prend dans un second temps un sens absolu, au point même que la bouche se résume à un cri. Sorte de cri primitif, le cri de Duras est l'expression d'une défaillance du langage, d'une incapacité à contenir le trop plein d'émotions inhérent à l'évènement. Au-delà de la douleur psychique du personnage qu'il traduit, le cri durassien est un enjeu littéraire à l'époque de Marguerite Duras qui s'inscrit dans ces maladresses de la langue dont nous avons déjà parlé[646] et crée une forme de parole spontanée dégagée de toute syntaxe.

Ainsi le cri chez Marguerite Duras ressort d'une esthétique qui inscrit dans le texte la nécessité d'un langage autre, plus faillible. C'est pourquoi l'auteur elle-même assimile son travail d'écriture aux cris :

> C'est pas seulement l'écriture, l'écrit, c'est les cris des bêtes, ceux de tous, ceux de vous et de moi, ceux des chiens[647]

C'est dans cette perspective qui combine enjeu littéraire et expression du sujet que s'inscrivent également Claude Simon et Laurent Mauvignier même si leurs cris recouvrent une nature différente.

- Le cri muet : Claude Simon et Laurent Mauvignier

Le cri hurlé chez Marguerite Duras connait son pendant négatif chez Claude Simon et Laurent Mauvignier : le cri suspendu. Cette fois encore, il s'agit de moments forts, auxquels le

[646] Voir partie II A-2 a « une langue moralement légitime : la parole malhabile de Duras »

[647] Marguerite Duras, *Écrire*, op. cit., p. 34. Pour Marie-Magdeleine Lessana qui reprend cette équivalence, le cri est la forme d'expression qui sied le mieux à l'auteur : « […] elle écrit – elle est cri » (Marie-Magdeleine Lessana, « la raison de Lol », in *Dits à la télévision, Entretiens avec Pierre Dumayet*, atelier EPEL, Quincy-sous-Sénart, 1999, p. 78).

sujet est confronté. Mais à la différence du cri des fictions durassiennes, la bouche ouverte ne laisse sortir aucun son.

C'est sur ce cri muet que meurt l'un des compagnons du narrateur dans *La Route des Flandres*, Wack, lors de la débâcle de l'escadron :

> […] je vis Wack qui venait de me dépasser penché sur l'encolure le visage tourné vers moi la bouche ouverte lui aussi essayant sans doute de me crier quelque chose qu'il n'avait pas assez d'air pour faire entendre et tout à coup soulevé de sa selle [Wack meurt][…] bientôt la tête en bas la bouche toujours ouverte sur le même cri (ou conseil qu'il avait essayé de me faire entendre) silencieux […](*RF*, 178-179)

L'image touche plusieurs personnages des romans de Claude Simon, au nombre desquels la mère du protagoniste de *L'Acacia*, quand elle apprend la mort de son époux. Le neuvième chapitre se déroule au début de la première guerre mondiale, la mère du personnage principal apprend la mort de son mari. Le narrateur évoque alors de façon hypothétique :

> […] la phrase (ou le cri) qui peut-être lui vint à la gorge , l'étouffant, la suffoquant (…) de cette morte aux yeux agrandis, aux lèvres muettes remuant machinalement, incapables d'articuler un son, s'ouvrant et se refermant sur les mots dont peut-être celle qui essayait de les dire (ou n'essayait même pas : se rappelait machinalement comme un poisson hors de l'eau, à demi asphyxié, continue à ouvrir et fermer la bouche sur du vide) […] (*Ac*, 278)

Le cri aphone est décrit avec beaucoup de précisions et complété d'une comparaison avec les poissons hors de l'eau qui en facilite la représentation. Cette image du poisson asphyxié, chère à Claude Simon[648], mérite qu'on s'y attarde un peu. Elle est marquée par la double thématique de la mort par asphyxie et de l'hébétude. Le poisson mort qui continue d'ouvrir la bouche est une sorte de manifestation de la stupidité coite face à ce qui arrive. Comme le poisson hors de l'eau ne parvient plus à respirer, la mère ne comprend pas ce qui lui arrive, ne parvient pas à réagir, et se voit mourir de douleur. Mi-tragique, mi-ridicule, cette image du poisson hors de l'eau traduit un sujet qui suffoque ne sachant adapter son souffle à la situation. L'état de celui qui crie sans un son, hors d'haleine, est ainsi assimilé à une figure de l'horreur innommable, à l'instar de ce visage

[648] On retrouve cette image à plusieurs reprises dans *La Route de Flandres*, où il est question des chevaux « bouches ouvertes cherchant l'air, leur identique aspect de poisson hors de l'eau, à demi asphyxiés » (*RF*, 196) ou des quatre cavaliers « aux visages de poissons noyés, la bouche ouverte cherchant l'air, aux trois quarts asphyxiés maintenant » (*RF*, 202). On trouve une variante de ce motif dans *L'Acacia* où la bouche du capitaine venu faire le point sur la situation est comparée à celles « des poissons [qui] s'ouvrent et se referment sans bruit » (*Ac*, 251), pour souligner l'inanité des paroles prononcées.

célèbre de Munch, crâne déformé semblant hurler en silence que peuvent rappeler la mère quand elle apprend la mort de son mari, ou Wack, au moment de sa propre mort.

Cette sorte de cri asphyxié se retrouve dans la prose de Laurent Mauvignier de façon moins figurée, plus physique. Quand Tana est à l'hôpital pour recevoir les premiers soins, elle repense à Francesco et a envie de hurler :

> […] je veux crier, je sens que je vais crier encore, mais non, ça retombe. (*Dlf*, 162-163)

C'est le même cri contenu qui asphyxie la femme de Chefraoui, dans *Des hommes*. Tandis que son mari est absent, ses enfants à l'étage, une femme voit l'ombre noire d'un homme s'introduire dans la maison, la poursuivre jusqu'au sous-sol, et lui serrer les poignets :

> […] elle serre les poings, les dents, le cri et les yeux se ferment, ce cri, il aurait fallu davantage (…) elle a failli crier, elle n'a pas crié, n'a pas hurlé, crié, rien, seulement retenu sa peur derrière ses yeux (…) oui elle a retenu les cris dans sa gorge, c'est bien, c'est ça qu'il faut faire, qu'elle doit faire à cause des enfants peut-être, elle ne sait pas à ce moment-là pourquoi elle se retient de crier […] (*Dh*, 64-65)

Le blocage de la voix est si troublant que la femme cherche à le comprendre. Un lien évident se trame entre l'évènement et le personnage qui reste bouche bée, impuissant. L'évènement coupe le souffle, entrave les mouvements naturels du diaphragme, prive les poumons d'air. Le lien entre évènement et absence de souffle est particulièrement marqué dans les romans de Laurent Mauvignier dont les personnages meurent souvent d'un éclatement de la cage thoracique. C'est en effet d'asphyxie que meurt Francesco au Heysel[649], expérience qui rend « irrespirable » l'air qui entoure les survivants[650] de *Dans la foule*. Comme Francesco, l'homme de *Ce que j'appelle oubli* meurt roué de coups, asphyxié. Tout se passe comme si l'évènement chez Claude Simon et Laurent Mauvignier s'exprimait davantage par l'asphyxie que par le son[651]. C'est par le silence que l'irreprésentable est évoqué, dans toute son irreprésentable horreur. Mais hurlements comme asphyxie sont deux manifestations complémentaires d'un même phénomène.

---

649 L'autopsie révèle que Francesco est « mort d'*asphyxie résultant d'une compression mécanique de la cage thoracique* », (*Dlf*, 284).

650 Tonino explique à Jeff que désormais « le souffle lui manquait dans la rue, en plein air», (*Dlf* , 264) ; Tana dit « l'air m'avait paru irrespirable », (*Dlf,* 326)…

651 Marguerite Duras évoque elle aussi l'asphyxie mais plus généralement, au sujet de l'écriture : « Je sais que le lien où ça s'écrit, le lieu où on écrit – moi quand ça m'arrive- , c'est un lieu où la respiration est raréfiée […] », entretiens avec Xavière Gautier, *Les Parleuses*, Paris, Minuit, [1974], 2011, p. 12.

b- dysfonctionnements commentés : Emmanuel Carrère

Emmanuel Carrère est attentif à cette privation de l'usage commun du langage, pour les personnes en état de choc. Chez lui les difficultés de l'expression se traduisent de manière explicite. La parole des personnes confrontées à l'évènement, en première ligne, est problématique, « donne l'impression d'un mécanisme déréglé » (*Dvqlm*, 16). Ce dérèglement apparaît d'abord comme un dysfonctionnement sonore. Soit les paroles sont trop fortes, comme celles du grand-père de Juliette, Philippe, dont la voix devient étonnamment « aigüe » au moment où il essaie de relater ce qui s'est passé (*Dvqlm*, 16). La voix de la mère de la petite, Delphine, n'est plus qu'hurlements quand elle apprend la mort de sa fille (« il la serrée aussi fort qu'il pouvait tandis qu'elle hurlait, hurlait, hurlait », (*Dvqlm*, 20)), ou Jérôme qui crie à moitié ivre lors du dernier repas à l'hôtel (*Dvqlm*, 57). Soit la voix est calme, mais c'est alors tout aussi inquiétant, comme « un calme de somnambule » (*Dvqlm*, 44). On retrouve ainsi la question du cri, proféré ou contenu mais intégré sous forme de commentaires d'un narrateur sensible aux voix qui l'entourent.

Souvent revient aussi l'image du « blanc » dans *L'Adversaire* pour exprimer une parole qui n'a pu être formulée : « le sexe est un des blancs de cette histoire » (*Ad*, 66), l'année scolaire passée par Jean-Claude Romand à Clairvaux, « claquemuré chez ses parents » après un bizutage dans un lycée de Lyon, présente « un blanc dans sa vie ». (*Ad*, 59). Un carré blanc semble posé sur certains épisodes tabous, par la pudeur du narrateur.

Dans *D'autres vies que la mienne*, Hélène, compagne du narrateur, s'est rendue à l'hôpital de Matara avec Jérôme, le père de Juliette, disparue après le tsunami. Ils y cherchent une trace de la petite fille. Après avoir visité la morgue, ils assistent à une séance de diaporama où sont projetés sur un écran les corps morts qui ont été transférés ailleurs, sur le territoire sri-lankais. Hélène voit Jérôme y reconnaître sa fille. Elle raconte cet épisode traumatique à son compagnon qui commente :

> Il y avait des blancs dans son récit, elle le faisait avec réticence. (*Dvqlm*, 54)

Les blancs, symptômes d'une parole suspendue, sont autant de dysfonctionnements du langage au moment d'évoquer un évènement trop douloureux. Le grand-père de Juliette, Philippe, qui avait la garde de la petite à ce moment-là, quand il fait le récit des évènements ne parvient pas à formuler « Juliette est morte » :

> Philippe s'est avancé vers eux [les parents de Juliette], il savait que c'était leur dernière seconde de malheur. Ils l'ont vu s'approcher, il est arrivé devant eux, couvert de boue et de sang, le visage décomposé, et à ce point de son récit Philippe s'arrête. Il n'arrive pas à continuer. Sa bouche reste ouverte, mais il n'arrive pas à prononcer de nouveau les trois mots qu'il a dû prononcer à cet instant. (*Dvqlm*, 19-20).

L'homme perturbé ne maîtrise plus sa voix, ni son langage. Souvent, le narrateur à ce moment laisse parler l'écrivain Emmanuel Carrère, attentif aux mots, au phrasé, aux temps grammaticaux. Sa présence sert à analyser le langage du sujet touché comme une sorte de régression infantile. Par exemple, le discours étonne par son manque de maîtrise. La logique du discours n'existe plus. Un Hollandais blessé par le tsunami commence par présenter son pays d'origine au grand étonnement du narrateur qui note que « curieusement, c'est la première chose qu'il dit » (*Dvqlm*, 13). La répétition est encore une donnée importante : Philippe, le grand-père de Juliette répète toujours le même récit (*Dvqlm*, 16) et Jérôme, son père, ne peut se résoudre à voir s'effacer la photo de sa fille répète le même mot « *again ! Again, again* » (*Dvqlm*, 54) qui évoque un enfant dans l'esprit du narrateur.

Signalons que dans les romans de Laurent Mauvignier, *Dans la foule* et *Des hommes*, on trouve de façon très fréquente ces dysfonctionnements sous la forme commentée d'une « voix qui se brise » (*Dlf*, 16 et 189) dans des moments clefs du récit d'un évènement. Tantôt la voix reste « suspendue » (*Dh*, 37), « contenue » (*Dh*, 40), tantôt, pour le dire plus poétiquement, « les mots se diluent dans l'air » (*Dlf*, 230). Ces silences sont verbalisés chez Marguerite Duras par le mot « silence » souvent répété dans *La Douleur* (*D,* 45, 48,49). Façon de signaler un temps mort dans un commentaire simplissime.

Les vides de la parole peuvent donc se traduire de plusieurs façons, comme par un commentaire du narrateur, ou un cri. Ces failles sont autant de dysfonctionnements du langage qui se manifestent aussi dans la typographie par des phrases brutalement arrêtées en cours de route, exhibant on ne peut plus clairement une fêlure du discours.

c- marques typographiques de la trouée du verbe

On se souvient que dans *D'autres vies que la mienne*, l'auteur-narrateur fait part des « réticences » de sa compagne Hélène à relater une expérience traumatique :

> Il y avait des blancs dans son récit, elle le faisait avec réticence. (*Dvqlm*, 54)

Le terme « réticence » manifeste au sens courant les réserves, hésitations qu'Hélène marque dans son discours. Mais ce sens se double d'un sens spécifique qu'un auteur comme Emmanuel Carrère connaît pertinemment. En rhétorique, la réticence se définit comme une « figure par laquelle on interrompt brusquement la phrase, en laissant entendre ce qui suit »[652], « interruption brusque, traduisant une émotion, une hésitation ou une menace »[653] aussi connue sous le nom de *retenue* ou d'aposiopèse.

Il s'agit donc souvent d'une phrase brusquement interrompue qui reste incomplète et provoque un saut énonciatif, corrélé au récit d'un évènement. Ces hésitations, peuvent être commentées, comme le fait Emmanuel Carrère, ou elles peuvent être manifestées par des marques typographiques dans le discours. C'est ce sens spécifique de la réticence qui nous intéresse ici.

- les points de suspension : un signe galvaudé ?

A priori, la marque typographique qui tombe sous le sens pour marquer l'hésitation du discours serait les points de suspension. *La Route des Flandres* et *La Douleur* offrent quelques cas de ces points de suspension mais c'est surtout pour signifier une parole qui a été coupée par une autre, non un silence dû à la réticence de la voix. On en trouve en revanche quelques exemples dans *L'Adversaire*, au cours de certaines révélations de Jean-Claude Romand au tribunal, et en particulier quand il relate la manière dont il a tué ses enfants (*Ad*, 162-164), mais de façon très isolée. C'est surtout *Hiroshima mon amour* qui offre un nombre significatif de points de suspension. C'est en particulier le cas dans la quatrième partie, où, au moment de la lente remontée des souvenirs, la parole est plus d'une fois suspendue :

Elle

La cave est petite.

Elle

…très petite.

Elle

La Marseillaise passe au-dessus de ma tête… C'est … assourdissant …

Elle

Les mains deviennent inutiles dans les caves. Elles grattent. Elles s'écorchent aux murs… à se faire saigner…

652 Le Robert, op. cit., p. 1965.

653 *Gradus Littéraire*, op. cit., p.64.

Elle

… c'est tout ce qu'on peut trouver à faire pour se faire du bien… (*Hma*, 88-89)[654]

Le tempo du discours est extrêmement lent, une réplique d'une phrase pouvant être interrompue jusqu'à trois fois…

Outre les points de suspension, on remarque que c'est Elle qui huit fois de suite sera annoncée par une didascalie liminaire, bien qu'aucun personnage ne vienne interrompre cette prise de parole. Cette sorte d'enfreinte au code scénique souligne alors les blancs entre deux prises de parole. Déjà marqués par les points de suspension, les silences semblent eux-mêmes interrompre la comédienne. Ainsi, dans le même texte, alors que les répliques entre Elle et Lui s'enchaînent théoriquement (puisque si Elle fait plusieurs phrases, elles se trouvent à l'intérieur de la même réplique), Marguerite Duras fait dysfonctionner l'alternance de la parole quand elle s'approche d'un peu trop près de l'évènement matriciel du récit.

Comme le montre cet exemple, la parole suspendue trouve d'autres biais typographiques que les points de suspension pour exprimer une parole détraquée. Sans doute un peu galvaudé, trop attendu, le procédé ne « troue » peut-être pas suffisamment le texte pour manifester le vide de la parole. Laurent Mauvignier proscrit quant à lui totalement de ses romans les points de suspension. Ses motifs récusent toute volonté de jouer les originaux et seraient davantage éthiques, comme il s'en explique à Mathilde Bonazzi au cours d'un entretien :

> Les points de suspension ressemblent à un coup de coude, ou à un clin d'œil : puisque mon lecteur est intelligent, il va comprendre sans que je dise les mots, trois points de suspension, il entend ce que je veux dire. Cette complicité-là ne me plaît pas, elle se fait entre gens qui savent et partagent le savoir de l'implicite, du non-dit, comme quelque chose qu'ils dominent et qu'ils se targuent de maîtriser[655].

Ce signe typographique classique gênerait donc Laurent Mauvignier parce qu'il crée une connivence qu'il trouve malvenue avec le lecteur. Il n'en reste pas moins que l'auteur se voit contraint d'exprimer la réticence par des biais différents que les simples points de suspension. Il préfère ainsi les remplacer par des tirets ou de simples ruptures, qui caractérisent sa prose.

[654] Pour ne pas alourdir la citation, nous n'avons pas jugé bon de retranscrire toutes les didascalies concernant ce qui se passe entre deux répliques, elles confirment l'étendue du silence.

[655] Entretien avec Mathilde Bonazzi, « Conversation avec Laurent Mauvignier », in *La Langue de Laurent Mauvignier*, op. cit., p. 25.

- les phrases suspendues : Laurent Mauvignier et Claude Simon

Dans la prose de Laurent Mauvignier, les voix de personnages confrontés à l'expression de choses pénibles se trouvent parfois en butte avec le verbe. Elles s'arrêtent alors brutalement, sans signe typographique remarquable, par l'usage d'une virgule, d'un tiret ou d'un point incongru où « les trois points de suspension [sont] à poser soi-même »[656]. En effet, généralement la virgule, le tiret ou le point ponctuent une unité de sens, or dans l'usage qui en est fait par Mauvignier, le sens n'est pas achevé que tombe l'un de ses signes typographiques, comme un couperet. Dans l'exemple suivant, on entend les pensées de Châtel, l'une des recrues d'Algérie, après qu'on a retrouvé le corps d'un médecin atrocement mutilé. Chrétien, Châtel croit en la bonté de l'homme, en un avenir meilleur. Ses principes humanistes brusquement confrontés à la violence de l'évènement font dysfonctionner sa voix :

> Il se demande si une cause peut être juste et les moyens injustes. Comment c'est possible de croire que la terreur mènera vers plus de bien. Il se demande si le bien.
>
> […] rien que des chiens, tous – et ils ne parlent pas des fells lorsqu'ils emploient ces mots-là, non, ils parlent des Arabes, comme si. (*Dh*, 184)

Placé face à la contradiction de son propre système de pensée, par deux fois Châtel ne parvient pas, ou ne souhaite pas aller, au bout de ses idées. C'est ce que semblent traduire ces phrases coupées, qui cachent une sorte de tabou verbal, qu'on peut essayer de compléter comme « il se demande si *le bien existe vraiment* », qui remettrait en question sa foi, ou « comme si *tous les Arabes étaient nos ennemis* » qui remettrait en question son amitié avec Idir et Abdelmalik, Algériens proches des soldats français. On peut prendre un autre exemple un peu plus loin, quand Février rêve de dire à Éliane ce qu'il a sur le cœur, bien qu'elle n'ait pas su l'attendre pendant qu'il était en Algérie :

> Qu'est-ce que tu crois qu'on a foutu là-bas, tu crois quoi, dis, pendant que toi tu foutais le camp, pendant que tu, avec l'autre […] (*Dh*, 247)

Le mot manquant est facile à retrouver, vu le contexte, Février reproche à Éliane d'avoir batifolé « avec l'autre » mais il est bien incapable de le verbaliser, même en pensée, car c'est le point nodal de son désarroi depuis qu'il est revenu d'Algérie : Éliane n'est plus là pour lui, elle l'ignore même. Cette manière de manifester la réticence en amputant la phrase de la fin, sans ménagement pour le lecteur et les codes traditionnels de la ponctuation, induit une forme de brutalité que n'ont pas

[656] C'est une remarque de Luc, *Loin d'eux*, op. cit., p.57

les points de ponctuation, plus progressifs, plus doux. On peut s'interroger sur cette brutalité. Elle renvoie sans doute à la violence de ce qui n'a pu être dit, et/ou - en conséquence - à celle que subit le sujet impuissant à la proférer.

Ce genre de rupture est expérimenté dans *La Route des Flandres*, mais Claude Simon, en 1960 n'attribue pas à ces ruptures une valeur véritablement liée à l'évènement comme c'est le cas chez Laurent Mauvignier. Le plus souvent, ils mettent plutôt en évidence une gêne des personnages, dont le paradigme serait le moment où Corinne ne prononce pas le nom de Reixach, « par une sorte de gêne, de pudeur – ou simplement de paresse » (*RF*, 260). On trouve associées réticences et gêne pudique pour certaines allusions graveleuses[657], ou une remarque qui pourrait être indécente concernant le ridicule de Wack[658], ou encore, dès le début entre Georges et son capitaine au sujet de la lettre de recommandation qu'a faite la mère de Georges :

> […] sa petite moustache remua de nouveau tandis qu'il disait Ne lui en voulez pas Il est tout à fait normal qu'une mère Elle a bien fait Pour ma part je suis très content d'avoir l'occasion si jamais vous avez besoin de, et moi Merci mon capitaine, et lui Si quelque chose ne va pas n'hésitez pas à venir me, et moi Oui mon capitaine […] (*RF*, 11)

Les dialogues tronqués traduisent souvent des situations incongrues, l'évidence des termes qui auraient dû compléter les phrases manifestant une certaine inanité de la discussion. De ce fait, les réticences se trouvent plutôt associées au ridicule d'une situation qu'à l'état de choc lié à un évènement. On mettra aussi ces ruptures du côté des expériences verbales de l'époque moderne dont *L'Acacia*, vingt ans après, ne garde pas de traces. Ces expériences manifestent malgré tout une langue détraquée, incomplète, à l'instar d'un mot même qui n'est pas écrit en entier - « vous cr » (*RF*, 308) - et empêche le récit de former un tout bien ordonné.

- le blanc : Laurent Mauvignier

Si le phénomène des blancs n'est pas nouveau au XXème siècle (dès le XIXème siècle, en poésie, Mallarmé a su tirer avantage du blanc dans la mise en page), nous nous intéressons là à la

[657] Au sujet du jockey Iglésia, qui monte les chevaux de Reixach, le narrateur suggère : « il s'en acquittait avec cette scrupuleuse application dont il avait fait preuve depuis cinq ans qu'il montait pour lui, et pas seulement ses chevaux racontait-on, grimpant sautant aussi sa, mais que ne racontait-on pas sur lui sur eux… » (*RF*, 53)

[658] Alors que Wack est mort sous ses yeux, Georges pense « Pauvre Wack il a toujours eu l'air d'un idiot mais maintenant plus que jamais il, puis je ne pensai plus […] » (*RF*, 179)

singularité de cette pratique dans la narration, et son rapport à l'appropriation de l'évènement[659]. Utilisé avec parcimonie durant la Modernité – on en trouve quelques cas chez Claude Simon, le blanc est de plus en plus employé dans les œuvres narratives récentes. Les romans de Laurent Mauvignier en sont de bons exemples[660]. L'auteur en a fait une caractéristique de son style dont il s'explique à Mathilde Bonazzi :

> Le blanc, pour moi, remplace les points de suspension, il traduit mieux le saut dans le vide, l'impossibilité d'un mot, d'une parole.[661]

Plus marqué encore que la réticence, le blanc, défini comme une interruption du discours mis en page par un espace blanc, exprime alors un vide de la parole bien plus marqué, plus repérable, que dans les simples réticences. Les voix s'interrompent ainsi brutalement dans des contextes où il s'agit d'évoquer des épisodes extrêmement douloureux. Un lien est ainsi tissé entre ces extinctions de voix et l'évènement.

Un exemple de *Dans la foule* illustre ce lien : Tana s'imagine la réaction de la famille quand elle leur apprendra la mort de son mari Francesco au stade du Heysel et se trouve incapable, par trois fois de suite, de prononcer que *Francesco est mort* :

> Elle imagine la tête que les gens vont faire dans sa famille, mais surtout la tête outrée et furibarde de la mère de Francesco quand elle va apprendre que,
>
> parce qu'il va falloir lui dire que,
>
> reconnaître que,
>
> alors non elle dit que c'est impossible pour elle d'appeler maintenant […] (*Dlf*, 191)

La succession des trois réticences, renforcées par les blancs typographiques, empêchent de compléter la phrase par la proposition attendue. *Francesco est mort* est impossible à formuler pour son épouse Tana, mais le lecteur complète ce vide vers quoi ce blanc renvoie de façon évidente.

---

659 Nous renvoyons sur le sujet à l'ouvrage d'Anne-Marie Christin, *Poétique du blanc*, *vides et intervalles dans la civilisation de l'alphabet*, Paris, Vrin, 2009.

660 Nous avons relevé deux occurrences dans *Loin d'eux*, six et quatre dans *Apprendre à finir* et *Ceux d'à côté*, alors que *Seuls* en compte plus de dix et *Des Hommes* encore plus du double. Si *Ce que j'appelle oubli* n'en comporte pas puisqu'il s'agit de montrer une seule grande phrase ininterrompue, *Tout mon amour*, au contraire, est précédé d'une sorte de théorie des blancs qui assoit leur importance pour l'auteur.

661 Entretien avec Mathilde Bonazzi, « Conversation avec Laurent Mauvignier », in *La Langue de Laurent Mauvignier*, op. cit., p. 18

De même, quand Rabut en proie aux insomnies se souvient d'une cour carrée en haut de laquelle il était posté :

> […] on m'a collé là à regarder les prisonniers, et puis- (*Dh*, 269)

Le silence du blanc remplace la suite qu'on imagine, les tortures dont il a été témoin. On constate dans ces deux cas qui précèdent que la voix est entravée dans son discours, parce que la violence de l'évènement traumatique n'est pas représentable, la mort de l'être aimé ou la torture dans les exemples qui précèdent, confrontent le langage à ses limites. La voix procède à une forme de (auto)-censure, de blocage plus ou moins conscient.

Au-delà de l'incapacité à dire, ces blancs traduisent aussi l'émotion de celui qui énonce le souvenir. A ce titre on peut prendre un troisième exemple, l'évocation terrible de la famille de Fathia, mutilée :

> […] il a fallu ouvrir la maison et découvrir le corps de Fathia et les parents de Fathia et le nourrisson, tous morts, morts si, comment
> Comment on peut faire ça.
> Parce que , c'est, de faire ce qu'ils ont fait, je crois pas qu'on peut le dire, qu'on puisse imaginer le dire, c'est tellement loin de tout, faire ça, et pourtant ils ont fait ça, des hommes, des hommes ont fait ça, sans pitié, sans rien d'humain, des hommes ont tué à coup de hache ils ont mutilé le père, les bras, ils ont arraché les bras, et ils ont ouvert le ventre de la mère et – (*Dh*, 243-244)

On observe que la voix s'éteint au moment précis où elle évoque les enfants, Fathia et son petit frère encore nourrisson. L'enfant violenté est un sujet toujours plus empreint de pathos. Comme envahie d'émotion, la voix s'éteint, se paralyse. Le rythme saccadé, les répétitions lexicales et syntaxiques qui précèdent le blanc sont autant d'effets avant-coureurs d'un « souffle » perturbé, parasité par la charge émotive de son propos.

Dans un mélange de douleur, de pudeur, voire de peur à prononcer une parole qui, performative, donnerait à l'évènement une consistance qu'on lui refuse, la voix, contaminée par l'émotion insoutenable, se tait. Le blanc comporte donc chez Laurent Mauvignier une charge émotive, sorte de signe typographique lyrique contemporain qui remplacerait les points de suspension plus traditionnellement employés.

Avec des phrases suspendues, parsemées de blancs, on imagine que c'est de cette manière, discontinue, qu'Hélène, dans *D'autres vies que la mienne*, s'est exprimée lorsqu'elle a rapporté l'épisode de l'hôpital de Tangalle « avec réticence ». Certaines paroles chargées d'un trop plein

d'émotion manifestent dans la phrase un vide en lien avec un évènement. Qu'il soit commenté, illustré par la typographie, ou exprimé par un cri, ce vide troue la phrase.

*

* *

Pour en finir avec l'indicible

« Gamelles creuses » de Mauvignier, « chaudron fêlé » de Flaubert ou « gong vide » de Duras, le verbe employé dans les fictions de notre corpus vise moins le mot juste que la résonance d'une *déglangue*. L'évènement semble ainsi faire davantage l'objet d'une absence de voix, que d'une mise en voix, il est l'objet d'une désappropriation (feinte) plutôt que d'une appropriation. Sa place dans le récit est celle d'un objet au dévoilement impossible, jamais ce qui s'est passé ne sera déplié entièrement.

Une première explication ressort de ce qu'on appellera la psychologie du sujet bouleversé. En effet, c'est parce que l'évènement semble indicible qu'il est sans cesse en creux, à la fois partout suggéré, et jamais réellement formulé. Ce qui s'est passé ayant bouleversé les voix qui en parlent, les achoppements du langage sont autant de manières de dire combien il est difficile de parler de ce qui a fait basculer une vie. Il s'agirait de prendre le temps de dire, de ne pas brusquer la mise en voix de l'évènement. Comme le suggère la méthode cathartique théorisée par Freud[662], dire l'évènement serait pouvoir se défaire progressivement de ce corps étranger que constitue le trauma. Or *trauma*, rappelons-le, vient du grec et signifie la plaie, le trou. C'est donc ce trou, cette plaie, qu'expriment les fêlures du langage, ces ratés qui sont donc des formes verbales adaptées à leur sujet : l'évènement. L'homme envisagé par cette littérature moderne et contemporaine est un être naturellement confronté à un langage problématique, que le fait de devoir raconter ce qui s'est passé expose à l'indicible. C'est l'homme qu'évoque le philosophe Agamben dans *Enfance et Histoire*, celui-là même auquel Dominique Rabaté associe la littérature de la fêlure :

> Contrairement à ce qu'avait pu soutenir toute la tradition philosophique qui fait de l'homme un *animal loquens*, le sujet parlant doit plutôt être considéré comme un sujet privé de langage, et qui ne cesse jamais d'apprendre à parler. Privé de toute maîtrise devant la langue qu'il reçoit de l'extérieur, l'homme est renvoyé à l'incomplétude principielle de son rapport à la parole, qui le rend problématiquement sujet de son énonciation, sujet en perpétuel apprentissage.[663]

[662] Sigmund Freud*, Etudes sur l'hystérie*, (1895).

[663] Dominique Rabaté, *Le Chaudron fêlé*, op. cit. p. 38.

Toutefois, c'est aussi quand le langage est bloqué, troué, quand il ne joue plus son rôle d'agent de communication que Jakobson appelle la *fonction phatique*, que la création verbale se déploie. Car l'écriture n'est pas seulement mimétique du *trauma*. Le travail de l'écrivain dépasse les enjeux psychologiques sur le personnage et s'inscrit dans la quête d'une écriture autre : aux antipodes de la « grande rhétorique », elle exposerait plutôt ses insuffisances. La question de l'indicible révèle ainsi moins une impuissance littéraire qu'elle ne stimule une recherche stylistique. C'est en effet la littérature qui prend le parti d'évider l'évènement pour mieux en faire résonner le vide. C'est encore l'écrivain qui choisit de replier l'évènement dans un silence pour faire de ce silence l'enjeu d'une quête. La nature indicible de l'évènement est ainsi prise d'assaut par la littérature qui, loin d'achopper sur une frontière, met à profit cette frontière pour déplacer celles du langage. C'est ainsi que, comme le dit Duras, « ce non savoir le dire qui reste non élucidé la plupart du temps, c'est peut-être ce qui se rapprocherait le plus du sens de la vie dans toutes les acceptions du terme ».[664]

Pour en finir avec l'indicible, Marguerite Duras, mais aussi Claude Simon, Laurent Mauvignier et Emmanuel Carrère utilisent l'informulable comme un biais romanesque. Certes, ces contournements, ces évidements et ces trous, ne permettent pas de satisfaire la définition de la « catégorie du romanesque » proposée par Shaeffer, qui repose sur une « saturation évènementielle »[665]. Néanmoins ces stratégies sont à l'origine d'un certain suspense, d'une tension permanente entre ce qui a été vécu et la possibilité de le formuler qui met l'accent sur le caractère extraordinaire de l'évènement, qui est une des données récurrentes du romanesque[666]. Elles proposent aussi une représentation artistique de l'émotion des personnes touchées par des évènements, qui permet de toucher au « sens de la vie » plutôt qu'au déroulé de l'évènement, en décalage avec les représentations de l'évènement telles qu'on les trouve, par exemple, dans le roman d'aventure classique. Or pour Alain Schaffner, une des définitions du romanesque est justement cette « *manière particulière de concevoir la vie par comparaison avec sa représentation artistique* »[667]. Les fictions de notre corpus sont dans cette dynamique, envisagée par Bernard Pingaud, où le romanesque se mesure dans l'écart critique que prennent les textes par rapport à ceux qui les

[664] Marguerite Duras, *La Vie matérielle*, op. cit., p. 146.

[665] Shaeffer, Jean-Marie, « La catégorie du romanesque », art. cit.

[666] La définition du romanesque est souvent associée au caractère extraordinaire des actions qui se déroulent, voir l'analyse d'Alain Schaffner, « Le romanesque : idéal du roman ? », in *in* Declercq, Gilles, et Murat, Michel, *Le Romanesque*, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 267- 282.

[667] Id., p. 268.

précèdent suivant le principe qui veut que « tous les grands romans […] sont "bâtis contre le romanesque" […] que le vrai romanesque est issu de ce conflit même, et que, par conséquent, il faut le chercher là où l'auteur croyait s'en être le plus sûrement délivré »[668].

Délivrés de l'évènement comme une suite de péripéties, les écrivains travaillent ainsi à un nouveau romanesque de l'évènement qui repose sur l'absence de ce dernier au profit d'une tension, suivant ces « paradoxes du romanesques » qu'évoque Dominique Rabaté[669]. La notion d'évènement travaille ainsi la fiction depuis les années soixante parce qu'elle en travaille le style. Elle en travaille également l'imaginaire.

[668] Bernard Pingaud, *L'Expérience romanesque*, Paris, Gallimard, coll. "Idées/Gallimard", 1983, p. 22.

[669] Dominique Rabaté, « Paradoxes du romanesque », in Bernard Alazet et Christiane Blot-Labarrière (dir.) *Duras*, Paris, Cahiers de l'Herne, n°86, [2005] 2014, p. 144-147. Dans cet article consacré au romanesque durassien, Dominique Rabaté montre combien il repose sur un paradoxe entre l'absence d'évènement et l'envie qu'il se passe quelque chose. La prose de Duras manifeste ainsi « le divorce essentiel des deux régimes, la faille insondable entre le désir et ce qui se passe, ce qui passe tout désir » (p. 145). Ces conclusions reposent sur une définition de l'évènement différente de celle que nous avons prise en compte pour ce travail. La notion de paradoxe du romanesque nous semble toutefois adaptée dans le sens où ce romanesque créé par les fictions de notre corpus ne repose pas sur la mise en scène de l'évènement mais sur son absence.

TROISIEME PARTIE :

FAILLES EVENEMENTIELLES

Sophie Riestelhuebert, *Fait*, 44

« Déchirure et hiatus, brisure irréparable, l'évènement lacère la trame de nos attentes et bouleverse le plan de nos projets. »

Dans leurs réflexions sur l'évènement, les sciences humaines insistent sur la rupture qu'il opère dans une vie, à l'échelle d'un individu. L'évènement ouvre selon Claude Romano une faille entre un avant et un après qui scinde le monde du sujet en deux moments irréconciliables :

> [L'évènement] s'annonce en effet, tout d'abord avec le caractère de l'absolue nouveauté : radicalement imprévisible, car d'abord fondamentalement inexplicable à partir des possibles qui lui préexistent dans le monde. En survenant, il ouvre dans le possible la faille de la surprise : n'ayant plus prise sur ce qui passe la mesure de son attente, l'advenant ne peut plus se tenir à rien, ni se tenir devant le rien de cette imprévisible effraction. Déchirure et hiatus, brisure irréparable, l'évènement lacère la trame de nos attentes et bouleverse le plan de nos projets.[670]

On observe ici la multiplication des termes de la rupture (« faille », effraction », « déchirure », « hiatus », « brisure », « lacère ») pour mieux marquer l'idée d'une forme de séparation infranchissable entre la vie du sujet d'avant l'évènement, et celle qui lui fait suite. L'évènement reconfigure ainsi la temporalité d'un individu qui n'envisage plus sa vie sous la forme d'une ligne continue mais plutôt comme un temps brisé. Par quels moyens la littérature moderne et contemporaine peut-elle rendre compte de cette frontière temporelle en forme de rupture qu'a érigée l'évènement?

Le recours aux *éventèmes* offre une piste de réponse. En effet, l'usage de fragments remplace le récit d'un évènement entendu dans sa globalité, soulignant par là-même l'aspect morcelé, brisé de ce qui s'est passé par la mise en discours. Pour Paul Ricœur, en opposition à l'histoire, le domaine littéraire est ainsi apte à rendre compte du temps subjectif à travers des *variations imaginatives*[671]. Dans le deuxième tome de son essai *Temps et récit*, le philosophe s'intéresse à cette spécificité littéraire qui consiste à pouvoir produire une expérience fictive du temps qu'il observe notamment chez Virginia Woolf, Thomas Mann ou Marcel Proust. En combinant la théorie ricaldienne des *variations imaginatives* à l'herméneutique évènementiale de Claude Romano, nous observerons comment les fictions de notre corpus configurent ces expériences vives d'un temps brisé, comment dans les récits de Claude Simon, Marguerite Duras, Laurent Mauvignier et

[670] Claude Romano, *L'évènement et le temps*, op. cit., p. 164.

[671] « Nous parlerons de *variations imaginatives* pour désigner ces figures variées de concordance discordante […]. Ce sont des variétés de l'expérience temporelle que seule la fiction peut explorer et qui sont offertes à la lecture en vue de refigurer la temporalité ordinaire ». Paul Ricœur, *Temps et Récit, II*, op. cit., p. 192.

Emmanuel Carrère, l'appropriation de l'évènement s'élabore en travaillant une ligne de partage temporelle qui dépasse l'usage fragmentaire de l'évènement. Nous constaterons à l'issue de cela combien la faille est un motif récurrent, qui gagne également les lieux et les personnages, constituant un imaginaire de la fiction qui s'approprie un évènement. En exhibant les failles dans les composantes du texte (temps, lieux personnages), les écrivains contemporains, dans la lignée de Claude Simon et Marguerite Duras, associent une nouvelle fois leur démarche d'appropriation à un travail sur une frontière, celle-ci se présentant cette fois non comme une limite à franchir, mais comme un motif adapté à leur sujet.

A- Le temps brisé

Durant les années soixante, il s'agit de se démarquer des romans du siècle dernier, dont Balzac représente, à son corps défendant[672], l'éminent repoussoir. Ce qui gêne un pan de la littérature de l'époque chez cet auteur de référence, et plus largement dans la littérature dite « Réaliste », c'est l'usage insistant des référents dont le début du roman *Le Curé de Tours* peut donner une idée :

> Au commencement de l'automne 1826, l'abbé Birotteau, principal personnage de cette histoire […] traversait aussi promptement que son embonpoint pouvait le lui permettre la petite place déserte nommée le Cloître, qui se trouve derrière le chevet de Saint-Gatien, à Tours […][673]

Tout ici chez Balzac fait référence, notamment la temporalité qui annonce une année, une saison, voire un mois (le « début de l'automne »). Or la tendance des années soixante, en particulier pour les auteurs des éditions de Minuit, serait plutôt de stigmatiser la référence, et, prenant le contrepied de l'exemple ci-dessous, de noyer les marqueurs temporels plutôt que de les mettre en exergue.

Publiés en 1960, respectivement chez Minuit et Gallimard, *La Route des Flandres* et *Hiroshima mon amour* correspondent à cet esprit et proposent un parcours temporel complexe et problématique, où la date est moins donnée que l'enjeu d'une quête parfois impossible. Nous essayerons de voir en quoi cet effacement du marqueur classique que sont les dates s'inscrit non seulement dans une tendance littéraire mais aussi dans les enjeux spécifiques de la matière évènementielle, comme l'expression d'un temps qui s'est brisé.

---

[672] La critique montre comment cette représentation du roman « à la Balzac » est l'objet d'une construction, comme le souligne par exemple Dominique Maingueneau : « La nécessité d'affirmer la légitimité d'une position par la récusation d'autres genres est si forte qu'on voit apparaître des simulacres de genres. Ainsi certains tenants du « Nouveau Roman » avaient –ils défini un présupposé « roman balzacien » pour s'en démarquer. Or on peut douter qu'il n'ait jamais existé dans l'histoire de la littérature un ensemble réellement consistant de productions romanesques auxquelles la notion de « roman balzacien » puisse s'appliquer. » (Dominique Maingueneau, *Le Contexte de l'œuvre littéraire. Enonciation, écrivain, société*, Paris, Dunod, 1993, p. 73).

[673] Honoré de Balzac, *Le Curé de Tours*, Furne, 1843.

1- repères temporels flottants

a- *La Route des Flandres,* ou « Quelle heure est-il ? »

Publié en en 1960, en plein débat sur le référent, *La Route des Flandres* raconte la débâcle d'un escadron dans les Flandres, sans ancrage temporel précis. La quatrième de couverture de l'édition de poche livre certes une indication :

> Le capitaine de Reixach, abattu en mai 1940 par un parachutiste allemand a-t-il délibérément cherché cette mort ?

Mais cette indication temporelle au statut ambigu[674] contrevient presque au texte de Claude Simon qui ne présente, quant à lui, aucune date précise… Une exception : celle de 1783 (*RF*, 94) qui renvoie à un épisode quasi-insignifiant d'une histoire elle-même annexe à celle de la débâcle de l'escadron. 1783 désigne en effet une date écrite à l'encre par l'un des ancêtres de Georges sur l'un des tomes des œuvres complètes de Rousseau. Cette date procède donc d'un personnage de la fiction, l'ancêtre, et concerne un objet de la fiction, le livre de l'ancêtre. On retrouve ainsi une forme de hiérarchie inversée où le repère temporel de ce qu'on pourrait appeler l'action principale est refusé, pour être accordé à un épisode accessoire et très lointain. Mais l'absence de date trouve surtout son sens dans une approche évènementielle du roman.

Il n'est pas question de l'année 1939 ni de 1940 dans *La Route des Flandres*. Ce sont alors, faute de repères précis, les thèmes de la guerre, les personnages de soldats, d'officiers, de cavaliers et surtout notre connaissance *a priori* de l'œuvre, et de son auteur, qui nous mettent sur la piste d'un ancrage situé quelque part aux premiers temps de la deuxième guerre mondiale. L'intrigue est donc datable, puisque le récit relate des faits qui auraient pu s'être déroulés dans un temps précis, mais les dates ne nous seront pas communiquées…

Aux repères temporels traditionnels, Claude Simon préfère ainsi les indications flottantes dans lesquelles le lecteur se perd. Le texte fait par exemple référence aux saisons, qui offrent une succession apparemment logique. Au « printemps » (*RF*, 19) succède « l'été » (*RF*, 41), « l'automne » (*RF*, 136 et 206) puis « l'hiver » (*RF*, 228) qui sera suivi semble-t-il d'un second

[674] Précisons que cette indication temporelle de quatrième de couverture n'a rien de systématique : elle ne figure que dans les éditions de poche de *La Route des Flandres*.

cycle revenant au « printemps (*RF*, 238), à « l'été » (*RF*, 261) et « l'automne » (*RF*, 327). Bien que l'ensemble des saisons recouvre à peu près la période évoquée dans le roman (soit un an et demi entre le début de sa mobilisation en août 1939 et son évasion d'un camp de travail en octobre 1940), les évènements associés à ces saisons ne répondent en réalité à aucun ordre chronologique. Le repérage ne fonctionne donc pas, du moins reste-t-il indicatif. En usant des saisons plutôt que des dates, Claude Simon semble inscrire l'évènement dans le cycle immuable et répétitif de la nature plutôt que dans une progression temporelle. Le rôle des saisons est moins de dater les épisodes de la guerre que de produire des sensations qui découlent de la saison donnée, comme le suggère la première page de *La Route des Flandres* qui rend compte du froid glacial et humide dans lequel baignent les soldats. Loin des horloges de salon, pris dans un autre temps que celui des civils, les soldats mesurent le temps qui passe aux sensations qui les traversent, froid mordant ou chaleur printanière, apaisante mais trompeuse.

La perte de repères du soldat est particulièrement avivée par la question de l'heure qu'il est, qui parcourt le roman. « Quelle heure est-il ? », l'interrogation pour le moins banale surgit paradoxalement dans les moments cruciaux du texte. Cette question, Georges la pose en effet une première fois au début du roman à Blum tandis qu'ils sont dans un wagon en route vers un camp de prisonniers :

> […] cherchant à me rappeler depuis combien de temps nous étions dans ce train un jour et une nuit ou une nuit un jour et une nuit mais cela n'avait aucun sens le temps n'existe pas Quelle heure est-il dis-je est-ce que tu peux réussir à voir l', Bon sang dit-il qu'est-ce que cela peut foutre qu'est-ce que ça changera quand il fera jour tu tiens à voir nos sales gueules de lâches de vaincus […] (*RF*, 22)

La phrase simonienne, bien qu'elle malmène souvent la syntaxe classique, n'est pas avare de virgules. Dans ce passage sans signe de ponctuation – hormis une virgule qui marque l'interruption brutale et semble faire office de points de suspension - la structure de la phrase n'est pas précisée. Ni les incises, ni les agencements de propositions ne sont signalés. Ici on a l'impression d'un aplanissement grammatical. Narration, discours directs, contexte, questionnements, tout est alors nivelé, comme en écho au phénomène temporel à ce moment désigné, à savoir la négation de toute idée de succession. La structuration en étapes successives n'est plus opératoire. La déstructuration du monde des personnages présente dans cet extrait convoque alors la question de l'heure : comme ultime recours à une inscription temporelle qui n'est plus possible, Georges interroge Blum sur l'heure qu'il peut bien être.

Georges repose la question plusieurs fois, notamment après les ébats sexuels avec Corinne (*RF*, 329), cette interrogation sur l'heure sert alors de transition vers une nouvelle évocation de l'épisode précité du wagon.

La question de l'heure vient une troisième fois aux lèvres de Georges après être tombé de cheval, dans l'attaque de son escadron, et alors qu'il rencontre un autre soldat sur le talus près duquel il s'est caché :

> […] puis tout fut noir tandis que des milliers de chevaux galopant continuaient à me passer sur le corps puis je ne sentis même plus les chevaux seulement comme une odeur d'éther et le noir les oreilles bourdonnantes et quand j'ouvris de nouveau les yeux j'étais étendu sur le chemin et plus un cheval […] il y avait un type assis sur le revers du talus : il se tenait le bras un peu au-dessus du coude sa main pendant toute rouge entre ses jambes écartées mais ce n'était pas un type de l'escadron, quand il vit que je le regardais il dit On est foutus, […] alors je m'assis sur le revers du talus à côté du type pensant Mais c'était à peine l'aurore, je dis Quelle heure est-il, mais il ne me répondit pas […] (*RF*, 179-181)

La mort pèse dans cet extrait, Georges semble l'avoir frôlée. La perte progressive des sens, la couleur noire, l'odeur de l'éther, composé volatil souvent employé en médecine comme anesthésiant, jusqu'à la phrase lapidaire de l'inconnu : « on est foutus » ... La question de l'heure apparaît alors comme une sorte d'instinct de survie, dans un moment où l'égarement est si complet, où la compréhension fait tellement défaut, qu'un repère aussi simple que l'heure pourrait servir d'accroche. Mais comme chaque fois, la réponse est refusée à Georges, et une rafale de mitraillettes l'oblige à fuir « longtemps […] longtemps » (*RF*, 182) dans une forêt où le temps à nouveau se fait imprécis.

Finalement, c'est à lui-même que Georges finit par se poser la question, une dernière fois, au moment où son capitaine s'est fait mitrailler. Il tente alors d'y répondre, du moins de s'approcher d'une heure possible:

> […] avançant donc dans le paisible et éblouissant après-midi me demandant
> Quelle heure pouvait-il être ?
> En tenant compte que la route se dirigeait à peu près est-ouest et qu'à ce moment je pouvais voir son ombre équestre et raccourcie sur la droite et dirigée en arrière de lui selon un angle d'environ quarante degrés et que nous étions maintenant déjà dans la seconde quinzaine de mai je suppose que le soleil en face de nous et à gauche […] le soleil se trouvait dans la position sud-ouest donc environ deux heures de l'après-midi mais comment savoir ? (*RF*, 333-334)

Par un procédé qui mime la démarche scientifique, Georges procède à une sorte de démonstration qui mène à une réponse, laquelle est immédiatement désavouée : « mais comment

savoir ? ». Le personnage reste désormais en marge du temps ; les heures continuent de filer, mais ce temps, théorique, ne le concerne plus.

La question de l'heure jalonne ainsi le roman, elle se fait particulièrement insistante aux moments traumatiques qui composent ce récit : lors du transfert au camp de travaux, dans le wagon, sur le talus d'un chemin où plus loin, Wack s'est fait tué, ou encore au moment qui précède la mort du Capitaine de l'escadron. L'interrogation sur le temps, insistante, mais vaine, reflète ainsi l'expérience d'une perte totale des repères pour Georges qui ne sait pas plus répondre à la question « quand ? » qu'à la question « quoi ? », ni « où ?»…

On retrouve ce type de questionnements dans d'autres textes. Par exemple, dans *D'autres vies que la mienne*, Carrère semble accorder une attention particulière au temps qui se détraque au moment où Philippe, le grand-père de la petite Juliette aperçoit son gendre et sa fille pour leur annoncer la mort de leur enfant :

> Dans la bousculade et les cris, Philippe a remonté la rue principale jusqu'au marché, où c'était l'heure de plus grande affluence et, alors qu'il se préparait à les chercher longtemps, il a tout de suite vu Delphine et Jérôme, sous la tour de l'horloge. La rumeur de désastre qui venait tout juste de les atteindre était si confuse que Jérôme, à ce moment, croyait qu'un tireur fou avait ouvert le feu quelque part dans Tangalle. Philippe s'est avancé vers eux, il savait que c'était leurs dernières secondes de bonheur. (*Dvqlm*, 19)

On a l'impression qu'un compte à rebours se met en place pour le couple. Le temps semble s'arrêter sous cette tour de l'horloge et il ne sera plus jamais question de l'heure pour eux qui basculent dans une nouvelle temporalité. Pour sortir de notre corpus, on peut aussi se référer au dernier texte d'Arnaud Ryckner. *La Belle image*[675] évoque une amitié épistolaire entre un écrivain et un prisonnier qui le sollicite pour devenir son directeur de thèse. L'écrivain confortablement installé dans la vie apprend peu à peu le motif de l'inculpation retenu à l'encontre de son correspondant : il a agressé une femme mais est incapable de lui en expliquer le motif. C'est sur cette absence de sens, partagée avec le détenu, que butte le narrateur :

> […] mais personne peut-être mieux que moi n'a pu toucher cette importance de ne pas comprendre, cette importance du *pas de sens* en moi. Peut-être qu'en vous écrivant ainsi, c'est ce *pas de sens* que je voudrais partager. C'est là du moins un lieu où je crois pouvoir n'être plus seul.[676]

[675] Arnaud Rykner, *La Belle image*, Arles, Le Rouergue, coll. "la brune", 2013.

[676] Id., p. 24. Le détenu met l'accent sur cette absence de sens qui selon lui a porté préjudice lors de son procès (« […] tout au long du procès on m'a reproché de ne pas être capable d'expliquer. J'ai l'impression qu'on me condamnait moins pour ce que j'avais fait – évidemment condamnable, et que je condamnais moi-même – que parce que je n'étais pas à-même d'en rendre compte. Ils ne m'ont tout simplement pas cru. » (Ibid., p. 24). Ici le propos

Le détenu fait alors résonner ce vide présent dans le narrateur, « cette importance du *pas de sens* » qu'il connaît bien et l'amène à rompre avec la « belle image » dans laquelle il s'est trouvé, lui aussi, enfermé. Il quitte alors son chez-lui, part au hasard sur les routes, passe une nuit avec une prostituée sur une aire d'autoroute et constate en regagnant sa voiture que l'horloge s'est détraquée :

> L'horloge de bord est déréglée ; je ne sais toujours pas l'heure qu'il est. Je ne sais plus grand-chose en fait.[677]

Voici donc le narrateur gagné par le vide existentiel que l'affaire du détenu a révélé en lui. Le sentiment de perte de repères génère une obsession pour l'heure qu'il est, en lien avec le sentiment plus général d'être déboussolé.

Si, dans *La Route des Flandres*, les dates sont rares, les connecteurs temporels quasi absents, et la question de l'heure reste sans réponse, les déictiques « maintenant », et « à présent » suppléent cette carence en jouant souvent le rôle de lien temporel. Se référant théoriquement à la situation de l'énonciation, ces marqueurs du temps renvoient à des moments très différents de l'histoire. *Maintenant* renvoie aussi bien au camp de prisonniers où Iglésia est « en train maintenant d'écraser avec soin les dernières braises du feu et les recouvrant de terre … » (*RF*, 205), qu'au moment de la mort de Wack qui n'a plus, « maintenant, pauvre Wack», à se soucier de rien (*RF*,132), ou encore au « maintenant couché à côté d'une tiède chair de femme » (*RF*, 210) qui renvoie au temps passé bien plus tard avec Corinne. Ainsi, les différentes étapes de l'histoire de Georges, au lieu de se succéder, donnent toutes l'impression de se dérouler dans une même dimension temporelle que recouvre le *maintenant*. Le texte fait donc un usage relativement étonnant du *maintenant* qui, au lieu d'inscrire l'énonciation dans une temporalité aussi approximative soit-elle, aplanit plusieurs temporalités. Ainsi chez Claude Simon le *maintenant* ne se réfère pas seulement à l'instant datable et fugitif de l'énonciation, mais s'inscrit dans plusieurs moments de l'intrigue qui se trouvent assimilés. Le temps de l'évènement semble ainsi se rapporter à un présent permanent du sujet qui le revit.

Autre usage original, *maintenant* marque souvent une transition plus qu'un ancrage. Claude Simon l'emploie souvent pour passer d'un épisode à un autre. Par exemple, alors qu'il évoque les

---

rejoint ceux du couple des *Viaducs de Seine-et-Oise*, prêts à inventer des raisons à leur acte pour satisfaire la justice. Ce non-sens de l'acte criminel face à l'incompréhension sociétale évoque aussi Meursault, le personnage de Camus.

[677] Ibid., p. 126.

courses hippiques desquelles discutent peut-être Iglésia et de Reixach peu avant que ce dernier se fasse mitrailler, le texte bascule par le biais du *maintenant* dans une autre séquence narrative où cette fois, Blum et Georges sont dans le train pour être emmenés en camp de prisonniers :

> […] les voix donc se mêlant à l'incessant et confus piétinement des bottes et des hauts talons sur le gravier, stagnant dans l'air, le chatoyant et impalpable poudroiement de poussière dorée suspendu dans le paisible et vert après-midi aux effluves de fleurs, de crottins et de parfums, et lui…
> « Ouais ! … » fit Blum (maintenant nous étions couchés dans le noir c'est-à-dire imbriqués entassés au point de ne pas pouvoir bouger un bras ou une jambe […] (*RF*, 21-22)

Près d'un an sépare les deux séquences mais rien ne l'indique ici. Le passage au passé composé marque bien une rupture et l'antériorité de la première séquence sur la seconde mais elle est ramenée au même présent par l'adverbe de temps. De la même façon, on passe d'une séquence au camp de travail à une séquence avec Corinne :

> […] dialoguer (…) avec lui-même, c'est-à-dire son double, tout seul sous la pluie grise, parmi les rails, les wagons de charbon, ou peut-être des années plus tard, toujours seul (quoiqu'il fut maintenant couché à côté d'une tiède chair de femme), toujours en tête à tête avec ce double […] (*RF*, 210)

Cette fois le texte précise que la séquence avec Corinne a lieu « des années plus tard », mais elle est aussitôt ramenée à un « maintenant », comme si le passé avait rattrapé le présent. Plus largement, tous ces « maintenant », ces « à présent » qui jalonnent le texte riment avec les participes présents et comme eux figent les actions[678], entravant toute impression de succession. La narration semble incapable de prendre du recul par rapport à ce qui s'est passé, ni d'inscrire un ordre dans les évènements : « mille ans ou deux mille ans plus tôt ou plus tard » (*RF*, 136) peu importe, ailleurs « un an plus tard » équivaut à « cent ans plus tard » (*RF*, 241). Le temps s'est arrêté pour le sujet au présent de cette campagne des Flandres, l'évènement a délinéarisé la chronologie, écrasé toute succession, compressé toute perspective temporelle. Le sujet est resté coincé dans le présent de son effectuation.

L'Acacia, pourtant fortement structuré par des dates, nous le verrons, éclaire l'usage de ce déictique. On remarque en effet que, s'il est déjà ici et là dans le texte avant le chapitre IV, c'est précisément dans ce chapitre qui évoque la scène où le brigadier se retrouve comme mort sur un talus que l'adverbe temporel « maintenant » et ses équivalents deviennent prédominants : « Accroupi maintenant, il regarde autour de lui » (*Ac*, 87) ; « pour le moment il est uniquement

[678] Dominique Viart*, Une mémoire inquiète*, op. cit., p. 111-115

occupé à surveiller » (*Ac*, 89), « il se tient maintenant à quatre pattes » (*Ac*, 90), « la seule chose qu'il perçoive maintenant » (*Ac*, 92), « toute son attention portée à présent sur l'une des grenouilles » (*Ac*, 101)… Ce chapitre rompt avec les précédents en cela qu'il est en plus écrit au présent. Tout se passe comme si l'expérience intime de la mort introduisait dans le récit une nouvelle dimension temporelle, le présent. Le chapitre VI du 27 août 1940 inaugure cette vision inéluctable selon laquelle « maintenant il allait mourir » (*Ac*, 163), qui ne lâchera plus le personnage principal jusqu'à la fin : « maintenant tout cela était loin, fini, et il allait mourir » (*Ac*, 190), « Maintenant, maintenant… » (*Ac*, 260). Ainsi l'évènement que constitue le fait d'avoir frôlé la mort reconfigure le temps de la voix narrative qui ne peut plus user de repères temporels objectifs et clairs puisque, on y revient, « la notion d'heure a perdu toute signification » (*Ac*, 88). *L'Acacia* explicite ici le phénomène observé dans *La Route des Flandres* sur les liens entre la question de l'heure et l'évènement. Cette nouvelle temporalité s'exprime essentiellement et de plus en plus, dans les passages qui concernent l'époque de 1940 dont le chapitre X constitue un exemple éloquent[679].

On observe alors deux expressions différentes de la temporalité entre d'un côté les chapitres qui traitent de la génération des parents, qui est saturée de dates précises, et de l'autre ceux qui se rapportent au brigadier qui est jalonnée de « maintenant ». Expression d'un fossé entre deux époques, voire d'une collision entre deux régimes d'historicité, *L'Acacia* met en évidence la manière dont la guerre, et, par conséquent, le fait d'avoir frôlé la mort, remet en question la conception ordinaire du temps, pour propulser le personnage dans un « maintenant » dilaté dont il semble qu'il ne sortira plus. On peut relever que Laurent Mauvignier procède souvent de la même manière. Par exemple dans *Des hommes*, après la découverte du cadavre du médecin qui fait évènement au sein de la caserne, le narrateur peut dire que : « maintenant chacun sait que les habitudes n'en seront plus » (*Dh*, 195). Cette manière d'inscrire l'évènement dans un déictique rappelle également sa dimension subjective. L'évènement se rapporte pour le sujet à un *ici et maintenant*. Bien qu'elle évoque un évènement qu'elle n'a pas vécu, la narratrice de *À ce stade de la nuit*, court texte écrit par Maylis de Kérangal en 2014[680], évoque le naufrage d'un cargo de sans-papiers le 3 octobre 2013 aux abords de l'île de Lampedusa. Bien que la date soit donnée avec précision au début et à la fin du texte, le titre, « à ce stade de la nuit », rappelé en anaphore au début des dix parties qui le composent, ancre surtout l'évènement dans la temporalité de la narratrice, dans *ce* stade de la nuit où l'évènement radiophonique infuse en elle jusqu'à modifier sa représentation du monde.

[679] L'adverbe « maintenant » s'y retrouve à une fréquence de près d'une référence toute les deux pages.

[680] Maylis de Kérangal, *À ce stade de la nuit*, Chamonix, Guérin, coll. "paysages écrits", 2014.

L'absence de date dans *La Route des Flandres*, associée à un usage des saisons qui ne la compensent pas, à un questionnement sur l'heure qu'il est, et à l'importance du maintenant, concourent à manifester le temps brisé du soldat durant la guerre. Cette étude du temps flottant de l'évènement, ici longuement développée, peut être aussi menée plus rapidement chez Duras ou Mauvignier.

b- dates floutées : *Hiroshima mon amour* et *Dans la foule*

Dans *Hiroshima mon amour*, les premières lignes du synopsis indiquent que l'histoire se déroule « l'été 1957, en août », mais le corps du scénario ne comporte que des dates relatives à la fiction, sans plus d'ancrage réel que dans le roman de Simon. Le synopsis joue à l'égard du texte un rôle équivalent à celui de la quatrième de couverture pour *La Route des Flandres* : une indication d'arrière-plan, un *paratexte*. En revanche dans le texte à proprement parler, des repères sont beaucoup plus nombreux que chez Claude Simon. Très précises, les heures, et les durées, qui émaillent le texte de Duras tendent à produire un ancrage soucieux de baliser l'intrigue qui s'y déroule. Par deux fois, la Française précise qu'elle a rencontré le Japonais « la veille du retour en France », ce qui circonscrit l'histoire à vingt-quatre heures. Certaines heures sont même précisées :

Elle

Ecoute… c'est quatre heures…

Lui

Pourquoi ?

Elle

Je ne sais pas qui c'est. Tous les jours il passe à quatre heures. Et il tousse. (*Hma*, 38)

Le balisage temporel est somme toute rassurant : on assiste à une sorte de compte à rebours avant le départ de la Française, sachant par exemple que « seize heures les séparent » (*Hma*, 83) précisément avant le moment de se quitter, au début de la quatrième partie. Au sein de la fiction, le temps semble donc un repère opérant, voire rassurant, même si ces repères sont relatifs à la fiction, c'est-à-dire qu'ils ne fonctionnent pas comme des références temporelles historiques. En réalité, de même que pour *La Route des Flandres*, ces marqueurs temporels créent l'illusion d'un ancrage auquel il manque l'essentiel : l'année, voire le mois de cette histoire. Il ne sera en effet jamais question de mois, ni d'année clairement identifiée dans le corps du script. Les calculs s'avèrent même complexes, leurs résultats, incohérents.

Le synopsis est clair : « Nous sommes dans l'été 1957, en août, à Hiroshima » (Hma, 9). Pourtant la Française déclare que quatorze ans ont passé depuis la bombe d'Hiroshima, ce qui décale l'intrigue en 1959. L'âge des protagonistes est un autre sujet d'incohérence. En effet, dans l'appendice « Portrait de la Française », il est dit d'Elle qu'elle a « trente-deux ans » (*Hma*, 154), mais si on compte qu'elle avait vingt ans en 1945 (*Hma*, 51), et que « quatorze ans ont passé» (*Hma*, 102), Elle devrait en réalité en avoir trente-quatre. De même le Japonais ayant deux ans de plus que la Française (*Hma*, 51) a soit trente-quatre ans, soit trente-six ans. Or dans l'appendice « Portrait du Japonais » Marguerite Duras le dépeint comme « un homme d'une quarantaine d'années » (*Hma*, 151), ce qui tend à le vieillir un peu.

Sous des dehors très précis, l'ancrage temporel est donc sujet à flottement : on n'est pas à deux ou trois ans près dans cette fiction. On pourrait attribuer ces incohérences précédemment soulevées à l'écart de deux ans entre la production du scénario (1957), et sa publication chez Gallimard (1959) pour laquelle Marguerite Duras a ajouté les appendices et aurait oublié de faire concorder les dates. L'hypothèse d'une erreur de relecture entre le scénario à proprement dit et son *paratexte* est possible, mais peu probable, d'autant que le flottement temporel a lieu dans ces deux parties du texte. En réalité, ces fluctuations semblent entretenues par l'auteur comme autant de symptômes du fait de ne pouvoir inscrire l'évènement avec précision dans un cadre temporel.

Cette approche se confirme par la manière dont sont présentées les notes et appendices à *Hiroshima mon amour*. Comme le remarque Christophe Carlier, ces annexes au scénario proprement dit, n'obéissent à aucune logique, sont placés dans le désordre, attestent d'une vision du monde foncièrement confuse :

> Les appendices n'établissent pas la version sage et aplanie d'un scénario dont la discontinuité s'expliquerait par l'ivresse de l'héroïne, ou par un parti pris de présentation. Ils héritent d'une confusion inhérente à l'évocation de l'intrigue et à la vision du monde sur laquelle elle repose.[681]

Parce que la voix principale du texte est celle d'une femme égarée, le temps ne peut être exprimé de manière ordonnée et cohérente.

Dans la lignée des textes des années soixante, les premiers romans de Laurent Mauvignier auxquels est rattaché *Dans la foule*, restent très approximatifs dans leur datation. Comme dans *La Route des Flandres* et *Hiroshima mon amour*, l'année peut faire l'objet d'une quête pour le lecteur. Le roman se focalise en effet sur l'évènement du Heysel, cette rencontre sportive entre Manchester

[681] Christophe Carlier, *Marguerite Duras, Alain Resnais, Hiroshima mon amour*, op. cit., p. 16

et la Juventus de Turin qui s'est transformée en manifestations de violences, le 29 mai 1985, comme le rappelle la quatrième de couverture :

> Jeff et Tonino venus de France, Geoff et ses frères de Grande-Bretagne, Tana et Francesco qui viennent de se marier en Italie, mais aussi Gabriel et Virginie à Bruxelles, tous seront au rendez-vous du « match du siècle » : la finale de la coupe d'Europe des champions qui va se jouer au stade du Heysel, ce 29 mai 1985.
>
> La jalousie, le vol des billets, l'insouciance d'une lune de miel : plus rien n'aura d'importance après le désastre.
>
> Excepté de retrouver Tana.

Comme pour *Hiroshima mon amour* et *La Route des Flandres*, cette date du 29 mai 1985 est reléguée au *paratexte* mais reste absente du corps du texte. L'année où se déroule le récit, est en effet l'absente du roman à la fois floue et comprise entre les repères temporels qui précèdent ou suivent cette date. Certainement inutile pour un évènement connu du grand public et ancré dans la géographie du Heysel, le moment de l'action se définit par ses bornes. En amont, on apprend juste au début du roman que Jeff est né en soixante-six (*Dlf*, 12). Sachant qu'il est étudiant (*Dlf*, 16), on peut tabler sur une action qui se déroule vers le milieu des années quatre-vingt. En aval, dans la troisième section, après une ellipse de « trois ans et quelques mois » cette partie évoque « un jour de pluie, en octobre, en quatre-vingt-huit » (*Dlf*, 267).

Comme l'année 1985, le mois de l'année auquel se déroule l'évènement, est traité de manière flottante et par les dates qui l'entourent. De nombreuses indications permettent d'ancrer la première partie au printemps. Geoff est sensible à « cette fraîcheur qui n'existe qu'au printemps » (*Dlf*, 63), Jeff évoque ces « plaisirs du printemps et des réveils dans la rue, au petit matin » (*Dlf*, 54)… le jour du match est ainsi rendu dans la dimension intime, sensuelle, d'un printemps prometteur qui ravive des sensations agréables. Disséminés, ces repères temporels semblent moins chercher à établir un ancrage de référence, qu'à étoffer les personnages en déployant leur sensibilité, leurs souvenirs, à la manière de Claude Simon pour *La Route des Flandres* évoquant la boue gelée qui fait se tordre les chevilles des soldats pressés, s'enfonçant dans une espèce de merzlota. L'usage de la saison printanière pour évoquer la fin du mois de mai, où l'on est presque en été peut également être compris dans la symbolique qu'évoque le printemps, comme nouveau départ dans la vie, comme rupture. *Dans la foule* fait plus précisément allusion à la fin du mois de mai lorsque Tana repense à son cadeau de lune de miel qui comporte « un arrêt à Bruxelles du 28 au 30 mai à l'hôtel Bellevue » (*Dlf*, 79). Autrement dit, c'est par le truchement d'un personnage que s'inscrit la date. Mais en citant le 28 et le 30 mai le roman esquive une nouvelle fois la date fatidique, que les deux autres encadrent, comme pour mieux souligner les

bornes de la rupture temporelle, le vide de l'évènement qu'elles circonscrivent. Il semble donc que ce roman de Laurent Mauvignier cherche à contourner la date précise de l'évènement qu'il n'évoque que par ses à-côtés, comme pour mieux en souligner la rupture qu'elle représente dans la vie de ces personnages.

La structure d'ensemble de *Des hommes* est assez différente de *Dans la foule*. Le roman se structure en effet autour de quatre parties qui correspondent à quatre temps différents de la journée, lesquels donnent leurs noms aux titres des chapitres : « Après-midi », « soir », « nuit » et « matin » se succèdent donc et constituent un ensemble homogène clairement ramassé sur une journée. On retrouve ici une structure plus proche d'*Hiroshima mon amour*, avec un récit-cadre de vingt-quatre heures. Comme Marguerite Duras, Laurent Mauvignier resserre la tension dramatique en la concentrant sur un seul jour[682] bien que, comme dans le scénario de Duras, celui-ci sera sans cesse débordé par les souvenirs des protagonistes qui se font de plus en plus envahissants. Ce cadrage *a priori* clair et dense ne joue donc pas un rôle de délimitation temporelle pour la fiction mais semble, au contraire, être posé pour mieux souligner l'impossibilité de s'inscrire dans ce temps simple quand on est, comme la Française, ou comme Rabut, habité par les souvenirs traumatiques.

Le roman de Laurent Mauvignier commence en outre par un marquage temporel très précis qui évoquera peut-être à certains les critiques qu'en son temps Paul Valéry fit concernant « la marquise sortit à trois heures… » :

> Il était plus d'une heure moins le quart de l'après-midi […] il portait […] l'une de ces cravates en skaï comme il s'en faisait il y a vingt ans et qu'on trouve encore dans les solderies.
>
> Aujourd'hui, on dira qu'il ne sentait pas trop mauvais. […] On l'appellera Feu-de-bois comme depuis des années, et certains se souviendront […] sous la négligence de ses soixante-trois ans. (Dh, 11)

Mais les repères ici évoqués restent relatifs à la fiction et ne permettent pas non plus de dater précisément l'année où se déroule le récit cadre. Publié en 2009, le roman partage-t-il le même « aujourd'hui » que le lecteur ? C'est l'impression qu'on peut avoir au début de cette lecture, ce qui ferait remonter les épisodes du récit cadre à la fin des années 2000. Or le lecteur se rend compte au bout d'une centaine de pages que les faits racontés se situent plutôt au milieu des

[682] La critique a souligné la construction en vingt-quatre heures qui rapprocherait le roman *Des hommes* d'une tragédie classique. Même si cette référence nous semble trop liée aux notions de fatalité et de destin, l'usage revendiqué par le genre classique de l'unité de temps censé tendre davantage l'action est sans doute le même que celui qu'en fait Mauvignier.

années quatre-vingt dix puisque « ça fait presque vingt ans » que Bernard a quitté la Région parisienne où il a vécu quinze ans, pour revenir dans sa ville natale, et que son retour coïncide avec les années « soixante-quinze, soixante-seize » (*Dh*, 91). Bernard a donc quitté l'Algérie en 1961, il a vécu quinze ans en région parisienne d'où il part vers 1976. La datation du récit cadre nécessitera donc à ce stade un réajustement : l'histoire se déroule vers 1996, soit treize ans avant celle spontanément posée de 2009. Comme pour *Dans la foule*, dater précisément l'intrigue nécessite un calcul pour le lecteur. Mais en réalité, toutes ces précisions importent assez peu du point de vue référentiel, l'essentiel résidant dans l'effet de flottement temporel qu'elles cherchent à entretenir autour de la date de l'évènement, soit en obligeant à des réajustements en cours de lecture, soit encore en présentant presque systématiquement des dates sous forme d'approximations[683]. Ni le Heysel, ni la guerre d'Algérie ne sont ainsi vraiment figés dans une date.

Ainsi, l'absence de datation claire chez Claude Simon, l'impression de négligence qui se dégage de *Hiroshima mon amour*, et les approximations des romans de Mauvignier prennent sens si on les relie à la notion d'évènement. Le moment précis de l'évènement est ainsi soit l'objet d'une connaissance *a priori*, soit l'enjeu d'une reconstruction après-coup, mais ne relève pas d'un cadre posé en surplomb par l'auteur. Avec des marqueurs temporels problématiques, les textes soulignent l'inutilité des dates et de la chronologie au profit des sensations et traduisent l'état des consciences en rupture avec le temps canonique, pour qui le temps s'est résolument scindé entre un avant et un après. L'évènement semble avoir précipité le sujet dans un hors-temps chez Claude Simon, dans un temps incertain chez Marguerite Duras et Laurent Mauvignier. Si pour *La Route des Flandres* et *Hiroshima mon amour*, l'absence de repères s'inscrit dans un traitement de l'évènement autant que dans une esthétique avant-gardiste, l'usage parcimonieux que fait l'écrivain contemporain des marqueurs temporels, dans la lignée de ces deux auteurs, confirme un parti pris qui dépasse les seuls principes des années soixante.

683 Par exemple, la scène des Nord-Africains à l'Intermarché remonte « au printemps soixante-dix-sept ou soixante-dix-huit » (*Dh*, 86), au moment où se déroulent les faits principaux « ça fait presque vingt ans [que Bernard] est revenu, et même un peu plus » (*Dh*, 91), « il avait fallu attendre quelques années – je ne sais pas combien exactement, moins de dix en tous cas, peut-être sept ou huit ans-, pour avoir des nouvelles de Février » (*Dh*, 113), et que la scène du médecin torturé qu'on a retrouvé près du poteau téléphonique continue de hanter Rabut « quarante ans plus tard, disons, presque quarante, c'est ça, presque quarante ans » (*Dh*, 222).

2- dates en cascades

Publiés vingt-cinq à trente ans après *Hiroshima mon amour* et *La Route des Flandres*, *La Douleur* et *L'Acacia* proposent à rebours des œuvres antérieures, une structuration temporelle fortement marquée. *La Douleur* s'offre comme un journal intime dont chaque partie commence par la date du jour, quant à *L'Acacia*, c'est un roman composé de chapitres qui portent tous pour titre une date. Cette mise en relief des dates contraste tellement par rapport à la place qui leur était accordée chez ces mêmes écrivains dans les textes des années soixante analysée plus haut qu'elle pose question. Finalement, après avoir souhaité exprimer par un manque d'ancrage temporel le désarroi d'un narrateur qui ne comprend rien à ce qui lui arrive, l'écrivain des années quatre-vingt n'aurait-il pas fait volte-face ? Conscient de la difficulté à se repérer pour la lecture, peut-être Claude Simon et Marguerite Duras ont-ils souhaité revenir sur une conception trop radicale du brouillage temporel en replaçant un ancrage au cœur du roman?

Publiés respectivement en 1985, et en 1989, *La Douleur* et *L'Acacia* évoquent respectivement le retour des déportés survivants en avril 1945, et la campagne des Flandres dont il est déjà question dans *La Route des Flandres*. L'évènement principal est cette fois plus clairement historicisé. La question d'un nouvel ancrage temporel dans ces deux textes est d'autant plus cruciale qu'elle résonne avec les nouvelles préoccupations dans les années quatre-vingt où la littérature fait de nouveau une place au référent, à l'histoire, au réel dans les romans. D'où cette question : peut-on parler d'un glissement depuis l'absence d'ancrage temporel à l'époque moderne vers un ré-ancrage à l'époque contemporaine ? Qu'en est-il de l'appropriation de l'évènement dans ce contexte ? La question, si elle est peut paraître naïve, interroge en réalité les enjeux du retour de la datation dans ces deux textes de Duras et Simon qu'elle met en perspective avec l'appropriation de l'évènement.

a- De *La Route des Flandres* à *L'Acacia* : une approche temporelle plus structurée ?

Un tournant semble pris par Claude Simon lorsque, près de trente ans plus tard, *L'Acacia* remet sur le métier l'ouvrage, s'attachant une nouvelle fois à la campagne des Flandres, et à la figure du capitaine Reixach. Pouvant se lire comme une réécriture du roman de 1960 qui traite des mêmes sujets, ce nouveau roman interpelle par les principales différences qui le distinguent de son homologue. On remarque en particulier que la dimension horizontale et géographique de la « route » qui sillonne les Flandres, laisse place à une perspective non seulement verticale, que

connote l'arbre, mais aussi temporelle, que véhicule, à travers ce symbole, la généalogie. C'est ce nouvel intérêt pour le temps qui retient ici notre attention tant il offre une problématique de premier choix dans *L'Acacia*. En effet, alors qu'aucune date ne permettait d'ancrer *La Route des Flandres*, le roman de 1990 est jalonné de dates comme par exemple toutes celles inscrites sur les cartes postales adressées à la mère. Le roman s'organise par ailleurs en douze chapitres, chacun d'entre eux composé d'un chiffre romain et d'un titre en une date seule. « I/ 1919 » ; « II/ 17 mai 1940 » ; « III/ 27 août 1914 »…

Pourtant les titres de *L'Acacia* ne frappent pas par leur homogénéité. À y regarder de plus près, ces dates en exergue offrent en effet une variété de formes déroutante. Tantôt elles annoncent une simple année (1919, 1914, 1940), tantôt, plus précises, elles se concentrent sur un seul jour (17 mai 1940, 27 août 1914). Parfois aussi, elles se présentent comme une période qui peut quant à elle être courte (un an pour le chapitre VIII intitulé « 1939-1940 »), ou longue (trente-quatre ans pour le chapitre V « 1880-1914 »). Certaines, enfin, surprennent, comme pour le chapitre VII où la période « 1982-1914 » va à rebours de l'ordre chronologique habituel. Multipliant les approches, l'écrivain semble ainsi exprimer un certain effort pour trouver une expression cohérente des dates qui ne serait pas naturelle. Mais le chapitre XI, « 1910-1914-1940… » est le plus éloquent. S'agit-il de trois dates ? De deux durées ? La trilogie des marqueurs temporels est ambigüe. Par ailleurs, le bornage temporel, tout problématique qu'il est, est neutralisé par les points de suspension qui supposent son insuffisance.

Les dates s'affichent mais ne servent pas la compréhension temporelle. Pour preuve, les dates qui titrent les douze chapitres ne garantissent en aucun cas que le contenu de chacun des chapitres se développe dans le contexte temporel qu'elles indiquent. Le chapitre III qui indique « 27 août 1914 » est par exemple concentré en majeure partie sur la fin du XIXe siècle, et l'enfance du père, son éducation. Si le texte évoque bien ce capitaine mort le 27 août 1914, il remonte également le temps jusqu'en 1884, soit trente ans avant la date qu'indique le chapitre et opère un saut temporel jusqu'en 1919. On pourrait multiplier les exemples de ce type qui confirment l'idée que ces bornes temporelles sont l'expression d'une insuffisance de la date, dans le prolongement de *La Route des Flandres*[684]. Comme nous l'avons dit de *Des hommes*, ou *d'Hiroshima mon amour*, le cadre temporel, lorsqu'il est fixé, semble d'autant mieux manifester les débordements de l'évènement, incapable de s'y fondre. Dans *L'Acacia* cette conception de la date

[684] Ces débordements temporels étaient déjà à l'œuvre dans *La Route des Flandres*. Les principaux fils narratifs se concentrent vraisemblablement sur la période de 1940 mais le texte évoque aussi « ce qui avait commencé quatre ans plus tôt » (*RF*, 16), c'est-à-dire les infidélités de Corinne à de Reixach, et il est aussi question de l'ancêtre Reixach, dont il est dit qu'il a voté la mort du roi Louis XVI, à la fin du XVIIIème siècle. En aval, le texte se projette « six ans après » avec Corinne. La guerre a véritablement brisé toute perspective temporelle et empêche le récit de se dérouler sur le plan chronologique.

comme leurre est poussée à l'excès, grâce à la prolifération des repères temporels, signe qu'appréhender l'évènement sur le plan temporel s'avère un échec.

b- *La Douleur*, retour à une temporalité claire ?

La Douleur se présente comme un texte ancré dans le réel : les personnages renvoient à des personnes réelles. Robert L. correspond à Robert Antelme, dont le nom de résistant était Robert Leroy, et qui fut déporté politique. En toute logique Mme L. correspond à Marguerite Duras, alors mariée à Robert Antelme, D. est Dionys Mascolo, qu'elle fréquente alors rue Saint Benoît. Cet ancrage des personnages s'accompagne d'une datation très précise. Le texte progresse chronologiquement jusqu'au retour de Robert L., et annonce en toute logique des dates plausibles comme « 20 avril », « dimanche 22 avril 1945 », « mardi 24 avril », « jeudi 26 avril », « 28 avril »[685]. Au contraire d'*Hiroshima mon amour*, les dates données dans *La Douleur* interpellent donc par leur mise en exergue et leur précision.

Cette logique temporelle sur laquelle semble reposer le journal convient toutefois d'être nuancée. En effet, on discerne des parasites dans les jalons donnés. Un relevé quasi exhaustif permet de se rendre compte qu'elles désignent tantôt le simple mois d'avril, comme c'est le cas au début (*D*, 13, 19), tantôt un jour et un mois, comme « 20 avril » (*D*, 23), parfois complété d'un jour de la semaine comme pour le « mardi 24 avril » (*D*, 45). Tantôt ces précisions s'accompagnent de l'année : « dimanche 22 avril 1945 » (*D*, 38), tantôt elles s'en dispensent, et parfois aussi, le mois vient avant le jour de la semaine : « Avril-dimanche » (*D*, 43). Marguerite Duras semble ici utiliser toute la palette possible des formes que peut prendre une datation. On remarque ici que les dates, exhibées par le journal, se caractérisent par une absence d'homogénéité, comme si au fond, la volonté de marquer les repères temporels s'accompagnait d'une incapacité à les sortir de la confusion.

On s'interroge alors sur les raisons d'un ancrage qui s'affiche de manière brouillonne. L'usage des références temporelles agirait ainsi à contre-emploi : loin de servir de repère, ces références sont une manière de manifester tout à la fois le besoin d'un ancrage temporel et le dysfonctionnement du temps ordinaire pendant l'attente de Robert L. Le temps objectif est ainsi

[685] Respectivement pages 23, 38, 45, 50 et 54.

discrédité au profit d'un temps subjectif incohérent, comme cela est déjà le cas dans *Hiroshima mon amour*[686].

À cette incohérence temporelle dans la manière de formuler la date, nous ajouterons que la même date est répétée à plusieurs reprises. Ainsi en est-il par exemple du « mardi 24 avril » (*D*, 45), suivi du « 24 avril » (*D*, 49), du « vendredi 27 avril » (*D*, 50) suivi du « 27 avril » (*D*, 51) ou du « 28 avril » (*D*, 54 et 55). Quand bien même la diariste écrit la même journée à deux reprises, l'utilité de répéter la date se pose. Cet effet exprimerait l'état trouble d'une diariste perturbée par l'attente de son mari qui pourrait passer pour être véridique. Or ce trouble est tout sauf authentique, il est produit, fabriqué par l'écrivain. C'est ce que révèlent les archives et la publication des *Cahiers de la guerre*. Sophie Bogaert et Olivier Corpet, qui la dirigent, notent que les évènements évoqués dans *La Douleur*, en particulier l'attente de Robert Antelme, furent majoritairement écrits en 1947, soit deux ans après la date à laquelle ils sont censés se dérouler. Par ailleurs le manuscrit révèle que les dates qui le ponctuent ont très vraisemblablement été ajoutées après la première rédaction[687]. Principalement répartis dans deux cahiers, le cahier « presses du XXème » et le « cahier de cent pages » les évènements racontés dans *La Douleur* sont donc le fruit d'une reconstruction temporelle qui fait le choix de s'afficher dans ses incohérences, avec cette multiplicité de formes et ses répétitions. Que dire alors d'un journal que les dates, censées rythmer le texte, ne font pas réellement avancer. Le rappel lancinant du mois d'avril, la répétition des dates, effacent toute idée de progression, de succession. Cet effet contribue à produire un véritable enlisement temporel, expérience que subit le personnage féminin entièrement fixée au point de l'attente.

Étrangement, dès lors que Robert L. revient, le journal se mue en narration continue. Le temps ne se démarque plus, ne simule plus la précision ; la narratrice assume même une forme de flottement :

> Je ne sais plus quel jour c'était, si c'était encore un jour d'avril, non, c'était un jour de mai, un matin, à onze heures le téléphone a sonné (*D*, 57)
>
> Puis le temps a passé encore.
> Ça a été le premier été de la paix, 1946 (*D*, 70)

[686] Une réplique sur le temps qui n'a pas été retenue dans le film porte d'ailleurs cette réflexion en germe : « Apprendre la durée exacte du temps. Savoir comment le temps, parfois, se précipite puis sa lente retombée inutile […]» (*Hma*, 110).

[687] Sophie Bogaert et Olivier Corpet, in *Cahiers de la guerre*, op. cit. , p. 154-155.

Cette transformation de la forme du texte après le retour de Robert L. confirmerait le lien entre la quête d'un ancrage temporel, aussi artificiel soit-il, et le trauma du sujet. Outre cela, la forme de ce texte qui bascule du journal au récit marque une rupture en lien avec celle qui survient dans la vie de la narratrice. L'angoisse marque un arrêt du temps que le retour de Robert L. vient relancer. Mais entre le temps ralenti du journal du mois d'avril 1945 et le flottement du récit de l'été 1945, l'épisode des camps marque la rupture.

Loin d'opérer un virage par rapport aux réserves sur l'ancrage temporel dans *La Route des Flandres*, et *Hiroshima mon amour*, les textes plus tardifs que sont *L'Acacia* et *La Douleur* enfoncent le clou. C'est en effet la même déprise temporelle qui s'affiche en 1960 par l'absence de marqueurs et en 1990 par un usage détourné de ces marqueurs. Le rôle que confèrent à la datation Marguerite Duras, et Claude Simon, n'est en réalité pas destiné à donner un ancrage objectif, partageable. En faisant varier la grammaire de la datation, les écrivains en exhibent la variété possible, au profit d'une approche plus intime. Cette voie partagée par les deux écrivains leur permet ainsi de mettre l'accent sur le sentiment de vivre dans une temporalité en rupture avec un écoulement normal du temps, parce que le temps n'existe plus ou qu'il s'est brouillé.

c- Emmanuel Carrère : du quotidien à *l'uchronie*

Des auteurs de notre corpus, Emmanuel Carrère est celui qui recourt le plus aux dates. *L'Adversaire* et *D'autres vies que la mienne* sont parcourus de repères temporels à la fois précis et nombreux. Relatant tous deux des expériences vécues, ces récits semblent donc *a priori* accorder aux repères temporels leur rôle d'ancrage dans le réel, cautionnant la véracité des évènements relatés. Carrère est aussi de nos quatre auteurs celui qui s'inscrit le plus dans cette littérature du quotidien dont les travaux de Michaël Sheringham ont montré qu'elle s'enracine dans la période 1960-1980 et qu'elle prospère depuis les années 1980[688]. Comme *D'autres vies que la mienne*, *L'Adversaire* met l'accent sur la platitude de la vie du narrateur au regard de celles qu'il évoque

[688] Michaël Sheringham, *Traversées du quotidien. Des surréalistes aux postmodernes*, [Everyday Life : Theories and Practices from Surrealism to the Present, Oxford University Press, 2006] Presses Universitaires de France, coll. "lignes d'art", 2013 ; « Le Romanesque du quotidien », in Declercq, Gilles, et Murat, Michel, *Le Romanesque*, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, p.255-265. Emilie Brière a également proposé une étude de L'Adversaire en fontion des travaux du philosophe Bruce Bégout dans son article « Le laminage de l'évènement quotidien. Quelle place pour l'individu dans L'Adversaire d'Emmanuel Carrère ? », art. cit.

dans ses récits. Défini comme un temps « sans évènement »[689], le quotidien s'apparente pour Bruce Bégout à « un temps ordinaire qui offre peu de place à l'évènement »[690]. Le philosophe évoque la manière dont l'évènement constitue une menace pour le monde quotidien dont il « remet en cause la trame ordinaire, jusque-là solide des faits et gestes »[691]. Afin de conjurer cette menace, le quotidien cherche alors à devancer l'évènement « en instaurant une temporalité régulière et définie »[692]. Pourtant rien ne peut empêcher ce quotidien de se transformer en brisure temporelle, comme le rappelle Clémence Boulouque. Le jour où elle a retrouvé son père mort, suicidé par balle et où, en définitive, « ce qui n'était qu'une journée ordinaire est devenu une inguérissable blessure »[693]. C'est à partir de ces réflexions que nous observerons comment l'omniprésence des marqueurs temporels chez Carrère s'inscrit dans un quotidien qui se brise, soulignant la force d'irruption de l'évènement.

- les repères chronologiques : une nécessité d'auteur

On l'a vu, les réticences d'Emmanuel Carrère pour l'ellipse l'incitent à user des marqueurs temporels dans un maillage très dense. L'écrivain s'en explique dans un passage particulièrement éclairant de *D'autres vies que la mienne* que nous avons déjà cité. Constatant l'esprit d'escalier du juge Étienne qui lui raconte son parcours de vie, il évoque, pour sa part, son besoin de « tisser la trame la plus serrée possible » :

> Sa manière, je l'ai dit, est libre et associative, avec des sautes brusques d'un thème à l'autre, d'un temps à l'autre. J'ai, moi, le goût et même l'obsession de la chronologie. L'ellipse ne me convient que comme procédé rhétorique, dûment répertorié et contrôlé par moi, sinon elle m'épouvante. Peut-être parce qu'il y a dans ma vie un accroc et qu'en tissant la trame la plus serrée possible, j'espère le réparer, j'ai besoin de prendre des repères comme : le mardi d'avant, la nuit suivante, trois semaines plus tôt, de ne manquer aucune étape, et dans nos entretiens je ramenais sans cesse Étienne à cet ordre, qui m'impose de commencer ce récit par l'évocation de son père. » (*Dvqlm*, 112)

---

[689] La citation exacte est : « Le quotidien a pour trait essentiel de ne pas se laisser saisir, d'échapper, il appartient à l'insignifiance, il est sans évènement, sans sujet, c'est là sa profondeur » Maurice Blanchot, *Écrits politiques*, 1958-1993, Léo Sheer, 2003, p. 64.

[690] Bruce Bégout, *La Découverte du quotidien*, Paris, Allia, 2005, p. 470.

[691] Id.

[692] Ibid.

[693] Clémence Boulouque, *Mort d'un silence*, Paris, Gallimard, [2003], coll. "Folio", 2006, p. 91.

Emmanuel Carrère met en scène un écrivain obsédé par la chronologie, épouvanté par l'ellipse, allant jusqu'à parcourir les lieux décrits par Jean-Claude Romand lors de son enquête en respectant scrupuleusement l'ordre chronologique qui lui a été donné (*Ad*, 45)[694]. *L'Adversaire* est d'ailleurs un récit encadré par deux dates. Il s'ouvre sur « le matin du samedi 9 janvier 1993 », et s'achève en « janvier 1999 ». *D'autres vies que la mienne* débute une dizaine d'années après. Commencé en décembre 2004, il se termine trois ans[695] plus tard, sur la paternité épanouie de l'auteur-narrateur. En apparence, donc, les deux récits couvrent chronologiquement leur sujet. L'écrivain est pourtant loin d'offrir un récit au déroulé linéaire. Dans les faits, la construction temporelle de *L'Adversaire*, comme de *D'autres vies que la mienne*, part d'une succession chronologique et linéaire pour aboutir à un chaos temporel.

Dans *L'Adversaire*, quatre temporalités différentes sont posées : la généalogie de Romand depuis son enfance, le temps du fait divers qui gravite autour du 9 janvier 1993, le temps du procès en 1996, et le temps de l'écriture du roman par Emmanuel Carrère, quatre temporalités qui se succèdent dans les grandes lignes jusqu'à la page 178. Pour les commodités de repérages, on peut distinguer dans *L'Adversaire* trois temps qui ne sont pas présentés comme tels dans le texte, mais que nous avons délibérément choisi de retenir pour clarifier l'organisation temporelle du récit. Les deux premiers temps (p. 9 à 178) semblent complémentaires et prennent pour référence la date du 9 janvier 1993, point de départ de la première partie (p. 9 à 50), point d'arrivée pour la deuxième (p. 50 à 178). Le roman s'ouvre sur cette indication temporelle précise :

> Le matin du samedi 9 janvier 1993, pendant que Jean-Claude Romand tuait sa femme et ses enfants […] (*Ad*, 9)

La suite mentionne le lundi 11, date de la découverte de la tuerie et fait se dérouler quasi jour après jour la semaine qui suit la découverte macabre. L'ordre chronologique qui semble se mettre en œuvre est momentanément rompu par l'irruption dans le troisième chapitre du souvenir d'une amie décédée d'un cancer « l'automne précédent » (*Ad*, 31), mais reprend avec la lettre envoyée à Jean-Claude Romand l'été 1993, soit six mois après le fait divers. S'ensuit une ellipse de deux ans au cours de laquelle l'écrivain, hanté par l'affaire mais sans nouvelle du détenu, se consacre à

[694] « […] itinéraires commentés que j'ai suivis fidèlement, en respectant même l'ordre chronologique qu'il me suggérait. », (*Ad*, 45).

[695] « J'ai repris ce livre trois ans après en avoir formé le projet, je l'achève trois ans après l'avoir abandonné. », (*Dvqlm*, p. 299).

d'autres œuvres. Puis arrive le procès qui commence au début de l'été 1996. Les premiers chapitres prennent donc pour origine le temps du fait divers et sont orientés vers le temps du procès et de l'écriture du roman.

À partir de la page cinquante le procès sert de transition pour reprendre le passé de Jean-Claude Romand. Le récit prend alors une tournure à dominante biographique, traquant les sources de la mythomanie du personnage dans cette vie tranquille d'avant la « tragédie ». L'ensemble part ainsi de l'enfance de Jean-Claude Roman, pour arriver au 9 janvier 1993. Au terme de ce cheminement, la scène des meurtres est reconstituée. Cette deuxième partie peut donc se lire comme le parcours inverse de la première, à savoir qu'elle remonte le temps pour aboutir au 9 janvier 1993.

Ce parallèle souligne un phénomène propre à l'axe chronologique, c'est qu'il induit un rapport de cause à effet dans toute cette histoire. La vie entière de Jean-Claude Romand semble concentrée dans cette date à laquelle aboutit son enfance, de laquelle est issue son avenir, et l'écriture du récit de Carrère. Le fait divers rapporté dans une cohérence temporelle semble pris dans les nasses d'une perspective tragique : Jean-Claude Romand serait condamné depuis l'enfance à déraper, et ce dérapage conditionnerait l'envie d'écrire un roman pour Carrère. Or cette perspective téléologique ne permet pas de s'approprier le fait divers. C'est tout l'enjeu du troisième temps du livre.

Ce dernier temps (p. 179 à la fin) est en effet plus confus sur le plan de la chronologie et perturbe le bel équilibre apparent des deux premiers. La quarantaine de pages finales fait écho à tout ce qui précède, mais dans le désordre : il y est question à nouveau de la semaine qui suit la sortie du coma, vue par le voisin et ami Luc, on revient au temps du procès, à la correspondance entre Carrère et Romand, il y est question aussi d'une ellipse de deux ans et du projet d'écriture du roman déjà énoncé dans le troisième par Emmanuel Carrère. Cette sorte de conclusion est en réalité une reprise qui redistribue les temporalités, ramassant les principales en les entrecroisant, plutôt qu'en les faisant se succéder. Or c'est par elle qu'émerge le livre, comme si, du chaos temporel émergeait la possible appropriation du fait divers. De fait, la date du 9 janvier laisse place à une nouvelle date qui y fait écho ; « janvier 1999 » couronne la réalisation du texte d'Emmanuel Carrère.

La construction temporelle de *L'Adversaire* suit donc d'abord un ordre chronologique relativement simple. Mais, associé à une entrave de l'écriture cet ordre doit être levé pour que l'écriture puisse se libérer. C'est ainsi que nous pouvons lire le roman *L'Adversaire*, et c'est ainsi qu'est également construit *D'autres vies que la mienne*. Nous ne dessinerons qu'à gros traits

l'organisation de ce deuxième roman pour épargner à notre lecteur un relevé trop fastidieux. Contentons-nous donc d'observer les grandes étapes de ce récit :

1- (p. 9-69) Noël 2004, cinq jours au Sri-Lanka, mort d'une petite fille de quatre ans,

2- (p. 70-99) la même année à Rosier, mort de la belle sœur sur quelques mois, le jour de la fête des écoles de ses trois filles

3- (p. 100 à 190) rencontre avec un ami de la belle sœur, Étienne, qui raconte sa vie à Emmanuel Carrère, depuis son enfance jusqu'à sa rencontre avec la belle-sœur,

4- (p. 191-210) vie de Patrice, mari de la belle-sœur et des trois fillettes, depuis le décès de leur mère,

5- à partir de la page 211, reconstitution de la vie de la belle-sœur de son enfance à ses derniers instants.

C'est cette dernière partie qui nous intéresse ici, car elle reprend des éléments des parties précédentes. De la mort de la belle-sœur, de la rencontre avec Étienne, et de la vie de Patrice avec ses trois filles, déjà évoquées dans la deuxième, troisième, et quatrième partie, il est en effet aussi question dans les dernières pages. Le séjour au Sri-Lanka y est enfin à nouveau évoqué :

> Le jour de Noël a aussi été celui du tsunami. On a appris qu'Hélène et Rodrigue étaient saufs avant même de savoir à quoi ils avaient échappé, mais on n'a manqué ensuite aucun journal télévisé, aucune des émissions spéciales qui permettaient de suivre la catastrophe en direct, minute après minute. Ces plages tropicales dévastées, ces bungalows de paillotes, ces gens à peine vêtus qui criaient et pleuraient, cela semblait incroyablement loin de la Savoie sous la neige, de la maison en pierre trapue, du feu dans la cheminée. (*Dvqlm*, 251)

Le tsunami de la première partie est donc revu dans ces dernières pages. La boucle est bouclée. Certes, cet épisode inaugural est perçu sous un autre éclairage, celui de la famille d'Hélène qui, depuis la Savoie enneigée s'intéresse à Hélène et à son fils Rodrigue sans qu'il soit question d'Emmanuel Carrère ni de son propre fils. Mais cela entérine l'idée d'un parcours qui commence chronologiquement, concentré sur une juxtaposition de fils narratifs, et aboutit à une reprise pêle-mêle des principales temporalités. Or, c'est encore une fois cette partie qui reprend les temporalités en les brouillant qui permet de faire advenir le récit.

Malgré son obsession de la chronologie, Emmanuel Carrère est donc contraint de *délinéariser* son récit car c'est une condition pour que l'écriture advienne. Chez lui l'échec de la

chronologie classique n'est pas un postulat mais fait l'objet d'une expérimentation au sein du récit par la figure du narrateur-écrivain. Confronté à l'incapacité de trouver une manière de dire l'évènement, l'écrivain se voit contraint de renoncer à une structure temporelle trop maîtrisée, trop cohérente pour dire ce qui échappe à toute maîtrise. À l'inverse, empiler les fils narratifs dans les dernières pages offre une échappatoire. Au fond, cela était déjà annoncé par la première page où s'emmêlent les époques. *D'autres vies que la mienne* s'ouvre en effet sur l'évocation du tsunami avec une apparente confusion temporelle. Le narrateur entremêle le passé de la rencontre avec Hélène à l'automne 2003, le jour du tsunami en 2004, le moment de l'écriture « cinq ans plus tard, et la perspective de « vieillir ensemble » :

> La nuit d'avant la vague, je me rappelle qu'Hélène et moi avons parlé de nous séparer. Ce n'était pas compliqué : nous n'habitions pas sous le même toit, n'avions pas d'enfant ensemble, nous pouvions même envisager de rester amis ; pourtant c'était triste. Nous gardions en mémoire une autre nuit, juste après notre rencontre, passée tout entière à nous répéter que nous nous étions trouvés, que nous allions vivre le reste de notre vie ensemble, vieillir ensemble, et même que nous aurions une petite fille. Plus tard nous avons eu une petite fille, à l'heure où j'écris, nous espérons toujours vieillir ensemble et nous aimons à penser que nous avions dès le début tout compris. Mais il s'était écoulé depuis ce début une année compliquée, chaotique, et ce qui nous paraissait certain à l'automne 2003, dans l'émerveillement du coup de foudre amoureux, ce qui nous paraît certain, en tous cas désirable, cinq ans plus tard, ne nous paraissait plus certain du tout ni désirable cette nuit de Noël 2004 […] (*Dvqlm*, 7)

Les nombreux repères temporels que nous avons soulignés, la variété des temps conjugués où présent, imparfait, futur, plus que parfait, passé composé cohabitent sur une dizaine de lignes, le va-et-vient entre les souvenirs et les projections dans le futur pourraient égarer le lecteur, l'obligeant à relire ce propos liminaire au risque de ne pas pouvoir le comprendre. L'enjeu pour Carrère est ici de marquer à quel point l'évènement de Noël 2004, autrement dit le tsunami, a pu être décisif dans sa vie. Le bouleversement temporel correspond alors au bouleversement intime. Il semble que ce soit là un nœud des récits d'Emmanuel Carrère dont l'apparent ordre policé et chronologique masque un besoin de chaos pour dire l'évènement.

Ainsi, même si les remarques de Carrère à propos de ses propres textes peuvent parfois susciter de la méfiance, le passage cité au début de cette réflexion sur l'ellipse pourrait fonctionner comme une poétique de la prose pour l'écrivain. En effet, plus qu'une simple signature d'auteur, ou qu'un simple souci d'ancrer ses récits, cette propension à dater au plus près un phénomène relève d'une nécessité psychologique, en opposition avec le bouleversement qu'induit un évènement. Comme Claude Simon et Marguerite Duras usent de la chronologie dans les années 80 pour mieux faire ressortir le trouble du sujet qui ne peut s'y inscrire, Emmanuel

Carrère fait entendre une voix perdue qui essaie de s'accrocher aux repères temporels pour compenser ce qu'il appelle pudiquement « un accroc » dans sa vie. Sans doute cette expression se réfère-t-elle à la disparition brutale de son grand-père que nous avons déjà évoquée. Quoiqu'il en soit, cet épisode traumatique conditionnerait une écriture faite d'un maillage temporel serré. C'est pourquoi sans doute, les marqueurs temporels se font de plus en plus obsédants à mesure qu'on s'approche de la date de l'évènement majeur : la tuerie familiale du samedi 9 janvier 1993, mettant en relief l'impossibilité d'inscrire le temps de cet évènement dans un temps objectif.

- emballement des dates autour du 9 janvier 1993

L'évènement qui marque le récit de *L'Adversaire* est daté du 9 janvier 1993. C'est cette date qui est le plus souvent répétée dans le texte. Figurant sur la quatrième de couverture, elle amorce le récit qui débute avec précision sur « le matin du 9 janvier 1993 » (*Ad*, 9), et revient aux pages 147 (« Un samedi de préférence, le 9 ou le 16 janvier, Kouchner lui avait laissé le choix. Alors le 9, a décidé Corinne c'était plus près ») et 148 (« D'ici le 9 janvier, il serait mort »). Point de départ et, en quelque sorte, point d'arrivée du récit, cette date est chaque fois suivie ou précédée d'une pause temporelle marquée par un retour à la ligne. Le temps ralentit en effet visiblement aux abords de la date fatidique : les jalons temporels se font plus resserrés, les marqueurs temporels plus nombreux. Le temps décélère comme pour mieux faire attendre la date fatidique du 9 janvier, comme pour retarder l'advenue de l'évènement.

La « dernière semaine » (*Ad*, 151) qui précède le « drame » est en effet scandée précisément dans la onzième section du roman (pages 151 à 178). Chaque jour de la semaine, précisé d'un article qui le particularise, retrace les faits et gestes de Jean-Claude Romand qui s'inscrivent pourtant dans une vie banale : « ils ont passé le dimanche au « Grand Tétras », le chalet du col de la Faucille où ils avaient leurs habitudes » (*Ad*, 153) ; « Lundi matin, sa mère lui a téléphoné » (*Ad*, 153) ; « il n'est pas allé travailler le mardi » (*Ad*, 155) ; « comme [les enfants] n'avaient pas classe le mercredi matin et beaucoup chahuté la veille, ils se sont levés tard » (*Ad*, 156) ; « il partait toujours tôt le jeudi » (*Ad*, 158), « le vendredi, il a conduit les enfants à l'école » (*Ad*, 159)… Aucun signe avant-coureur ne transparaît dans cette semaine-là qui semble au contraire mettre l'accent sur la répétition, la familiarité des lieux et des habitudes caractéristiques du quotidien tel que le définit Bruce Bégout[696].

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

La décélération n'empêche pas l'évènement d'arriver comme un dysfonctionnement du quotidien, une manière de souligner l'incongruité de l'évènement qui s'inscrit temporellement dans des habitudes familiales dont la teneur est totalement en décalage avec elles. Dans un même temps, cette pause temporelle vient annoncer l'évènement par une forme de manœuvre dilatoire. Le temps suspendu traduit en effet l'hésitation, la retenue du narrateur pour raconter un épisode délicat. Plus il s'approche de l'évènement, plus il prend le temps de ce qui le précède. Cela donne l'impression que la narration ne veut pas s'approprier cette histoire. D'ailleurs la première fois que la tuerie est racontée, le narrateur s'efface derrière un rapport d'autopsie, les hypothèses de l'accusation et les propres mots de Jean-Claude Romand durant l'audience. La dilution temporelle semble alors créer un double effet de dramatisation : on assiste à une sorte de compte à rebours vers le massacre qui fait piétiner le temps à l'orée de l'évènement, et chaque détail de ces derniers instants se prête à l'interprétation. Ce dernier effet est principalement causé par une illusion rétrospective du lecteur qui verra, par exemple, dans le fait que Jean-Claude Romand n'aille pas travailler ce mardi-là un signe que quelque chose se trame.

De façon symétrique, la deuxième section (pages 11 à 29) qui relate la suite du 9 janvier, et la découverte des corps, égraine elle aussi de manière banale les jours de la semaine, voire les moments de la journée : « le lundi peu après quatre heures du matin » (*Ad*, 11), Luc est réveillé ; « dans l'après midi » (*Ad*, 16), des questions se posent sur la vie de Jean-Claude Romand ; « le premier soir », et « tout au long de la nuit », (*Ad*, 19), les amis se réunissent pour échafauder des hypothèses ; « au bout de trois jours » (*Ad*, 26), « le jeudi » (*Ad*, 26), on apprend que Romand va survivre, le lendemain ont lieu les obsèques des parents et « le dimanche » (*Ad*, 29), on choisit un nouveau parrain à la fille de Luc. Le temps objectif recouvre ainsi l'évènement qui n'y trouve ainsi aucune inscription : la vie continue, Jean-Claude Romand est simplement remplacé, oublié et avec lui toute cette affaire.

Cette manière de procéder à deux reprises manifeste par un usage des repères temporels, l'envie d'ancrer l'évènement du 9 janvier 1993 dans le temps chronologique et banal d'une semaine, tout en soulignant l'impossibilité de le faire. Le samedi du 9 janvier est sans commune mesure avec la banalité des jours qui précèdent, et est bien vite recouvert par le quotidien qui engloutit cet évènement. Emmanuel Carrère semble chercher une solution de continuité plaçant de façon contigüe des épisodes qui n'ont rien à voir. L'évènement est alors perçu comme un temps possible de la vie quotidienne : tout peut arriver sans qu'on puisse anticiper. On retrouve

---

définition du quotidien est illustrée de manière presque trop parfaite par les pages qui retracent la dernière semaine de Romand avant la tuerie.

ici les préoccupations de l'écrivain, adepte de Philipp K. Dick, auteur de romans où la frontière entre la normalité et le fantastique est poreuse. L'évènement est ici traité comme une *uchronie*, un temps en dehors du temps. C'est ce traitement de l'évènement, relativement proche du genre fantastique, qui offre un lien dans l'œuvre de Carrère entre les romans fantastiques et les récits plus tournés vers le réel.

- le temps de l'évènement : l'*uchronie*

Le récit d'évènement semble s'inscrire dans une *uchronie* au sens où l'évènement ne s'inscrit dans aucune temporalité datable. Le terme d'*uchronie* est un néologisme apparu au milieu du XIXeme siècle dans les travaux du philosophe Charles Renouvier[697]. Contre le fatalisme et le cléricalisme de son époque, le fervent défenseur d'une histoire éclairée propose de prendre en charge, comme l'indique le titre de son ouvrage, le « développement de la civilisation européenne tel qu'il n'a pas été, tel qu'il aurait pu être ». Pendant temporel de l'utopie dont elle s'inspire, l'*uchronie* évoque un temps qui n'existe pas, un temps hors du temps et plus propice, comme l'était le monde de Thomas More, à une réflexion critique sur le monde. Cet espace temporel à la fois décalé et critique est particulièrement pertinent pour aborder Emmanuel Carrère. En effet, il rappelle dans un ouvrage paru en 2009 consacré à la question et qu'il préface[698] que l'*uchronie*, en lien avec un goût prononcé pour la science-fiction, et le fantastique, l'a beaucoup intéressé dès ses études, comme en témoignent ses premiers écrits[699]. Maturité aidant, l'écrivain déclare s'être détourné de ces mondes parallèles. Toutefois, il nous semblerait un peu hâtif de jeter la notion d'*uchronie* avec l'eau d'un bain auquel Carrère dit vouloir renoncer[700]. En effet, la définition qu'il donne de cette notion d'*uchronie* semble largement dépasser le cadre des univers fantastiques et pouvoir s'appliquer à une représentation du monde de plus en plus

[697] Charles Renouvier, *Uchronie (l'utopie dans l'Histoire), esquisse historique apocryphe du développement de la civilisation européenne tel qu'il n'a pas été, tel qu'il aurait pu être*, in *Revue philosophique et religieuse*, 1857, repris dans *Bureau de la critique philosophique*, [1876], Pau, Pyrémonde, 2007.

[698] Eric B. Henriet, *L'Uchronie*, Paris, Klincksieck, 2009.

[699] La biographie de Philipp K. Dick, mais encore *La Moustache*, voire *La Classe de neige* évoquent des univers fantastiques ou ses franges…

[700] « Un des grands avantages de l'âge adulte, selon moi, c'est qu'on n'a plus tellement à choisir ni à atermoyer. […] Pour ma part, j'aime mieux ça et compte bien poursuivre ma tâche, entamée il y a trente ans, consistant à tuer en moi cet amateur de petits jeux et de grandes tristesses auquel on peut donner, parmi d'autres, le nom d'uchroniste : celui qui ne veut pas du temps, ni de son travail ; celui qui voudrait que tout reste virtuel et que rien ne s'accomplisse ; celui, et c'est sa grandeur, qui dit non. », Eric B. Henriet, *L'Uchronie*, op. cit., p. 14.

flottante. Carrère explique d'ailleurs le succès de l'*uchronie* par cette analyse où la notion dépasse largement le cadre des univers fantastiques :

> La seconde [raison pour laquelle l'*uchronie* fleurit actuellement] est que l'uchronie tourne inlassablement autour de ce moment de bascule où le virtuel devient réel, et que ce moment devient de plus en plus difficile à saisir. Il est de plus en plus difficile à saisir dans un monde, si l'on peut encore parler d'*un* monde, où ce qu'on s'accordait à appeler le réel se dérobe de plus en plus sous la prolifération exponentielle de ses représentations et versions alternatives. L'uchronie, du coup, y gagne quelque autorité comme instrument de connaissance du réel… [701]

C'est précisément cette perspective élargie de l'*uchronie*, perçue comme ce « moment de bascule (…) de plus en plus difficile à saisir », comme « instrument de connaissance du réel », qui nous intéresse ici car elle correspond pleinement à la définition de l'évènement donnée par Derrida d'une frontière sur laquelle on échoue.[702] D'une certaine façon, la scène où Philippe vient annoncer à Jérôme et Delphine la perte de leur fille, les apercevant « sous la tour de l'horloge » en pensant qu'ils vivent « leurs dernières secondes de bonheur » (*Dvqlm*, 19), est une manière d'associer l'annonce d'un évènement à un temps qui s'arrête. Il nous semble que chacun à leur manière, Emmanuel Carrère, Laurent Mauvignier mais aussi Claude Simon et Marguerite Duras travaillent leurs textes de sorte à assimiler le temps de l'évènement à ce moment de bascule vers une nouvelle temporalité.

3- logiques atemporelles : passé/présent/futur

L'évènement est associé chez Duras et Simon, Mauvignier et Carrère, à une crise de la temporalité classique qui fait basculer le sujet dans un temps en rupture. Les consciences basculent ainsi dans un temps décalé, ou un « hors-temps », voient le temps s'arrêter, ou au contraire s'emballer. Une autre forme de manifestation de cette rupture temporelle pourrait être la manière dont son orientation est particulièrement mise à mal dans les textes qui s'approprient

[701] Emmanuel Carrère, Préface à Eric B. Henriet, *L'Uchronie*, op. cit., p. 12.

[702] « L'évènement, c'est ce qui arrive et en arrivant arrive à me surprendre, à suspendre la compréhension : l'évènement, c'est d'abord ce que je ne comprends pas. Mieux, l'évènement, c'est que je ne comprenne pas (…) il n'y a d'évènement digne de ce nom que là où cette appropriation échoue sur une frontière. », Jacques Derrida, *Le concept du 11 septembre*, loc. cit. , p.139.

l'évènement. Claude Romano explicitant ce que Deleuze appelle « paradoxe du devenir »[703] évoque cette crise temporelle du temps qu'induit un évènement pour le sujet :

> [L'évènement] *n'est jamais « présent » que* comme *passé à la lumière de son futur*. Constitué *en lui-même* tout entier par ce délai structurel sur soi qui fait que *survenir*, pour lui, ce n'est jamais se produire au présent, mais inclure *déjà* en soi (ou déployer à partir de soi) les trois dimensionnels du temps, l'évènement ne se montre donc *comme présent* (c'est-à-dire comme lui-même : *évènement*) que s'il apparaît comme tel *au passé*, à la lumière de son futur, c'est-à-dire à partir de la dimension essentielle où se joue son ad-venir comme *sens*.[704]

Reformulé autrement, on dira que l'évènement porte en lui les trois dimensions temporelles parce que, pour devenir *évènement*, un fait nécessite du recul (futur par rapport à l'évènement), et qu'à ce moment seulement l'évènement est compris rétrospectivement (dans le passé) comme tel. À la lueur de ces réflexions, nous pouvons mesurer combien les confusions et brouillages temporels reconfigurent le temps de façon adéquate à l'évènement, combien la voix comporte en elle la temporalité événementielle, sorte de temporalité mixte, en rupture d'avec un déroulement chronologique. C'est ce qu'expriment autrement les expressions comme celle du « passé qui ne passe pas »[705], au sujet de la période vichyste, qui traduit la permanence, au présent, des traumatismes de la guerre, ou encore l'expression « le futur passé » de l'historien allemand Reinhart Koselleck[706], l'un des pionniers concernant les réflexions sur la notion d'historicité.

Reinhart Koselleck a conceptualisé dans les années soixante-dix la notion de régimes d'historicité que François Hartog a notamment contribué à faire connaître en France. Ce concept, particulièrement opérant pour analyser les périodes de crises temporelles, observe la manière dont passé, présent et futur ne semblent plus s'articuler logiquement :

> Partant de diverses expériences du temps, le régime d'historicité se voudrait un outil heuristique, aidant à mieux appréhender, non le temps, tous les temps, ou tout le temps, mais principalement des moments de crise du temps, ici et là, quand viennent, justement, à perdre de leur évidence les articulations du passé, du présent et du futur.[707]

---

[703] Gilles Deleuze, *Différence et répétition,* op. cit.

[704] Claude Romano, *L'Evènement et le temps*, op. cit., p.182.

[705] Expression notamment célèbre depuis l'ouvrage d'Éric Conan et Henry Rousso, *Vichy, un passé qui ne passe pas*, Fayard, coll. "Pour une histoire du XXe siècle", 1994.

[706] Reinhart Koselleck, *Le Futur passé. Contribution à la sémantique des temps historiques*, (trad. J. Hoock et M-C Hoock) [Suhrkamp, 1979], éd. EHESS, Paris, 1990.

[707] François Hartog, *Régimes d'historicité, Présentisme et expériences du temps*, Paris, Seuil, [2003], coll. "points", 2012, p. 38.

Philosophes et historiens s'accordent ainsi pour associer l'évènement, intime ou collectif, à un brouillage temporel qui renvoie alors à cette expression de *régimes d'historicité* « si, par " historicité" on accepte d'entendre cette expérience première d'*estrangement*, de distance de soi à soi, que, justement, les catégories de passé, de présent, de futur, permettent d'appréhender et de dire, en l'ordonnant et en lui donnant un sens », comme l'écrit François Hartog.

Nous avons déjà pu constater que les logiques temporelles étaient bousculées, par exemple avec Simon où dans *La Route des Flandres* l'évènement passé reste un *maintenant*, ou chez Duras qui fait se succéder dans son journal des dates qui sont les mêmes. En nous limitant à quelques études de cas, nous verrons comment, dans notre corpus, le temps est soumis à une crise qui crée des courts-circuits entre présent, passé et futur, défaisant la linéarité du schéma temporel.

a- Le présent au prisme du passé : *D'autres vies que la mienne*

À la fin de la première section de *D'autres vies que la mienne*, le narrateur, bouleversé par l'histoire d'un couple ayant perdu sa fille dans le tsunami médite sur un transfert des expériences, si le passé en avait été autrement :

> Je pense : nous aurions pu être parmi eux. Jean-Baptiste et Rodrigue auraient pu descendre sur la plage en contrebas de l'hôtel. Nous aurions pu, c'était prévu, sortir en mer avec le club de plongée sous-marine. Et Delphine et Jérôme doivent penser, de leur côté : nous aurions pu emmener Juliette avec nous au marché. Si nous l'avions fait, elle viendrait ce matin encore nous rejoindre dans notre lit. (*Dvqlm*, 24).

L'évènement incite à *réécrire l'histoire* dans l'autre sens, à imaginer *ce qui se serait passé si…* Par l'usage du conditionnel passé « nous aurions pu » répété trois fois, le sujet au présent entre en interaction avec un passé dont il revisite les possibilités. Ce qui s'est passé fait basculer la vie des gens de manière tellement brutale, si invraisemblable que, victime d'un côté, et rescapé de l'autre, envisagent aisément l'alternative à ce qui leur est arrivé, la facilité avec laquelle on passe d'un côté ou de l'autre du drame. Jérôme et Delphine envisagent la simplicité de ce qu'ils auraient pu faire pour éviter le drame, le rescapé prend la mesure de la minceur de ce à quoi tient sa survie. Si cette capacité à se projeter dans la vie de l'autre est cruelle pour la victime, elle fait prendre conscience à celui qui réchappe à la catastrophe toute la préciosité de la sienne, qui fut épargnée :

> Nous éprouvions que nos corps étaient fragiles. Je regardais celui d'Hélène, si beau, si accablé de fatigue et d'effroi. Je n'éprouvais pas de désir mais une pitié déchirante, un besoin de prendre soin, de protéger, de

> garder toujours. Je pensais : elle pourrait être morte aujourd'hui. Elle m'est précieuse. Tellement précieuse. (*Dvqlm*, 68)

Ainsi l'évènement peut-il être vécu par procuration. C'est un des moteurs de *D'autres vies que la mienne* et qui explique aussi le titre. Même de celui qui ne l'a pas connu directement, il peut bouleverser la vie. C'est ainsi que le couple formé du narrateur et de sa compagne, couple bringuebalant au début du récit, puise toute sa force des ravages du tsunami qu'il n'a pourtant pas connu frontalement :

> Il y a encore quelques mois, si j'avais appris que j'avais un cancer, que j'allais bientôt mourir, et que je m'étais posé la même question que Juliette, est-ce que ma vie a été réussie ? je n'aurais pas pu répondre comme elle. J'aurais dit que non, ma vie n'avait pas été réussie. J'aurais dit que j'avais réussi des choses […] C'est ce que j'aurais dit à l'annonce de ma mort, avant la vague. Et puis, après la vague, je t'ai choisie, nous nous sommes choisis et ce n'est plus pareil. Tu es là, près de moi, et si je devais mourir demain je pourrais dire comme Juliette que ma vie a été réussie. (*Dvqlm*, 90-91)

> L'idée que je pourrais la perdre m'est insupportable mais pour la première fois de ma vie je pense que ce qui pourrait me la ravir, ou me ravir à elle, ce serait un accident, la maladie, quelque chose qui nous tomberait dessus de l'extérieur et pas l'insatisfaction, la lassitude, l'envie de nouveauté. (*Dvqlm*, 305)

L'évènement ouvre ainsi le champ des possibles. Par exemple, Juliette imagine ce qu'aurait été sa vie si elle n'avait pas eu un cancer (*Dvqlm*, 223), l'expérience extrême que vit Hélène, compagne du narrateur, lui confère l'aura d'une « héroïne de roman ou de film d'aventure » (*Dvqlm*, 48) dont elle était totalement dépourvue jusqu'alors. L'évènement initie un nouvel ordre du monde, ouvre sur de nouvelles manières de l'envisager. Le philosophe Claude Romano explique cette idée qu'il fait reposer sur la pensée de Lévinas :

> Lévinas dit quelque part que les grandes expériences de notre vie n'ont jamais été vécues. Ça ne veut pas dire, naturellement, que ce ne sont pas des « expériences », mais plutôt que, là où il y a expérience, au sens fort, là où il y a évènement, ce que nous expérimentons ainsi n'acquiert son sens véritable qu'après coup, en fonction des possibles qu'il ouvre, c'est-à-dire du rôle qu'il en vient à jouer dans notre existence. Un évènement n'apparaît comme évènement qu'après coup. Il n'est jamais un évènement, mais il aura été un évènement. Son temps est le futur antérieur.[708]

[708] Claude Romano, entretien avec Danièle Rivière, in Danièle Rivière (dir.), *Jeux et enjeux de la narrativité dans les pratiques contemporaines (Arts Visuels, Cinéma, Littérature)*, op. cit., p.39-40.

Les personnages de Carrère, et en particulier celui du narrateur-personnage qu'il interprète, montrent que le simple fait d'effleurer des expériences fortes fait s'interroger sur le sens de la vie. Cette dimension de l'évènement séduit également le texte littéraire qui, tout en œuvrant à son appropriation, s'emploie à envisager les tournants possibles qu'une vie aurait pu prendre. La littérature se montre attentive aux chemins de traverse révélés par l'évènement, et relaie cette conception d'une vie jamais arrêtée, toujours susceptible de prendre une nouvelle voie. Une autre manière d'ouvrir le champ des possibles est de projeter au futur le présent d'un personnage confronté à l'évènement. C'est le cas par exemple au moment où le narrateur envisage la vie de Patrice après la mort de sa femme Juliette :

> Plus tard, il se remarierait. Un garçon aussi beau, aussi gentil, trouverait forcément une femme gentille aussi. Il saurait l'aimer comme il avait aimé Juliette : il ne se complairait pas dans le deuil, il n'y avait chez lui aucun penchant morbide. Cela viendrait, inutile d'anticiper. (*Dvqlm*, 89)

Ces prospectives, où le présent est envisagé dans le futur, sont nombreuses et beaucoup plus déployées dans les romans de Laurent Mauvignier. À la différence des textes de Carrère, ces projections transparaissent dans les textes de Mauvignier à travers les fantasmes des personnages.

b- Laurent Mauvignier et les fantasmes prospectifs

Le roman *Dans la foule* débute sur un glissement temporel :

> Nous deux, Tonino et moi, on n'aurait jamais imaginé ce qui allait arriver […] (*Dlf*, 9).

Les protagonistes semblent alors dans un après-coup de l'évènement qu'ils anticipent (« ce qui allait arriver ») sans le désigner clairement. L'usage conjugué du conditionnel passé et du semi-auxiliaire « aller » conjugué à l'imparfait, indique un fait futur (la tuerie) par rapport à des faits passés (leur vie en venant à Bruxelles), brouille la piste temporelle. La voix capable d'anticiper est donc une voix en retrait, située dans l'après-coup, mais qui prend aussi le point de vue des personnages au présent de leur arrivée à Bruxelles. Le même procédé anime les premières paroles de l'anglais Geoff :

> Il aurait mieux fallu que je ne monte pas dans le train. Mais voilà. Au lieu de rester là, de ne pas bouger, je suis monté dans le train et moi aussi, ce jour-là, je suis parti de Liverpool et je suis allé jusqu'en Belgique, à Bruxelles. (*Dlf*, 11)

Même usage du conditionnel qui anticipe sur le futur, usage du présent pour le verbe « monter » renforcé par le déictique « ce jour-là », et énumération au passé composé des actions du personnage pour ce jour. Geoff, comme Jeff, sont des narrateurs-personnages qui font varier le lieu temporel de l'énonciation pour retracer leur aventure au Heysel.

Ce statut énonciatif qui mêle présent, passé et futur est valable pour l'ensemble du roman où la voix glisse en permanence d'une époque à l'autre, comme dans l'exemple suivant où l'Anglais Geoff commente la présence d'amis anglais à Bruxelles :

> Eux que mes frères connaissaient depuis l'enfance et que ce jour-là ils verront tenir, dans le stade, tout à l'heure, comme des fous, hirsutes, sautant sur place, le drapeau de l'Union-Jack. (*Dlf*, 67)

Passé (« eux que mes frères connaissaient depuis l'enfance »), présent (« ce jour-là »), et futur (« ils verront », « tout à l'heure ») se télescopent. La confusion temporelle pour dire ce qui s'est passé ce 29 mai 1985 traduit la difficulté d'une voix qui ne parvient pas à se fixer dans une temporalité. Elle multiplie alors les ancrages temporels, en créant des sortes de courts-circuits. Ces parasitages se font d'autant plus prégnants qu'on touche à l'évènement. Au sujet du match, Jeff constate qu'il a permis rétrospectivement un regard lucide sur leurs années d'études, à Tonino et à lui :

> Nous ne parlions pas souvent de ça avec Tonino et c'est longtemps, oui, finalement longtemps après ce printemps-là, après ce jour-là, précisément, que nous avons compris l'un et l'autre nos poumons prêts à éclater dans la ville où nous vivions, où nous étouffions sous le regard de la cathédrale et de la Loire – il aura fallu ce jour de printemps à Bruxelles […] (*Dlf*, 62)

En somme, tout se passe comme si l'évènement venait faire exploser la continuité temporelle classique ou rendait impossible toute perspective chronologique. Mais plus particulièrement, dans l'œuvre de Laurent Mauvignier, on trouve de manière récurrente des passages où les voix se projettent dans un futur, non seulement par l'usage du conditionnel, comme on l'a vu chez Carrère, mais en utilisant le futur. Par exemple, après avoir l'espoir de retrouver ses billets pour le match, Gabriel, le personnage de *Dans la foule*, imagine sa réconciliation avec sa compagne Virginie :

> Puis ensuite j'irai dans un bar, ou dans une cabine, et j'irai téléphoner à Virginie pour lui dire, tout est arrangé, Virginie ! J'ai les billets ! […] Et Virginie et moi nous verrons le match. Nous applaudirons à tout rompre quand nous verrons Platini et Boniek. Et nous nous tiendrons la main jusqu'à ce qu'elle me dise de la lui lâcher parce qu'il fait trop chaud et que sa paume est humide. (*Dlf*, 88)

Le fait de ne plus marquer la dimension hypothétique de ce futur par le conditionnel et d'en faire au contraire une certitude, confère à ces projections le statut de fantasmes. La voix déstabilisée par ce qui lui arrive, convoque ainsi un futur nourri des habitudes des personnages qui lui permet d'accéder à un futur imaginaire qu'elle convoque. C'est pourquoi nous posons ici l'idée d'un fantasme prospectif.

Le quotidien de la vie de couple entre Gabriel et Virginie, que l'évènement vient briser, est par exemple reconstruit par le fantasme prospectif de Gabriel, comme un déni à ce qui s'est passé, comme pour se dire qu'après la violente dispute et après le Heysel, la vie pourra continuer telle qu'avant. L'anticipation d'un quotidien imaginé sur les même bases que le quotidien passé semble une conjuration de l'évènement pour Gabriel. Nous avons déjà évoqué le philosophe Bruce Bégout et sa réflexion sur la notion de quotidien. Il montre dans son ouvrage combien le quotidien cherche à annihiler l'évènement qui rappelle trop souvent la fragilité humaine :

> […] la quotidianisation est un sauvetage de l'existence, dans la mesure où, en la soustrayant à la situation primitive de l'*apeiron*, elle rend possible une vie humaine dans la durée.[709]

Dans son analyse, le philosophe envisage ainsi l'appel du quotidien comme un recours du sujet pour remédier à la brisure qu'induit l'évènement. Ce phénomène marque donc particulièrement la rupture temporelle dans la vie du personnage. Sur cette technique de la projection irréelle d'un quotidien repose une partie entière du premier chapitre. Geoff, incapable de déterminer quel fut son rôle dans le Heysel, imagine qu'il va retrouver sa petite amie Elsie et qu'elle ne pourra que le soupçonner d'avoir joué un rôle actif dans les combats. La description qu'il fait de cette rencontre est entièrement au futur, et court sur une dizaine de pages. Geoff anticipe chacune des réactions, chacun des gestes d'Elsie dont voici un extrait :

> Alors, j'irai chez Elsie pour trouver des réponses à des questions que je refuserai de me poser. À peine je sonnerai à la porte de la maison que très vite elle viendra m'ouvrir. Dès ce moment d'entendre les pas qu'elle fera en courant, par cette façon là à elle de glisser ou de trottiner dans le couloir, en laissant les talons de ses mocassins vernis claquer sur le carrelage, jusqu'à ce qu'elle arrive et s'arrête devant la porte qu'elle n'arrivera pas à ouvrir tout de suite, dès ce moment, donc, où il faudra entendre par-delà le bruit du verrou qui résonne à travers le bois, la voix d'Elsie me demandant de ne pas m'impatienter, je saurai à quel point elle sera inquiète et impatiente de me voir face à elle. (*Dlf*, 211)

[709] Bruce Bégout, *La Découverte du quotidien*, Paris, Allia, 2005, p. 473.

Peut-être Geoff trouve-t-il dans cette évocation un refuge à sa situation. Perturbé par le doute d'avoir participé aux altercations du Heysel, ce qui ne lui ressemble pas, on dirait plutôt qu'il se repose de ses questionnements en convoquant sa vie d'homme calme, une vie tellement monotone qu'il est possible de l'anticiper. Geoff peut alors mesurer l'écart entre la vie tranquille dans laquelle il était lui-même ancré avant l'épisode du Heysel, et celle dans laquelle le match l'a propulsé. Pour ce dernier, se projeter dans ce futur en forme de passé est une façon de se raccrocher à une vie qui lui échappe. L'imprévisibilité de l'évènement et de ses réactions lui a fait apparaître combien sa vie prévisible était peut-être aussi une vie artificielle. Geoff dont la vie semble déjà écrite depuis longtemps semble suggérer par la scène fantasmée de ces retrouvailles qu'une telle rencontre est inutile, parce que Geoff ne retrouvera pas Elsie qui poursuivra en ligne droite une vie rangée régie par des principes, tandis que celle de Geoff a pris un tournant. L'évènement les a séparés. Ne trouvant sa place ni dans le quotidien artificiel de sa vie passée, ni dans l'évènement ponctuel, le personnage disparaît du roman.

De la même manière, quand Tana imagine comment sera reçue l'annonce de la mort de son mari Francesco par ses parents, elle confronte sa vie ravagée aux habitudes rassurantes de la famille. Elle voit la mère « qui relève la tête », et la chaufferie dans les moindres détails (*Dlf*, 164). Cette façon de faire se projeter les personnages dans un futur non-hypothétique crée dans les romans de Mauvignier une sorte de porosité entre le présent de l'évènement et un futur imaginaire. Elle semble exprimer aussi la rupture entre les personnages bouleversés et les vies rituelles et prévisibles de ceux qui les entourent, avec lesquelles elles prennent leurs distances.

À travers ces deux études de cas, nous avons pu observer que l'appropriation de l'évènement passe en littérature par le parasitage de la temporalité canonique qui consiste à rendre étanches les frontières entre passé, présent, et futur. Ce procédé illustre cette sensation d'*estrangement* dont parlait François Hartog, qui touche les sujets frappés par un évènement.

Ce bouleversement de l'axe temporel s'accompagne d'un bouleversement de la linéarité sans cesse à l'œuvre. D'une certaine façon, cela rejaillit sur une écriture où le livre achevé laisse place, au lieu de les effacer, aux « innombrables œuvres possibles vers lesquelles, à tout instant, elle a failli dévier »[710]. C'est sans doute pourquoi les fils narratifs se multiplient dans ces œuvres, faisant de l'évènement le déclencheur des possibles de la fiction.

[710] Bernard Pingaud, *L'Expérience romanesque*, op. cit., p. 11-24.

4- l'épaisseur du temps évènementiel

On connaît les allusions ironiques de Claude Simon vis-à-vis de l'aboutissement du « couronnement logique du récit »[711]. Pas plus que lui, Marguerite Duras n'envisage de raconter une fiction en suivant une logique temporelle classique :

> […] je ne sais pas de quoi partent les gens. Quand ils partent d'une histoire, je me méfie, d'une histoire faite, toute faite, voyez, déjà avant d'écrire, avec un commencement, un milieu, une fin, des péripéties, je me méfie ; je ne sais jamais très bien où je vais ; si je savais, je n'écrirais pas, puisque c'est fait, ce serait fait ; je ne sais pas comment on peut écrire une histoire déjà explorée, inventoriée, recensée, voyez, ça me semble d'une tristesse, je dois dire aussi d'une indigence (…)[712]

Marguerite Duras et Claude Simon prennent leurs distances vis-à-vis du récit « avec un commencement, un milieu, une fin, des péripéties », en porte-à-faux par rapport au récit linéaire. Ils délaissent ainsi le « temps des almanachs » pour travailler la temporalité, en faire une matière plus épaisse qui puisse mieux s'accorder à l'évènement. C'est ce que confie Laurent Mauvignier dans un entretien : il préfère délaisser la linéarité au profit du creusement :

> […] il est impossible d'aller vers une littérature qui serait linéaire, qui serait simplement un étalement d'un évènement qui aurait des conséquences, qui amènerait un autre évènement, mais plutôt une chose qui se creuse, qui se fait en tension, en relief, qui creuse des évènements déjà donnés parce qu'ils étaient là […][713]

Cette conception de la littérature se cumule au traitement de la matière évènementielle. Parce qu'il est central, obsédant, l'évènement opèrerait un véritable forage dans l'ensemble du texte dont le mouvement s'apparenterait ainsi plutôt à creuser - une faille - qu'à dérouler une ligne.

Nous nous interrogerons dans cette partie sur la façon dont les fictions qui s'approprient un évènement déconstruisent la linéarité du récit au profit d'une quête d'épaisseur, Nous

---

[711] « […] à propos d'un […] roman de Stendhal, *Le Rouge et le noir*, Henri Martineau a écrit que le dénouement (c'est-à-dire le fameux coup de pistolet tiré par Julien Sorel sur Mme de Rénal en pleine église) est : « le couronnement logique du récit. […] Doit-on alors penser que sa logique serait, en dehors de toute considération littéraire, une logique de situations ou de caractères que l'auteur suit jusqu'à ce fameux dénouement en vue duquel tout aurait été construit et agencé suivant des principes ou des lois irréfutables ?», Claude Simon, *La fiction mot à mot*, op. cit., p. 77.

[712] Marguerite Duras, Michelle Porte, *Les lieux de Marguerite Duras*, op. cit., p. 37. Cette question du bornage qui se joue dans les textes se rejoue également dans les propos des personnages, souvent difficiles à délimiter. De Claire Lannes, par exemple, son mari dit qu'elle parlait mais que ses discours étaient difficiles à suivre car ils ne comprenaient ni début ni fin (*L'Amante anglaise*, op. cit., p. 56).

[713] Laurent Mauvignier, entretien, in Stéphane Bikialo et Jacques Dürrenmatt (dir.), *Dialogues contemporains*, Pierre Bergounioux, Régine Detambel, Laurent Mauvignier, La licorne, Poitiers, 2002, p.101.

mettrons d'abord en évidence la démultiplication des fils narratifs, qui donnent de l'épaisseur à l'évènement, puis le travail de sape qui s'effectue sur les bornes du récit : empêchant le récit de commencer ou de finir, le texte entrave la perspective linéaire.

a- Échappatoires à la linéarité : démultiplications des fils narratifs

Une manière d'échapper à la linéarité du récit consiste à dédoubler les fils narratifs par la mise en abyme ou les constructions parallèles. Les récits qui veulent s'emparer de la matière évènementielle comportent en effet la plupart du temps un tissage de plusieurs histoires menées de front ce qui brise, par voie de conséquence, toute linéarité. Cet entrelacement des histoires prend deux formes caractéristiques : la mise en abyme et le parallèle, les deux formes ne s'excluant pas l'une l'autre.

Ces pratiques littéraires de la mise en abyme ne sont pas nouvelles. La littérature fourmille d'exemples où une fiction sert de cadre à une autre fiction. Pour n'en citer que quelques cas célèbres et variés, *Hamlet* de Shakespeare met en scène la mort du père d'Hamlet dans une fiction qui renvoie aux soupçons du personnage éponyme ; *L'Illusion comique* de Corneille raconte l'histoire d'un père, Primadant, qui va voir un magicien lequel lui montre par une fiction ce qu'est devenu son fils, Clindor ; dans *La Curée* de Zola le jeune Maxime et Renée, séductrice beaucoup plus âgée que lui, assistent à la représentation de *Phèdre*, citons enfin *Manon Lescaut* où le récit de des Grieux s'inscrit dans une première fiction où le personnage rencontre le narrateur-auteur du roman, l'Abbé Prévost. Pour Lucien Dällenbach[714], l'intérêt de la mise en abyme réside dans « la nature du rapport analogique qui prévaut entre sujet et objet de réflexion », entre « agent réflecteur » et « ensemble réfléchi », soit entre la fiction qui sert de cadre et celle qui est enchâssée. Ce rapport est souvent celui d'un éclairage qu'apporte le récit enchâssé au texte référent comme l'évoque Gide dans son journal en 1893 :

> J'aime assez qu'en une œuvre d'art on retrouve ainsi transposé, à l'échelle des personnages, le sujet même de cette œuvre. Rien ne l'éclaire mieux et n'établit plus sûrement toutes les proportions de l'ensemble.[715]

[714] Lucien Dällenbach, *Le Récit spéculaire*, Paris, Seuil, 1977 ; repris dans l'article *Encyclopédie Universalis* « Mise en Abyme ».

[715] André Gide, *Journal*, cité par Lucien Dällenbach dans l'article de l'*Encyclopédie Universalis* à l'entrée « Mise en Abyme ».

C'est ainsi que, si on reprend les exemples cités plus haut, la fiction mise en abyme, sert la compréhension du récit cadre, que ce soit de façon explicite (comment Hamlet est-il mort ? Qu'est-il arrivé au fils de Pridamant ?) ou plus tacite (la nature de la relation entre Maxime et Renée). Chaque fois également, le récit enchâssé est introduit logiquement dans le cadre premier[716].

Or il semblerait que dans *Hiroshima mon amour* et *Des hommes* la mise en abyme soit de facture moins classique et fonctionne sans transition ni valeur explicative. Reste alors à comprendre la relation de chaque fiction, l'une par rapport à l'autre, pour envisager les enjeux de la mise en abyme dans le récit qui s'approprie l'évènement.

- mise en abyme des narrations : *Hiroshima mon amour* et *Des hommes*

Hiroshima mon amour raconte l'histoire d'amour de la fin des années cinquante entre un Japonais et une Française qui ressuscite le souvenir d'une autre histoire d'amour entre une Française et un Allemand sous l'Occupation à Nevers. *Des hommes* relate une banale histoire de famille et de voisinage qui réveille les souvenirs de la guerre d'Algérie. Ces deux textes sont comparables dans leur construction. En effet dans les deux cas ce sont deux histoires qui s'entrecroisent : l'une, au présent, d'allure banale, et l'autre, passée et traumatique qui refait surface. On imagine spontanément que la seconde servira à éclairer la situation au présent car les histoires passées mettent en scène de jeunes gens qui ont vu leur vie basculer lors de cet épisode.

Or, contre toute attente, le récit mis en abyme dans *Hiroshima mon amour* et *Des hommes* n'entretient pas avec le récit cadre de relation éclairante, il n'est introduit par aucune volonté de comprendre ni d'expliquer. Dans *Hiroshima mon amour*, c'est la situation amoureuse de la Française qui déclenche la deuxième histoire : le fait d'être dans une ville marquée par la guerre, Hiroshima, l'attirance pour un homme étranger, en l'occurrence Japonais, ravive une histoire d'amour avec un Allemand, à Nevers, sous l'Occupation. Concernant *Des hommes*, il semble que ce soit le

[716] Par exemple, en 1733, l'Abbé Prevost construit son roman *Manon Lescaut* sur une mise en abyme qui sert à mettre le lecteur en appétit. Le roman commence en effet par la rencontre entre le narrateur et le chevalier des Grieux, éploré, au moment où Manon s'apprête à embarquer pour l'Amérique où l'attend la condition de prostituée. Une ellipse de deux ans est suivie d'une nouvelle rencontre entre les deux hommes où cette fois le chevalier des Grieux, touché par la bonté du narrateur à son égard, entame un récit enchâssé pour éclairer le narrateur sur la situation qui est la sienne : « Je veux vous apprendre, non seulement mes malheurs et mes peines, mais encore mes désordres et mes plus honteuses faiblesses. Je suis sûr qu'en me condamnant, vous ne pourrez pas vous empêcher de me plaindre. » (L'Abbé Prévost, *Manon Lescaut*, Livre de Poche, 1972 [1733], p. 12). L'histoire mise en abyme tant attendue est donc à la fois l'objet d'une transition, parce qu'elle est introduite logiquement à l'intérieur du récit cadre, et l'enjeu d'une explication, parce qu'elle permettra de comprendre la situation actuelle.

racisme de Bernard dit Feu-de-bois, ancien soldat d'Algérie, lors d'une fête de famille, combinée à l'agression de la femme de Chefraoui, d'origine nord-africaine, qui produise la lente remontée des souvenirs de la Guerre d'Algérie chez son cousin Rabut. À l'origine du récit mis en abyme, dans les deux cas, on trouve certes un rapport analogique, mais il n'est pas explicité dans le texte et ne constitue pas plus une valeur causale.

Sur *Hiroshima mon amour*, la critique cinématographique a souvent mis en avant la façon dont les images du passé de Nevers s'inscrivaient dans le récit cadre de façon totalement impromptue, d'une part techniquement parce qu'elles se réalisent sans *fondu*[717], d'autre part logiquement, puisque ces incrustations du passé surgissent sans raison apparente[718]. Qu'on pense par exemple au début de la deuxième partie, à la façon dont la main du Japonais endormi qui s'agite crée un court-circuit sur la pellicule : au gros plan sur cette main succède un autre gros plan, d'une autre main que le spectateur est incapable d'identifier à ce moment-là, qui s'avèrera celle du fiancé allemand à l'agonie en 1944 :

> *Elle regarde avec une intensité anormale [les mains du Japonais] qui frémissent doucement comme quelque fois, dans le sommeil, celles des enfants. Ses mains sont très belles, très viriles.*
>
> *Tandis qu'elle regarde ses mains, il apparaît brutalement à la place du Japonais, le corps d'un jeune homme, dans la même pose, mais mortuaire, sur le quai d'un fleuve, en plein soleil. […] Ce jeune homme agonise. Ses mains sont également belles, ressemblant étonnamment à celles du Japonais. Elles sont agitées des soubresauts de l'agonie.* (*Hma*, p. 43-44)

L'image qui provient du récit mis en abyme arrive ainsi « brutalement » et semble conditionnée par un principe analogique : les « frémissements » de la main font écho aux « soubresauts de l'agonie », « la même pose », les mains « également belles » du Japonais et de l'Allemand. Il semble bien qu'ici la Française ait ce qu'on appelle vulgairement un *flash* : une sorte d'image mentale dont elle n'a peut-être pas conscience est figurée à l'écran. Cette pratique originale de la rétrospective soulignerait l'originalité du travail de Duras et de Resnais dans l'histoire du cinéma[719]. *Hiroshima mon amour* se démarquerait alors des premières expériences de rétrospectives au cinéma,

---

[717] Au cinéma le fondu est une technique qui marque la transition entre un plan et un autre, on parle de différents types de *fondus*. Par exemple quand l'image devient progressivement noire, il s'agit d'un « fondu au noir », lorsqu'une image fait la transition vers une autre image, on parle de « fondu enchaîné ». Le fait qu'*Hiroshima mon amour* soit réalisé sans fondu souligne donc la brutale inscription des images du récit enchâssé dans le récit cadre.

[718] Voir la conférence de François Thomas sur la temporalité dans *Hiroshima mon amour*, « Forum des images », 18 février 2011 [en ligne], disponible sur URL : http://www.dailymotion.com/video/xhcj4r_cours-de-cimema-hiroshima-mon-amour-d-alain-resnais_shortfilms, consulté le 20 mai 2012.

[719] François Thomas, *Hiroshima mon amour*, « Forum des images », 18 février 2011, op. cit.

novatrices à l'époque, comme *Citizen Kane*, d'Orson Welles (1954) ou *Soudain l'été dernier* de Mankiewicz (1959) qui usent du procédé à des fins éclairantes.[720]

D'ailleurs, nous l'avons vu, le brouillage entre les deux récits est entretenu par des effets d'échos très marqués. À l'image de l'étreinte, les histoires se mélangent comme si la rencontre fusionnelle des corps faisait fusionner les histoires.

Au sujet de *Des hommes*, la séquence algérienne semble elle aussi le fruit d'images mentales intempestives qui procèdent par analogie. Quand Bernard/Feu-de-bois se retrouve face à Chefraoui lors de la cérémonie organisée par Solange, il semble confondre ce visage nord-africain avec les adversaires d'autrefois :

> Parce que Chefraoui tout à coup était là, devant lui, dans son champ de vision. Comme une image impossible venue brouiller le réel. Chefraoui souriait ou ne souriait pas, peu importe. On ne peut pas savoir. On sait déjà. On sait depuis tout le temps. Depuis, je veux dire, depuis – c'est autre chose, ce temps-là. Une chose comme ça que je pense, qui vient se glisser et brouiller ce moment de notre histoire où tout à coup elle est là, comme un compte à régler vieux de quarante ans, un âge d'homme pour nous regarder et nous dire non, ce n'est pas fini, on croyait que c'était fini mais ce n'était pas fini. (*Dh*, 42)

On peut rapprocher cette séquence de *Des hommes* de la séquence sur la main évoquée dans *Hiroshima mon amour* où une image se substitue brutalement à une autre[721]. Le sujet semble « tout à coup » avoir un *flash* qui « vient se glisser et brouiller ce moment » de l'histoire. Une histoire passé depuis quarante ans, celle de la guerre d'Algérie fait ainsi irruption dans le présent[722].

L'emboîtement de la séquence algérienne dans le récit cadre pourrait malgré tout laisser croire qu'elle expliquera l'attitude totalement déplacée du personnage de Bernard, présenté

---

[720] Dans le film d'Orson Welles, une rétrospective finale éclaire le mystère sur le dernier mot prononcé par Charles Foster Kane avant de mourir : « rosebud » (bouton de rose) est en lien avec un dessin sur sa luge d'enfant qu'on voit brûler dans la scène finale. Bien qu'il ne comprenne pas à quoi renvoie le mot, le spectateur comprend qu'il était chargé de sens pour Kane. Le film de Mankiewicz a pour personnage central une jeune femme traumatisée depuis la mort de son cousin sur une plage d'Espagne *l'été dernier*. Ses proches, aidés d'un médecin, tentent de la faire parler des circonstances de la mort de son cousin. Chaque fois la jeune femme est en proie à des crises d'hystérie. À la fin du film elle reçoit un sérum de vérité à l'origine d'un *flash-back*. Dans cette séquence rétrospective jeune femme révèle de manière cohérente les circonstances du drame : son cousin, qui se servait d'elle pour attirer des garçons sur la plage, a été poursuivi et mangé.

[721] Le texte qui revient un peu plus loin sur cet épisode utilise l'expression suivante : « un visage à la place du visage » (*Dh*, 52).

[722] De la même manière mais transposé au verbe, la question que Rabut a dans la tête au sujet de « la première fois qu'il a vu des arabes » lui revient comme « un flash, une attaque, une fulgurance » (*Dh*, 85) à plusieurs reprises.

comme une énigme au début du roman. En effet, avec ce personnage affublé du surnom étrange de Feu-de-bois, marginalisé par rapport à sa famille, sans plus aucune relation avec sa femme ni ses enfants, mi-homme mi-animal, sans le sou mais qui offre une broche en or à sa sœur pour son départ à la retraite, Laurent Mauvignier suscite la curiosité. À plusieurs reprises Bernard est l'objet de questions de la part des proches qui ne comprennent pas son attitude, et notamment, pour Rabut, « comment c'est possible d'en arriver à mépriser et vouloir oublier ses propres enfants ? » (*Dh*, 99).

Or s'ils ont pu influer sur la vie de Bernard, les épisodes relatant la guerre d'Algérie mis en abyme, n'expliquent en rien la zone d'ombre qui plane sur ce personnage. Au contraire, puisqu'il y est question de sa rencontre avec Mireille et de leur amour passionné, teinté de jalousie. Il semble donc que le mystère qui entoure Bernard provienne surtout de la vie qu'il a pu mener à son retour d'Algérie, avec sa fiancée Mireille, en région parisienne. Parti amoureux, avec la perspective d'avoir des enfants, d'ouvrir un garage, Bernard revient un jour au village natal seul, visiblement sans le sou, et sans un mot d'explication. Mais cela est une autre histoire, et de ce qui s'est passé à son retour d'Algérie, il ne sera jamais question dans le récit. L'opération de la mise en abyme pourrait ainsi se renouveler à volonté, les fils narratifs en germe sont semés dans tout le récit sans être forcément déployés comme l'histoire de l'argent de la loterie que la mère confisque à Bernard/Feu-de-bois, celle de la sœur Reine, fille-mère qu'il insulte sur son lit de mort… Dans ces romans les histoires s'empilent, ou s'emboîtent, créant un effet d'épaisseur. L'image qu'utilise Laurent Mauvignier à ce sujet n'est pas linéaire mais tridimensionnelle, les histoires sont les pierres qui bâtissent nos maisons :

> […] on ne sait pas ce que c'est qu'une histoire tant qu'on n'a pas soulevé celles qui sont dessous et qui sont les seules à compter, comme les fantômes, nos fantômes qui s'accumulent et forment les pierres d'une drôle de maison dans laquelle on s'enferme tout seul … (*Dh*, 270)

À la manière des matriochkas, ces poupées russes qui s'emboîtent l'une dans l'autre, chaque histoire contient en abyme ses fantômes d'histoires, ce qui rend vaine toute tentative de récit linéaire simple : les histoires se creusent plutôt.

On trouve ici théorisée une pratique très simonienne que nous ne développerons pas : le fait que chaque histoire en couve une autre. Dans *La Route des Flandres* par exemple, l'évènement de la mort du capitaine est sans cesse connectée à d'autres histoires, comme les aventures de Corinne et Iglésia, ou le suicide de l'ancêtre… et dans *L'Acacia*, les aventures du brigadier lors de la deuxième guerre mondiale font écho à la Grande Guerre du père, nous le verrons juste après.

L'évènement qui domine dans *Hiroshima mon amour*, dans *Des hommes*, comme souvent dans les récits qui s'approprient un évènement, semble ainsi produire les fictions enchâssées sans faire retour sur le récit cadre, sans revenir au sens du texte de départ. La démultiplication des fictions à l'intérieur du cadre opère ainsi un brouillage du sens.

- mise en parallèle des narrations : *L'Acacia* et *D'autres vies que la mienne*

Une autre manière de tisser les fils de la trame narrative consiste à les mettre en parallèle pour briser tout *continuum*. Dans *L'Acacia*, deux histoires sont ainsi proposées en alternance. Le roman entremêle la vie d'un homme aux alentours de la première guerre mondiale, et celle de son fils durant la deuxième. C'est ce que soulignent les dates, tantôt arrêtées au début du vingtième siècle, tantôt plutôt proches de 1939-40. Menées de front les deux histoires constituent deux fils narratifs qui se croisent, et permettent d'envisager la campagne des Flandres, vécue par Simon, au prisme de la première guerre mondiale vécue par son père. Nous nous attarderons dans la quatrième partie sur cette juxtaposition d'histoires en voyant comment chacune offre un éclairage par rapport à l'autre[723].

D'autres vies que la mienne procède également à la mise en commun d'histoires : comme l'indique son titre, le récit entrecroise la vie d'Emmanuel Carrère à « d'autres vies ». Au premier plan, ces autres vies sont envisagées au regard de « la sienne ». Le texte procède par juxtaposition, et non par alternance comme Simon le fait avec *L'Acacia*. Le narrateur se penche d'abord sur la mort de la petite Juliette de quatre ans, lors du tsunami en décembre 2004, puis s'intéresse au cas de sa belle sœur, que Carrère prénomme également Juliette, sœur de la compagne du narrateur, qui meurt peu après d'un cancer. Le récit semble donc tirer en parallèle deux fils narratifs qui n'ont pourtant dans le détail rien à voir. Ce sont juste deux histoires dont l'entrée se fait par un prénom similaire, associé au statut de victime, qui se concentrent sur les répercussions que la mort de chaque Juliette aura sur les proches. Ces deux histoires se succèdent plus qu'elles ne s'interpénètrent mais se rejoignent sur le terrain de la perte d'un proche, la brutalité que représente sa disparition, la difficulté à vivre sans lui. En cela l'histoire de la petite et de la grande Juliette constituent deux éclairages différents, complémentaires : dont l'un des versants est la perte d'un enfant, l'autre, celle d'une compagne ou mère. Plus que l'analogie entre les deux

[723] Voir dans la quatrième partie « Simon : une guerre au prisme d'une autre ».

fictions montées en parallèle, c'est encore une fois la contamination de l'une par l'autre qui nous semble dominer.

Dans *D'autres vies que la mienne*, comme dans *L'Acacia*, non seulement les fils se contaminent mais des micro-histoires gravitent aussi autour de ces deux pôles narratifs. Sur les deux histoires principales de Juliette(s) se greffent constamment d'autres micro-histoires, comparables à des germes de diégèses, qui apportent encore des éclairages différents. C'est le cas par exemple des nombreuses pages consacrées à Étienne, collègue de Juliette. Comme elle, il a eu un cancer et son récit, recueilli par l'auteur-narrateur, traduit son expérience du cancer qu'il a fini par vaincre, tandis que Juliette, elle, a succombé à la maladie. C'est encore le cas des éclairages différents portés par les rescapés du tsunami rencontrés au Sri Lanka, entre ceux qui ont définitivement perdu un être cher, les autres qui l'ont retrouvé. De même les vies esquissées des personnes endettées auxquelles le juge Étienne fait référence permettent de soulever un autre aspect du tragique quotidien, plus matériel. Ainsi il semble que *D'autres vies que la mienne* soit un grand livre sur l'évènement et les multiples facettes qu'il peut prendre, dans lequel chaque histoire faire résonner en creux une autre histoire, suivant le principe de contamination déjà à l'œuvre dans *L'Acacia*.

On le voit, ni la mise en abyme ni le parallèle ne sont employés dans le but d'éclaircir une histoire-mère. Plus qu'un principe de cohérence, c'est un principe d'analogie, sous tendu par des phénomènes de contaminations, qui régissent les histoires démultipliées. L'évènement essaime ses composantes dans les histoires qui l'environnent. Ainsi les diégèses s'épaississent au contact l'une de l'autre, par une construction qui emmêle les fils narratifs plutôt qu'elle n'en déroule un. Le *continuum* du récit est alors rompu. Nous reviendrons dans la partie suivante sur ces analogies en proposant une autre lecture de ce phénomène.

b- Des textes sans début ?

Suivant une conception classique du récit, l'histoire racontée doit être composée d'un début, d'un milieu et d'une fin. C'est le principe même qui régit le *muthos* aristotélicien :

> Il est bien clair que, comme dans la tragédie, les histoires doivent être construites en forme de drame et être centrées sur une action une qui forme un tout et va jusqu'à son terme, avec un commencement, un milieu et une fin, pour que […] elles produisent le plaisir qui leur est propre […][724]

[724] Aristote *La Poétique*, (texte, traduction, notes par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot), Seuil, [1980], 2011, (59 a 17), p. 119.

Or, là encore, en mettant à mal l'ordre du récit, la littérature de la fin des années cinquante perturbe ce que Gérard Genette appelle les *seuils*, qu'on peut envisager comme des frontières entre le texte et le hors-texte. Cette donnée de l'histoire littéraire s'articule de façon générale, à la multiplication des récits, au phénomène de creusement, d'épaississement des histoires qui implique une complication des notions de début et de fin. Dans quelle mesure la matière événementielle joue-t-elle elle aussi un rôle perturbateur pour ces bornes du récit ?

Le commencement du récit, souvent désigné sous la forme latine d'*incipit* (« il commence ») répond à plusieurs critères. Andréa Del Lungo désigne l'*incipit* comme :

> - un fragment textuel qui commence au seuil d'entrée dans la fiction (présupposant la prise de parole d'un narrateur fictif) et qui se termine à la première fracture importante ;
> - un fragment textuel qui, de par sa position de passage, entretient des rapports étroits, généralement de type métonymique, avec les éléments du *paratexte* qui le précèdent et le texte qui le suit […][725]

Défini comme « un passage » « qui commence » et « qui se termine », l'incipit pose le problème de sa délimitation par rapport au corps du texte qui le suit. Plus ou moins « à géométrie variable »[726], cet espace liminaire du texte est en outre considéré pour ses vertus informatives, le début de roman peut répondre en effet aux questions cruciales, « qui », « quand » « quoi », « où », ou démarrer *in medias res*, en pleine action… Un double problème se pose donc : celui de la délimitation et de la vertu informative de l'incipit dans une littérature qui fait de l'évènement un mystère. Il semble que l'appropriation problématique de l'évènement se joue d'entrée de jeu, dans cette incapacité à offrir un début à l'histoire, dont l'un des biais est de marquer les réticences à raconter. Ces questions liées à l'indicible, dont nous avons parlé dans la partie précédente trouvent souvent leur place en position liminaire comme le montre l'exemple du préambule de *La Douleur* ou la théorie de l'impossible liée à la catastrophe d'Hiroshima. C'est encore l'option choisie par Laurent Mauvignier pour *Dans la foule* à travers le personnage de Jeff :

> Mais parler du soleil, parler encore de ce soleil-là et du bras d'honneur qu'on lui faisait, je me dis que ça ne me tente pas. Le soleil, celui de ce jour-là, je me dis, pas sûr que ce soit mieux d'en parler, pas sûr que j'aie envie. (*Dlf*, 11)

[725] Andréa del Lungo, *L'Incipit romanesque*, Paris, Seuil, 2003, p. 54.

[726] Andréa del Lungo, « Pour une poétique de l'incipit », *Poétique*, n°94, avril 1993, p. 136.

Nous ne reviendrons pas ici sur ces questions et nous bornerons à évoquer les phénomènes nouveaux, comme le problème de la délimitation qui se fait particulièrement sentir chez Claude Simon.

- commencer pour Claude Simon

Catherine Rannoux dans un article consacré à quelques débuts de romans simoniens, rappelle que « la notion d'incipit présuppose celle de clôture, l'incipit constituant la forme de transitoire qui introduit, brutalement ou avec précautions, le lecteur dans le référentiel romanesque »[727]. Or, toujours selon elle, c'est justement la question de la délimitation qui pose problème aux textes de Simon parce qu'ils refusent d'une part de jouer un rôle référentiel et parce qu'ils proposent de l'autre une « écriture de la prolifération »[728] inadaptée à la segmentation. Comment, en effet, délimiter une clôture dans un roman comme *La Route des Flandres* où le texte se fait compact, sans retour à la ligne du début avant la page 15, avec des phrases extensibles, où tous les sujets s'entremêlent (le froid, les soins dispensés aux chevaux, la lettre, la relation du « je » à son supérieur, le mariage du capitaine…).

D'autre part le début de *La Route des Flandres* n'apporte pas réellement d'informations sur la suite du roman. Les personnages ne sont pas clairement identifiés, le pronom « elles » sans référent les désignent sans autre forme de précision. On ne comprend pas tout de suite ce qui s'est passé, ni où nous sommes. En cela les textes de Claude Simon s'inscrivent aussi dans une tendance de la littérature depuis les années cinquante à prendre ses distances vis-à-vis des normes canoniques, comme le remarque Franck Wagner :

> […] cette mise en relation d'un *état initial* et d'un *état final*, entre lesquels adviendraient diverses transformations successives régies par des enchaînements de type causaliste, si elle est parfaitement opératoire tant qu'on l'applique à des récits archétypaux comme les mythes ou les contes, ou encore aux récits relevant d'une esthétique « mimétique-réaliste », devient d'un maniement beaucoup plus problématique dès lors qu'on la confronte à nombre de textes narratifs de ces soixante dernières années. En effet, dans la plupart de ces récits contemporains, réduction de la teneur « évènementielle » à la portion congrue et ampleur des distorsions entre temps de l'histoire racontée et « pseudo-temps » du récit constituent des phénomènes notoires.[729]

[727] Catherine Rannoux, « Commencer : comment est-ce ? Quelques incipit simoniens », in *L'Incipit*, Hors-Série Colloques III, Publications de la Licorne, UFR Langues littératures, Poitiers, 1997, p. 49.

[728] Id.

[729] Franck Wagner, « Ni début, ni fin ? Le cas du « Nouveau Roman », in Andréa del Lungo (dir.), *Le Début et la fin du récit*, Garnier, Paris, 2010, p. 245.

Pour Franck Wagner, si cet écart pris par rapport à la tradition est un phénomène générationnel et étendu, cela est bien lié à la question de l'évènement - à travers « la réduction de la teneur « évènementielle » à la portion congrue » - et à celle de la temporalité. Il propose alors dans son article de considérer que les années de la Modernité et l'époque contemporaine établissent simplement de nouvelles modalités pour l'incipit et l'excipit, ce à quoi s'attache également Catherine Rannoux pour les romans de Claude Simon. Elle montre dans un article intitulé « Commencer : comment est-ce ? Quelques incipit simoniens » et paru en 1997, comment, en dépit d'une « écriture qui tend à gommer les délimitations et s'oppose aux conventions romanesques héritées du XIXème siècle » se dégage en creux des romans simoniens une nouvelle conception de l'incipit en rupture avec la tradition qu'elle décline en deux volets. Elle distingue « l'incipit ouvert » c'est-à-dire dont les contours « semblent ensuite se dissoudre dans la continuité du roman » qu'elle illustre avec *Histoire*, et au nombre desquels on rangera *La Route des Flandres*[730]. L'analyse proposée par Catherine Rannoux sur *Leçon de choses*, *Les Géorgiques* et *Palace* la conduit par ailleurs à penser un « incipit fermé » c'est-à-dire plutôt circonscrit, auquel se rattacherait celui de *L'Acacia* qui comporte des paragraphes et des chapitres plus faciles à délimiter.

Malgré cette délimitation possible dans *L'Acacia*, le problème de l'espace liminaire reste entier à cause de la démultiplication des fils narratifs. On peut en effet lire un premier début de roman, où trois femmes et un enfant errent dans les campagnes à la recherche de la dépouille d'un soldat mort en 1919. Le deuxième chapitre s'ouvre sur un nouveau début : « 17 mai 1949 », des cavaliers éreintés arrivent près d'un village où des Allemands ont été aperçus. Cette remarque vaut pour tous les textes où plusieurs fils narratifs sont intriqués, avec parfois une valeur critique, comme on peut le constater à la lecture d'*Hiroshima mon amour*.

- démultiplication des ouvertures : *Hiroshima mon amour*

Hiroshima mon amour commence sur une ouverture au sens musical du terme. Un gros plan montre deux bustes enlacés. Par des fondus enchaînés on voit les corps tantôt recouverts de sueur, tantôt de poussière croûteuse, image allégorique de l'amour et la mort enlacés, *eros* et *thanatos* indistincts. Ces images sont entrecoupées d'images documentaires représentant le musée d'Hiroshima avec ses touristes, les hôpitaux d'Hiroshima et ses victimes, les séquelles corporelles que les irradiations ont infligées aux survivants, les malformations des enfants issus de cette génération, des manifestations contre la bombe atomique…

[730] Catherine Rannoux, « Commencer : comment est-ce ? Quelques incipit simoniens », art. cit, p. 50.

D'une dizaine de minutes, ce préambule se caractérise par la monotonie. Répétition des répliques (Tu n'as rien vu/ j'ai tout vu), redondance du toponyme « Hiroshima », des lieux visités : hôpital, musée …), récurrence des mots[731], des tournures de phrase[732], tons monocordes, voix « récitative » du Japonais et de la Française (*Hma*, 22), cette « ouverture » se détache totalement du reste de la narration. Sur le plan sonore, à part les répliques, les plans intercalés qui montrent les conséquences de la bombe atomique sont muets, l'ensemble étant recouvert d'un thème musical original composé par Giovani Fusco qui se distingue nettement du reste de la musique du film.

Ce passage s'achève sur la rencontre évoquée par les paroles de la Française au Japonais (*Hma*, 35), imagée par un long traveling avant dans les rue d'Hiroshima contemporain. Le ton récitatif cesse et on quitte alors définitivement - ou presque - les allusions à la bombe atomique de 1945 pour parvenir à l'histoire d'amour de l'époque contemporaine à Duras et Resnais, la fin des années cinquante.

Une nouvelle histoire commence, un nouveau début, avec la classique apparition des personnages :

> *Très brutalement, le visage de la femme apparaît très tendre, tendu vers le visage de l'homme.*
> ELLE
> C'est fou ce que tu as une belle peau.
> *Gémissement heureux de l'homme.*

Les corps allégoriques, les voix empruntées laissent place aux visages, aux fluctuations de voix. Le reportage sur le passé d'Hiroshima laisse place à une histoire d'amour vivante. On assiste donc en somme à un deuxième début qui se concentre sur une histoire d'amour, bien distinct du premier début qui annonçait plutôt une histoire centrée sur un travail de mémoire. Tandis que le premier relevait du « récitatif », le second prend plutôt le parti de s'éloigner de la référence et d'être plus incarné. Au fond le premier début sert d'arrière-plan, voire de contrepoint au second. La première amorce jouerait alors le rôle d'un début qui aurait pu être mais qui ne sera pas, un récit animé par la logique de la preuve accompagné d'images d'archives, de documentaires. Insatisfaisant, ce premier incipit est intégré au récit comme un autre début possible pour l'œuvre, vestige, peut-être, d'une réflexion sur l'amorce du texte que le scénario final aurait conservée.

---

[731] « J'ai regardé moi-même pensivement, le fer. Le fer brûlé. Le fer brisé, le fer devenu vulnérable comme la chair. (…) Des pierres. Des pierres brûlées. Des pierres éclatées. » (*Hma*, 24)

[732] « Les reconstitutions ont été faites le plus sérieusement possible. Les films ont été faits le plus sérieusement possible. », (*Hma*, 25) ; « Du premier jour/ Du deuxième jour/ Du troisième jour. » (*Hma*, 27)

Si la question de l'incipit est dénoncée comme un arbitraire à l'époque moderne chez de nombreux auteurs au nombre desquels se trouve Claude Simon, cette problématisation du début croise donc bien la question du traitement de la matière évènementielle et des difficultés qui lui sont propres comme de ne pas opter pour une logique de la preuve, ou de trouver une forme adaptée pour dire ce qui par essence échappe. Comme pour rendre compte de la façon imprévisible dont l'évènement surgit, les fictions de notre corpus tentent de faire sauter le seuil de l'incipit. De même, les frontières de la fin du texte sont-elles friables.

c- Apprendre à finir…

- des fins ouvertes

De la fin ouverte de *L'Acacia* nous parlerons peu tant elle a déjà suscité d'analyses[733]. Nous nous contenterons d'en rappeler ici les principales conclusions qui l'inscrivent dans notre réflexion. À la fin du roman, le narrateur décrit un arbre, en l'occurrence un acacia qu'il voit à sa fenêtre :

> Un soir il s'assit à sa table devant une feuille de papier blanc. C'était le printemps maintenant. La fenêtre de la chambre était ouverte sur la nuit tiède. L'une des branches du grand acacia qui poussait dans le jardin touchait presque le mur, et il pouvait voir les plus proches rameaux éclairés par la lampe, avec leurs feuilles semblables à des plumes palpitant faiblement sur de ténèbres, les folioles ovales teintées d'un vert cru par la lumière électrique remuant par moments comme des aigrettes, comme animées soudain d'un mouvement propre, comme si l'arbre tout entier se réveillait, s'ébrouait, se secouait, après quoi tout s'apaisait et elles reprenaient leur immobilité. (*Ac*, 380)

Le passage offre une réelle conclusion au roman et en tant que tel peut s'apparenter à une fin. Ce « soir » dont il est question fait référence à un temps qui rompt totalement avec les temporalités et les thématiques précédemment évoquées : on voit ici une sorte d'aboutissement aux deux récits de vie à travers le personnage d'écrivain à son bureau qui regarde un arbre. Mais l'ouverture qu'offre cette clausule apparaît aussitôt dans la thématique de l'écriture, fortement connotée par

[733] Nous pensons, entre autre, aux articles de Jean-Yves Debreuille, « Un mouvement de feuilles. L'activité du lecteur dans *l'Acacia* (Claude Simon) », *Semen* [En ligne], 11 | 1999, mis en ligne le 03 mai 2007, consulté le 22 mars 2015. URL : http://semen.revues.org/2865 ; Guy Scarpetta, « L'arbre de l'écriture. Sur *L'Acacia* de Claude Simon » ; *L'Atelier du roman*, 3, novembre 1994, p. 73-112. Repris p. 113-158, dans *L'âge d'or du roman*. Paris : Grasset, 1996, Ralph Sarkonak, « Un drôle d'arbre : L'Acacia de Claude Simon », in *Romanic Review*, vol. 82, n°2, mars 1991.

l'arbre aux « feuilles semblables à des plumes » dont Ralph Sarkonak[734] rappelle que la gomme arabique sert à fabriquer de l'encre. Ainsi le texte s'achève sur la perspective d'un récit, mise en abyme du roman lui-même : on revient ainsi théoriquement au début du même roman, à la genèse de l'œuvre. L'*excipit* relance ainsi tellement l'histoire qu'il constitue par ailleurs le début d'un autre roman antérieur de Claude Simon : *Histoire*, dont la fin de *L'Acacia* reprend le début.

Hiroshima mon amour aboutit à une situation emmêlée : l'histoire d'amour prend fin sans rupture réelle entre deux protagonistes. En effet, le Japonais et la Française s'aiment toujours à la fin du scénario. Il est pourtant entendu qu'elle quittera le Japon : « demain à cette heure-ci, je serai à des milliers de kilomètres de toi » (*Hma*, 102). Mais de cela encore, rien n'est sûr. Les répliques d'Emmanuèle Riva entretiennent une sorte de brouillage :

> LUI- Peut-être que c'est possible, que tu restes.
> ELLE- Tu le sais bien. Plus impossible encore que de se quitter. (*Hma*, 116)

Le fait de rester et son alternative, le départ, sont formulés de la même façon par une impossibilité. Le texte s'achève ainsi sur une aporie : impossible de rester, impossible de partir. On sait d'ailleurs que les deux auteurs de l'œuvre n'étaient pas du même avis sur l'issue de l'intrigue. Alain Resnais imaginait que la Française restait à Hiroshima contrairement à ce qu'avait envisagé Duras en écrivant le scénario :

> Je ne sais pas pourquoi Resnais les voit rester ensemble. Ce n'est pas ainsi que je l'ai écrit, et ce n'est pas ainsi que nous avions prémédité la chose.[735]

La question de la fin reste ainsi en suspens, c'est au spectateur de trancher, suivant la théorie de *l'œuvre ouverte* proposée par Umberto Eco[736]. En effet, cette question de l'issue de l'intrigue est accessoire pour Resnais et Duras qui rappelle en note dans l'avant-propos :

> Certains spectateurs du film ont cru qu'elle « finissait » par rester à Hiroshima. C'est possible. Je n'ai pas d'avis. L'ayant amenée à la limite de son refus de rester à Hiroshima, nous ne nous sommes pas préoccupés de savoir si – le film fini – elle arrivait à transgresser son refus. (*Hma*, 16)

---

[734] Ralph Sarkonak, « Un drôle d'arbre : L'Acacia de Claude Simon », art. cit., p. 211.

[735] Marguerite Duras, in *Sight and sound*, winter 60-61, p. 17, cité par Christophe Carlier, p. 52.

[736] Umberto Eco, *L'œuvre ouverte*, [1962], Paris, Seuil, 1965.

L'histoire ne semble pas plus aboutie dans *Des hommes* qui s'achève sur l'interrogation de Rabut, de « savoir si l'on peut commencer à vivre quand on sait que c'est trop tard » (*Dh*, 281), ou encore dans *L'Adversaire* qui s'achève sur deux phrases interrogatives suivies d'une alternative :

> Qu'il ne joue pas la comédie pour les autres, j'en suis sûr, mais est-ce que le menteur qui est en lui ne la lui joue pas ? Quand le Christ vient dans son cœur, quand la certitude d'être aimé malgré tout fait couler sur ses joues des larmes de joie, est-ce que ce n'est pas encore l'Adversaire qui le trompe ?
>
> J'ai pensé qu'écrire cette histoire ne pouvait être qu'un crime ou une prière. (*Ad*, 220)

En somme, au terme de son investigation sur l'affaire Romand, Emmanuel Carrère n'a pas résolu ses questions sur ce qui se passe dans la tête de Jean-Claude Romand, ni même celle du bienfondé de son geste d'écriture au sujet de cette affaire. Au contraire, il semble que les interrogations s'exposent pour prémunir la fiction contre toute conclusion.

La fin consiste ainsi à relancer l'histoire, elle porte en gestation un commencement. Symboliquement, *D'autres vies que la mienne* s'achève par exemple sur une double naissance, celle du garçon des parents de la petite Juliette, et de la fille de l'auteur-narrateur. Ces naissances viennent offrir un avenir, une renaissance, à des vies qui se sont crues ravagées. Parfois, il s'agira plutôt de la renaissance d'un personnage qu'on croyait totalement détruit, comme c'est le cas de Tana dans *Dans la foule*, dont la peau se tanne à nouveau comme pour redevenir la femme tannée que son nom évoque. Robert L. dans *La Douleur* part en vacances en Italie et semble se ressourcer lui aussi au soleil. De façon plus suggestive, les vacances en Italie de la fin de *La Douleur* évoquent aussi à Sylvie Loignon[737] le début d'un autre roman de Marguerite Duras, *Les Petits chevaux de Tarquinia*, qui fut publié en 1953. Par ces phénomènes de relance, les fictions semblent donc parfois aussi semer les graines de nouvelles vies, de nouvelles histoires, voire d'un nouveau texte.

- le problème du point : Mauvignier/Simon

La question du point final semble particulièrement problématique chez Laurent Mauvignier et Claude Simon. Cette ponctuation aux allures banales est traitée par chacun des auteurs dans la perspective d'une réflexion sur l'appropriation de la matière évènementielle et de ses limites.

[737] Sylvie Loignon, *Marguerite Duras*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 34.

Cécile Narjoux analyse l'usage du point dans la littérature contemporaine, et en particulier chez Laurent Mauvignier[738], pour en faire un opérateur sémantique. Elle montre que l'auteur reconfigure la traditionnelle clôture syntaxique de la phrase, au profit d'un usage stylistique, poétique du point dans la prose narrative contemporaine. Le phénomène relève donc d'une tendance littéraire inhérente à notre époque où le point (ou son pendant, l'absence de point) relève aussi d'un parti pris poétique qui entérine un usage libéré de sa valeur de clôture.

Cet usage poétique du point chez Laurent Mauvignier s'articule à la question de l'évènement. En effet, les phrases suspendues correspondent à une expression au bord de dire ce qui se passe ou ce qui s'est passé. Pour illustrer cela, reprenons la scène traumatique qui évoque la mort de Fathia et de sa famille :

> [...] il a fallu ouvrir la maison et découvrir le corps de Fathia et les parents de Fathia et le nourrisson, tous morts, morts si, comment
>
> Comment on peut faire ça.
>
> Parce que , c'est, de faire ce qu'ils ont fait, je crois pas qu'on peut le dire, qu'on puisse imaginer le dire, c'est tellement loin de tout, faire ça, et pourtant ils ont fait ça, des hommes, des hommes ont fait ça, sans pitié, sans rien d'humain, des hommes ont tué à coup de hache ils ont mutilé le père, les bras, ils ont arraché les bras, et ils ont ouvert le ventre de la mère et - (*Dh*, 243-244)

La phrase s'épuise une première fois dans un blanc, une autre dans un tiret, manifestant l'incapacité du personnage à aller plus avant. L'absence de point à ces moments stratégiques du texte laisse entendre une suite qui restera tacite. L'écrivain choisit de son côté de ne pas compenser ce défaut de langage et garde une trace de ces suspensions non seulement par pudeur mais aussi parce qu'il souligne la question suivante : comment ponctuer un évènement ? La suspension du tiret ou du blanc suggère ainsi d'une part que l'appropriation de l'évènement est toujours incomplète, de l'autre qu'on n'en a jamais terminé avec l'évènement.

De manière encore plus radicale, *Ce que j'appelle oubli*, publié en 2011, reprend lui aussi un évènement à travers le fait divers d'un clochard battu à mort dans un supermarché et se présente sans point, pas même de point final. Si Mauvignier revendique pour son œuvre de se situer dans la continuité de Bernard-Marie Koltès[739], la référence n'est pas gratuite. L'auteur voit sans doute

---

738 Cécile Narjoux, « Le point de la désillusion dans la prose narrative contemporaine », *Poétique*, 2010/3, p.325-338.

739 *Dans la solitude des champs de coton* est déjà écrit sans point, en une seule phrase, la référence est revendiquée par Laurent Mauvignier : « On me demande souvent si c'est le fait divers – un homme qui a volé une canette de bière dans un supermarché se fait tabasser à mort par un vigile – qui a été le point de départ de mon livre. Mais non… c'était le geste littéraire de Koltès, celui d'écrire une seule et longue phrase en un seul souffle, que j'avais envie d'investir. » Laurent Mauvignier, *Le Monde*, 1er dec. 2012.

dans le geste littéraire de Koltès une perspective intéressante pour l'appropriation du fait divers. *Dans la solitude des champs de coton* offre en effet aussi un flux de paroles sans point, *Ce que j'appelle oubli* ouvre le cours d'une voix sans le refermer. Le propos jamais achevé, toujours susceptible d'être complété convient ainsi davantage à la plasticité de la matière évènementielle.

Jacques Drillon rappelle en effet que le point, défini par Furetière comme ce qui « marque un sens complet, et que la période est achevée », est doté d'une « valeur *positive* » : « La phrase est terminée, la cause entendue, la vérité dégagée. Le fait est certain. Voilà qui, en notre époque technocratique, est une qualité inappréciable, une vertu.»[740]. Le point se charge ainsi de modéliser la certitude. Le spécialiste de la ponctuation associe dans son analyse ce qu'il appelle « le poids du point », à savoir cette valeur d'autorité qu'il charrie, à un phénomène sociétal : son usage de plus en plus fréquent dans le discours journalistique :

> Le journalisme fait grand usage de phrases courtes dépourvues de verbe, auxquelles le point donne un caractère affirmatif, pour ne dire pas péremptoire. Les journaux les plus sobres ne sont pas exempts de telles surenchères, du moins dans ce qu'on nomme en jargon de métier « les chapeaux ».[741]

À la lueur de ces analyses, le refus du point final peut donc être envisagé comme le refus d'adopter le discours d'autorité qui enclot l'actualité dans une version péremptoire. Mauvignier use en revanche du point d'interrogation sans retenue - on en trouve en moyenne un par page – parce que ce signe, par le questionnement qu'il suppose, est rendu possible[742]. Le point d'interrogation, alternative au point, place ainsi la modalité comme un enjeu des discours sur l'évènement : le texte littéraire a pour fonction d'interroger ce qui s'est passé, non de l'enclore dans une parole assertive, ni de le circonscrire par le verbe.

C'est ainsi, il nous semble, qu'on peut encore interpréter l'impossibilité formulée par Claude Simon à André Clavel de ponctuer dans *L'Acacia* le chapitre sur la mort du capitaine au sabre :

---

[740] Jacques Drillon, *Traité de la ponctuation française*, Paris, Gallimard, 1991, p.131.

[741] Id.

[742] Nous remarquons que jamais une majuscule ne suit cette ponctuation forte, ce qu'on peut lire comme le rejet d'une typographie suspecte. La majuscule, comme le rappelle son étymologie (*major*, « grand »), établissant une sorte de hiérarchie lexicale entre les mots, son éviction du texte fait sens avec l'absence de point, tous deux perçus comme des signes d'autorité.

> […] là, vraiment, c'était une telle mélasse, c'était tellement informe et chaotique que je pouvais tout juste placer des virgules ! J'avais déjà raconté le même épisode dans *La Route des Flandres*, mais avec des points, c'est-à-dire des arrêts. Je trouvais que ça traduisait mal cette impression de débâcle infinie.[743]

En souhaitant refuser le point aux phrases relatant l'épisode du capitaine au sabre, Claude Simon rejoint dans *L'Acacia* les préoccupations de Laurent Mauvignier avec *Ce que j'appelle oubli*. Les deux écrivains manifestent en effet l'impossibilité d'englober l'évènement dans la phrase car le point cloture la formulation en donnant l'illusion d'un tout qu'elle serait parvenue à s'approprier. Structure syntaxique close sur elle-même, la phrase ponctuée est conçue, comme le dit Barthes, comme un « opérateur d'intimidation »[744], suivant le principe, rappelle le critique, qui veut qu'« être fort, c'est d'abord finir ses phrases »[745]. Cet esprit d'une expression sûre d'elle-même contrevient à l'expression de l'évènement, comme l'explicite *L'Acacia*. Vers la fin du roman, le narrateur constate l'écart entre le vécu des évènements et la manière de les raconter après coup :

> […] plus tard, quand il essaya de raconter ces choses, il se rendit compte qu'il avait fabriqué au lieu de l'informe, de l'invertébré, une relation d'évènements telle qu'un esprit normal (c'est-à-dire de quelqu'un qui a dormi dans un lit, s'est levé, lavé, habillé, nourri) pouvait la constituer après coup, à froid, conformément à un usage établi de sons et de signes convenus, c'est-à-dire suscitant des images à peu près nettes, ordonnées, distinctes les unes des autres, tandis qu'à la vérité cela n'avait ni formes définies, ni noms, ni adjectifs, ni sujets, ni compléments, ni ponctuation (en tout cas pas de point) […] (*Ac*, 286)

Toute la hiérarchie conventionnelle de la syntaxe est incapable de rendre compte de l'évènement, « ni noms, ni adjectifs, ni sujets, ni compléments, ni ponctuation » ne peuvent faire état de ce qui s'est passé, « en tout cas pas de point ». La précision du texte concernant le point stigmatise bien ce signe de ponctuation, plus encore que le reste. Le point donne une colonne vertébrale à la phrase, et, ce faisant, elle parasite le rendu d'une l'expérience qui se situe du côté de « l'informe ». C'est contre la structuration solide des évènements que travaille la prose de Claude Simon en

---

[743] Claude Simon *in* « Claude Simon. "La guerre est toujours là" », entretien avec André Clavel, *L'Evènement du Jeudi*, 31 août-6 septembre 1989, p. 86-87.

[744] « On peut se demander si la phrase, comme structure syntaxique pratiquement close, n'est pas elle-même, déjà, une arme, un opérateur d'intimidation […] [D] ans la vie courante, dans la vie apparemment libre, nous ne parlons pas par phrases. Et, inversement, il y a une maîtrise du pouvoir qui est très proche d'un pouvoir : être fort, c'est d'abord finir ses phrases. La grammaire elle-même ne décrit-elle pas la phrase en termes de pouvoir, de hiérarchie : sujet, subordonnée, complément, etc. ? », Roland Barthes, extrait d'une conférence de 1973, in *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1993-95, T.2, p. 1612.

[745] Id.

général. C'est pourquoi même lorsqu'elle présente des points, la phrase simonienne ne les utilise pas de manière traditionnelle. Isabelle Serça compare la fonction du point chez Proust et Simon, constatant que chez le premier, le point, sans cesse différé joue le rôle d'une fin, tandis que chez Simon, « la phrase a largué les amarres : le point, qui a été jeté par-dessus bord, est définitivement *perdu*. »[746]. Selon elle cela traduit l'impression d'un temps suspendu chez Simon, l'absence de progression caractérisée qu'accompagnent les parenthèses et participes présents.

L'usage poétique du point dans la prose narrative contemporaine se double alors d'un usage politique, éthique, qui concerne la prose relative à la matière évènementielle. Jugé assertif, englobant, intimidant, le point, comme au fond toute forme de délimitation, se prête assez peu à l'appropriation d'une matière évènementielle sans cesse fuyante et débordante. Du côté de la faille plus que de la force, l'évènement nécessite une langue timide, tout en fragilité, qui puisse accueillir ses incertitudes. C'est cette langue que cherchent les fictions de notre corpus.

*

* *

Latence de l'évènement

L'appropriation de l'évènement dans les fictions de notre corpus passe par un travail important sur la temporalité, notamment par :

- un usage original et souvent détourné des marqueurs temporels : l'évènement perturbe une conception linéaire du temps dans laquelle il ne trouve pas à s'inscrire pour souligner les effets de frontières entre un avant et un après
- des effets de brouillages temporels ; la chronologie est mise à mal, laissant place à des parasitages temporels en tous genres, courts-circuits, télescopages, autant de phénomènes inhérents au bouleversement ontologique que produit l'évènement sur le sujet qui se rejouent au sein du texte
- une tendance à sortir le début et la fin des textes de leur rôle de bornes dans le but de casser toute linéarité au profit d'un évènement qui serait *déjà toujours là* sans jamais être clairement circonscrit

[746] Isabelle Serça, *Esthétique de la ponctuation*, Paris, Gallimard, 2012, p. 212.

Il découle de cela l'impression que l'évènement marque une frontière temporelle dans la vie des consciences entre un avant et un après. Dans le même temps, dans cette temporalité d'après l'évènement, les frontières sont rendues poreuses. Noyauté par l'évènement qui dépasse ainsi le temps de sa simple effectuation le temps de l'évènement travaille ainsi la fiction de fond en comble. Matière soluble, il sape la temporalité classique du récit, contraignant la fiction à déployer une temporalité autre, idoine à l'évènement, qui empêche la prose de l'enserrer dans un épisode en entretenant sa confusion.

L'évènement ne rompt ainsi pas avec le temps mais il oblige l'écrivain à le revisiter, puisant dans les « ressources qu'a la fiction pour inventer ses propres mesures temporelles »[747]. Au fond, cette partie aura peut-être concilié la pensée de Paul Ricœur et les enjeux de l'écriture littéraire de l'évènement qui vise son appropriation. En effet, la matière évènementielle y est moins traitée comme un épisode circonscrit, que comme une matière diluée dans l'écriture qui l'oblige à reconfigurer la temporalité d'ensemble. Sans repères temporels, ni chronologie, ni début, ni fin, l'évènement flotte alors dans une atemporalité privée d'étapes, de successions, que cherche à reproduire la fiction :

> […] le cheminement même du temps, c'est-à-dire invisible immatériel sans commencement ni fin ni repère, et au sein duquel il avait la sensation de se tenir, glacé, raide sur son cheval lui aussi invisible dans le noir, parmi les fantômes de cavaliers aux invisibles et hautes silhouettes […] (*RF*, 33)

Nous avons pris soin, chaque fois que cela a été possible, et sans non plus trop alourdir notre propos, de mettre l'accent sur le rôle de l'évènement comme catalyseur de ces perturbations temporelles. Remarquons toutefois que le rôle dévolu à l'évènement interfère avec celui d'une tendance littéraire dans les années soixante qui consiste à refuser le récit classique. L'évènement trouvait donc, dans ces nouvelles expérimentations, un environnement où prospérer.

Il est en revanche plus étonnant d'observer que ce phénomène temporel trouve un écho dans l'espace géographique des textes. En effet, le paysage des textes de notre corpus est un paysage fissuré, scindé. Dans le prolongement de cette étude du temps brisé, nous envisageons donc la géographie entaillée des fictions qui portent sur l'évènement. Frappés par la récurrence de l'image de la faille, du fossé, de la fissure, nous avons pensé relier ces motifs, à la manière des *microlectures* de Jean-Pierre Richard[748], afin d'en dégager le sens. L'enjeu de cette étape est de mesurer, par le

[747] Paul Ricœur, *Temps et Récit*, T2, loc. cit., p. 51.

[748] Jean-Pierre Richard, *Microlectures*, Paris, Éditions du Seuil, coll. "Poétique", 1979, *Pages Paysages, Microlectures II*, Paris, Éditions du Seuil, coll. "Poétique", 1984.

recours aux « petites lectures » richardiennes, si l'évènement instaure un rapport spécifique aux lieux.

B- Un espace fracturé

1- D'un espace en ruines à une fracture métaphorique

a- Des paysages en ruines

Les espaces évoqués dans les fictions de notre corpus sont la plupart du temps des espaces détruits, à plus forte raison lorsqu'il s'agit de la guerre, d'une bombe atomique ou d'une catastrophe naturelle. l'évènement a ravagé les lieux. Le préambule d'*Hiroshima mon amour* fait état de ce paysage dévasté par la bombe atomique : du « fer brisé » aux « pierres éclatées » (*Hma*, 24), la ville d'Hiroshima est totalement détruite au point d'être assimilée à un « *"désert nouveau" sans référence aux autres déserts du monde* » (*Hma*, 26). La sémantique de Marguerite Duras colore cet évènement d'une teinte apocalyptique. En effet elle emprunte à *L'Apocalypse* selon Jean le futur prémonitoire (« Il y aura dix mille degrés sur la terre. Dix mille soleils, dira-t-on. L'asphalte brûlera. […] Un désordre profond règnera. Une ville entière sera soulevée de terre et retombera en cendres… » (*Hma*, 33)). C'est donc bien une table rase géographique que produit l'évènement. La même terminologie est employée pour parler du 11 septembre. Le « Ground Zero » désigne l'effondrement des tours jumelles à la manière emblématique d'un espace réduit à néant, où tout est à reconstruire.

Ces espaces dévastés sont ainsi évoqués par Simon. Les paysages traversés par les cavaliers de *La Route des Flandres* prennent parfois des allures fantastiques d'outre-monde. Revenant sur son expérience du camp de prisonnier, Georges le dépeint comme un univers primitif :

> […] trois fantômes, trois ombres grotesques et irréelles, avec leurs visages décharnés, leurs yeux brûlant de faim, leurs crânes ras, […] dans ce fantomatique décor que dessinaient les baraques alignées sur la plaine sablonneuse, avec çà et là, à l'horizon, des bouquets de pins et un soleil rougeâtre immobile, et d'autres exsangues silhouettes errant, s'approchant, tournant haineusement (honteusement) autour d'eux avec des regards envieux, affamés et fiévreux de loups […] (*RF*, 193)

Sous la lumière rougeoyante du soleil, le décor se limite à des « baraques », maisons précaires construites sur du sable. Dans ce décor fragile errent des hommes réduits à la condition de fantôme ou de loup. La dimension apocalyptique du paysage transparaît également dans *L'Acacia*. Qu'on se rappelle ces lieux détruits traversés par l'enfant accompagné de sa mère et de ses tantes :

> […] comme si tout, collines, champs, bois, villages, avait été défoncé ou plutôt écorché par quelque herse gigantesque et cahotante, aux dents tantôt écartées, tantôt rapprochées, ne laissant subsister derrière elle rien d'autre que quelques pans de murs et quelques troncs d'arbres mutilés, tantôt une maison ou un groupe de maisons (ou un arbre, ou un groupe d'arbres) intacts, insolites, autour (ou à partir) desquels semblait sourdre au ralenti comme une sorte de vie larvaire […] (*Ac*, 19)

Pour évoquer les mises en garde faites aux cavaliers de ne pas se rendre vers ce qui s'avèrera une embuscade, le narrateur évoque les « cassandresque persévérance des annonciateurs d'apocalypses et de désastre » (*Ac*, 48), inscrivant par là l'embuscade dans une mythologie de la destruction. Plus loin les chevaux sont explicitement perçus comme des « bêtes apocalyptiques » (*Ac*, 238), parallèle d'autant plus pertinent que les personnages du roman sont quatre cavaliers.

Concernant la guerre d'Algérie, il est question dans *Des hommes* des villages que l'armée française réduit en cendres :

> Dehors, Février et les autres découvrent le village en feu. Les femmes et les vieillards sont au milieu de la place, alors que de certaines maisons qui brûlent on entend des gémissements. Et tous les hommes et les femmes sont assis les uns contre les autres, blottis les uns contre les autres, et les femmes pleurent, pas toutes, quelques unes se retournent et regardent les maisons en feu […] (*Dh*, 140)

Ce mode opératoire systématique (« D'un village à l'autre, on sent encore la fumée, pas seulement sur les vêtements mais dans l'air, qui se répand et colore le ciel » (*Dh*, 142)) associe la guerre d'Algérie à une destruction par le feu. Ce sentiment est redoublé à la fin du roman. Après les accords d'Evian, un passage qui s'apparente lui aussi au texte de l'apocalypse[749] évoque les Européens qui quittent l'Algérie en brûlant leurs meubles tandis qu'une nouvelle fois, « on sentait l'odeur du feu » dans l'air (*Dh*, 278). Les harkis sont en outre forcés à boire de l'essence et meurent carbonisés, après qu'on leur a mis le feu (*Dh*, 280). Cette odeur de fumée qui parcourt le roman, est un *éventème* de la guerre qui offre une explication symbolique au surnom donné par Bernard. Cette odeur de « feu de bois » devenue pour lui identitaire est la marque indélébile de la guerre d'Algérie. Bernard est imprégné de ces odeurs de charniers et de villages dévastés dont il ne sait plus se défaire. Son corps et son surnom convoquent métaphoriquement l'évènement passé.

Dans *D'autres vies que la mienne*, c'est l'eau qui dévaste tout sur son passage. Les images médiatiques montrent en boucle « les petits films d'amateurs où on voit de loin la vague

[749] Nous faisons référence au passage p. 277 à 280 qui évoque le départ des Européens et où l'expression « elle a vu » ou « j'ai vu », récurrente, fait écho au témoignage visuel du texte biblique.

approcher, les torrents de boue s'engouffrer dans les maisons, emportant tout » (*Dvqlm*, 21). Le paysage détruit évoque le « chaos » (*Dvqlm*, 19), terme qui renvoie à la période qui précède l'organisation du monde[750], sorte de pendant de l'apocalypse. La plage de Medaketiya n'est plus qu'un « champ de boue noire, puante, d'où émergent des débris de bateaux, de maisons, de palissades, des troncs d'arbres arrachés », un champ de « ruines » (*Dvqlm*, 40).

L'évènement du Heysel et l'affaire Romand comportent eux aussi leur lot de destructions. Celles-ci sont toutefois cantonnées à un espace réduit par rapport aux territoires vus précédemment. Un mur du stade s'effondre au Heysel (« *on dit que le mur s'est effondré* » « le mur s'effondre » (*Dlf*, 104)). Les images commentées par un journaliste de la radio sont qualifiées d'apocalyptiques (« *mais que se passe-t-il ici, c'est la guerre ici, c'est la guerre, des images d'apocalypse* » (*Dlf*, 105)). La surenchère médiatique donne une idée de l'ambiance de destruction qui règne alors. À défaut de s'effondrer totalement, le stade subit une destruction symbolique : il est entièrement refait et change de nom (« Refaire, casser, changer tout, les murs l'architecture, le nom » (*Dlf*, 266)) comme pour effacer les traces de ce qui s'y est passé. Concernant Romand, l'espace se restreint encore puisque cette fois, c'est de la maison familiale qu'il s'agit. Totalement carbonisée par l'incendie volontaire du père de famille, la maison n'existe plus qu'à l'état de trace, de vestige.

Les lieux, les paysages sont ainsi concrètement détruits par les évènements évoqués dans les textes de notre corpus, mais on remarque une tendance à rendre compte aussi de cette destruction de manière métaphorique. Images d'apocalypse ou de chaos, transmission des odeurs de fumées au nom d'un personnage, sont autant de façon de manifester la destruction physique de l'évènement par des symboles qui permettent d'en étendre la portée. Cet usage poétique de la destruction spatiale se confirme par celui des toponymes.

b- usages poétiques du toponyme

D'Hiroshima au stade du Heysel, des Flandres au Sri-Lanka, les fictions de notre corpus sont situables sur une carte. Pourtant la référence sert souvent moins l'ancrage géographique qu'un développement poétique. Dans *Hiroshima mon amour*, le nom de la ville bombardée est martelé dans les premières pages. La Française et le Japonais semblent conférer au toponyme le pouvoir évocateur de l'amour, comme le rappellent ses sonorités (Hiros/eros) et le titre de l'œuvre. De manière quasi systématique, les noms de lieux sont employés à contresens, comme une provocation au sens dont ils seraient porteurs. La Française se retrouve en effet « place de la

[750] Dictionnaire historique de la langue française, T. 1, p. 700.

paix » à Hiroshima, tandis que la ville connote la guerre ; à Nevers, elle habitait le quartier de Beausoleil [751], alors que les souvenirs qu'elle y évoque sont faits de la froidure et de l'humidité d'une cave. La Française déambule près de la « place de la République » (*Hma*, 101) alors que ses souvenirs de Nevers évoquent une époque où la République est abolie ; les cloches de l'église Saint Lazare[752] sonnent pour le soldat allemand qui ne se relèvera jamais ; on parle d'une boîte de nuit qui s'appelle Casablanca, soit, mot à mot si on traduit de l'espagnol, la maison, la boîte blanche. Ces toponymes employés à contresens valident ainsi la possibilité d'aborder l'évènement d'Hiroshima sous un angle différent, comme le titre l'annonce. Les noms de lieu sont ainsi l'occasion d'une rêverie poétique de la part des personnages. Le Japonais attire l'attention sur le nom de Nevers en demandant si le mot veut dire quelque chose en français (*Hma*, 86). Nevers connote par exemple la radicalité d'un « jamais » anglais[753], mais il propose aussi de s'attacher à *l'envers de l'évènement*, comme le suggère l'anagramme du toponyme. C'est qu'en quelque sorte l'histoire de Nevers propose l'envers de celle d'Hiroshima[754], l'évènement individuel offrant le contrepoint d'une catastrophe collective.

Vers la fin de *La Route des Flandres*, Claude Simon évoque également quelques noms de lieux aperçus sur les « bornes » kilométriques qui jalonnent la route. Le narrateur évoque alors les « noms énigmatiques sur les plaques indicatrices » (*RF*, 347). « Les plaques indicatrices » ne jouent donc pas leur rôle d'indication spatiale. Le narrateur souligne au contraire les allures « énigmatiques » des toponymes. L'écrivain confère à ces toponymes une fonction qui relève ainsi moins de l'information que de la création verbale :

> Liessies comme liesse kermesse Hénin hennin Hirson hérisson hirsute Fourmies tout entier vermillon-brique théorie d'insectes noirs se glissant le long des murs disparaissant on se demandait où […] (*RF*, 348)

Les toponymes disparaissent ainsi sous les calembours qu'ils inspirent aux personnages. L'usage de la « borne », qui marque une frontière spatiale, est détourné en espace de liberté. Le repérage de l'évènement est gommé au profit de la force évocatrice des mots, les noms de lieux

---

[751] Seul le scénario garde la trace de ce nom qui n'est pas évoqué dans le film mais figure dans le scénario entre crochets (*Hma*, 119).

[752] Là encore, il y a confusion : le scénario parle des cloches de l'église Saint-Etienne (*Hma*, 100), mais les « évidences nocturnes » de Saint-Lazare (*Hma*, 148). Il semble qu'Alain Resnais ait atténué l'effet de contresens recherché par Marguerite Duras avec les toponymes.

[753] La Française l'évoque lors d'une réponse sur l'objet de sa peur : « De ne plus te revoir, jamais, jamais » (*Hma*, 91).

[754] Cettte question de « l'envers de l'évènement » est étudiée plus précisément dans la partie IV-B-2

sont des déclencheurs d'imaginaire avant d'être un ancrage évènementiel. On observe la même chose dans le texte de Maylis de Kérangal, *À ce stade de la nuit*. Quand la narratrice écoute des informations concernant le naufrage d'un cargo de sans-papiers, elle se laisse bercer par le pouvoir évocateur du mot « Lampedusa » :

> La première image qui me vient à l'esprit est le visage de Burt Lancaster. Il apparaît dans un flash […][755]

L'acteur Burt Lancaster, le film *Le Guépard*, mais aussi des vacances en Italie et un enfant se succèdent. La narratrice découvre alors combien ce nom d'île italienne était chargé pour elle de connotations positives, auquel elle ajoute l'évènement de cette nuit :

> Etrangement, le toponyme insulaire n'avait encore jamais recouvert le nom de fiction qui avait fini par sédimenter en moi – ce nom de légende, ce nom de cinéma - , mais ce matin-là, mardi 3 octobre 2013, il s'est retourné comme un gant, Lampedusa concentrant en lui seul la honte et la révolte, le chagrin, désignant désormais un état du monde, un tout autre récit.[756]

Le rôle des toponymes dans les fictions de notre corpus semblent moins être de situer l'évènement que d'inscrire ce dernier dans une histoire subjective. Sa géographie est donc souvent plus allégorique que référentielle. C'est ce travail qui est également opéré dans le paysage de notre corpus où l'espace est présenté par une ou plusieurs lignes de fracture.

c- l'évènement comme ligne(s) de fracture

La métaphore paysagère acquiert une place de choix pour parler de l'évènement, comme l'illustre l'ouvrage du sociologue Paul Virilio *Un paysage d'évènements*, publié en 1996 chez Galilée. L'auteur préconise dans sa préface d'appréhender le temps de l'évènement « cette perspective intemporelle où coexistent l'avant et l'après »[757], par un paysage « où les évènements prennent soudain la place du relief, de la végétation, où le passé et l'avenir surgissent d'un même mouvement dans l'évidence de leur simultanéité »[758]. Substituer à la perspective temporelle la

[755] Maylis de Kérangal, *À ce stade de la nuit*, op. cit., p. 11.

[756] Id., 75-76.

[757] Paul Virilio, *Un paysage d'évènements*, Paris, Galilée, 1996, p.9.

[758] Id.

perspective paysagère permet alors, toujours selon Paul Virilio, d'inscrire *ce qui se passe* moins dans une succession que dans un ensemble, qui sied à la nature entière de l'évènement. Or ces métaphores paysagères prennent la plupart du temps l'aspect de lignes de démarcation. Sous forme de montagnes, ou de failles, ces images inscrivent ainsi la notion de frontière que véhicule l'évènement.

C'est ce que montre l'exemple du *Village des « cannibales »*[759] d'Alain Corbin. On connaît cette histoire rapportée par l'historien : en 1870, dans un petit village de Dordogne, Hautefaye, un jeune noble du nom d'Alain de Monéys est mis à mort par une grande partie des villageois, torturé, brûlé, et en partie consommé. Pour Alain Corbin, cet évènement présente un éclairage intéressant sur le climat politique de 1870 dans la France rurale, sur les survivances d'une pensée archaïque dans les campagnes françaises du dix-neuvième siècle… il n'en reste pas moins, conclut Alain Corbin, que ces analyses « n'épuise[nt] pas, bien loin de là, le sens de l'évènement »[760]. Ces composantes structurelles de la société rurale de 1870 ne peuvent en effet suffire à expliquer la tuerie violente qui s'est produite ce jour-là sur un homme qui n'aurait rien fait, elle ne s'inscrit dans aucun des schémas préétablis des révoltes paysannes jusqu'alors étudiées. Le phénomène résiste donc à l'explication de l'historien. C'est à ce stade de sa réflexion qu'Alain Corbin fait appel, au début du quatrième chapitre, à une métaphore géologique, celle du « monadnock » :

> Le supplice de Hautefaye est un « monadnock ». Les géographes appellent ainsi ces témoins du passé géologique qui surplombent le désert de leurs formes insolites, fort goûtées des réalisateurs de western. L'essentiel de l'intérêt du drame périgourdin réside en effet dans le sentiment d'étrangeté qu'il inspire. Le président des assises de Périgueux le dit à sa manière : « l'épouvantable forfait » oppose un démenti au XIXe siècle.[761]

Pour préserver en toute honnêteté la part énigmatique de l'évènement auquel il ne parvient à donner de sens, Alain Corbin, ne voit d'autres solutions que de se référer à une métaphore originale qui souligne l'étrangeté de ce qui s'est passé en exprimant une forme de survivance incongrue du passé. Sorte de butte témoin, l'image géologique du « monadnock » rend ainsi compte de l'évènement qui résiste aux analyses. Nombre de chercheurs qui se sont penchés sur l'évènement, ont aussi curieusement employé des métaphores géologiques pour le désigner.

---

[759] Alain Corbin, *Le Village des "cannibales"*, Paris [Aubier, 1990], Flammarion, coll. "Champ Histoire", 2009.

[760] Id., p. 117.

[761] Ibid., p. 121.

Dans son essai *La Crise de la Culture* publié en Allemand dès 1954, Hannah Arendt décrit « l'homme moderne » comme celui qui s'inscrit dans une crise culturelle qu'a instaurée la deuxième guerre mondiale. Cette crise induirait selon elle pour l'homme d'après 1945 une incompréhension relative du monde dans lequel il se trouve. L'évènement de la deuxième guerre mondiale et son cortège d'horreurs auraient en effet ouvert ce qu'elle appelle « une brèche », et l'homme moderne d'être condamné à s'installer « dans la brèche entre le passé et le futur»[762], soit dans une position où la connaissance de son passé n'est d'aucune utilité à l'homme pour envisager l'avenir. L'image géographique de la brèche est ici invoquée pour désigner ce fossé temporel infranchissable entre ce qu'on peut appeler un peu naïvement *le monde d'avant*, et *le monde d'après*, qui ont été définitivement séparés par un évènement L'image de la brèche permet ainsi à Hannah Arendt d'imager les effets de l'évènement sur l'homme.

Claude Romano use de la même métaphore quelques décennies plus tard dans ses ouvrages consacrés à la notion d'évènement. L'image de la faille y est exploitée de manière régulière, nous avons pu nous en rendre compte, en tant qu'elle véhicule la notion de rupture irrémédiable inhérente à l'évènement :

> L'évènement n'est rien d'autre que cette reconfiguration impersonnelle de mes possibles et du monde qui advient en un fait et par laquelle il ouvre une faille dans ma propre aventure.[763]

Cette image géographique d'un fossé structurel entre une vie antérieure à l'évènement et une vie nouvelle est cette fois appliquée à l'échelle de l'individu, non à celle de la société entière comme c'était le cas chez Hannah Arendt. Il n'en reste pas moins que, toutes proportions gardées, c'est la même notion de l'évènement qui est exploitée, celle de sa capacité à bouleverser (le monde, ou *mon* monde) au point que plus rien n'est comme avant. La brèche, la faille, associent l'évènement à une sorte de faille géologique, symbole d'un grand écart irrémédiable entre deux mondes que l'évènement a définitivement séparés, précipice dans lequel l'homme est tombé. Comme les paysages évoqués par Paul Virilio plus haut s'apparentent « aux soulèvements telluriques et aux glissements de terrain »[764], les métaphores géologiques utilisées en sciences

[762] Hannah Arendt, *La Crise de la culture*, Gallimard, coll. "Folio", 1989 p. 24.

[763] Claude Romano, *L'Évènement et le monde*, op. cit. p. 45.

[764] Paul Virilio, *Un paysage d'évènements*, op. cit., p.10.

humaines[765] pour désigner l'évènement permettent de faire état de sa dimension ruptrice et de l'absence de prise humaine sur lui.

La photographe Sophie Ristelhueber illustre le travail allégorique de la fracture de manière encore plus percutante. Marquée par les guerres contemporaines (guerre du Golfe, Yougoslavie, conflit israélo-palestinien…) la photographe s'interroge sur la manière d'en rendre compte :

> Comment créer, aborder des faits de société, conserver la colère qui est en moi sans tomber dans le militantisme ? Comment rendre hommage tout en faisant œuvre ? En parlant d'une souffrance qui existera pour toujours. C'est comme ça que j'envisage une création liée au monde existant.[766]

Son travail se concentre alors, entre-autre, sur une restitution *quasi* atemporelle des conflits par les cicatrices, en particulier celles portées par les bombardements à la croûte terrestre. Quelques mois après la fin de la guerre du Golfe, Sophie Riestelhueber se rend par exemple dans le désert du Koweit pour photographier les carcasses de véhicules à l'abandon, du matériel de guerre laissé en plein désert, mais aussi ce désert qu'elle survole en hélicoptère. Des ces clichés, il ressort une série de 71 photographies intitulée *Fait*[767]. Le double sens du mot est intéressant : le *fait*, l'évènement, se traduit par ce qui a été *fait*, soit la trace. Cette trace prend la plupart du temps la forme graphique d'une ligne en forme de cicatrice qui traverse le paysage, ainsi que le montre la photographie 44 qui ouvre cette troisième partie. Par une ligne de démarcation, l'artiste opte pour une appropriation symbolique de l'évènement grâce au travail sur l'espace. De la sorte elle contourne cette impossibilité de photographier la guerre du Golfe, à laquelle ont été confrontés les reporters de l'époque[768].

---

765 Cette image de la fracture, c'est encore celle qu'utilise Gilles Deleuze, autre penseur de l'évènement qui écrit par exemple au sujet de F. S. Fitzgerald : « « Pourquoi avons-nous perdu la paix, l'amour, la santé, l'un après l'autre ? » il y avait une *fêlure* silencieuse, imperceptible, à la surface, unique Évènement de surface comme suspendu sur soi-même, planant sur soi, survolant son propre champ. » (Gilles Deleuze, *Logique du sens*, 180-181, à propos de F. S. Fitzgerald, cité par François Zourabichvili, *Deleuze. Une philosophie de l'événement*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. "philosophies", 1994, p. 89). Pierre Nora, quant à lui, préfère employer l'image du « trou » (Voir l'article « Évènement-monstre », art. cit., p. 168) qui évoque par-là même que l'évènement implique une rupture dans la continuité de la chaîne explicative.

766 Sophie Riestelhueber, entretien avec Michel Guerrin, « Chacun pour soi », *Le Monde des débats*, n°9, juin 1993, p. 19-20, cité par Cheryl Brutvan, *Sophie Ristelhueber, Détails du monde*, [« Details of the World » de Sophie Ristelheber, Museum, of Fine Arts, Boston, 2001, trad. Claire Bonifay,] Arles, Actes Sud, 2002, p. 163-164.

767 Sophie Riestelhueber, *Fait*, Paris, Hazan, 1992.

768 « De bien des façons, les journalistes qui étaient là-bas n'étaient pas plus là-bas que nous ne l'étions assis devant nos écrans de télévision. Ils étaient soit en Arabie Saoudite, où ils assistaient à des conférences de presse au cours desquelles on leur montrait des tirs de précision des bombes intelligentes, soit sur des navires positionnés dans le Golfe, d'où ils assistaient au lancement de missiles de croisière, soit sur le balcon de leur hôtel à Bagdad, regardant ces mêmes missiles emprunter une rue et prendre à gauche au feu… En d'autres termes, ils ne pouvaient pas aller à la guerre. C'était une guerre d'un genre nouveau. Les images les plus fortes étaient celles prises par les militaires sur le

Cet usage de la métaphore, appliqué à des modes d'expression non littéraires que sont ceux des sciences humaines ou de la photographie, permet d'introduire l'usage symbolique de ces images géographiques, voire géologiques, pour la littérature depuis les années soixante. Le dire de l'évènement se décline en effet aussi, au fil du texte littéraire, par une série de lignes de fractures. Le nom de Lampedusa, semble sourdre des profondeurs de la terre comme la lave d'un volcan dans *À ce stade de la nuit* :

> Bientôt un nom se dépose : Lampedusa. Il résonne entre les murs, stagne, s'infiltre parmi les poussières, et soudain il est là, devant moi, étendu de tout son long, se met à durcir à mesure que les minutes passent – coulée de lave brûlante plongée dans la mer.[769]

Nous verrons que cette image de la faille n'est pas seulement liée à la géographie volcanique de l'île de Lampedusa. Trous, vides, béances, fissures, intervalles et fossés, « soulèvement tellurique » d'une vague, nous ont semblé suffisamment nombreux et significatifs. Ils offrent un ensemble de *microlectures* qui permettent de mettre en perspective l'évènement dans le texte par une sorte de sous-texte. Comme en réponse au sentiment du vide qui environne l'évènement, les motifs de la faille, du vide, ou de la déferlante, seraient une façon de dire l'évènement de manière allégorique, constituant en particulier une sorte de *dire paysage* de l'évènement.

2- le motif du fossé : Simon, Duras, Mauvignier

« Fossé noir » fantasmé dans *La Douleur* par la narratrice qui y imagine son mari mort, fossé, talus, dans lesquels tombent les personnages de Claude Simon, mais aussi la voiture de Rabut, à la fin du roman *Des hommes* … Défini comme une cavité, une dépression du terrain, le fossé est un élément géographique dont la présence, souvent associée à un évènement, interpelle. Dans les fictions de notre corpus, le fossé semble en conséquence un angle d'approche porteur pour cerner une forme d'appropriation de l'évènement. Prenant des allures aussi diverses que celles de la tranchée, voire de la cave, ces inclinaisons de terrain aux allures anodines nous

terrain. », Ian Walker, « Desert Stories or Faith in Facts?" in The Photographic Image in Digital Culture, Londres/ New York Routledge (éds), 1995, p. 237, cité par Cheryl Brutvan, *Sophie Ristelhueber, Détails du monde*, Arles, Actes Sud, 2002, p. 127-129.

[769] Maylis de Kérangal, *À ce stade de la nuit*, op. cit., p. 8.

interpellent. Nous tâcherons donc de voir dans quelle mesure cette entaille géographique peut être associée à la notion d'évènement, elle-même souvent recouverte par la métaphore de la faille.

La dimension géographique des textes de Simon a été maintes fois soulignée[770]. Philippe Bonnefis a en particulier montré l'importante dimension géologique des textes simoniens[771]. Selon lui cette perspective illustre une vision des évènements de 1940 qui ne s'inscrirait pas vraiment dans l'Histoire et relèverait davantage d'une forme d'état naturel. Partant du même constat, nous envisageons Claude Simon géologue dans une perspective un peu différente. Il nous semble en effet que la géologie des romans simoniens, qui se traduit souvent par des ruptures de terrain, renvoie non seulement à une époque antédiluvienne, mais nourrit également la symbolique de l'évènement. L'écrivain évoque dans *La Route des Flandres* les trajets prévus par l'escadron, tracés sur des cartes d'état-major. Il confronte ces lignes théoriques aux parcours réellement effectués, tout en « lignes brisées zigzagant » :

> […] cette représentation schématique des évolutions des différentes unités ne tenant évidemment compte ni des accidents du terrain ni des obstacles imprévus surgis au cours du combat, les trajets réels ayant en réalité la forme de lignes brisées zigzagant et quelque fois se recoupant s'embrouillant sur elles-mêmes et qu'il aurait fallu dessiner au départ à l'aide d'un trait épais vigoureux allant ensuite s'amenuisant et […] se terminant par un pointillé les points s'espaçant s'égrenant puis finissant eux-mêmes par disparaître tout à fait. (*RF*, 336)

La représentation mentale que se fait le personnage du tracé réel sur une carte est donc celui d'un trait épais qui s'affine pour s'achever en pointillés. Ce schéma repose sur la prise en compte des « accidents du terrain », pris dans son sens géologique, qu'illustrent les pointillés marquant la discontinuité. Mais, de manière allégorique, ce schéma traduit également les étapes de l'évènement tel que le narrateur l'a vécu : l'escadron vigoureux s'amenuise pour ne plus former que quelques points isolés. Cet exemple montre d'abord que la représentation géographique de Simon n'est pas plane mais au contraire marquée par ces « accidents de terrain ». Elle marque en outre que la géologie simonienne est en partie allégorique. C'est dans cette double perspective que nous commençons l'étude du motif du fossé dans *La Route des Flandres* et *L'Acacia*. Le fossé marque souvent chez Simon un passage d'un état à l'autre qui rend la vie du sujet irrémédiablement différente.

---

[770] Nous pensons notamment aux nombreuses études du colloque « Claude Simon géographe qui s'est déroulé les 26 et 27 mai 2011 à l'université de Toulouse II- le Mirail, et réunies par Jean-Yves Laurichesse dans l'ouvrage *Claude Simon géographe*, Paris, Classiques Garnier, Série « Littératures des XXème et XXIème siècles », 2013.

[771] Philippe Bonnefis, « Entre Trias et Crétacé », *Les Sites de l'écriture*, Colloque Claude Simon, Paris, Nizet, 1995.

a- au bout du fossé la culbute, Claude Simon

Comme on peut parler de *fossé générationnel* entre deux générations qui ne parviennent pas à se comprendre, on pourrait parler de *fossé évènementiel* pour exprimer l'impossibilité de partager une expérience entre deux catégories d'êtres humains. Les personnages se répartissent ainsi entre ceux qui ont franchi le fossé, et les autres. Dans les chapitres V et VI de *L'Acacia* , le fossé scinde soldats et civils au moment de la Mobilisation pour la première et la deuxième guerre mondiale. En 14 comme en 39, cet épisode est en effet exprimé par la même image d'une faille infranchissable entre les deux groupes de personnes.

C'est d'abord à la fin du chapitre V, en 1914, l'écart entre le bateau qui ramène en France le père du narrateur et le quai. Cet écart entre le futur soldat et la foule en liesse qui attend sur les quais est désigné par le terme de « tranchée » :

> Entre le flanc noir du navire maintenant tout à fait immobile et le quai, il ne reste plus au fond de la profonde tranchée qu'une étroite bande d'eau sale où flottent des détritus. (*Ac*, 150)

Non seulement le terme *tranchée* annonce la première guerre mondiale, encore désignée en Histoire par l'expression *guerre des tranchées*, mais il renvoie encore à la scission qui s'opère déjà entre deux catégories de personnes : celles qui seront touchées de plein fouet par la guerre, et les autres. C'est sur cette « tranchée » que s'achève en outre la cinquième partie du roman, relayée dès le début de la sixième par un autre écart, toujours entre un véhicule et une foule[772].

Il s'agit cette fois d'un train qui entre dans la gare d'une ville du midi aux briques roses, chargé de conduire les hommes mobilisés à leur lieu d'affectation. C'est d'abord la foule qui crée un fossé entre elle et la locomotive pour se préserver :

> […] conserver le plus longtemps possible entre elle [la foule] et la paroi verticale des wagons en train de défiler de plus en plus lentement un illusoire et ultime intervalle de vide, comme un fossé, un étroit canyon ou plutôt une invisible muraille, un invisible rempart au-delà duquel, une fois franchi, serait scellé quelque chose d'irrémédiable, définitif et terrible. (*Ac*, 153-154)

On le voit, la notion de frontière entre le véhicule censé emporter les soldats et les civils est ici beaucoup plus développée que dans l'exemple précédent. L'espace est tour à tour comparé à un

[772] On notera au passage comment Claude Simon associe les deux guerres mondiales dans une relation de continuité : bien qu'il se déroule en 1939 et avec d'autres personnages de soldats qui montent dans un train, le début de la sixième partie semble un prolongement de la fin de la cinquième où le père revient des îles en bateau pour s'engager comme soldat. Le parcours des hommes mobilisés est donc somme toute le même en 1914 et en 1939, se résumant au franchissement d'une frontière irrémédiable qui les coupe définitivement des civils.

« intervalle de vide », à « un fossé », puis à « un étroit canyon », comme s'il s'élargissait encore. La profondeur de l'espace est perçue comme une « invisible muraille », assimilée à « un invisible rempart », équivalent inversé de la faille. Mais l'idée, à vingt-cinq ans d'intervalle, reste la même : celle d'une frontière entre deux catégories d'humains : ceux qui s'engagent frontalement dans l'évènement - les soldats, et les autres. Ce double exemple exploite donc l'image de la faille pour évoquer les conséquences de la Mobilisation, et, partant, de la guerre qui défait les liens entre les hommes. L'épouse du soldat de 1914, ou la femme qui court sur le quai en 1939 redouble dans les deux cas cette cassure, par l'image du couple séparé.

Séparés par une tranchée les anciens amants, se répartissent entre militaires d'un côté et civils de l'autre, comme si au fond le véritable ennemi était dans son propre camp. C'est ce qu'expérimente en quelque sorte le soldat simonien. Par la suite, en effet, cette frontière entre les hommes mobilisés et le reste des êtres humains ne cessera de s'étendre, les soldats sentant « s'élargir dans leur dos cette cassure […] (ou plutôt une sorte de cordon sanitaire) chargé de protéger le monde dont ils étaient irrémédiablement coupés à présent […] » (*Ac*, 248-249), eux qui ont ainsi disparu de « ce monde qui moins d'une semaine auparavant était encore le leur et qui maintenant les excluait » (*Ac*, 235). Les soldats exposés à la mort ne sont plus intégrés à la communauté humaine, sont désormais passés de l'autre côté d'un monde masculin qui les rejette :

> […] il s'était pour ainsi dire creusé une sorte de césure, de béance, comme si le monde au masculin n'était plus à présent composé que d'enfants et de vieillards. (*Ac*, 264)

Cette idée de communautés séparées par un fossé existentiel que creuse l'évènement se retrouve bien souvent. Marguerite Duras y fait allusion dans *L'Amante anglaise*, où le personnage féminin, Claire Lannes, se considère comme vivant « de l'autre côté » contrairement à son mari :

> Qu'ils disent ce qu'ils veulent, eux, ils sont de l'autre côté à dire n'importe quoi, à bavarder sans penser, sans réfléchir.
> S'ils avaient été dans la cave même pendant une minute ils se tairaient, ils ne pourraient pas dire un mot sur cette histoire. (*Aa*, 175)

La frontière établie par le personnage est inhérente à une certaine expérience, celle de « la cave », lieu du crime de Marie-Thérèse Bousquet dont nous reparlerons un peu plus loin. De même la narratrice de « La Douleur » se sent-elle « radicalement coupée du monde avec un rasoir » (*D*, 52).

Chez Emmanuel Carrère, aussi, dans *D'autres vies que la mienne*, l'auteur insiste sur les deux humanités qui ressortent de l'épisode du tsunami : ceux qui ont souffert de la catastrophe,

directement impliqués par leur propre expérience (le Hollandais, Philippe), ou par la mort d'un proche (Jérôme et Delphine, Ruth quand elle croit Tom mort), et ceux qui n'ont pas été directement concernés (le narrateur, Hélène, leurs enfants, les ayurvédiques et autres clients de l'hôtel) : « La veille encore ils étaient comme nous, nous étions comme eux, mais il leur est arrivé quelque chose qui ne nous est pas arrivé à nous et nous faisons maintenant partie de deux humanités séparées ». (*Dvqlm*, 30). Cette frontière s'illustre concrètement au début par la ligne de partage que voit le narrateur entre l'espace dévasté par la vague, et celui qui est resté indemne :

> C'était étrange, cette frontière si nettement marquée : en deçà le chaos, au-delà le monde normal, absolument intact, les petites maisons de briques rose ou vert-pâle, les chemins de latérite rouge, les échoppes, […] (*Dvqlm*, 19)

Chez Carrère, l'expression de cette frontière entre deux communautés prend la tonalité du « film d'épouvante » (*Dvqlm*, 30), ou, plus souvent, à celui de la vague. Nous y reviendrons dans le second temps de cette étude sur la géographie de l'évènement.

Ce *fossé évènementiel* entre deux communautés humaines peut être incarné par un fossé bien réel qui sert de ligne de démarcation entre un avant et un après de la vie du personnage. On rejoint l'image de la faille temporelle chère à Claude Romano :

> L'évènement n'est rien d'autre que cette reconfiguration impersonnelle de mes possibles et du monde qui advient en un fait et par laquelle il ouvre une faille dans ma propre aventure.[773]

Un fossé tour à tour évoqué dans *La Route des Flandres* et *L'Acacia* illustre cette allégorie. Le personnage, tombé sur un talus[774] assiste à la débâcle de son escadron pour fuir ensuite dans un fossé[775] et gagner la forêt. Scène centrale de *La Route des Flandres*, « centre exact du livre » selon son auteur[776], repris ensuite dans *L'Acacia*, l'épisode suscite l'attention. Lors d'un entretien qu'il accorde à Marianne Alphant en 1985, revenant sur cet épisode, Claude Simon omet pourtant de parler de ce fossé :

---

[773] Claude Romano, *L'Évènement et le monde*, op. cit. p. 45.

[774] « J'étais dans l'angle mort du talus », « [Wack] les bras en crois comme pour me barrer le chemin mais immobile maintenant plaqué contre le revers du talus », « Wack toujours sur le talus », « un peu plus loin que Wack il y avait un type assis sur le revers du talus », (*RF*, 177, 179 et 180).

[775] « je me jetai dans le fossé (…) rampai dans le fossé », (*RF*, 180).

[776] Claude Simon, *La Fiction mot à mot*, op. cit., p 92, l'épisode se situe aux pages 176-186 de l'édition de poche.

> En pleine pagaille, le lieutenant a alors donné l'ordre du combat à pied, ce qui ne doit jamais se faire sous le feu de l'ennemi, et aussitôt, se rendant compte de sa stupidité, l'ordre de remonter à cheval, seulement, quand j'ai mis le pied à l'étrier, ma selle a tourné. C'est ce qui m'a sauvé. Ceux qui remontaient en selle ont été descendus. J'ai couru, j'ai réussi à me glisser entre les blindés allemands, puis j'ai marché dans les bois en direction de la ligne fortifiée française.[777]

Dans la version qu'il donne au journal, ce sont les blindés allemands qui jouent le rôle protecteur qui sera celui du fossé dans le roman. On peut ainsi s'interroger sur l'enjeu romanesque de ce fossé pour l'écriture qui le convoque à plusieurs reprises, dans des lieux stratégiques du texte, sans pour autant se conformer à une expérience vécue de l'auteur.

Dans les deux cas, pour le personnage de *La Route des Flandres* comme pour celui de *L'Acacia*, l'épisode du fossé scinde la vie entre un avant et un après. L'expérience du fossé est en réalité présentée comme une expérience de mort : :

> […] puis tout fut noir tandis que des milliers de chevaux galopant continuaient à me passer sur le corps puis je ne sentis même plus les chevaux seulement comme une odeur d'éther et le noir les oreilles bourdonnantes et quand j'ouvris de nouveau les yeux j'étais étendu sur le chemin et plus un cheval […] il y avait un type assis sur le revers du talus : il se tenait le bras un peu au-dessus du coude sa main pendant toute rouge entre ses jambes écartées mais ce n'était pas un type de l'escadron, quand il vit que je le regardais il dit On est foutus, […] alors je m'assis sur le revers du talus à côté du type […] (*RF*, 179-181)

Georges a frôlé la mort, rappelons que presque tout son escadron y est passé. L'extrait évoque la perte progressive des sens, la couleur noire, l'odeur de l'éther... Le fossé qu'il remonte pour s'assoir est ainsi comme une tombe dont il s'extrait. Son imaginaire dans les pages qui suivent cet épisode est frappé par les trous : le ciel est « vide » (*RF*, 182), est semblable à un « trou bleu » (*RF*, 184), « le soleil déchiqueté pass[e] entre les feuilles » (*RF*, 182). Le soldat observe des grenouilles « crevant les confettis vert clair [la vase] avec leurs petits yeux gros comme des têtes d'épingles » (*RF*, 183) et deux officiers qui « débouchèrent » de la forêt (*RF*, 184). Le fossé franchi marque une trouée dans sa vie.

Dans *L'Acacia*, ce fossé entre un avant et un après est situé entre la fin du chapitre II, où l'embuscade est annoncée, et le début du chapitre IV où le personnage retrouve ses esprits[778].

---

[777] Claude Simon, « La route du Nobel », entretien avec Marianne Alphant, *Libération*, 10 déc. 1985, p. 27-28.

[778] « […] l'homme en train de lui parler (ou peut-être crie-t-il ?) assis au revers du fossé […]», (*Ac*, 87).

Datés tous deux du 17 mai 1940, les chapitres se répartissent donc l'épisode qui est marqué par une ellipse. Cette rupture de la continuité textuelle est renforcée par le contraste entre les deux parties de cet épisode. Tandis qu'à la fin du chapitre II le narrateur était à cheval, en mouvement, avec ses camarades, et au milieu des cris, le personnage se retrouve brutalement accroupi au début du chapitre IV, seul avec un inconnu au milieu des cadavres, dans un endroit apparemment paisible. Comme pour *La Route des Flandres*, mais par un biais différent, *L'Acacia* manifeste la syncope du personnage durant l'attaque de l'escadron. De fait, l'épisode du fossé induit une sorte de fracture dans la vie du personnage : revenu de la mort, il vivra la suite de son aventure avec le sentiment d'être déjà mort.

D'ailleurs, Georges revient sur l'épisode du fossé dans *La Route des Flandres* en s'imaginant y retourner à la vie fœtale :

> […] Georges, toujours couché dans le fossé, attentif, raide, maintenant complètement insensible et paralysé de crampes, et aussi immobile que la carne morte, le visage parmi l'herbe nombreuse, la terre velue, son corps tout entier aplati, comme s'il s'efforçait de disparaître entre les lèvres du fossé, se fondre, se glisser, se faufiler tout entier par cette étroite fissure pour réintégrer la paisible matière (matrice) originelle […] (*RF*, 275)

Le fossé se fait matrice, sexe féminin qui aspire le soldat dans son « étroite fissure » : la « terre velue » fait progressivement disparaître le soldat fœtus, comparé à une « carne morte », comme si elle l'enterrait plus qu'elle ne lui donnait vie. C'est que l'expérience du fossé est une forme d'expérience de la mort.

Au bout du fossé, la culbute : l'évènement en tant qu'épisode charnière pour la vie d'un personnage se traduit dans la matière du texte par une entaille géographique. Le fossé jouerait chez Claude Simon le rôle inversé que remplit le pont pour les romans de chevalerie. Comme le pont, le fossé délimite géographiquement le passage d'une épreuve, et inscrit symboliquement comme une aventure pour le personnage. Simplement, le pont bombé consacre la prouesse des chevaliers de la Table Ronde, tandis que le fossé incliné manifeste la culbute d'un personnage dont la vie se brise, comme c'est le cas pour les soldats de Claude Simon.

Frontière entre soi et les autres, ou frontière au sein de sa propre vie, la faille implique un « saut » dans la vie du personnage. C'est cette image du « saut » qui vient aussi sous la plume du philosophe Jean-Luc Nancy pour évoquer la notion d'évènement. Il parle d'un « saut de rien dans le rien »[779] pour exprimer l'absence d'étalon entre l'avant et l'après d'un évènement. Il illustre cette

[779] Jean-Luc Nancy, *Etre singulier pluriel*, op. cit., p. 197-198.

idée par l'exemple, emprunté à Hegel, de la naissance d'un enfant qui est passage d'un état à un autre sans commune mesure[780]. Lieu de la culbute, du franchissement, la faille peut ainsi plus précisément être assimilée à la matrice dans laquelle la vie du sujet se (re)configure.

b- l'antre matriciel : Laurent Mauvignier

Le roman *Des hommes* offre au lecteur des personnages revenus de la guerre d'Algérie. On compte parmi ces personnages celui de Rabut, qui semble mener une vie normale, ayant remisé dans les placards de sa mémoire cette guerre qui lui revient pourtant en rêve toutes les nuits. Vers la fin du roman, les souvenirs reviennent en masse, et tandis qu'il roule sur une chaussée glissante, le personnage perd le contrôle de son véhicule :

> Et c'est là que la voiture a glissé.
>
> Légèrement. Une plaque de glace, du verglas. J'ai roulé un peu trop vite, trop à droite. La voiture a glissé. […]
>
> Et puis, elle a versé dans un fossé. […]
>
> Le fossé n'était pas très profond, suffisamment pour que je ne puisse pas dégager la voiture tout seul. (*Dh*, 275-276)

À la suite de cet accident bénin, Rabut est confronté à ses souvenirs d'Algérie, coincé dans le fossé et dans la voiture, incapable d'ouvrir la portière. Le roman s'achève sur ce double enfermement et cette question du personnage :

> […] – je voudrais savoir si l'on peut recommencer à vivre quand on sait que c'est trop tard. (*Dh*, 281)

Cette interrogation existentielle, profondément liée à l'évènement qui a fait basculer la vie du personnage, est comme engendrée par la chute dans le fossé. À l'instar de « l'homme moderne » défini par Hannah Arendt, voici Rabut coincé dans une brèche qui lui permet d'interroger une vie qu'il ne comprend pas. Le fossé joue ainsi un double rôle. Il illustre d'un côté l'expression qu'un basculement d'une vie vers une autre s'est opéré, au profit d'une nouvelle vie possible. Mais ce même fossé, joue un rôle dramatique dans l'économie romanesque : il s'agit d'un accident qui aurait pu être grave, même si au fond ici le dérapage est plutôt traité comme un refuge.

[780] Id.

La géographie entaillée de *Dans la foule* sert également de refuge pour Tana, qui a perdu son jeune mari. Elle se réfugie en effet dans son village, Montoggio, situé au Nord de l'Italie. Un atlas montre que le lieu constitue le terme du parcours d'une rivière, la Scrivia, qui coule dans une vallée encaissée que mentionne également le texte (*Dlf*, 306). Paysage constitué de ravins, la région où Tana se réfugie est une sorte de cocon qui trouve un écho avec la plage sur laquelle elle passe ses vacances avec Tonino et Jeff en Sardaigne et qui est elle-même surmontée d'une « falaise » (*Dlf*, 363). Dans les deux cas, les inclinaisons géographiques sont des lieux où le personnage se ressource. La vie se prépare en quelque sorte, à rebasculer dans l'autre sens, à reprendre ses droits. L'image de l'entaille géographique rappelle la fragilité d'une vie qui se tient sur une ligne de crête, ainsi que l'évoque Jeff dans les dernières pages :

> Je ne me suis pas levé, le monde s'est retourné en moi et tout à coup il me semble que je connais cette sensation, cette ivresse d'assister au monde en me tenant sur la marge, pieds droits, souffle retenu, près de tomber dans un précipice que je ne connais pas. (*Dlf*, 373-374)

Le fossé ou la falaise, sont ainsi chez Mauvignier des lieux où la vie peut basculer. Mais ce sont aussi des postes-frontières intéressants pour les personnages qui mesurent là le vertige de vivre.

c- du fossé au fossoyeur : *La Douleur*, *L'Adversaire*

Tana, personnage féminin de *Dans la foule* est présente lors des rixes au stade du Heysel. Tandis que pleuvent les coups et qu'agonise son mari, elle se voit dans l'incapacité d'avancer plus avant et se met en boule pour se protéger. Elle évoque alors un trou dans lequel elle semble se réfugier :

> Et tout à coup je penche, je plie, le sol se rapproche de ma tête, c'est sombre comme dans un trou […] (*Dlf*, 112)

Ce trou, c'est sans doute celui de la tombe qui semble se dessiner pour elle. Refuge, et lieu de mort à la fois, le trou accueille métaphoriquement les personnages bouleversés.

À deux reprises dans *L'Adversaire*, les pensées suicidaires de Jean-Claude Romand sont associées à un gouffre. La première fois, c'est après un voyage de trois jours à Rome avec Corinne, quand cette dernière a décidé de rompre avec lui qu'elle trouve « trop triste ». Romand ne le supporte pas :

> Il a retrouvé les siens, en vacances à Clairvaux. Un matin, tôt, il est parti en voiture dans la forêt de Saint-Maurice. Son père, qui la gérait autrefois, lui avait montré un gouffre où une chute serait fatale. Il dit qu'il a voulu s'y jeter mais a été retenu par des branchages qui ont écorché son visage et déchiré ses vêtements. (*Ad*, 124)

Peu après, pressé de toutes parts pour rembourser des sommes qu'il était censé avoir placées sur des comptes suisses, acculé, Romand imagine disparaître dans un gouffre :

> Peut-être pourrait-il passer pour mort, faire croire qu'il s'était suicidé. Il n'y aurait pas de cadavre, mais s'il laissait la voiture, avec un mot d'adieu, près d'un gouffre de montagne… (*Ad*, 134)

On remarque que dans les deux cas, le gouffre envisagé appartient à l'imaginaire géographique du personnage. Pour le premier il s'agit même d'un lieu qui existe, situé dans la forêt de Saint-Maurice. Mais cette réalité du paysage jurassien n'empêche pas la connotation symbolique du gouffre comme tombe à ciel ouvert, lieu possible de la mort de Romand. Ce fossé à la profondeur décuplée est en effet le lieu fantasmé par le personnage qui se rêve une disparition sans traces, une sorte de plongée dans le vide.

Le fossé vient assez spontanément à l'esprit de Mme L, narratrice de *La Douleur* qui associe la déportation de Robert L. au fossé dans lequel elle imagine qu'il a été jeté. La fosse, dont l'étymologie latine désigne « l'excavation, le trou » fait écho aux premières images des fosses communes parues dans les journaux d'avril 1945 et qu'évoque explicitement Mme L. : « Encore une photo de Belsen, une fosse très longue dans laquelle sont alignés des cadavres, des corps maigres comme on n'en a jamais vu. » ; « Fonction égalitaire des crématoires de Buchenwald, de la faim, des fosses communes de Bergen-Belsen, dans ces fosses nous avons notre part, ces squelettes si extraordinairement identiques, ce sont ceux d'une famille européenne » (*D*, 38 et 53). Pour Marguerite Duras ces fosses communes sont encore celles qu'elle a connues en Indochine, et pour cause, son « petit frère » y a été jeté :

> Mon petit frère était mort pendant la guerre du Japon. Il était mort, lui, sans sépulture aucune. Jeté dans une fosse commune par-dessus les derniers corps. Et c'est une chose si terrible à penser, si atroce, qu'on ne peut pas la supporter, et dont on ne sait, avant de l'avoir vécue, à quel point. Ce n'est pas le mélange des corps, pas du tout, c'est la disparition de ce corps dans la masse des autres corps. C'est le sien, son corps à lui, jeté dans la fosse des morts, sans un mot, sans une parole. Sauf celle de la prière de tous les morts.[781]

[781] Marguerite Duras, *Écrire*, Paris, Gallimard, [1993], coll. "Folio", 2010, p. 61.

On comprend d'autant mieux la violence de la fosse que chez Duras, elle est en lien avec les évènements intimes et collectifs de sa vie. C'est pourquoi le fossé dépasse sa simple dénotation pour connoter l'évènement qui préoccupe Mme L. Elle imagine dès les premières pages Robert L. « Dans un fossé, la tête tournée contre terre, les jambes repliées, les bras étendus […] » (*D*, 15). L'image mentale, récurrente, du fossé est une sorte d'allégorie que s'est forgée Mme L. de son mari disparu, enfoui dans une fosse comme il aurait pu être englouti par les marécages. Le corps subtilisé de son mari est remplacé par cette image mentale qu'elle s'approprie alors, comme elle le souligne elle-même : « rien ne m'appartient plus que ce cadavre dans un fossé » (*D*, 16). Très vite, l'image du trou sera obscurcie (« dans le fossé l'ombre gagne » (*D*, 16)), et il ne sera bientôt plus question que du « fossé noir » (*D*, 18, 30, 42). Ici le fossé est à mettre en relation avec l'absence de données sur Robert L. Si de nombreux fragments commencent par la négation « Rien », l'un d'eux se montre encore plus explicite sur les liens entre le fossé et l'opacité de la situation :

> Rien. Le trou noir. Aucune lumière ne se fait. Je reconstitue la chaîne des jours, mais il y a un vide, un gouffre entre le moment où Philippe n'a pas entendu le coup de feu et la gare où personne n'a vu Robert L. » (*D*, 51-52)

Le fossé noir semble alors être un lieu métaphorique de l'évènement, en ce qu'il illustre spatialement l'idée d'un trou de la chaîne causale, un vide explicatif, une absence de compréhension qui traverse le journal. Mais plus que l'endroit où se trouve peut-être son mari, ce fossé est le lieu imaginaire que rejoint tous les soirs Mme L. quand elle s'allonge :

> Je m'endors près de lui tous les soirs, dans le fossé noir, près de lui mort. (*D*, 18)

> J'ai hâte de rentrer, de m'enfermer avec le téléphone, de retrouver le fossé noir. (*D*, 29)

Lieu de l'évènement, le fossé se nourrit sans doute des évènements historiques eux-mêmes : trous d'obus, tranchées, fosses communes… constituent une suite de clichés photographiques que véhicule l'imaginaire des deux guerres mondiales. Rabut, Tana, Georges ou Mme L., convoquent ainsi cet imaginaire guerrier militaire pour exprimer la violence d'un évènement et en renforcer la teneur. Ainsi le souvenir du Heysel est comparé par Jeff à « un trou dans un champ. Une trace d'obus. Une dévastation. Une excavation qu'il faudrait recouvrir à coup de mensonges et d'histoires inventées […] » (*Dlf*, 262). À une autre échelle, dans le même

roman, Gabriel, le jeune homme qui s'est fait voler les billets pour la coupe d'Europe par Tonino et Jeff dans un bar, assiste impuissant au rapprochement entre sa petite amie Virginie et Tonino. La jalousie et le sentiment de voir sa vie brisée en deux appelle chez lui l'image de la trouée :

> […] cette trouée qu'ils [Tonino et Virginie] creusent ensemble dans ma vie depuis que nous sommes arrivés dans le bar […] (*Dlf*, 147)

Ouverture, passage naturel d'une chaîne de montagne ou simple brèche, le terme comporte aussi une définition à connotation militaire d'ouverture au sein de l'armée ennemie. Peu adaptée pour évoquer la jalousie, cette connotation militaire évoquerait alors la violence de la déchirure ressentie par le personnage qui voit sa compagne le délaisser au profit d'un rival comme on perdrait une bataille.

Le bouleversement des personnages conditionne la géographie qui les entoure. Ainsi, le monde dépeint dans les récits qui nous occupent est un monde lézardé. Fossés, mais aussi plaies ou cicatrices, toute la batterie lexicale y passe. Dans ce monde, un arbre même peut paraître « pareil à une lézarde, une fissure dans le ciel pluvieux » (*Ac*, 58), une valise ouverte paraît « éventrée, laissant échapper comme des tripes, des intestins d'étoffes » (*RF*, 32). Même par une belle journée de printemps le soleil « éclatant » (*Ac*, 295) préfigure les éclats de la mitrailleuse qui aura raison du cavalier Reixach, comme l'orage supposé au moment de la mobilisation des soldats sonne le tocsin (*Ac*, 236). La métaphore paysagère tout en entailles, est une blessure à ciel ouvert et figure la fêlure existentielle qu'induit l'évènement. « Champ de mines ou de ruines », ce dernier fait « frémir et tomber » un monde qu'on croyait éternel (*Db*, 251 et 277).

3- Une variante de la faille : la vague dans *D'autres vies que la mienne*

Comme le motif du fossé dont il constitue en quelque sorte le pendant, celui de la vague creuse une frontière qui délimite de manière allégorique un évènement dans *D'autres vies que la mienne*. Emmanuel Carrère s'intéresse au raz de marée qui s'est déroulé en décembre 2004 dans le Pacifique sud, aujourd'hui connu sous l'appellation japonaise de *tsunami*. Relevant du domaine géographique, le terme désigne « un raz de marée d'origine sismique » et sera adopté par la presse dans son ensemble et sous forme de syntagme pour faire référence à l'évènement : on parlera du « tsunami » comme on a parlé du « 11 septembre », de « Hiroshima », ou du « 14 juillet ». Chose

étrange, Emmanuel Carrère semble refuser cette dénomination qui a pourtant médiatisé l'évènement au profit du terme « vague » au singulier. C'est l'usage redondant de ce teme que nous proposons d'étudier.

a- « tsunami »/ « vague »

Le mot « tsunami » n'est mentionné qu'une seule fois dans le roman, et c'est pour émettre immédiatement des réserves à son endroit. Il s'agit du moment où un groupe de rescapés regarde la chaîne CNN à la télévision et écoute les commentaires des journalistes.

> On parlera désormais de tsunami comme si on connaissait ce mot depuis toujours. (*Dvqlm*, 21)

…commente alors le narrateur qui livre ici sa réflexion sur ce problème lexical. Associé au discours journalistique et en décalage avec l'expérience commune, le terme « tsunami » est ainsi laissé aux spécialistes, qui semblent l'avoir inventé pour l'occasion. L'écrivain, quant à lui, favoriserait celui de « vague » plus commun, plus connu et ainsi plus adéquat pour exprimer l'expérience partagée par les rescapés.

La dénomination de ce qui s'est passé est en effet radicalement différente pour les rescapés qui cherchent d'abord à désigner ce qui a fait irruption dans leur vie et qu'ils appellent très vite la vague. C'est le cas pour le propos du rescapé hollandais, croisé sur la route par le sujet du roman, et qui parle « […] d'une vague immense qui a déferlé et puis s'est retirée en emportant les maisons et les gens » (*Dvqlm*, 13). Philippe, témoin de l'évènement, explique qu'il était tranquillement assis à lire le journal en regardant sa petite fille jouer avec une amie sur le bord de la plage … « C'est alors que la vague est arrivée. […] Ensuite la vague est repartie en sens inverse, l'aspirant vers le large. » (*Dvqlm*, 17). Le même mot revient dans la bouche de la jeune Ruth qui était alors avec son mari, et que retranscrit Emmanuel Carrère : « Ils étaient à dix mètres l'un de l'autre quand la vague est arrivée » (*Dvqlm*, 27-28), « La vague a emporté son avenir avec son passé. » (*Dvqlm*, 47-48).

Finalement, dans les cinq premières parties, consacrées à l'épisode sri lankais, le mot *vague*, au singulier, revient une dizaine de fois et sert à désigner ce qui s'est passé pour ceux qui l'ont vécu. Ce terme relève ainsi non pas du discours journalistique mais de la parole des témoins de la scène, retranscrite au discours indirect.

Masse d'eau qui se soulève et retombe à la surface, le terme « vague » exprime certes ce qui s'est passé, mais reste en deçà du phénomène extraordinaire de ce jour de décembre 2004. Par

ailleurs, ce terme reste « vague » : l'auteur lui-même évoque ce « mot « vague » » (19) en troublant la nature grammaticale du mot - l'onde marine se mêlant au flou par un simple changement de nature grammaticale. Le choix de ce terme renvoie alors peut-être aussi à la nature insaisissable, aux contours flous, de l'évènement.

La métaphore de la vague n'est, outre cela, pas si originale pour évoquer un évènement. En effet, le fait d'être submergé peut recouvrir au sens figuré, le fait d'être totalement bouleversé, sens qu'on retrouve d'ailleurs dans le récit. À la fin de l'épisode sri-lankais, constatant le bouleversement radical que l'évènement-vague a déclenché dans sa propre vie, le narrateur remarque :

> Ce qui avait eu lieu durant ces cinq jours et qui prenait fin là, à ce moment précis, nous a submergés. Une vanne s'ouvrait, libérant un flot de chagrin, de soulagement, d'amour, tout cela mêlé. J'ai serré Hélène dans mes bras et dit : je ne veux plus qu'on se quitte, plus jamais. Elle a dit : moi non plus, je ne veux plus qu'on se quitte. (*Dvqlm*, 69)

L'usage du terme « vague » permet donc encore de filer la métaphore aquatique et de brasser dans le même temps évènement intime et évènement collectif.

b- « vague », un mot simple

La simplicité du mot « vague » ne semble *a priori* pas pouvoir contenir la complexité des phénomènes physiques qui ont eu cours ce matin là. Pourtant le mot traduit la régression langagière qui frappe les rescapés. De manière générale, l'évènement traumatique entrave les phrases de ceux qui ne sont plus capables d'élaborer des discours complexes :

> Les zombies qui, comme Philippe, reprenaient pied sur la terre des vivants ne pouvaient que balbutier le mot « vague », et ce mot se propageait dans le village comme a dû se propager le mot « avion » le 11 septembre 2001 à Manhattan. (*Dvqlm*, 19)

Privés de réflexion et de langage, les sujets ont plus à voir avec les marges de la vie : leurs « balbutiements » assimilent leur propos au babil du stade infantile et l'appellation « zombis » à des êtres d'outre-tombe. Telle une condensation lexicale de ce qui s'est passé, le monosyllabe « vague » désigne alors l'évènement. Mot de registre courant, qui recouvre une réalité connue de

tous, il permet surtout de transmettre facilement ce qui s'est passé même s'il se réfère davantage à la cause de la catastrophe, non aux conséquences[782].

En employant le terme « vague », réitéré dans le début du roman, et employé à son propre compte, Emmanuel Carrère semble ainsi manifester sa volonté de reprendre une expression qui trouve son origine dans les propos balbutiants et maladroits des rescapés. Outre cet hommage aux victimes, par le truchement de leurs mots, « vague » renvoie directement à l'ébranlement intime de chacun qui permet d'inscrire la parole de l'évènement dans une optique subjective. Le mot simple semble venir au secours de ce qui ne peut être décrit ; par sa démesure, l'évènement excède toute prise, toute entreprise de description de la part des victimes. L'auteur procède donc à un encodage de l'évènement qui prend le parti de ceux qui n'ont pas su parler de ce qui s'était passé, il se place comme écrivain du côté de ceux qui ne savent pas parler de l'évènement.

Le dictionnaire historique de la langue française nous rappelle enfin que la racine indo-européenne du mot « vague », « wegh », qu'on retrouve en anglais (*to wag*, *to wiggle*) traduit l'ébranlement, terme qui correspond aussi bien au raz de marée qui s'est produit qu'à l'effet bouleversant qu'il a eu sur les témoins, condensant une double secousse, celle des rescapés, celle du séisme. Le jeu sur le sens propre et figuré de cette vague est d'ailleurs employé par Emmanuel Carrère qui parle de cet évènement comme de quelque chose qui les a « submergés » (*Dvqlm*, 69), lui et sa compagne. Le thème de l'eau sert à combiner phénomènes extérieurs et sentiments intérieurs par un simple glissement sémantique. Par exemple, par le jeu du sens propre ou figuré, comme au sujet de Ruth et de Tom, dont le narrateur déclare qu'ils avaient peur « de partir à la dérive », avant de se rencontrer (*Dvqlm*, 47). Or Tom a réellement dérivé jusqu'aux montagnes durant le tsunami. Autre cas de figure, l'usage d'une métaphore comme ces « écluses » (*Dvqlm*, 51) qu'ouvre Ruth au moment où elle apprend que Tom est vivant, et qui fait allusion aux pleurs tout en évoquant le niveau de l'eau qui monte, comme ce fut le cas lors du raz-de-marée. De manière tout aussi symbolique, la première chose que fait la mère de Juliette après la mort de sa fille noyée, c'est d'aller nager dans la piscine de l'hôtel « longtemps, lentement, la tête bien droite, le

[782] Encore faut-il quand même que l'interlocuteur puisse comprendre ce que connote le mot pour pouvoir en partager l'expérience. On pense à un texte de Claude Simon sur le mot « avion ». Il s'agit d'un entretien de Claude Simon avec un journaliste, relaté dans *Le Jardin des plantes*, au cours duquel S. a le sentiment de n'être pas compris : « Je cherchais mes mots. Je me demandais ce que ceux de « guerre » ou de « peur » pouvaient bien signifier pour lui qui n'était même pas né à cette époque, pour qui le mot avion n'évoquait simplement qu'un moyen de transport et qui visiblement avait toujours pris ses trois repas par jour. (*Jp*, 75-76). Dans *D'autres vie que la mienne* le balbutiement monosyllabique « vague » se transmet relativement aisément car toutes les personnes partagent la même sphère spatio-temporelle.

regard vide » (*Dvqlm*, 25), comme pour conjurer la noyade de sa fille, mais on pense aussi, par sa manière de nager, à l'expression « garder la tête hors de l'eau ».

c- la vague, une familiarité inquiétante

On peut encore s'interroger sur le choix que fait Emmanuel Carrère de reprendre ce terme qui singularise une vague parmi tant d'autres pour désigner une catastrophe. En effet, le mot « vague » s'envisage en général au pluriel et s'inscrit dans une réalité commune, voire, comme c'est le cas du narrateur, dans le contexte des vacances, composant une trilogie au côté des cocotiers et du soleil pour un *locus amoenus* contemporain. C'est ce type de paysage que sont venus chercher Philippe et son beau fils Jérôme, amoureux de cette côte sri-lankaise où « la vie semblait s'étirer entre ressac et cocotiers, édénique, intemporelle » (*Dvqlm*, 34) avant le tsunami. C'est ce paysage, propice à la balade amoureuse, que retrouvent, après la catastrophe, le narrateur et sa compagne :

> On n'entendait plus rien qu'un crissement continu et apaisant d'insectes et, quand on levait la tête, le ciel au-dessus des palmes de cocotiers était si plein d'étoiles qu'on croyait elles aussi les entendre grésiller. Invisibles, sur la plage en contrebas, les vagues se brisaient régulièrement. » (*Dvqlm*, 60).

Cette partie de l'île, avec ses vagues et ses cocotiers est à l'accoutumée associée au « paradis sur terre » (*Dvqlm*, 35) en temps normal. En faisant glisser le même mot « vague » du pluriel au singulier, Emmanuel Carrère transforme donc un motif paysager familier et paradisiaque, en scène apocalyptique. On assiste à un renversement du décor habituel en une incroyable horreur, tout en conservant le même terme, comme si la vague changeait de nature en changeant en nombre[783]. Quand Philippe, le grand-père de Juliette, se confronte à elle, elle prend d'ailleurs des allures de monstre marin :

> Il a été submergé, emporté et roulé pendant un temps qui lui a paru interminable dans le ventre immense de la vague, puis il a rejailli sur son dos. (*Dvqlm*, 17)

[783] Notons qu'Emmanuel Carrère utilise aussi le cocotier pour renverser le paysage édénique. Comme la vague, le cocotier qui contribue au décor idyllique est lui aussi évoqué dans la scène d'apocalypse de manière détournée. L'arbre se fait « radeau » pour aider Philippe à se cramponner et ainsi lui éviter de se faire emporter : « il a eu le réflexe de s'accrocher à un cocotier, qu'il a lâché, puis à un autre… » ; de la guesthouse de M. H. il ne reste plus que la fresque qui représente des cocotiers vestige du tsunami.(*Dvqlm*, 17, et 41).

Animalisée, elle perd en quelque sorte son statut d'élément liquide, se reconfigure, prend un aspect jusqu'alors inconnu. Le groupe nominal « la vague » permet ainsi de conjuguer la familiarité apaisante du mot vague, de l'image des vagues, à la spécificité affreuse de celle du 26 décembre. Cet effet lexical recouvre une réalité que Sigmund Freud appelle l'effet d'« inquiétante étrangeté », où une chose familière prend des allures étranges. Ce sentiment, proche du registre fantastique souvent déployé dans la prose de l'auteur[784], retranscrit sans doute l'impression des témoins qui n'ont pas compris ce qui se passait : habitués jusque là à voir la mer, ils l'ont vue, médusés, prendre un aspect jusqu'alors ignoré. En ce sens, on peut considérer que la vague, qui exprime une forme de réalité détachée du familier, est en accord avec le sentiment d'étrangeté qui habite le sujet en proie à un évènement.

d- la vague - l'évènement : rupture et reconfiguration d'un monde

Le mot « vague » permet encore à l'auteur de *D'autres vies que la mienne* de transmettre l'image d'un évènement qui vient reconfigurer le monde de celui à qui il arrive. La vague est en effet presque toujours mise en relation dans les phrases avec l'idée d'une séparation. Le texte commence, en associant « vague » à une hypothétique rupture amoureuse entre le narrateur et Hélène :

> La nuit d'avant la vague, je me rappelle qu'Hélène et moi avons parlé de nous séparer. » (*Dvqlm*, 7).

La vague est initialement un vecteur de rupture, dans la vie du couple principal, et prendra finalement l'allure non d'une rupture amoureuse mais d'une refonte du couple. Elle délimite un avant et un après, comme une borne. La première phrase du roman citée plus haut, est ainsi déclinée dans les premiers chapitres : « Avant la vague, Hélène et moi étions en train de nous séparer » (*Dvqlm*, 48) ; « (...) la vague avait emporté notre inquiétude avec le reste de notre vie d'avant… » (*Dvqlm*, 71). Au fil du texte, l'expression « avant la vague » (*Dvqlm*, 7 et 48), laisse place à la « vie d'avant », tout court. La catastrophe naturelle qu'incarne la vague s'associe alors à une rupture temporelle. S'il a fallu quelques jours au narrateur et à Hélène pour passer d'une vie à l'autre, l'évènement, pour ceux qu'il a touchés de plus près, provoque souvent une rupture temporelle très brutale :

[784] Émilie Brière, « Le laminage de l'évènement et du quotidien. Quelle place pour l'individu dans *L'Adversaire* d'Emmanuel Carrère ? », art. cit.

> C'est alors que la vague est arrivée. Un instant plus tôt la mer était étale, un instant plus tard c'était un mur aussi haut qu'un gratte-ciel et qui tombait sur lui. (*Dvqlm*, 17).

D'un instant à l'autre, la vie bascule. La rupture temporelle entre avant la vague, et après la vague, est d'autant plus forte qu'elle se rejoue dans le drame inattendu de la perte humaine. Philippe « ne reconnaissait rien » (*Dvqlm*, 18) de son ancienne vie et, dès lors qu'ils ont appris la mort de leur fille, Jérôme et Delphine, ne sont plus les mêmes (*Dvqlm*, 20).

À l'origine d'une double scission en une vie d'avant, et une vie d'après, entre une humanité « normale » et une humanité « touchée » par l'évènement, la vague produit aussi une rupture géographique. Comme Jérôme et Delphine, Ruth, qui croit avoir définitivement perdu Tom, revient sans cesse « à l'endroit où la vague les a séparés » (*Dvqlm*, 45), comme un lieu de pèlerinage. La vague charrie donc encore une nouvelle forme de rupture, celle de la frontière spatiale, comme en témoigne cette vision de Philippe d'un monde scindé en deux :

> Philippe a fini par atteindre la route et, un peu plus haut, l'endroit où la vague s'était arrêtée. C'était étrange, cette frontière si nettement marquée : en deçà le chaos, au-delà le monde normal, absolument intact, les petites maisons de brique rose ou vert pâle, les chemins de latérite rouge, les échoppes, les mobylettes, les gens habillés, affairés, vivants, qui commençaient seulement à prendre conscience qu'il s'était passé quelque chose d'énorme et d'effroyable mais qui ne savaient pas quoi au juste. (*Dvqlm*, 18-19)

Rupture humaine, temporelle et spatiale, la « vague » distingue ainsi un monde ancien et un monde nouveau, à l'instar de la faille dans les autres textes de notre corpus.

e- ce que « La vague » sri-lankaise, doit à « la vague » japonaise :

Comme la faille est chargée d'une Histoire récente, riche d'obus, de tranchées et de fosse, le terme « vague » est riche d'un imaginaire qui sied parfaitement à l'aire géographique et au thème du raz de marée. Il s'agit d'un tableau bien connu du peintre japonais Hokusai intitulé *La Grande Vague de Kanagawa*, plus connue sous le nom *La Grande Vague* ou, plus simplement, *La Vague*. Cette toile, qui date de 1830, représente une vague gigantesque, prête à renverser trois barques et leurs passagers que l'on distingue à peine. La présence des barques, censées mesurer douze mètres de long, permet de donner l'échelle : la vague s'élève ainsi à plus de quinze mètres de haut. La scène se passe au sud de la baie de Tokyo, au large de Kanagawa, à 90 kilomètres environ à l'ouest du mont Fuji qu'on peut apercevoir à l'arrière plan. Cette estampe est caractéristique de l'*ukiyo-e*, « images d'un monde éphémère et flottant » : Hokusai saisit l'instant

où la vague gigantesque menace d'engloutir les vulnérables embarcations dont l'existence éphémère est soumise au bon vouloir de la nature toute puissante. L'artiste relativise encore la domestication de la Nature qui s'est accomplie sur la côté Est du Japon en donnant l'impression que les bateaux de commerce ne sont qu'à une pirouettée du mont Fuji, soit ce qui incarne le Japon sauvage. Or, comme il est suggéré des bateaux en 1830, le personnage de Tom s'est réellement retrouvé sur la montagne après le tsunami du Sri-Lanka en 2004 :

> Par sa famille, Ruth avait appris que Tom, blessé, était à l'hôpital d'une petite ville située à une cinquantaine de kilomètres de la mer, dans les montagnes ; on se perdait en conjectures sur la façon dont il avait pu échouer là … (*Dvqlm*, 56).

Sans véritablement citer l'estampe japonaise, l'évènement du Sri-Lanka en 2004 semble nourri de l'imagerie que suscite ici le mot « vague ». L'*ukiyo-e* de Hokusai nourrit une sensibilité à la fragilité de la vie, présente dans *D'autres vies que la mienne*. Dans la peinture d'Hokusai, la silhouette de la vague évoque encore un dragon géant, motif récurrent de l'artiste. La vague, telle une griffe monstrueuse, fond sur les marins condamnés, les éclats d'écume deviennent des becs, des serres d'oiseaux de proie, des mains aux doigts crochus, des crocs, des mandibules d'insecte, acérées. La monstruosité de cette vague, par la distorsion qu'elle présente d'un motif commun, fait écho à l'inquiétante étrangeté du roman. On retrouve donc de nombreux points communs entre « la vague » du roman et l'estampe du même nom, au point qu'on peut se demander si, en écrivant ce texte, le choix du terme pour désigner l'évènement n'est pas plus ou moins consciemment lié à l'estampe d'Hokusai qui aurait interféré dans l'imaginaire de l'auteur.

Comme la faille, la vague est donc une manière à la fois concrète de dire l'évènement parce qu'elle renvoie au tsunami, tout en étant métaphorique. Ces deux images, *éventèmes* en ce qu'elles représentent un fragment de ce qui s'est passé, résonnent dans la fiction et dépassent la simple référence à l'évènement pour toucher une forme de condition humaine de l'homme placé face à ce qui le dépasse et bouscule sa vie. Confrontés à ces failles géologiques, à ces vagues qui les submergent, les personnages de notre corpus illustrent cette condition de l'homme moderne définie par Hannah Arendt, pour qui la vie consiste en une tentative de « se mouvoir dans cette brèche »[785] que représente aussi bien la faille que la vague. L'évènement précipite en effet ses victimes dans un monde où elles ne trouvent plus leur place hors ses interstices. Il s'agit

[785] Hannah Arendt, *La Crise de la culture*, loc. cit., p. 25.

alors de considérer dans quelle mesure d'autres lieux symboliques inscrivent plus précisément les personnages en marge d'une société qu'ils n'habitent plus vraiment.

4- les lieux-interstices pour des personnages au ban de la société

Une des questions qui taraude Tana, après le décès de Francesco, est celle de retrouver une place. Quand les violences se sont arrêtées dans le stade, le speaker crie dans le haut-parleur aux spectateurs de regagner leur place (*Dlf*, 121). Mais le texte met en œuvre un double rapport sémantique à l'expression *trouver sa place* : glissant du sens littéral au sens figuré, *regagner sa place* après un évènement devient problématique. C'est ce que constate Tana qui médite intérieurement sur l'incapacité à retrouver une place :

> Regagnez vos places ! ces voix qui disent : vos places ! et moi je voudrais tant regagner ma place, être à côté de toi et regagner ma place – (*Dlf*, 121-122)

Tana ne retrouve plus sa place parce que l'évènement déstructure, déplace les composantes du monde habituel. C'est pourquoi le lieu où s'est produit l'évènement ne semble pas non plus correspondre, à celui dans lequel il s'est déroulé. Comme le dit un ami de Tana, Jeff, lui aussi au stade le 29 mai 1985, « cette tentative de faire comme dans l'enfance avec les vignettes autocollantes dont il s'agissait de trouver la place sur un décor, et de les coller ensuite pour reconstituer la scène » (*Dlf*, 267) est vaine. Le monde ne correspondant plus à celui qu'il était, les personnages s'en sentent exclus et trouvent dans ses intervalles, ses creux, ses crevasses, un lieu adéquat à leur sentiment d'être remisé au ban de la société.

a- de la cave au café, Marguerite Duras, *Hiroshima mon amour*

Cette conception de l'espace coupé de la société est très forte chez Marguerite Duras. C'est dans un interstice, le fossé, que le personnage féminin de *La Douleur* cherche l'apaisement au moment de dormir, tandis que les rues et restaurants bondés la terrorisent. Dans *Hiroshima mon amour*, cet espace creux est dévolu à la cave, variante symbolique et urbaine du fossé.

Quand la Française d'Hiroshima est enfermée de force dans la cave, c'est à l'origine parce qu'elle est « déshonorée » (*Hma*, 89). Pourtant un peu plus loin le motif de cet enfermement est

nuancé : elle explique qu'on l'a mise dans la cave parce qu'elle criait trop fort dans sa chambre ; on risquait de l'entendre[786]. Plus que le lieu de la simple punition, la cave devient surtout le lieu où sa douleur trouve une place ; sorte de gueuloir, elle permet d'exprimer le désarroi … les murs permettent de s'écorcher les mains et rappellent le goût du sang à celle qui veut se souvenir des derniers moments avec son soldat : « … c'est tout ce qu'on peut trouver à faire pour se faire du bien… » (*Hma*, 89). Univers humide, froid et dur, cet univers sous-terrain, hors le monde, convient à son état de choc.

Le Japonais établit d'ailleurs une correspondance entre ce lieu et l'objet du bouleversement de la Française. La cave est associée à la mort de l'amant : « Quand tu es dans la cave, je suis mort ? », (*Hma*, 87). Les commentaires de Marguerite Duras qui suivent le scénario dans la publication du script confirment cette connexion faisant de la cave l'incarnation de l'homme aimé :

> Riva mange les murs. Elle les embrasse aussi bien. Elle est dans un univers de murs. Le souvenir d'un homme est dans ces murs, intégré à la pierre, à l'air, à la terre. (*Hma*, 137)

Bouleversée par la mort de son amant, la Française est ainsi reléguée dans un trou qui correspond, comme le fossé de Madame L., à une zone qui n'a pas d'existence sociétale. Ce *no man's land* enterre le personnage stigmatisé pour son attitude inconvenante :

> La société me roule sur la tête. Au lieu du ciel… forcément… Je la vois marcher, cette société. Rapidement pendant la semaine. Le dimanche, lentement. Elle ne sait pas que je suis dans la cave. On me fait passer pour morte, morte loin de Nevers. (*Hma*, 89)

De son poste d'observation, immobile, le personnage observe les gens en marche et perçoit tout l'écart qu'il y a entre sa vie de réclusion et la vie sociale. Comme dans ce film de Pedro Almodovar où un petit garçon observe les talons-aiguilles par la lucarne de sa cave, ce lieu est celui de l'invisibilité, mais aussi de l'observation. Fosse sociétale, la cave offre ainsi aux personnages une place ambigüe dans les fissures du monde. Lieu de l'exclusion, il est aussi un refuge adapté au personnage qui n'a plus sa place, ne la trouve plus parce que son monde s'est reconfiguré.

Annonçant la cave de la Française de Nevers, la cave de *L'Amante anglaise* est aussi le lieu d'une expérience traumatique. C'est l'endroit où la domestique du texte, Marie-Thérèse Bousquet,

[786] « Puis un jour, tout à coup, je crie, je crie très fort comme une sourde. C'est alors qu'on me met dans la cave. Pour me punir. » (*Hma*, 90)

aurait été tuée. Mais c'est aussi un lieu d'où Claire dit avoir entendu des cris de torture en se promenant :

> Je croyais qu'on battait des gens à mort dans des caves. […] la police battait des étrangers dans les caves de Viorne, ou d'autres gens. Ils repartaient au petit jour. (*Aa*, 182)

La cave de l'imaginaire durassien semble un lieu associé à la guerre. Le nom (Bousquet) de la victime du texte, deux dates du texte (1942, date du mariage entre Claire et Pierre Lannes ; 1944, date depuis laquelle ils vivent à Viorne), ainsi que ces tortures qui évoquent les méthodes gestapistes posent la guerre en toile de fond de ce fait divers, et renvoient la cave à un lieu chargé d'Histoire : celui où l'on se cache, celui où l'on torture. À l'inverse de la cave, les lieux de sociabilité ne sont pas à la mesure des personnages, comme le café d'Hiroshima qui ferme ses portes donne aux amants la sensation d'être « foutus à la porte du monde ordonné où leur histoire ne peut pas s'inscrire. Inutile de lutter. » (*Hma*, 106).

b- du café au bordel : *Des hommes*, et *L'Acacia*

Lieu de sociabilité par excellence, le café est un endroit qui souligne le décalage des personnages marginalisés par rapport aux autres hommes. Ainsi, comme pour les personnages de *Hiroshima mon amour* qui sont sommés d'en sortir, le café est-il un lieu qui met en lumière une forme de mise au ban des personnages. Bernard/Feu-de-bois, et le personnage principal de *L'Acacia* en font l'expérience.

Après son retour d'Algérie, Bernard/ Feu-de-bois ne trouve plus sa place en société. Parti à la capitale pour tenir un garage, et fonder une famille, il revient seul et sans un mot d'explication. Rabut s'étonne de ne voir aucune photo de ses enfants ni de sa femme chez lui, comme s'il avait rompu tous les ponts. À son retour à Là-Bassée, il vit comme un clochard, sans argent, marginalisé par sa famille, par les voisins, par les instances administratives. Il est un intrus où qu'il aille : même sa sœur feint ne pas être là quand il lui rend visite :

> Ce malaise que j'avais ressenti chez elle plusieurs fois à cause de la culpabilité qu'elle éprouvait lorsqu'elle se planquait dans sa cuisine pour ne pas lui ouvrir la porte, lorsqu'il descendait jusqu'à La Bassée et qu'après un arrêt prolongé chez Patou il arrivait devant la grille en braillant qu'il aimait sa sœur, qu'il voulait voir sa sœur, qu'il fallait qu'il lui parle, il le faut, il le faut, disait-il, hurlait-il jusqu'à devenir menaçant parfois parce que personne ne venait et que toutes les maisons neuves autour ne résonnaient que du silence et du vide. (*Dh*, 14)

Le personnage n'a visiblement pas sa place non plus dans une bijouterie (*Dh*, 29-30), ni dans la salle des fêtes… seul le café est *a priori* un endroit où il se sent bien. Bernard a l'habitude de s'y rendre pour boire, et discuter avec Patou. Le bar est son refuge, perçu comme une alternative sociale. C'est pourquoi, quand il voit que la situation lui échappe à l'anniversaire de sa sœur après le cadeau de la broche inestimable, Feu-de-bois traverse la rue pour « s'engouffrer », tel un animal en fuite, dans le café d'en face, que tiennent Patou et son mari Jean-Marc (*Dh*, 36).

La tenancière du lieu raconte alors comment ce jour-là, et contrairement à ses habitudes, il s'est placé tout au fond de la salle, sans un regard, ni une parole pour personne, comment il a bu plus que de raison. À cette occasion elle convoque, pour parler de Bernard, des images qui font douter de son humanité : la manière « obscène » dont il mange « indifférent au spectacle qu'il donnait de lui-même », la quantité de boisson qu'il ingurgite qui pourrait « noyer deux ou trois portées de chatons » impressionne voire écœure Patou qui rapproche Bernard d'« un ogre », d'« un monstre », en prenant soin toutefois de préciser qu'il n'en est pas un (*Dh*, 33). Telle une machine bonne pour les ferrailleurs, Bernard est évoqué par Patou « comme si un ressort avait été cassé à force d'avoir été trop tendu » (*Dh*, 33-34). Dans cette scène où il est totalement bouleversé, le personnage au café se donne en spectacle, comme étranger à lui-même et au reste des hommes, en décalage total avec les conventions sociales. D'un lieu adapté, le café devient alors un lieu inapproprié au personnage marginalisé jusque dans ce qu'il croyait être un lieu à sa mesure.

Le dernier chapitre de *L'Acacia* évoque également la situation d'un soldat revenu du front qui ne trouve pas sa place en société. Échappé d'un camp de travail où il avait été fait prisonnier, il cherche à gagner la maison de ses tantes en train. Arrivé dans la petite ville aux aurores, il se rend au café pour attendre le réveil des vieilles dames. Il y semble aussi bien accueilli qu'un Indien le serait dans un saloon :

> […] le buffet de la gare, le goût acre de l'ersatz de café qui fumait dans la tasse posée devant lui tandis que le garçon (un homme entre deux âges, courtaud, à la face ronde et congestionnée où il ne manquait qu'une moustache) le dévisageait, détaillant de ce même regard à la fois haineux et craintif des voyageurs tassés dans le compartiment la mince salopette souillée, la barbe de huit jours, la main zébrée d'une estafilade de sang séché, disant ou plutôt aboyant : « Du sucre ? Du … Vous vous f… », disant sans même lui laisser le temps de répondre : « Non, il n'y a pas de croissants ! Et puis quoi encore ? Où c'est que vous vous croy… », ne prenant même pas la peine de terminer sa phrase, indigné […] le garçon de buffet tournant déjà le dos, s'éloignant […], (*Ac*, 360-361).

Dans cette scène le personnage est tout en décalage. Tout en lignes acérées, estafilade à la main, barbe de huit jours et traits sans doute émaciés par la faim, le soldat tranche avec le garçon de

café « courtaud, à la face ronde et congestionnée », qui respire l'homme propre et bien nourri. La salopette crée un décalage vestimentaire : la finesse de son étoffe est incongrue pour la saison – on est au début du mois de novembre – et, élimée, souillée, elle détone par rapport à l'uniforme « impeccablement brossé » du garçon (*Ac*, 360). S'ajoute un dialogue de sourds, dont on n'entend d'ailleurs qu'une partie des propos du garçon de café, méprisant, tournant le dos après avoir bien fait sentir au soldat toute l'aberration de sa demande : du sucre pour son café. Cet épisode fait prendre conscience au personnage que sa vie a radicalement changé. Grâce aux lieux qu'il retrouve mais n'ont plus rien de commun avec ceux qu'il a quittés, il mesure la scission entre ce qui correspondrait à une « vie antérieure » et aujourd'hui :

> […] ce qui maintenant lui apparaissait comme une époque fantastiquement lointaine de sa vie – ou plutôt une autre vie, une vie antérieure pour ainsi dire, quelque chose (des lieux – quoique ce fussent les mêmes -, des gens – les mêmes aussi pourtant – où et parmi lesquels il se souvenait d'avoir existé) de vaguement irréel, futile, inconsistant […] (*Ac*, 357)

En décalage avec ces lieux, comme avec sa propre vie antérieure, le personnage trouve presque naturellement refuge dans autre endroit, moins sociabilisé, plus marginal : une maison close. Dans ce « bordel de deuxième ou même de troisième catégorie où il n'avait jamais été » (*Ac*, 358) le personnage se trouve « en terrain sûr, délivré de cette gêne qu'il éprouvait depuis trois jours, éprouvant soudain pour le visage de mule et la voix désagréable qui en sortait comme une sorte de reconnaissance : tout était de nouveau simple, dur, élémentaire, facile » (*Ac*, 359). La maison close devient ainsi un lieu adapté au personnage en marge, et où il passera une nuit sur deux (*Ac*, 370). Ces lieux interstitiels urbains trouvent une correspondance rurale pour Jean-Claude Romand, personnage plus enclin à parcourir les sentiers forestiers que le pavé des villes.

c- Jean-Claude Romand, entre combes forestières et plaines civilisées

Jean-Claude Romand ne fréquente pas tellement les cafés, dérogeant à la règle du pays jurassien (« L'hiver, la nuit, sont longs dans un village du Jura. On s'y calfeutre, on allume tôt, on surveille la grande rue derrière les rideaux de gaze et de brouillard. Les hommes vont au café mais lui n'y allait pas » (*Ad*, 59)). À l'inverse, la prison est vite perçue comme un « cocoon » (*Ad*, 44) qu'il craint de quitter pour se rendre au procès :

> Certaines contraintes lui pesaient dans la vie carcérale mais dans l'ensemble elle lui convenait. Tout le monde était au courant de ce qu'il avait fait, il n'avait plus à mentir et, à côté de la souffrance, goûtait une liberté psychique toute neuve. (*Ad*, 44)

Ainsi, le personnage se sent spontanément plus en phase avec des lieux marginalisés, ce qui peut paraître logique de la part de ce descendant d'une famille de bûcherons, familier des forêts.

Lui-même a en effet bien failli passer le concours des Eaux et forêts et, au cours du procès, « s'étend sur son amour de la forêt » hérité de son père (*Ad*, 61). Sa petite enfance scelle ce lien étroit à l'univers forestier. Elle s'est en effet déroulée dans un hameau constitué de « quelques maisons au fond d'une combe perdue dans une immense et sombre sapinière » (*Ad*, 52). Matrice du personnage, la combe sombre et sapinière est un lieu d'origine censé délivrer la nature profonde du personnage. Exploitant l'origine du mot forêt, *sylva*, qui signifie *sauvage*, Emmanuel Carrère force le trait et marque Jean-Claude Romand d'une prédisposition pour ces lieux sauvages où il laisserait libre cours à ses instincts. L'écrivain utilise ainsi la forêt pour son potentiel romanesque. Jean-Claude Romand est souvent assimilé à un monstre, à « la Bête » du conte de Mme Le prince de Beaumont (*Ad*, 118), à un animal aux abois, un loup pour qui approche la « curée » (*Ad*, 146). C'est dans une forêt qu'il passe ses journées à marcher au hasard, comme le précise cette phrase du journal *Libération* : « Et il allait se perdre, seul, dans les forêts du Jura » (*Ad*, 35), dans une forêt encore qu'il tente de tuer Corinne en allant prétenduement dîner chez Kouchner (*Ad*, 22), c'est encore dans la forêt de Saint Maurice qu'il songe mettre fin à ses jours (*Ad*, 124).

Mais Jean-Claude Romand semble vouloir aussi rejeter ce lieu sauvage qui l'attire pour se civiliser. C'est ce qu'exprime sa réorientation professionnelle : ne pas passer le concours des Eaux et forêts pour faire des études de médecine (*Ad*, 60-62), c'est rompre avec la tradition familiale au profit d'une ascension sociale, plus conforme aux étudiants qu'il fréquentait alors. Un passage du récit semble marquer symboliquement cet écart entre les origines du personnage et ses ambitions. Jean-Claude Romand se trouve au col de la Faucille, près de cette auberge du « Grand Tétras » où il se rend parfois le dimanche en famille :

> Du chemin de crête se découvrent le pays de Gex, le Léman et, par temps clair, les Alpes. Il avait devant lui la plaine civilisée où vivaient le docteur Romand et ses pareils, derrière lui le pays de combes et de sombres forêts où s'était déroulée son enfance solitaire. (*Ad*, 97)

Devant lui s'étend son but, la « plaine civilisée », derrière lui son passé « de combes et de sombres forêts ». Situé sur la frontière, le personnage ni tout à fait inscrit dans la vie civilisée, et en rupture

avec le milieu forestier, semble partagé entre deux univers, perdu dans un entre-deux. Il lui reste alors les parkings d'autoroute anonymes sur lesquels il passe parfois des journées entières (*Ad*, 96), ces *non-lieux*, comme les appelle le sociologue Marc Augé[787], qui n'inscrivent pas plus le personnage dans un espace que la croix faite sur la carte postale représentant le bâtiment de l'OMS, et par laquelle il prétend marquer son bureau.

Ces trous, ces espaces vides qu'habitent les personnages bouleversés renvoient à leur état intime qui les propulse dans une sorte d'espace-temps parallèle où ils errent. Lieu adapté aux personnages, l'espace interstitiel est au fond l'expression d'un être lui-même fissuré par ce qu'il a vécu.

[787] Marc Augé, *Non-lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité*, coll. "La Librairie du XXe siècle", Paris, Seuil, 1992.

C- personnages fissurés

> Et ta blessure, où est-elle ?
>
> Je me demande où réside, où se cache la blessure secrète où tout homme court se réfugier si l'on attente à son orgueil, quand on le blesse ? cette blessure – qui devient ainsi le fort intérieur -, c'est elle qu'il va gonfler, emplir. Tout homme sait la rejoindre, au point de devenir cette blessure elle-même, une sorte de cœur secret et douloureux. (*Dh*, 7)[788]

Laurent Mauvignier a choisi de placer en exergue ce propos de Jean Genet pour son roman *Des hommes*. Ces phrases annoncent et condensent l'intrigue du roman, qui repose sur des hommes blessés, mais elles révèlent aussi, plus généralement, la tendance à l'œuvre dans les fictions de notre corpus. On y évoque souvent des blessures. Le lecteur s'attendrait à des blessures de guerre, sanglantes ou purulentes liées à la guerre d'Algérie, au Heysel, au tsunami, aux deux guerres mondiales, ou à Hiroshima. Or des séquelles corporelles il n'est rien, ou pas grand-chose chez Claude Simon, Marguerite Duras, Laurent Mauvignier et Emmanuel Carrère. La blessure est plus intérieure que physique[789].

Les croûtes des cavaliers simoniens sont formées par de la terre plus que par du sang séché. Tout au plus apprend-t-on que le personnage de *L'Acacia*, une fois démobilisé, a « la main zébrée d'une estafilade de sang séché » (*Ac*, 360), et avec *Dans la foule* que Tana a les mains écorchées. L'impact du camp de concentration sur Robert L., s'il est physique, relève davantage d'un dysfonctionnement digestif que des blessures. Les entailles qui frappent les corps des personnages figurent en réalité, presque unanimement, le bouleversement lié à l'évènement. À l'instar du paysage, ils projettent sur le personnage un impact symbolique.

[788] Jean Genet, *Le Funambule*, cité par Laurent Mauvignier en exergue de son roman *Des hommes*.

[789] Certes, le préambule d'*Hiroshima mon amour* montre les séquelles physiques de la bombe atomique sur les populations mais ce passage, nous l'avons vu, est considéré comme en-dehors de la fiction principale, c'est pourquoi nous l'écartons de notre réflexion sur les blessures.

1- l'évènement : arme de tir, arme de poing

a- les personnages blessés de Laurent Mauvignier

Frédéric Marteau note la récurrence du motif du couteau dans les œuvres de Mauvignier qu'il associe à « une coupure dans la vie des personnages impliqués » dans un drame[790]. Ce motif parcourt en effet les romans de manière plus ou moins anodine, comme c'est le cas dans le roman *Dans la foule*, à l'occasion de l'ouverture d'une enveloppe contenant les billets du match[791], d'un petit déjeuner[792], d'un tatouage entraperçu[793], ou simplement dans l'expression martelée d'une « coupe » d'Europe qui se joue. Mais comme les billets sortis de l'enveloppe ou le petit déjeuner annoncent une rupture pour Gabriel, le tatouage de son frère annonce à Geoff les rixes du stade et la propre rupture dans sa vie. De même dans *Des hommes*, les mutilations à l'arme blanche de l'épisode algérien semblent préfigurées par Bernard, « jouant avec la lame d'un canif » dans la scène de la sœur mourante (*Dh*, 80).

Ce motif gagne les personnages eux-mêmes marqués par la rupture qu'imprime l'évènement sur leur corps. Quand Bernard s'apprête à partir en bateau pour se battre en Algérie, il entend la sirène qui annonce l'imminence du départ. Il est alors dit de lui que :

> […] dès cet instant toute sa vie sera perforée de ce coup de sirène qui annonce le départ. (*Dh*, 129)

À l'image d'un titre de transport, le corps de Bernard est composté pour un aller vers la guerre qui empêchera tout retour à la vie normale. Le chapitre s'achève sur cette phrase. Par ce biais, l'évocation de l'évènement s'associe au trou et à un blanc qui marque typographiquement un vide, en adéquation avec l'instant qui fait basculer la vie du personnage, le propulse dans une autre

[790] Frédéric Marteau, « Le Dit du non-dit – Laurent Mauvignier et la parole catastrophée », art. cit., p. 172. Nous lui reprenons ses exemples dans ce premier paragraphe.

[791] Gabriel et Virginie reçoivent une enveloppe contenant deux billets pour la coupe : « Je revois la lame de couteau qui coupe le bolduc. Le papier se déchire ; j'ouvre, je regarde […] », (*Dlf*, 41).

[792] Gabriel s'est aperçu qu'on leur a volé les deux places pour le match et le reproche à Virginie. Le lendemain matin, au petit déjeuner, il l'enjoint de venir avec lui pour tenter de les récupérer où il ira seul : « Et moi, fixant les bouts de pain qui brûlent sur le feu que j'éteins. Je remonte le couteau à la verticale, lame en l'air, pour que les bouts de pain embrochés ne tombent pas. » (*Dlf*, 95)

[793] Geoff décrit son frère : « Et puis son tatouage sur l'avant-bras, une bouteille mal dessinée, et, remontant vers le poignet, le dessin d'un couteau dont la lame va se planter dans la paume, en plein milieu. » (*Dlf*, 22).

forme de vie. C'est le même verbe « perforer » qu'on retrouve au sujet de Tana. Alors qu'elle repense à l'enterrement de Francesco, elle compare la placidité des yeux du Christ en bois de l'église à ceux des poissons rouges, qui, précise-t-elle:

> […] tournent en rond et ne s'ennuient jamais parce qu'ils n'ont pas cette mémoire qui perfore le cœur de ceux qui n'oublient pas. (*Dlf*, 279)

Tana définit ici en quelque sorte une communauté de gens « perforés » au sens où ils ont vu leur vie chavirer suite à un évènement. Cette allusion au trou évoque sans conteste l'étymologie du traumatisme qui marque la vie de Tana comme celle de Bernard dans *Des hommes*. Cette perforation quasi physique des personnages de Laurent Mauvignier manifeste le bouleversement ontologique qu'induit l'évènement. L'expression figurée qui consiste à *être déchiré* par une situation qui fait souffrir trouve des équivalences corporelles dans la perforation, ou la fêlure. Les personnages sont taraudés, au sens quasi physique du terme, par ce qui leur arrive.

Les personnages du roman *Dans la foule* se fissurent ainsi à tour de rôle après l'épisode du Heysel. Après avoir perdu son époux Francesco, Tana est présentée comme un être lézardé de toutes parts. De ses lèvres, « gercées » à force d'avoir appelé Francesco (*Dlf*, 155), ou tellement sèches qu'elles « se fendaient » (*Dlf*, 293), à ses mains écorchées par les grains de goudron, le soir du match, jusqu'à sa cicatrice, que Jeff ne découvre qu'à la toute fin du récit (*Dlf*, 365). En réalité, Tana n'est plus qu'un être « fêlé, fissuré » (*Dlf*, 343) au visage tellement rugueux qu'il semble « avoir été taillé au couteau » (*Dlf*, 187). Comme le corps et le visage de Tana ne sont plus que blessures, les visages des proches de Francesco, celui de Gavino, son frère, n'est plus qu'« une grande fissure que rien n'arrivait à colmater » (*Dlf*, 277), et les yeux de la mère de Francesco sont définitivement « fendus » (*Dlf*, 296).

Mais est-ce que l'évènement ouvre une faille ou est-ce qu'il approfondit une entaille déjà ouverte ? C'est la question que se pose Jeff au sujet de la grosse cicatrice qu'il voit sur le bras de Tana :

> Mais surtout, la vraie question qui remontera, ce sera de savoir de quand ça datait, parce qu'il faudra du temps pour me convaincre que cette cicatrice avait eu lieu après la mort de Francesco, et non pas avant. Parce qu'après tout, ça avait pu avoir lieu avant, il y avait une vie avant, et cette vie, de quoi avait-elle été faite ? (*Dlf*, 368)

Tana a sans doute tenté de se taillader les veines. Mais encore une fois, l'hémoglobine ne coule pas, c'est la cicatrice qui en résulte qui intéresse l'écrivain et Jeff, personnage intéressé, amoureux

de Tana. Dans le questionnement cité, Jeff suggère que la vie de Tana a été confrontée à d'autres évènements avant de perdre Francesco. En filigrane, sans doute, la mort du père est-elle suggérée, mais ce pourrait tout aussi bien être un chagrin d'amour à l'adolescence. L'évènement du Heysel est en quelque sorte l'arbre qui cache la forêt, ou, pour rester dans la métaphore, un marronnier qui ne doit pas oblitérer d'autres évènements.

Cette vision de la vie humaine en forme de parcours du combattant pourrait sembler fataliste et pourtant… La cicatrice sur le bras de Tana est la traduction physique, corporelle d'un bouleversement qui a laissé des traces, mais a aussi été dépassé. Autrement dit, la fissure se referme, la fêlure n'est pas une fatalité. Si ces lézardes intimes sont la conséquence d'un évènement, la vie repose sur des évènements que les individus sont donc capables de traverser. C'est pourquoi dans les romans de Laurent Mauvignier, à l'instar de Tana, les personnages peuvent « constater que l'apocalypse n'est rien qu'une fissure qu'on ne voit pas, qui ne sent pas, qui ne dit rien et ne blesse personne » (*Dlf*, 295), pas même la victime de l'apocalypse. C'est encore toute l'interrogation finale de *Des hommes* qui s'achève sur cette question existentielle de « savoir si l'on peut commencer à vivre quand on sait que c'est trop tard » (*Dh*, 281)[794].

Dans les romans de Laurent Mauvignier, la cicatrice est l'expression d'une trace qui marque pour toujours l'individu mais manifeste par là-même une fissure colmatée. Cette vision traduit une forme de confiance malgré la brutalité des évènements : une plaie à vif se cicatrise, même si la douleur ne s'estompe pas. À l'inverse, dans le roman de Rykner, *La Belle image*, le narrateur éprouve le besoin de gratter une cicatrice pour ne plus correspondre à cette belle image qu'il avait forgée de lui :

> Je me suis mis à gratter cette plaie que tu détestais tant. Je l'ai retrouvée à sa place, comme si elle n'avait jamais cessé d'être là, sous la peau, attendant son heure, le moment de refaire surface. Et voilà que de nouveau je la fouille, la creuse, la mets à nu, la dépèce. Poignet percé, crevé à la pointe d'un compas. Ça s'écoule, ça suinte de nouveau. Ni eau ni vinaigre, mais pus verdâtre, douceur écœurante, excitante, douleur rassurante aussi.[795]

[794] Emmanuel Carrère partage ces interrogations des romans de Laurent Mauvignier mais en apportant finalement une réponse positive. Comme Jean-Claude Romand entame une seconde vie en prison, les parents de la petite Juliette, ont su continuer à vivre après la mort de leur petite lors du tsunami au Sri lanka et avoir d'autres enfants. Cette faculté de pouvoir outrepasser l'évènement, sortir du gouffre, a quelque chose de « mystérieux » : « Pourtant, cet enchantement est redevenu possible pour Delphine et Jérôme, avec leurs deux autres enfants. Ils n'ont rien oublié, mais ils ne sont pas restés dans le gouffre. Je trouve cela admirable, incompréhensible, mystérieux. C'est le mot le plus juste : mystérieux. (*Dvqlm*, 305).

[795] Arnaud Rykner, *La Belle image*, op. cit, p. 119.

La plaie exhibe une nature jusqu'alors cachée, visiblement réprouvée par le destinataire de la lettre - la compagne du narrateur-, mais aussi plus généralement par la société. Le personnage cicatrisé dispose d'une nature à vif qui ne demande qu'à s'exprimer. Cette conception ambiguë de la fissure refermée mais toujours vive évoque un extrait de *La Douleur*. Marguerite Duras s'étonne d'avoir survécu à l'attente de Robert L., comme elle s'étonne d'avoir survécu à la mort de son petit frère, et à celle de son propre enfant. Elle emploie, pour ce faire, l'image de l'entaille qui blesse mais ne tue pas :

> Parfois je m'étonne de ne pas mourir : une lame glacée enfoncée profond dans la chair vivante, de nuit, de jour et on survit. (*D*, 68).

« enfoncée profond » dans la peau, la lame, l'écharde, est invisible à l'œil nu, n'est perceptible que pour le sujet, au plus profond de lui. C'est en ce sens, il nous semble qu'il faut entendre le pouvoir cicatrisant du temps chez Claude Simon :

> […] et maintenant c'était l'été, - non le premier mais le deuxième après que tout avait pris fin, c'est-à-dire s'était refermé, cicatrisé, ou plutôt (pas cicatrisé, car aucune trace de ce qui s'était passé n'était plus visible) rajusté, recollé, et si parfaitement qu'on ne pouvait plus discerner la moindre faille, comme la surface de l'eau se referme sur un caillou […] (*RF*, 261)

b- les stigmates des personnages de Claude Simon

Contrairement à Laurent Mauvignier qui n'hésite pas à lacérer et perforer le corps de ses personnages, chez Claude Simon la cicatrice et les flétrissures relèvent de l'équipement des soldats plus que de leur corps. Dans une relation métonymique, uniformes, casques, chevaux…, tout ce qui constitue l'équipement des soldats se transforme en plaie.

Les soldats simoniens portent en effet leurs uniformes comme des « stigmates » : « traînant comme d'ironiques stigmates leurs dérisoires débris d'uniformes » (*RF*, 135) ; « cet uniforme, qui n'était plus maintenant qu'un dérisoire et honteux stigmate » (*RF*, 327). Les uniformes sont des marques vives de la guerre pour qui douterait de son existence, en premier lieu les soldats eux-mêmes, qui ne trouvent aucune correspondance entre leur représentation de la guerre et ce qu'ils font. Comme les stigmates attesteraient de la véracité du Christ ressucité, ceux-là servent peut-être de preuve aux soldats qu'ils traversent une guerre :

> […] la décomposition s'était déjà par avance installée, avait commencé son travail le jour où nous avions revêtu nos anonymes tenues de soldats, revêtant en même temps, comme une espèce de flétrissure, ce masque uniforme de fatigue de dégoût de crasse […] (*RF*, 48)

Le thème de la fissure est donc traité par le truchement des vêtements des soldats et dans un esprit testimonial.

Une autre fissure confirme cette approche. Il s'agit de celle qui s'opère dans le tableau de l'ancêtre évoqué dans *La Route des Flandres* (dont l'édition de poche fournit en couverture une reproduction) et *L'Acacia*. La croûte de peinture brun rouge du tableau ressemble à une fissure, une blessure qui impressionne beaucoup l'enfant qu'il était (*RF*, 63-64). Le sang que croit voir couler le narrateur de *La Route des Flandres* de la tempe de l'ancêtre n'est qu'une vue de l'esprit, une impression produite par une fissure dans la toile :

> […] cette tache sanglante que la peinture écaillée semblait avoir ouverte à partir de la tempe, glissant le long de la joue, du cou dénudé, venant souiller le col de la chemise négligemment dégrafé, tel qu'on avait pu le découvrir, étendu sans vie au pied de la cheminée […] (*Ac*, 355)

qui se remettrait de temps en temps à saigner :

> […] Mais je ne me souvenais pas de tant de sang. Mais peut-être cette satanée peinture s'est-elle encore écaillée, peut-être se remet-il à saigner de temps en temps (*Ac*, 355)

Conscient que le rouge n'est que de la peinture, le narrateur entretient tout de même la confusion sur les traces rouges du tableau qui saigne. En comparant une nouvelle fois cette situation au saint suaire « qui saigne et pleure dans les grandes occasions » (*Ac*, 355), le narrateur charge une nouvelle fois la fissure d'une dimension symbolique religieuse et commémorative. Comme les stigmates de l'uniforme, le tableau de l'ancêtre sert de vestige, rappelle la mort tragique de cet ancêtre, mais aussi, par prolongement, celle de son descendant, le cavalier au sabre du narrateur qui le voit comme une figure avec un « trou au milieu du front » (*RF*, 89). Plus largement encore, cette croûte de peinture brune rappelle les visages encroûtés des soldats. Ce portrait fissuré d'ancêtre qui trône dans la chambre du soldat démobilisé de *L'Acacia* sert en quelque sorte de vestige, de souvenir traumatique de la guerre, voire d'*alter-ego* au soldat qu'il était. Il stimule aussi la quête du narrateur qui cherche à combler ce vide interprétatif concernant non seulement l'ancêtre, mais aussi son supérieur, figures qui laissent derrière elles « une sorte de vide de trou. Sans fond » (*RF*, 240), au sens figuré cette fois.

Claude Simon utilise la fissure comme une manière très imagée, voire poétique, d'inscrire les traces d'un évènement dans les motifs du texte. On pense encore au clochard à « la tête trouée » d'*Une aussi longue absence*, que Thérèse compare « à une maison bombardée, debout, mais détruite irrémédiablement »[796]. Le corps de cet homme qui avait disparu, que Thérèse pense être son mari déporté et jamais revenu, porte les traces des bombardements de la guerre.

c- Emmanuel Carrère : une fissure originelle ?

Chez Emmanuel Carrère, la relation entre une scission interne et l'évènement est distendue. Selon le dessinateur de presse présent lors de son procès, Jean-Claude Romand est à deux doigts de « se fissurer » :

> Ce type est un très grand malade, les psychiatres sont fous de l'avoir laisser passé en jugement. Il se contrôle, il contrôle tout, c'est comme ça qu'il tient debout, mais si on se met à le titiller là où il ne peut plus contrôler, il va se fissurer devant tout le monde et je vous assure, ça va être épouvantable. (*Ad*, 56)

L'image de la fissure est ici clairement associée à une fêlure interne, psychique, et hypothétique, qui résulterait non de l'évènement - à savoir le fait-divers, l'affaire Romand – mais d'une pathologie, à savoir la perte de contrôle du personnage sur lui-même. Cette fissure, due à l'impuissance du sujet Romand à maîtriser son image, est, en outre, simplement envisagée : à ce stade de sa vie, le personnage ne semble pas encore fissuré.

Emmanuel Carrère, tout en reprenant cette métaphore de la fissure, insiste donc davantage sur la généalogie de cette faille intérieure qu'il n'associe pas spontanément à un évènement. Dans *L'Adversaire* la fissure relève de la psychiatrie, dans *D'autres vies que la mienne*, elle est associée à certaines prédispositions à l'être : « des gens dont le noyau est fissuré pratiquement depuis l'origine » (*Dvqlm*, 143).

L'écrivain use donc du thème de la faille, de la fissure avec plus de parcimonie et de distance par rapport à l'évènement. Il n'en reste pas moins que l'homme faillible est un de ses chevaux de bataille. Comme Jean-Claude Romand qui défend le directeur de l'école privée conspué pour sa vie amoureuse dissolue, Emmanuel Carrère semble « défendre l'homme nu et faillible » de saint Paul :

[796] Marguerite Duras, *Une aussi longue absence*, in *Marguerite Duras, O. C., II*, p. 200.

> Contre les grands principes, il défendait l'homme nu et faillible, celui dont saint Paul dit qu'il voudrait faire le bien et ne peut s'empêcher de faire le mal. Était-il conscient de plaider pour lui-même ? (*Ad*, 140)

d- *l'épreuve du miroir :* Claude Simon, Laurent Mauvignier, Marguerite Duras

La fissure quasi-physique des personnages de Simon et Mauvignier s'accompagne d'un épisode récurrent qu'on pourrait appeler *l'épreuve du miroir*. Les quelques personnages qui s'observent dans un miroir après-coup, après avoir été confrontés aux horreurs d'un évènement, voient leur visage symboliquement fendu ou détruit.

C'est le cas de Bernard, en permission à Oran, qui se regarde dans le miroir de la chambre d'hôtel qu'il a louée :

> Comme les autres, il a pris une petite chambre dans un hôtel près de la gare. Un lit-cage qui grince au moindre mouvement, un lavabo et de l'eau froide, une glace fendue sur toute la hauteur qui sépare son visage en deux comme il sépare les oranges qu'il mange le matin, sur son lit. (*Dh*, 200)

L'allusion au visage fendu dans un miroir se retrouve dans *L'Acacia*. Lorsqu'il se trouve face à face avec son reflet dans une maison close, le narrateur observe un visage en morceaux :

> […] se découvrant soudain dans l'une des glaces qui couraient sur le mur d'en face, au-dessus des banquettes vides : des miroirs sans cadres, allongés, simplement maintenus par des agrafes, leurs sommets arrondis dessinant une suite d'arceaux, leurs bords biseautés renvoyant des lamelles d'images, de sorte que, dans la lumière blafarde il pouvait se voir plusieurs fois : en entier, puis découpé en minces bandes irisées […] (*Ac*, 366)

D'autres fois, le personnage se sent simplement en décalage avec son reflet. Georges se reprend lorsqu'il évoque son visage dans le miroir de la grange, remplaçant le possessif de la première personne par une représentation monstrueuse (« j'éloignai le miroir, mon ou plutôt ce visage de méduse basculant s'envolant […] » (*RF*, 48)). Plus loin, Georges aperçoit dans un miroir un visage qui lui est étranger. Il met un certain temps à réaliser qu'il s'agit de lui :

> […] la glace dont les quatre côtés encadraient un visage qu'il n'avait jamais vu, maigre, les traits tirés, les yeux bordés de rouge et les joues couvertes d'une barbe de huit jours, puis il pensa : « Mais c'est moi », restant à regarder ce visage d'inconnu, figé sur place, non par la surprise ou par l'intérêt mais simplement par la fatigue […] (*RF*, 125)

Le personnage est ainsi devenu étranger à lui-même. C'est le cas de Tana qui observe dans le miroir des toilettes de l'hôpital son image méconnaissable :

> […] je pourrais rire aux éclats et rire de mon image monstrueuse et minable, défaite, lamentable, dans ce miroir trop propre, sans coulures ni jets de dentifrice comme en ont les vrais miroirs dans les vraies salles de bain. (*Dlf*, 157)

Image monstrueuse, méconnaissable, le visage du personnage bouleversé incite alors à mettre en cause la réalité du miroir trop propre pour être vrai, ou à s'en écarter. Le personnage ne se reconnaît pas, ne se reconnaît plus.

Le trouble identitaire se traduit encore dans le film *Hiroshima mon amour*. Au début de la cinquième partie, la Française n'en revient pas d'avoir pu exposer l'histoire de son premier amour sous l'Occupation. Le texte précise alors qu' « elle se regarde dans une glace » (*Hma*, 110). Commence alors un faux dialogue entre elle-même et l'amant perdu face au miroir. Le film de Resnais instaure à ce moment-là un décalage entre les lèvres de la Française et les paroles entendues, comme pour exprimer la nature décalée, ou dédoublée du personnage qui n'adhère plus à lui-même[797].

C'est cette vision de l'homme faillible face à ce qui lui arrive que développe la littérature depuis les années soixante par le truchement de ses personnages. À l'archétype de l'homme sans faille, cuirassé, qu'incarne le père dans *L'Acacia*[798], succède une génération d'hommes sans héroïsme ni cuirasse, caractérisés au contraire par leurs faiblesses. Loin de mettre en scène des personnages héroïques, les fictions qui abordent un évènement multiplient au contraire le profil du personnage faillible, parcouru de fêlures qui le déstabilisent, jusqu'à le faire s'interroger sur son identité, voire sur son existence tangible. De la faille au fantôme, le pas est franchi. Et, en effet, ces fictions accordent une place de choix à la figure du spectre.

---

[797] « […] le personnage de la Française se dédouble. […] dans l'épisode d'Hiroshima quand elle est à l'hôtel et que l'on voit son reflet dans le miroir tandis que l'on entend sa voix : tantôt ses lèvres bougent, tantôt non, si bien que le texte semble dit tantôt par le reflet, tantôt par le personnage hors champ, ou bien tantôt réellement, tantôt en esprit. Jamais l'expression « se parler à soi-même » n'a été aussi scrupuleusement montrée. Pour se parler à soi-même, il faut bien être deux. », Jean-Louis Leutrat, *Hiroshima mon amour*, op. cit., p. 82-83.

[798] La mère du narrateur rencontre pour la première fois celui qui deviendra son époux. L'impression qui se dégage de lui est d'emblée celle d'un homme fort dit sans « faille » et d'allure cuirassée : « […] elle comprît sans doute aussi tout de suite qu'elle ne pourrait pas trouver de faille dans cette espèce de cuirasse faite d'urbanité et de souriante bienséance où il se tenait précautionneusement retranché […] » (*Ac*, 125).

2- Des fantômes

Jutta Fortin et Jean-Bernard Vray soulignent dans leurs travaux que depuis la deuxième guerre mondiale la littérature narrative renouvelle le personnage du fantôme, dépoussiéré de ses allures fantastiques. Ils réunissent en 2012 sous le titre *L'imaginaire spectral de la littérature narrative française contemporaine*[799] une série d'études qui abondent dans ce sens. Proliférant dés lors dans les fictions de Perec, Modiano, jusqu'à Alain Fleisher et Marie NDiaye pour la génération contemporaine, les fantômes ont à voir avec une sorte de conscience occidentale généralisée des horreurs de l'histoire. Placés sous l'égide de Pierre Bayard, ces travaux tentent de mesurer à quel point les œuvres littéraires, depuis 1945, « sont hantées, parfois à l'insu même des créateurs, par les fantômes des disparus dans les grandes exterminations, la Shoah n'étant pas exclusive des autres »[800].

Nous sommes sensibles à cet imaginaire spectral qui fait correspondre évènements et ce que Dominique Viart propose d'appeler « fictions post-apocalyptiques »[801]. En effet, placés dans cette perspective, et sachant que ces phénomènes de hantises sont plus ou moins cryptés dans le panorama de la littérature moderne et contemporaine, on peut comprendre qu'ils soient prépondérants dans les fictions qui abordent de front un évènement. Simon, Duras, Mauvignier et Carrère s'inscriraient alors dans ces « fictions post-apocalyptiques » en produisant cette nouvelle catégorie de personnages.

a- le cas Romand : une insertion sociale difficile

Emmanuel Carrère assiste aux audiences où il voit Jean-Claude Romand se décomposer à mesure qu'il raconte sa vie :

> […] au grand vide blanc qui s'était petit à petit creusé à l'intérieur de lui jusqu'à ce qu'il ne reste plus que cette apparence d'homme en noir, ce gouffre d'où s'échappait le courant d'air glacial […] (*Ad*, 56-57).

---

[799] Jutta Fortin et Jean-Bernard Vray, *L'imaginaire spectral de la littérature narrative française contemporain,* Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2012.

[800] Pierre Bayard, « Les éléphants sont-ils allégoriques », p. 40, cité par Jutta Fortin et Jean-Bernard Vray in *L'imaginaire spectral de la littérature narrative française contemporaine*, op. cit., p. 10.

[801] Dominique Viart, « Vers une poétique « spectrale » de l'Histoire », *in* Jutta Fortin et Jean-Bernard Vray, *L'imaginaire spectral de la littérature narrative française contemporain*, op. cit., p. 37-51, p. 37.

Le personnage semble se transformer sous ses yeux - et les nôtres – il se creuse, se fissure, se vide de sa substance, devient un « courant d'air ». Assimilé à un fantôme est ici un être qui perd sa consistance, entièrement bâtie sur du mensonge « qui ne recouvre rien » (*Ad*, 99), et ne se résume plus qu'à une coquille vide, un spectre.

Cette transformation par étapes du personnage en fantôme ne peut être totalement imputée à l'évènement qu'il vient de provoquer – la tuerie de sa famille – car, comme on l'a vu avec d'autres personnages de Carrère au sujet des fêlures, le personnage semble prédestiné à devenir fantôme, présentant des signes avant-coureurs à son adolescence. Par exemple, au moment où il renonce à ses études pour le concours des Eaux et forêts, le jeune Romand passe un trimestre enfermé seul dans sa chambre, loin de toute sociabilité, déjà fantôme :

> Et lui, dans son studio aux volets clos […] se transformait peu à peu en fantôme […] (*Ad*, 79)

Il est encore considéré peu après comme un « étudiant fantôme » (*Ad*, 84) par l'Université de médecine parce que, chaque année, il demande à s'inscrire mais ne passe pas ses examens. C'est pourquoi le narrateur parle de toute la vie de Jean-Claude Romand, antérieure à son incarcération, comme d'une vie placée sous le signe du spectre :

> J'ai voulu voir les lieux où il avait vécu en fantôme. (*Ad*, 44)

Toutefois ce statut en quelque sorte prédestiné s'intensifie avec la découverte macabre de ce qui s'est passé. À ce moment, le personnage semble définitivement disparaître de la société à laquelle il appartenait, celle de la petite communauté de Prevessin. Nous nous intéresserons à la semaine qui s'écoule juste après les révélations sur la véritable identité de Jean-Claude Romand, perçue du point de vue de son « meilleur ami », Luc Ladmiral, des pages 11 à 28.

La semaine qui suit l'incendie de la maison des Romand s'écoule en autant d'étapes vers l'éradication de cela et de celui qui contrevient à la société lisse et rangée des anciens « amis ». En effet, le lundi matin, Luc est toujours le meilleur ami de Jean-Claude, « un véritable ami » (*Ad*, 13), amitié scellée par le fait que la fille de Luc, Sophie, est la filleule de Jean-Claude. Dès l'après-midi, les révélations sur les mensonges de Romand ne semblent pas entamer l'amitié que Luc lui porte :

> Quand on vient vous dire que votre meilleur ami, le parrain de votre fille, l'homme le plus droit que vous connaissez a tué sa femme, ses enfants, et ses parents et qu'en plus il vous mentait sur tout depuis des

années, est-ce qu'il n'est pas normal de continuer à lui faire confiance, même contre des preuves accablantes ? (*Ad*, 17)

Quand le tableau se noircit et ne laisse plus place au doute (Romand est un imposteur et un criminel) Luc continue de trouver des excuses à son ami. Alors le point de vue de Luc est alterné avec celui de la communauté catholique qui se réunit chez les Ladmiral tous les soirs :

On restait jusqu'à trois, quatre heures du matin à essayer de tenir le coup ensemble. On oubliait de manger, on buvait trop, beaucoup se sont remis à fumer. (*Ad*, 19)

De « plus en plus isolé » dans cette communauté (*Ad*, 21), Luc finit par douter lui aussi de son ami et commence à relire le passé à la lumière de ces mensonges et impostures (*Ad*, 25-26). C'est alors que le narrateur précise que Romand perd son nom au fil des discussions :

Quand ils parlaient de lui, tard dans la nuit, ils ne parvenaient plus à l'appeler Jean-Claude. Ils ne l'appelaient pas Romand non plus. Il était quelque part hors de la vie, hors de la mort, il n'avait plus de nom. (*Ad*, 26)

La perte du nom qui inscrit une personne à l'état civil en dit long sur la déchéance sociale du personnage. C'est au cours de ce chapitre, perçu du point de vue de Luc et de la communauté catholique qu'il fréquente, qu'est trouvé un substitut au nom du personnage : « l'Adversaire », autrement dit l'autre, voire celui qui représente le diable dans la bible. C'est ce nom que reprend Emmanuel Carrère pour le titre de son texte en essayant d'en nuancer ses allures manichéennes.

Au bilan, en une semaine, « l'assassin qui avait été pour tous si proche, si familier, qui était devenu si monstrueusement étranger » est ainsi totalement ostracisé. Comme pour affirmer symboliquement cette mise à l'écart déjà soulignée par la perte du nom, le chapitre se conclut le dimanche sur la nécessité de trouver un nouveau parrain à Sophie (*Ad*, 28). Jean-Claude Romand n'existe plus. Le déroulement de cette semaine, du point de vue de Luc et des voisins, consiste ainsi à démasquer Jean-Claude Romand puis à l'effacer de leur communauté donnant un tour d'écrou supplémentaire au statut de spectre que le personnage véhiculait.

b- spectralisation du personnage

Comme chez Emmanuel Carrère, les fantômes de Laurent Mauvignier sont des personnages qui ne trouvent plus leur place en société. Mais à la différence de Jean-Claude

Romand, ils tendent à devenir des spectres après qu'il leur est arrivé quelque chose. Le personnage de Tana se transforme totalement après le Heysel. Dans le métro, avant le match, elle est une jeune fille épanouie à la jupe rouge à pois blancs avec une queue de cheval tenue par un élastique rouge. Couleur du sang, mais surtout couleur vive qui tranche avec la blancheur qui la caractérisera ensuite. Après l'évènement, le texte n'aura de cesse d'accentuer sa pâleur (« l'important, c'est que la pâleur disparaisse », (*Dlf*, 160) ; « Tana est si pâle sans maquillage », (*Dlf*, 206) jusqu'à faire d'elle un fantôme dans sa plus simple représentation, à savoir une forme de drap blanc :

> […] sa peau est pâle comme un linge, […] on dirait qu'on a couvert son visage d'un tissu et que sa voix vient du dessous (*Dlf*, 237).

La transformation est liée au choc d'avoir perdu son mari dans le stade du Heysel. Le vide s'empare en effet de la jeune veuve de 23 ans qui mesure l'effondrement que cet évènement produit dans sa vie. Elle « se vide » par les larmes qui coulent (*Dlf*, 163), le sentiment d'être « vide, insensible » (*Dlf*, 194), « si triste et vide » (*Dlf*, 286) est permanent au point de donner à l'espace qui l'entoure l'apparence « d'un trou d'air qui [l]'enserrait dans l'espace, et même est devenu tout l'espace autour [d'elle] » (*Dlf*, 289). À partir du moment où Francesco est mort, toute la vie de Tana, sera associée à du vide[802]. Le vide, variante de la faille, est en effet celui de l'homme qui voit toutes ses fondations s'écrouler, qui a le sentiment de tomber dans le fossé qu'a ouvert l'évènement, ou d'incarner ce fossé par le statut de fantôme.

Le trou, le vide, c'est encore la sensation qui habite Rabut lorsqu'il regarde ses photographies d'Algérie sans rien y déceler de l'horreur :

> J'ai été envahi d'un grand vide, d'un grand creux. (*Dh*, 261)

Le creux incarne à la fois la superficialité du photographe qui n'a pas su capter l'évènement, et le bouleversement de Rabut, qui, ce jour-là, voit ses souvenirs de la guerre lui revenir en pleine face.

[802] La thématique du vide caractérise Tana depuis la mort de Francesco de manière quasi systématique : « Et elle se bat comme ça, dans le vide[…] », p. 190 ; « […] tu parles d'une expression à la con, ça, *reprendre le dessus*, le dessus de quoi ? du vide ? de là où je vivais à l'ombre d'un mari dont je n'aurai jamais eu le temps d'être la femme ? » p. 306 ; « Alors, parfois ma mère prenait son air le plus scandalisé face à moi, parce qu'elle voyait dans mes yeux un vide où elle et sa colère et son désir de justice venaient se perdre et se noyer si profondément qu'elle restait essoufflée sans rien dire […]» p. 319.

Plus généralement, les personnages qui nous occupent font souvent douter de leur nature humaine. Le règne minéral, végétal, ou animal se mêle à l'humanité. La « bête », ou le monstre, c'est le statut conféré à Jean-Claude Romand par les journalistes et qui se propage à la sphère sociétale. Georges, dans *La Route des Flandres*, ou le narrateur de *L'Acacia* font souvent référence à une sorte de nature animale qui s'est emparée d'eux durant la guerre. Le personnage privé de raison agit par instinct de survie, « […] comme ces chiens qu'on voit parfois trottiner d'une allure régulière le long des façades ou dans la campagne … » (*Ac*, 357), voire se confond avec une nature végétale qui l'enveloppe, comme on l'a déjà vu avec le fossé qui absorbe le corps du soldat dans *La Route des Flandres*.

Dans *La Douleur*, la désignation du corps de Robert L. revenu des camps passe par un lexique qui fait état du statut intermédiaire de Robert L., plus tout à fait humain, pas tout à fait végétal. Ainsi les excréments sont une « chose gluante vert sombre qui bouillonnait, merde que personne n'avait encore vue » (*D*, 63), proche d'un « humus végétal, l'odeur des feuilles mortes, celle des sous-bois trop épais » (*D*, 64).

Cette façon de présenter le sujet, à la lisière entre humanité et quelque chose de non-humain participe d'une interrogation sur les frontières de l'humanité quand tout bascule. Dans quelle mesure un évènement ne vient-il pas remettre en question jusqu'à une certaine nature humaine ? Cette réflexion, inscrite dans de nombreux textes d'après guerre de la part de ceux qui sont revenus des camps fait écho à des titres comme *L'Espèce humaine*, de Robert Antelme, ou *Si c'est un homme*, de Primo Lévi. C'est encore le sens du contemporain Laurent Mauvignier qui reprend le questionnement avec *Des hommes*. Or cette fragilité de la nature humaine, ce partage de l'humanité avec autre chose qui n'est pas humain, prend le plus souvent la forme du fantôme, de celui qui est revenu de quelque chose mais en porte la marque spectrale.

Dans *La Douleur*, il n'est pas anodin que Marguerite Duras précise que Robert L. a d'abord été retrouvé dans la partie réservée aux morts et cas désespérés de Dachau (*D*, 57-58). Rentré des enfers, Robert L. est alors évoqué sous l'allure d'une forme qui flotte :

> Cette forme n'était pas encore morte, elle flottait entre la vie et la mort et l'on l'avait appelé, lui, le docteur, pour qu'il essaie de la faire vivre encore. Le docteur est entré. Il est allé jusqu'à la forme et la forme lui a souri. (*D*, 61).

Le personnage de *L'Adversaire* lui aussi est d'emblée présenté comme un revenant. L'une de ses premières apparitions dans le récit fait en effet mention d'un être entre la vie et la mort :

> Son pouls battait faiblement. Il était en pyjama, inconscient, brûlé mais déjà froid comme un mort. (*Ad*, 12).

De même, vers la fin, le narrateur évoque la stupeur de Luc qui trouve dans sa boîte aux lettres une enveloppe qui porte « l'écriture du mort-vivant » (*Ad*, 181). Outre le fait que pour Luc Romand est mort, chassé de sa vie, le personnage a plus largement traversé une expérience de vie tellement difficile qu'elle inscrit une forme de mort au sein du vivant. Avec d'autres termes, Carrère parle de « zombies » pour désigner les survivants du tsunami dans *D'autres vies que la mienne*.

Les soldats de *La Route des Flandres* et de *L'Acacia* sont eux aussi très souvent assimilés à des fantômes pour leur nature ambiguë mi-vivante, mi-morte :

> […] de milliers d'hommes croupissant dans leur propre humiliation, exclus du monde des vivants, et pourtant pas encore dans celui des morts : entre les deux pour ainsi dire, traînant comme d'ironiques stigmates leurs dérisoires débris d'uniformes qui les faisaient ressembler à un peuple de fantômes, d'âmes laissées pour compte, c'est-à-dire oubliés, ou repoussés, ou refusés, ou vomis, à la fois par la mort et par la vie, comme si ni l'une ni l'autre n'avait voulu d'eux, de sorte qu'ils paraissaient maintenant se mouvoir non dans le temps mais dans une sorte de formol grisâtre, sans dimensions, de néant, d'incertaine durée sporadique trouée par la répétition nostalgique […] (*RF*, 135)

Ni vraiment morts, ni vraiment vivants, les soldats sont à la charnière entre deux mondes, dans un statut interstitiel que la faille illustrait plus haut. Dans *L'Acacia* encore, Claude Simon définit le soldat par la périphrase de «fantôme au crâne rasé » (*Ac*, 34), qui joue sur l'ambigüité des êtres mi-morts, mi-vivants, à qui l'on rase encore les cheveux. Tous les soldats forment à ce titre une communauté de « fantômes marqués des stigmates de la faim, de la rancœur et de l'humiliation » (id.).

Ayant frôlé la mort de près, les soldats sont comme condamnés à la porter avec eux, ils sont des revenants, au sens spectral, presque fantastique du terme ; c'est celui qui réchappe à la mort mais reste frappé par elle. Tels ces acteurs de ce "Théâtre de la mort" revendiqué par Tadeusz Kantor, les personnages semblent faire corps avec des marionnettes « qui portent en elles tout le ravalement, TOUS les rêves de l'humanité, la mort, l'horreur et la terreur »[803]. Revenu du front, le personnage de *L'Acacia* marche dans les rues et croise « des créatures appartenant à une autre espèce que la sienne » (*Ac*, 356). Ne sentant plus le froid, ne reconnaissant plus rien, ne voyant plus de liens possibles entre sa vie d'autrefois et celle

[803] Tadeusz Kantor, *Le Théâtre de la mort*, textes réunis et présentés par Denis Bablet, Lausanne, L'âge d'homme, 2000, p. 216.

d'aujourd'hui, il est marqué du sceau de la mort. De même, quand le frère de Francesco, Gavino, revient du procès, c'est comme s'il était « revenu de la mort » (*Dlf*, 321).

Au fond, échapper à la mort n'assure en rien un retour dans le monde mais crée une sorte de nouvelle catégorie d'êtres, des sortes de spectres qui charrient avec eux les fantômes de ce qui leur est arrivé. Le fantôme serait en quelque sorte un personnage-type porteur des horreurs de la guerre, ou plus largement des affres des évènements. Parce qu'ils n'ont pas vraiment leur place dans ce monde, les spectres acquièrent la consistance d'un courant d'air. Insaisissables, tantôt fantômes, tantôt zombis, ces personnages semblent à la recherche d'une place pour se poser.

Cette place, c'est l'écrivain qui la leur accorde, recueillant ces spectres dans ses pages. On peut en effet interroger l'intérêt des écrivains pour cette figure en déplaçant le point de vue sur les spectres. Il s'agit ici non plus seulement de lire l'abondance de fantômes comme une conséquence narrative (un évènement est arrivé), mais de l'envisager sous l'angle d'un choix auctorial. Les personnages sans consistance, faillibles, dans un entre-deux que sont les spectres semblent en effet correspondre à une certaine conception de la littérature pratiquée ces dernières décennies.

c- le fantôme : un enjeu littéraire ?

Vecteur de mémoire, le fantôme peut encore être rapproché d'une certaine esthétique du faillible. En effet, sans chercher à surplomber leur sujet, les écrivains modernes et contemporains trouvent dans la matière spectrale une forme fragile et incertaine qui sied à leurs tentatives d'aborder un évènement sans chercher à l'enserrer dans une conception étroite et définitive. Comme pour les fantômes dont c'est le rôle d'errer la nuit, l'écriture, volontiers « tâtonnante », aime se perdre.

Accompagnant cette écriture flottante, les personnages se perdent. Perdus dans la ville, ne savent plus s'orienter. Comme la Française d'Hiroshima après avoir recouvré la mémoire de sa jeunesse à Nevers déambule au hasard des rues d'Hiroshima, comme Tana et Jeff qui se perdent en cherchant l'hôtel après le Heysel… Le rapprochement entre le sens propre et le sens figuré du verbe « se perdre » étant suggéré par les textes, comme lorsque Tana précise :

> […] et moi qui me moque d'être perdue puisque perdue je le suis de toute façon […] (*Dlf*, 226)

L'évènement crée ainsi un nouveau type de personnages, celui d'un être à part, et déboussolé qui, en retour, stimule l'écriture. Rappelons une dernière fois cette phrase extraite d'un journal qui a attiré l'attention du narrateur sur l'affaire Romand : « Et il allait se perdre, seul, dans les forêts du Jura ». Ce qui « a définitivement accroché » le narrateur (*Ad*, 35), stimulant l'écriture de *L'Adversaire*, c'est peut-être cette présentation fantomatique du futur personnage.

La relation du spectre à la littérature peut aussi être envisagée sous une autre forme. Les personnages fantomatiques s'apparentent à des figures de conteurs. C'est presque systématiquement le cas dans les romans de Laurent Mauvignier où ceux qui racontent sont des personnages effacés dans l'économie romanesque, au contraire de ceux qui agissent, bien vivants, mais qui n'ont pas voix au chapitre. Dans la première catégorie, Dans la foule comporte le personnage de Tana, dont nous avons déjà évoqué l'allure décharnée et glaciale. Comme elle, Geoff dispose de la parole dans le roman. L'Anglais qui relate l'histoire du côté des hooligans, est « un fantôme » aux yeux des frères (*Dlf*, 140). « Ombre aux yeux grands ouverts que les deux amis de [s]es frères regardaient avec agacement », il est dit de lui que sa « maigreur ferait peur à la mort » (*Dlf*, 72 et 350). De la même façon, Jeff, l'ami effacé de Tonino est des deux celui qui rapporte les évènements. Ce dernier présente les caractéristiques du revenant, lui dont il se faut peu « pour qu'on ne le renvoie pas au silence et à la nuit, d'où l'on pourrait croire qu'il vient, lui qui est si pâle, si blanc, qu'on voit tout de suite comment il fait semblant d'être là » (*Dlf*, 80). Concernant *Des hommes*, le point de vue est essentiellement celui de Rabut, perdu dans ses pensées, moins associé au conte qu'à la photographie. Car ces personnages qui vivent à l'ombre d'autres, plus reluisants et mieux intégrés qu'eux, sont en effet souvent apparentés au monde littéraire ou artistique. La petite amie de Geoff lit du Rimbaud, Jeff a écrit des poèmes dans sa jeunesse, lit *Don Quichotte* sur la plage (*Dlf*, 369)… Cette répartition des personnages chez Mauvignier n'est pas le fruit du hasard ; elle résulte d'une réflexion que l'auteur explique en 2006 à Jean Laurenti dans un article du *Matricule des anges* :

> Certains personnages ont la parole, d'autres pas. Tonino ne parle jamais directement, contrairement à Jeff. L'issue du roman justifie cette distribution. Si Jeff ne parlait pas, il n'aurait pas la place qu'il occupe. Pour parler, il faut être du mauvais côté du manche. Tonino, lui, il est du bon côté, c'est un beau personnage, il est dans la vie, dans l'action. Alors que Jeff enregistre et il restitue. Il y a un rapport de passivité à la parole, un rapport de soumission. Il faut accepter ça… Gabriel, le Bruxellois, a la parole. Mais c'est plutôt un perdant. Plus tard, quand sa situation s'améliore d'un certain point de vue, il n'a plus la parole. […] Pour

> moi c'est évident. Dans les grands récits, chez Conrad, celui qui raconte les histoires est toujours assis. Ce n'est jamais lui qui les vit. Il y a une passivité nécessaire. Celui qui raconte est agi par son histoire.[804]

Les personnages tireraient de ce statut fantomatique une capacité à observer le monde qui leur permettrait de porter une parole différente. Les fantômes de ces romans sont à la marge de la société, mais pouvoir s'extraire de la société constitue aussi pour eux une force, celle d'accorder plus d'attention à ce qui se passe et agit de l'intérieur.

Cette analyse rejoint en quelque sorte les conclusions de Dominique Rabaté sur la place du fantôme dans la littérature contemporaine. S'étant penché sur la figure du fantôme, et plus généralement celle de la disparition du personnage, le critique voit dans cette tendance une l'expression d'une tentative du sujet contemporain pour échapper à une société coercitive :

> Ce désir [de disparaître] – symptomatique de notre temps, j'y insiste – peut se décrypter comme un mode paradoxal de résistance du sujet, comme une limite possible, une soustraction face aux dispositifs omniprésents de contrôle social toujours plus pesants.[805]

Figure de personnage qui s'extrait du monde social, le fantôme habite un entre-deux, une faille qui permettrait de poser une voix, un regard, alternatifs sur le monde, tout particulièrement sur le monde contemporain. En ce sens le fantôme pourrait nourrir une nouvelle forme contemporaine de ce que Dominique Maingueneau appelle *paratopie*. Le critique observe que, de longue date, la figure de l'écrivain tend à se révéler en creux dans les fictions par le biais de personnages marginalisés. De Don Quichotte à Carmen, en passant par Jean Valjean ou Madame Bovary, les exemples ne manquent pas de ces personnages de romans, qui, depuis des générations, s'inscrivent dans cette « localité paradoxale »[806], qui caractérise également la place de l'écrivain. Définie par Dominique Maingueneau comme « cette impossibilité de s'assigner une véritable *place* (…) qui n'est pas absence de lieu, mais une difficile négociation entre le lieu et le non lieu, une localisation parasitaire, qui vit de l'impossibilité même de se stabiliser»[807], *la paratopie* de l'écrivain consiste à devoir, d'un côté, appartenir à la société pour pouvoir en parler, et de l'autre, à devoir s'en extraire pour être capable d'un certain recul. Cette *paratopie* expliquerait la tendance des

---

[804] Laurent Mauvignier, entretien avec Jean Laurenti, « capter la surface des choses », *Le Matricule des anges*, oct. 2006.

[805] Dominique Rabaté, « Impuissances et rémanences de la disparition : le spectre », in Jutta Fortin, Jean-Bernard Vray (dir.), *L'imaginaire spectral de la littérature contemporaine*, op. cit., p. 247.

[806] Dominique Maingueneau, *Le discours littéraire, Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004, p.52.

[807] Id.

auteurs à favoriser les personnages de l'entre-deux, auxquels l'auteur s'identifie. Si tel est le cas, pour poursuivre la pensée de Dominique Maingueneau, les personnages de fantômes qui s'extraient du monde contemporain pour habiter ses interstices constituent une forme de transposition de la situation de l'écrivain contemporain. C'est en ces termes que Laurent Mauvignier envisage son personnage « du mauvais côté du manche », celui qui écoute et enregistre. À l'exemple de Jeff qui se tient « sur la marge » du monde à la fin de *Dans la foule*, il considère l'écrivain comme un être nécessairement en retrait du mondedont le personnage de « *Fenêtre sur cour* de Hitchcock, l'observateur immobilisé »[808] constituerait le paradigme.

Ainsi, le fantôme, être interstitiel, nourrit une esthétique de la faille qui semble correspondre aux attentes de l'écrivain contemporain. L'écrivain roumain Norman Manea propose une réflexion sur le statut d'exilé, inhérent selon lui à la condition de l'écrivain contemporain :

> Plus loin que jamais de la normalité sédentaire de ceux qu'abritent une Patrie, une langue, une communauté, une illusion de stabilité et de sens, l'exilé, multiplement exilé, finit par incarner la véritable condition humaine de partout et de toujours, en fin de compte inévitable à tout mortel, et que l'on appelle communément la vanité des vanités.[809]

De cette condition d'exilé, l'écrivain conclut à un déracinement fondamental qui oblige, comme le dit de lui Claudio Magris à « habiter dans les fissures de la réalité, à perdre un sol, mais à le remplacer par la parole »[810].

*

* *

De la faille au faillible

L'appropriation de l'évènement dans la littérature depuis les années soixante se nourrit donc d'un imaginaire de la faille. Aux accidents traités par la matière évènementielle répondent en effet une temporalité brisée, des paysages accidentés et des personnages fissurés. Ces motifs de la rupture sont autant de lieux-frontières propices à l'expression de l'impact de l'évènement. Dans « les fissures de la réalité » l'écrivain fait résonner le sentiment des consciences d'être mises sur

[808] Mauvignier, entretien avec Jean Laurenti, « capter la surface des choses » art. cit.

[809] Norman Manea, *La Cinquième impossibilité*, Seuil, coll. "Fiction et Compagnie", 2013, p. 266-267.

[810] Claudio Magris, in Cahier du *Monde* N°21204, vendredi 22 mars 2013.

orbite d'un monde autrefois familier, de ne plus pouvoir se situer dans le temps, d'avoir perdu pieds, d'être séparées d'une communauté à laquelle autrefois elles appartenaient.

Ainsi, une nouvelle fois, la question de l'appropriation de l'évènement semble transiter par une mise en avant de sa faillite. En effet, le travail sur la faille, comme l'esthétique de l'indicible cultivent une idéologie de la désappropriation. Ce symptôme s'inscrit dans la volonté de la littérature contemporaine de se distinguer des discours assertifs et savants qui viseraient à circonscrire l'évènement. De fait, à ce stade du travail, nos conclusions portent davantage sur une appropriation par la désappropriation, et sur l'évènement comme onde de choc, que sur le contenu évènementiel en tant que tel. Est-ce à dire que la littérature contemporaine renonce à parler de l'évènement pour lui-même, scellant par-là son échec par une stylistique de l'indicible et les métaphores de la faille ? Comme l'affirme Derrida, l'appropriation de l'évènement implique-t-elle forcément un échec sur une frontière ?

À la lumière de ces premières conclusions, cette phrase de Derrida qui nous a servi de fil rouge s'éclaire d'un nouveau sens. En effet, il semble bien que l'appropriation *échoue sur une frontière*, mais non au sens où elle est entravée par une barrière, mais au sens, maritime, où elle prend le temps de s'arrêter sur une frontière, comme un navire échoue sur une plage. Espaces propices à la création littéraire, ces zones frontières s'avèrent de riches sources d'inspiration. Laurent Mauvignier explique :

> Il se trouve que le plus intéressant est du côté de la béance, de la blessure. Je crois que c'est le point central de toute la littérature. […] Une parole naît de sa faille, c'est l'écho de sa faillite que fait résonner l'homme dans son écriture, et plus il en accepte l'épaisseur, le mystère, plus il devient lui-même.[811]

Pour porter plus avant cette perspective, il faut donc opérer une conversion par rapport à la notion de frontière, ne plus la voir comme ce qui divise, mais comme un vivier. C'est ce qu'invite à faire Régis Debray. Dans *Éloge des frontières*[812], le philosophe explique que la frontière, perçue dans le monde occidental comme ce qui doit être franchi, surpassé, ou détruit, pourrait être nuancée par une approche orientale qui l'envisage comme un élément bénéfique. Protégeant le faible contre le fort sur le plan social la frontière serait aussi à l'origine d'une stimulation intellectuelle. Pour Régis Debray c'est de ces zones-frontières que s'extraient les richesses, en particulier pour la recherche :

---

[811] Laurent Mauvignier, « Variation, variante, version », entretien avec Jérôme Diacre, Revue *Laura*, n°3, mars-oct. 2007.

[812] Régis Debray *Éloge des frontières*, Paris, Gallimard, 2010.

> Il est aussi fructueux de penser aux limites que d'errer au limes : chaque coin nouveau du savoir surgit des marges du précédent, par un réglage de lentilles sur les franges qu'il a laissées dans le flou. Sciences dures ou sciences molles, c'est dans leur entre-deux que la connaissance progresse, dans ces banlieues à risques, jointures d'autant plus juteuses que mal famées.[813]

Les fictions de notre corpus, se placent sur cette zone frontière au sens où elles sont à la confluence de plusieurs domaines, mais aussi à la croisée de plusieurs points de vue. Voix mêlées, regards multiples, entrelacement de l'individuel et du collectif ou contagions évènementielles sont autant de marqueurs d'une forme d'appropriation de l'évènement aux frontières, qui se prémunit contre tous les tenants de l'appropriation unique. Toute appropriation de l'évènement est kaléidoscopique.

[813] Id., p. 68.

QUATRIEME PARTIE :

DE LA FRACTURE À LA FABRIQUE DE LIENS

Du témoignage à l'appropriation de l'évènement

À partir de son analyse du traitement historiographique des camps de concentration, l'historienne Annette Wieviorka montre comment la parole du témoin, d'abord stimulée dans les années soixante, devient un impératif éthique dans les années quatre-vingt :

> Au témoignage spontané, à celui sollicité pour les besoins de la justice, a succédé l'impératif social de mémoire. Le survivant se doit d'honorer un « devoir de mémoire » auquel il ne peut moralement se dérober.[814]

Cette nouvelle donne du témoignage, phénomène sociétal, coïncide en littérature avec un retour du sujet, un retour au monde dans les années quatre-vingt dont nous avons déjà parlé. L'injonction de se taire qui frappait certaines expériences limites après guerre, comme la vie en camp de concentration, se mue dans les années quatre-vingt en « devoir de mémoire ».

La question testimoniale, évincée à l'époque moderne dans une littérature que Barthes désignait comme *intransitive*[815], peut ainsi réapparaître comme enjeu littéraire contemporain. L'une des missions de l'écrivain et, partant, de la littérature, pourrait donc être de témoigner, mais comment témoigner des évènements ?

Une première remarque s'impose sur le lien entre l'évènement et la voix qui se l'approprie. Considérée comme un acte qui permet de « se rendre témoignage à soi-même »[816], l'écriture de l'évènement a souvent été analysée sous l'angle d'un dispositif de survie, « l'accent mis sur l'importance du témoignage pour le témoin lui-même »[817]. Or dans les textes de notre corpus, on ne témoigne plus tant de ce qu'on a vécu que de ce que l'autre a vécu, les écrivains offrant comme un démenti à cette affirmation posée après guerre selon laquelle « nul ne témoigne pour le témoin »[818]. Ce postulat, posé par Paul Celan, évoque l'impossibilité de témoigner pour ceux qui ont subi les pires horreurs et n'ont pu revenir des camps, soit les témoins directs, ceux

---

[814] Annette Wieviorka, *L'Ère du témoin*, op. cit., p. 160.

[815] Roland Barthes, « Écrire, verbe intransitif ? », in Roland Barthes, *Œuvres complètes* III. Livres, textes, entretiens, 1968-1971, Paris, Seuil, 2002, p. 617-626.

[816] Carine Trévisan, « Se rendre témoignage à soi-même », in *Témoignage et Trauma*, Dunod, Paris, 2004.

[817] Id., p. 2.

[818] La phrase provient dans un poème par Paul Celan, « Gloire des cendres », extrait du recueil *Renverse du souffle* [1967, Francfort, Suhrkamp, *Atemwende*], *Renverse du souffle*, trad. Jean-Pierre Lefebvre, Seuil, col. "La librairie du XXIe siècle" 2003.

qui ont expérimenté la solution finale. Cette question interroge la validité du témoignage qui, quel qu'il soit, ne livrera d'après Celan qu'une part infime des expériences limites. La phrase, maintes fois citée par la critique contemporaine pour interroger les enjeux de la littérature, est aussi reprise par l'écrivain Yannick Haennel pour son roman *Ian Karski*. Le romancier la cite en exergue, mais sous une forme légèrement altérée puisqu'à la traduction française classique de *Gloire des cendres* il substitue la question suivante :

> Qui témoignera pour le témoin ?[819]

Accusé d'avoir tronqué la version originale de cet extrait, Yannick Haennel persiste dans son choix de traduction en expliquant qu'il donne importance à l'ouverture du terme allemand et que cette version interrogative de la phrase a sa pertinence[820]. Au-delà de la polémique qu'elle suscite, cette nouvelle version de la phrase de Paul Celan proposée par Yannick Haennel témoigne peut-être d'un tournant dans la relation entre littérature et restitution de l'expérience. L'ouverture de la forme interrogative pose une question à laquelle le texte de Haennel propose peut-être de répondre. En tentant de témoigner pour Yan Karski dont on ne sait presque rien en dehors des mémoires qu'il a lui-même laissés, le roman de Haennel n'offre-t-il pas l'esquisse d'un témoignage pour le témoin ?

La polémique soulevée par le roman de Yannick Haennel reflète cette idée que la question du témoignage transite par une parole déléguée dans la littérature contemporaine. En effet, que ce soit dans un rapport générationnel avec l'expérience de leurs ancêtres, comme dans les récits de filiation[821], ou dans un rapport compassionnel avec un évènement vécu par leurs contemporains, les écrivains se posent en porte-parole *d'autres vies que la leur*, pour paraphraser le titre d'Emmanuel Carrère. Or ce phénomène, qui consiste à endosser l'évènement qu'un autre a vécu nous semble trouver en partie sa source dans la littérature de Duras et Simon. Ces derniers sont dans une

---

819 Yannick Haennel, *Ian Karski*, Paris, Gallimard, [2009], coll. "Folio", 2010, p. 11.

820 Voir à ce sujet la tribune d'Andréa Lauterwein datée du 13 février 2010 [en ligne] http://abonnes.lemonde.fr/idees/article/2010/02/13/shoah-le-romancier-est-il-un-passeur-de-temoin-par-andrea-lauterwein_1305324_3232.html.

821 Voir sur la question les travaux de Dominique Viart, « Filiations littéraires », in *Ecritures contemporaines* 2, États du roman contemporain, Paris, Caen, Minard, Lettres modernes, 1999, actes d'un colloque qui s'est tenu du 6 au 13 juillet 1996 ; « le silence des pères au principe de filiation » in *Études françaises*, Martine-Emmanuelle Lapointe et Laurent Demanze (dir.), *Figures de l'héritier dans le roman contemporain*, Montréal, Presses Universitaires de Montréal, 2009, p. 95-112, et l'ouvrage que Laurent Demanze consacre à la question, *Encres orphelines*, *Pierre Bergounioux, Gérard Macé, Pierre Michon*, José Corti, 2008.

situation radicalement différente des contemporains puisqu'ils sont dans un rapport immédiat à l'évènement. Ces écrivains sont néanmoins dans la position intermédiaire qui consiste à évoquer leur propre vécu, tout en restituant la mémoire d'un autre, celle d'une voisine et amie (Betty Fernandez, qui habitait l'appartement au-dessus de Marguerite Duras rue Saint-Benoît à Paris a été tondue à la Libération[822]), avec *Hiroshima mon amour*, celle d'un mari de retour de déportation dans *La Douleur*, ou encore celle d'un père pour Simon avec *L'Acacia*. En ce sens les auteurs expérimentent le principe de cette « mémoire des proches » évoquée par Ricœur comme un des phénomènes qui incite à prendre les témoignages avec prudence :

> Entre les deux pôles de la mémoire individuelle et de la mémoire collective, n'existe-t-il pas un pan intermédiaire de référence où s'opèrent concrètement les échanges entre la mémoire vive des personnes individuelles et la mémoire publique des communautés auxquelles nous appartenons ? Ce plan est celui de la relation aux proches, à qui nous sommes en droit d'attribuer une mémoire d'un genre distinct.[823]

Pour Ricœur la mémoire est capable d'assimiler, de s'approprier l'expérience d'un autre, notamment dans les rapports de filiation et de conjugalité. Simon avec son père, Duras avec son mari Robert Antelme, semblent porteur de cette mémoire partagée et s'attacheraient alors à rendre compte d'une expérience qu'ils n'ont pourtant pas vécue. Cette mémoire des proches s'étend à celle du prochain pour Carrère et Mauvignier dont les livres endossent l'expérience du tsunami et de la guerre d'Algérie.

Au-delà du témoignage, ces textes entendent moins restituer ce qui s'est passé que mettre en œuvre ce que Dominique Viart appelle une « éthique de la restitution »[824]. En effet, la question éthique sous-tend l'ensemble des textes de notre corpus qui marquent une certaine réticence à s'approprier l'évènement d'un autre. « Ce deuil n'est pas mon deuil, rien ne m'autorise à écrire là-dessus » écrit Carrère au sujet de la mort de sa belle-sœur lorsqu'Étienne l'incite à en faire la matière d'un nouveau récit. L'écrivain éprouve le sentiment de vampiriser autrui en racontant son histoire. Pourtant, de façon très mystérieuse, Étienne rétorque à l'écrivain que justement, « c'est ça qui [l]'y autorise » (*Dvqlm*, 279). Quel est ce « ça » qui autorise l'écrivain à parler malgré tout de

---

[822] Laure Adler, *Marguerite Duras*, Gallimard, [1998] coll. "Folio", 2009, p. 348-349. Proche du couple Ramon et Betty Fernandez, Duras apprend à la Libération que l'épouse du couple a été tondue et promenée dans les rues du Quartier Latin.

[823] Paul Ricœur, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, op. cit., p. 161.

[824] Dominique Viart, « Tropiques de la déshérence. Forme d'une "éthique de la restitution" dans la littérature contemporaine », in Adélaïde Russo et Simon Harel (dir.), *Lieux propices. L'énonciation des lieux. Le lieu de l'énonciation dans les contextes francophones interculturels*, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. « Intercultures », 2005, p. 209-22, et « En lieu et place des sans-voix », in *Le Magazine littéraire*, n°526, décembre 2012, p. 78-80.

la vie des autres. Le fait qu'il ne soit pas mort ? Le fait qu'il ne s'y sente pas autorisé ? Autre chose ? Sensible aux attentats du 11 septembre qui font résonner en elle la perte de son père, un ancien juge antiterroriste, Clémence Boulouque exprime sa honte à s'approprier physiquement la douleur des autres :

> J'ai eu honte d'avoir si mal. Je n'avais pas été directement touchée. J'avais peur de leur voler leur douleur. J'aurais voulu leur dire mon amour.[825]

Elle non plus ne se sent pas autorisée à compatir pour les victimes des attentats, pourtant cet évènement collectif est vécu comme celui, intime, qui l'a frappée quelques années auparavant. C'est donc comme si l'appropriation s'était opérée malgré elle…

Cette éthique de l'écrivain soulève la question esthétique de la place à occuper pour en rendre compte. Il s'agit pour la voix narrative de se situer à l'intérieur de la faille, dans le sens où elle se situe à la confluence des différents discours et points de vue portés sur ce qui s'est passé, procédant à un décentrage permanent qui la relègue sur les franges de ces points de vue. Mais sans doute voudrait-il mieux parler de voix plurielles. Nourrie des soupçons des années soixante, alimentés par les travaux de Jean-Norton Cru sur le témoignage et les limites de ses usages en histoire[826], l'appropriation de l'évènement ne peut évincer la conscience aigüe des limites du savoir. Face à l'ampleur et à la complexité de l'évènement se pose la question de la légitimité de son appropriation, ce, à plus forte raison dans la génération contemporaine où les écrivains ne sont souvent pas les témoins directs des évènements collectifs qu'ils évoquent. À défaut d'une, ce sont donc plusieurs voix que l'écrivain fait se croiser, afin de rendre compte de l'évènement dans sa pluralité.

Enfin se pose la question de la place de la littérature dans l'appropriation de l'évènement. Quel objectif vise-t-elle par la démarche de l'appropriation ? Moins intéressés par la restitution de ce qui s'est passé que par les effets de l'évènement sur les sujets, les écrivains de notre corpus semblent essentiellement considérer l'écriture comme un geste adressé et compensatoire créant

---

[825] Clémence Boulouque, *Mort d'un silence*, Paris, Gallimard, [2003], coll. "Folio", 2006, p. 129.

[826] Jean-Norton Cru : Fondateur d'une pensée critique du témoignage qui dépasse de l'intérieur les enjeux du témoignage de guerre. Publié en 1929, *Témoins*, essai d'analyse et de critique des souvenirs de combattants édités en français, de 1915 à 1928 constitue un cas unique d'approche rigoureuse des récits de guerre, des correspondances, des romans, des carnets directement ou indirectement issus de l'expérience des combats et passés dans le champ de la publication. Ses analyses conduisent à une séparation entre d'une part le « vrai témoin » et de l'autre le « faux témoin », qui se nourrit des histoires des autres, confond ce qu'il a vu et ce qu'on lui a raconté, ce qu'il a vu dans les films, lu dans les livres.

une sorte de communauté des gens dont la vie a un jour basculé. C'est cette visée éthique qui légitime encore l'appropriation de l'évènement.

À la lueur de ces réflexions, l'appropriation de l'évènement ne serait plus ici à prendre au sens d'une désappropriation feinte, ni au sens où la littérature mettrait en avant les propriétés inhérentes à l'évènement (failles, bascules, ruptures). Dans cette ultime perspective, l'appropriation de l'évènement aurait peut-être plutôt à voir avec une forme de prise en charge de l'évènement où la littérature tenterait, à sa manière, de soulager les blessures. C'est dans cette fonction que la littérature, peut-être, trouve son rôle face à l'évènement qui dépasse la question du témoignage, se mesurant à quelque chose qui relèverait de ce « sens de la vie » avec quoi la fiction aurait tant à composer[827].

[827] Dominique Rabaté, *Le Sens de la vie*, op. cit.

A. Failles énonciatives

Les textes de notre corpus s'attachent à rendre compte de voix à différents niveaux. Dialogues écrits pour Emmanuèle Riva et Eiji Okada dans *Hiroshima mon amour*, voix de la conscience auxquelles on a accès par *transparence intérieure*, pour reprendre la formule de Dorit Cohn[828], comme dans *La Route des Flandres*, *Dans la foule* ou *Des hommes*, voix d'un narrateur qui commente ce qui arrive comme chez Carrère, voix intime d'une diariste comme *La Douleur*, « bribes de voix »[829] pour *Ce que j'appelle oubli*… sous des formes très différentes, la matière évènementielle semble davantage captée par la parole que le produit d'une écriture, endossée qu'elle est par des voix narratives qui tentent de la restituer.

Ce phénomène du récit de voix n'est pas nouveau en littérature comme l'ont montré, chacun à leur manière, Jérôme Meizoz[830], et Jean-Pierre Martin[831]. La naissance de ce que Jérôme Meizoz appelle « le roman parlant » remonte au début du vingtième siècle. Présenter le roman comme une voix qui raconte et non comme un texte écrit, quitte à malmener la grammaire et le beau style, permettait entre autre de disputer aux lettrés le monopole de la littérature[832], de donner une place au peuple autrement qu'en faisant de lui un objet, un personnage à la Zola, mais plutôt en lui donnant accès au statut de « sujet d'énonciation »[833]. Au contexte social étudié par Jérôme Meizoz, Jean-Pierre Martin ajoute le facteur technique. Les progrès de la fin du dix-neuvième siècle tendent à faire entendre de plus en plus de voix : gramophones, magnétophones, radio et autres téléphones, secondés par le fauteuil du psychanalyste qui libère la parole, transforment notre monde en « logosphère »[834]. Résultant d'un souci éthique et d'influences techniques, cette

---

828 Dorrit Cohn, *La transparence intérieure, mode de représentation de la vie psychique dans le roman*, Paris, Seuil, coll. "Poétique", [1978], 1981.

829 Catherine Rannoux, « Bribes de voix, fragments de vie : *Ce que j'appelle oubli*, de Laurent Mauvignier », in *L'Hétérogène à l'œuvre dans la langue et les discours. Hommage à JacquelineAuthier-Revuz*, Textes réunis et présentés par Sonia Branca-Rosoff, Claire Doquet, Julie Lefebvre, Evelyne Oppermann-Marsaux, Sabine Pétillon et Frédérique Sitri, Limoges, Editions Lambert-Lucas, 2012.

830 Jérôme Meizoz, *L'âge du roman parlant (1919-1939)*, op. cit.

831 Jean-Pierre Martin, *La Bande sonore*, Paris, Corti, 1998.

832 Id. p.16

833 Ibid. p.22

834 Régis Debray, *Cours de médiologie générale*, Bibliothèque des Idées, 1991.

émergence du récit de voix dans la littérature du début du XXe siècle ne faillit pas aux premières décennies du XXIe, comme le montre notre corpus.

L'étude que nous proposons à l'aube de cette quatrième partie est plus précisément axée sur la relation entre l'évènement et une certaine faille de l'énonciation. Celle-ci se traduit d'abord par un jeu d'alternances pronominales chez Simon et Duras pour faire l'objet d'un travail complexe et varié chez Mauvignier. Cette question prend enfin une dimension plus explicite chez Emmanuel Carrère qui s'interroge sur sa place d'énonciateur.

1- les voix destabilisées de Duras et Simon

La Douleur, *Hiroshima mon amour*, sont majoritairement des voix à la première personne. Pourtant elles connaissent ponctuellement des alternances narratives entre la première et la troisième personne où *Elle* et *Je* se confondent comme dans les exemples suivants :

> ELLE
> Elle a eu à Nevers un amour de jeunesse allemand…
> Nous irons en Bavière, mon amour, et nous nous marierons.
> Elle n'est jamais allée en Bavière.[…]
> J'ai raconté notre histoire.
> Je t'ai trompé ce soir avec cet inconnu. (*Hma*, 110)

> Que se passe-t-il dans cette chambre ? Qui est-elle ? Qui elle est D. le sait. Où est D. ? Elle le sait, elle peut le voir et lui demander des explications. Il faut que je le voie parce qu'il y a quelque chose de nouveau qui est arrivé. Je suis allée le voir. (*D*, 45).

Ces alternances énonciatives sont plus générales dans *La Route des Flandres*. Le texte se répartit assez équitablement entre une narration à la troisième personne qui met en scène le personnage de Georges, et *je* qui recouvre le personnage de Georges à la première personne. Les modes narratifs alternent au fil de l'œuvre une quinzaine de fois. Chez Duras et Simon, ces sautes pronominales manifestent une hésitation narrative que les auteurs ont fait le choix de conserver bien qu'elles contreviennent à la cohérence. D'ailleurs ce phénomène n'est pas spécifique aux œuvres de notre corpus, il s'inscrit plus généralement dans un des enjeux du nouveau roman que

Jean Ricardou appelle « l'illusion de la reconstitution unitaire »[835]. Nous tâcherons toutefois d'observer l'articulation entre l'appropriation de l'évènement et cette instabilité du point de vue.

Chez Marguerite Duras l'alternance énonciative semble répondre à une logique du sujet. Ce phénomène est en effet lié à un évènement de la diégèse. Pour reprendre les deux exemples précédemment cités, c'est à un moment de crise du sujet que le texte présente un parasitage énonciatif. Quand la Française constate qu'elle a su dépasser son histoire d'amour en la racontant à un autre, les pronoms de la troisième et première personne alternent en début de phrase :

> Elle a eu à Nevers un amour de jeunesse allemand…
> Nous irons en Bavière, mon amour, et nous nous marierons.
> Elle n'est jamais allée en Bavière.[…]
> J'ai raconté notre histoire.
> Je t'ai trompé ce soir avec cet inconnu. (*Hma*, 110)

Le thème de la mort, la volonté de jeter à l'oubli cette histoire peut expliquer ce décollement de soi à soi, cette mise à distance de la petite fille de Nevers et de la femme d'Hiroshima, comme si le temps avait scindé une même personne en deux êtres sans rapport aucun. La voix ici s'adresse au fantôme du premier amour de la Française, ce qui conforte l'idée d'un moment d'égarement que traduit la confusion pronominale. De même, c'est au moment où le retour de Robert L. est imminent que la narratrice de « La Douleur » parle d'elle à la troisième personne :

> Que se passe-t-il dans cette chambre ? Qui est-*elle* ? Qui elle est D. le sait. Où est D. ? *Elle* le sait, *elle* peut le voir et lui demander des explications. Il faut que *je* le voie parce qu'il y a quelque chose de nouveau qui est arrivé. *Je* suis allée le voir. (*D*, 45).

Ce parasitage énonciatif s'accompagne ici d'une déconstruction de la syntaxe habituelle (« Qui elle est D. le sait. »), d'effets de répétitions (« Qui est-elle ? Qui elle est »/ « elle peut le voir », « Il faut que je le voie », « je suis allée le voir ») qui ancrent dans l'écriture une absence de maîtrise. Le passage est le symptôme d'un moment paroxystique où le sujet, ne comprenant plus rien à ce qui lui arrive, ne s'appartient plus, devient quelqu'un d'autre, une troisième personne. *Les Cahiers de la guerre*, première version de *La Douleur* conservent la trace de cette interrogation. Duras y constate en effet que la première personne est problématique :

[835] Jean Ricardou, in Jean Ricardou et Françoise Van Rossum-Guyon eds, *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui*, UGE, coll. 10/18, 1972, T. I, p. 284.

> Je devrais raconter cette attente en parlant de moi à la troisième personne. Je n'existe plus à côté de cette attente. (*Cdg*, 206)

Faire le choix ponctuellement de la troisième personne permet donc de manifester l'écart entre le sujet et lui-même, tout en conservant un récit aux accents personnels que la première personne favorise.

Mais c'est plus généralement que les deux textes de Duras confrontent des sujets à l'expérience d'être dépossédés de soi[836]. Les annexes d'*Hiroshima mon amour* font tantôt parler la Française à la première personne, tantôt parlent d'elle à la troisième personne, tantôt lui attribuent le nom de l'actrice, Riva, sans cohérence apparente. De la même façon, la perturbation pronominale des exemples qui précèdent fait alterner les pronoms pour en souligner l'hésitation. C'est le même cas de figure lorsque la Française relate son histoire au Japonais en lui parlant comme s'il était l'Allemand, où le « il » de l'amant mort devient le « tu » de l'amant présent. Par cette confusion pronominale la Française trahit sa propre confusion identitaire : est-elle la femme d'Hiroshima, ou est-elle redevenue la jeune fille de Nevers ? La voix la plus à-même de traduire l'évènement semble être celle de ces deux expériences métissées.

Si elles peuvent sembler parfois survenir dans des moments paroxystiques et comporter une cohérence chez Duras, les alternances narratives relèveraient davantage chez Simon d'« incohérences narratives »[837], d'une forme d'hésitation[838] générale qui fait osciller le texte entre la première et la troisième personne, sans raison. On pourrait considérer que *La Route des Flandres* se répartit entre un narrateur de sa propre histoire à la première personne, et un narrateur *extra-diégétique-hétérodiégétique* qui rapporterait les aventures de Georges, même si cela ne fonctionne pas vraiment. Les voix narratives de *La Route des Flandres* ont fait l'objet de nombreuses analyses critiques[839] dont les conclusions tendent plus à relancer l'interrogation qu'elles suscitent qu'à produire une lecture cohérente du statut de la voix narrative. Mais comme pour Duras, au-delà

---

836 Comme l'exprime la Française d'Hiroshima : « Que ceux qui n'ont jamais connu d'être ainsi dépossédés d'eux-mêmes me jettent la première pierre. » (*Hma*, 148)

837 Nous reprenons ici le sous-titre que Dominique Viart consacre à la question dans son essai sur *La Route des Flandres* sur lequel nous faisons reposer une large partie de nos réflexions ci-dessous, *Une Mémoire inquiète*, op. cit., p. 85-89.

838 Id., p. 81

839 Brian Fitch, « Participe présent et procédés narratifs », in *Revue des Lettres Modernes*, « Un nouveau roman ? », n°94-95, 1964 ; Dominique Lanceraux, « Modalités de la narration dans *La Route des Flandres* », in *Poétique*, n°14, 1973, Anne-Marie Miraglia, « *La Route des Flandres* : défi aux voix narratives », *Studi francesi*, n°2, 1990 ; Catherine Rannoux, L'Ecriture du labyrinthe : Claude Simon, « La Route des Flandres », Orléans, Paradigme, 1997, pour ne citer qu'eux.

d'une question formelle, le problème d'identification de la source énonciative trouve sa justification dans la fiction[840].

Le texte de Simon pose ainsi très largement la question de l'origine énonciative de la voix instable, qui ne sait se poser, « comme si le récit même portait atteinte à l'instance narrative qui le produit »[841]. Corinne ne cesse de mettre en question la présence de Georges. Tandis qu'il est censé être avec elle, elle lui reproche de ne pas être là :

> […] elle dit ; À quoi penses-tu réponds-moi où es-tu ? de nouveau je posais ma main dessus : Ici, et elle : Non, et moi : Tu ne trouves pas que je suis là ? J'essayais de rire, elle dit Non pas avec moi […](*RF*, 276)

« Qui est-ce qui a parlé ? » demande encore Georges dans le wagon (*RF*, 110). Cette opacité de l'identité de la voix est métaphoriquement accompagnée par l'obscurité des lieux d'où elle émane[842]. En effet, dans la pénombre du wagon ou de la chambre d'hôtel, la voix de Georges est souvent difficilement assignable :

> […] et de nouveau dans l'obscurité, le noir, leurs deux voix se répondant :)
> Est-ce que tu crois que le cheval aussi a trop lu de livres
> Pourquoi
> Parce qu'il sait qu'il va mourir
> Il ne sait rien rien
> Si c'est instinctif
> Combien de choses sais-tu par instinct
> Au moins une : que tu m'assommes […] (*RF*, 147)

Dans l'exemple qui précède, on peine à attribuer les paroles à Blum plutôt qu'à Georges, comme si l'obscurité du wagon où elles ont été prononcées semait le doute sur leur origine au point de les rendre interchangeables.

---

[840] « L'hésitation sur la position énonciative est fictionnalisée dans le texte : elle n'est pas seulement un jeu formel, comme c'était alors le cas dans d'autres « nouveaux romans », mais elle appartient en propre à la diégèse elle-même, dans la mesure où elle devient l'enjeu d'une conversation à l'intérieur même du texte. Il y a donc une cohérence profonde entre la situation d'énonciation et l'énoncé. » (Dominique Viart, *Une Mémoire inquiète*, 70)

[841] Dominique Viart, *Une Mémoire inquiète*, p. 88

[842] Cette précision sur l'obscurité des lieux d'où émane la voix fait directement écho aux conditions dans lesquelles Simon aurait écrit *La Route des Flandres*. Comme il l'indique à André Bourin lors d'un entretien, il a écrit ce dernier dans le noir : « J'ai médité ce livre pendant vingt ans, mais je craignais de verser dans l'héroïsme ou dans le pitoyable. Et puis, je ne trouvais pas le moyen de le composer comme je le souhaitais. Enfin je m'y suis mis et j'ai d'abord travaillé huit mois dans le noir. » (Claude Simon, entretien avec André Bourin, Technicien du roman : Claude Simon, *Les Nouvelles littéraires*, 29 décembre 1960, cité par Dominique Viart, *Une mémoire inquiète*, op. cit., p. 54.)

On observe le phénomène de fusions entre la voix censée émaner de Georges et celle de son ami Blum, avec qui Georges entretient de longues discussions :

> […] et Georges (à moins que ce ne fut toujours Blum, s'interrompant lui-même, bouffonnant, à moins qu'il (Georges) ne fût pas en train de dialoguer sous la froide pluie saxonne avec un petit juif souffreteux - ou l'ombre d'un petit juif , et qui n'allait bientôt plus être qu'un cadavre – un de plus – de petit juif – mais avec lui-même, c'est-à-dire son double, tout seul sous la pluie grise […] et Blum (ou Georges) : « C'est fini ? », et Georges (ou Blum) : « Je pourrais continuer » … (*RF*, 210-211)

Incapable de distinguer les répliques qui relèvent de l'un ou l'autre des personnages, le lecteur perçoit le narrateur comme une sorte de soldat composite : Georges est habité par un autre, une sorte de double. Le texte lance d'ailleurs cette piste du double comme nous le soulignons dans l'extrait ci-dessous. Blum serait ainsi une sorte de double de Georges (BLOUM étant aussi l'anagramme imparfait de DOUBLE), dont ce dernier porte la voix. De façon plus générale, la voix des personnages semblent parfois leur échapper, créant des effets d'incohérence.

Lorsque Georges voit le visage décharné de Blum, il ne semble plus maîtriser sa voix (« Georges continuant encore la phrase qu'il avait commencée ou plutôt entendant sa voix la continuer » (*RF*, 44)), lorsqu'il croise un homme qui cherche à l'avertir du danger à rester sur le chemin, cette voix ne semble pas issue de la personne qu'il voit (« la voix lui parvenait d'un autre point, les mouvements et la voix semblant en quelque sorte séparés, dissociés » (*RF*, 119)). L'attribution des voix dans *La Route des Flandres* semble d'autant plus problématique au moment clef de l'évènement. Dans le passage traumatique de la « balade printanière » qui précède la fusillade, les deux modes narratifs censés alterner (je/il) se parasitent. Georges voit en effet Georges en compagnie de ce qu'il reste de l'escadron. La narration à la troisième personne rencontre alors la narration à la première personne: « Je pouvais les voir au fur et à mesure qu'ils tournaient à droite […] ». L'incohérence narrative trouve ici son point d'orgue au moment même de l'évènement traumatique, comme le souligne Dominique Viart :

> […] un narrateur entreprend le récit de son histoire, mais « souhaitant » le faire avec à la fois suffisamment de distance (pour ne pas s'impliquer lui-même) et suffisamment de respect envers la confusion qui régit ses souvenirs, installe un système narratif à deux niveaux […]. Hélas cet ordonnancement se brise lorsque le narrateur évoque un moment particulièrement traumatique de son histoire.[843]

[843] Dominique Viart, *Une Mémoire inquiète*, op. cit. p. 86. C'est nous qui soulignons.

Perturber l'instance narrative qui véhicule le discours de l'évènement pour en souligner la difficile appréhension, à plus forte raison quand ce qui est relaté aborde frontalement l'évènement, telle semble être aussi la visée de Laurent Mauvignier. Dans un travail orienté sur le brouillage de la source énonciative, l'écrivain amplifie en effet les phénomènes présents chez Simon et Duras. Se présentant sous des formes variées, de plus en plus sophistiquées, ce travail d'écriture nécessitera ici qu'on s'y attarde plus longuement.

2- Dissémination des voix, Laurent Mauvignier

Malgré les réticences de Laurent Mauvignier à parler de ses romans comme des romans de voix, on peut observer qu'un travail orienté dans cette direction s'est déployé à l'intérieur de cette œuvre, depuis *Loin d'eux*, le premier roman de l'écrivain paru en 1999, jusqu'à *Ce que j'appelle oubli*. D'abord présente sous la forme juxtaposée d'alternance de points de vue, la polyphonie prend chez lui plus récemment la forme complexe d'une voix qui en mêle plusieurs. Ce travail sur la voix ne se départit pas de la question, souvent problématique, de son origine énonciative.

a- voix et personnages … *Loin d'eux*, *Ceux d'à côté*

Loin d'eux est un roman choral qui entremêle les voix de Luc, qui s'est suicidé, à celles de Marthe, Jean, Geneviève, Gilbert, Céline, ses proches parents. L'origine énonciative des voix fait l'objet d'un jeu de piste. Sans repérage de type *didascalies* qui permettrait au premier coup d'œil de connaître la source de chaque monologue, le lecteur reconstruit lui-même au fil de la lecture le schéma familial des personnages qui permet de situer d'où émane chacune des voix.

L'écrivain renseigne ce jeu de piste de quelques indices. Afin de favoriser l'attribution des voix, Mauvignier use d'abord d'un découpage entre les interventions qui distingue par un blanc chaque nouvelle prise de parole. Le personnage qui parle à la première personne est ensuite souvent identifié par son prénom au cours de l'intervention. Soit que le personnage retranscrit un dialogue où il se fait interpeller (« Marthe m'avait dit, Geneviève, on a une chance comme ça avec ce départ, qu'à la papeterie Luc ait un boulot […][844]), soit qu'une transition ait lieu entre la fin

[844] Laurent Mauvignier, *Loin d'eux*, p. 10-11.

d'une séquence et le début d'une autre[845], soit encore plus simplement que le personnage se présente (« Mais moi, Gilbert », « Et moi, Luc », « Moi, Luc », « « moi, Gilbert », « Et moi, Jean », « moi, Geneviève »[846]…) avant de prononcer ce qu'il a à dire[847].

Poser la voix est donc l'objet d'une problématique dès ce premier roman de Mauvignier, ce, d'autant que les voix, censées être des monologues intérieurs semblent parfois se répondre. Evoquant une dispute avec son mari Jean, Marthe termine son monologue par « J'ai entendu la porte claquer, Jean était sorti »[848]. La voix de Jean qui enchaîne reprend comme une explication : « Je suis sorti parce que ce n'était plus possible d'accepter ça »[849] comme celle si elle avait entendu celle de Marthe et y répondait, dérogeant au principe suivant lequel une voix intérieure ne peut être entendue. Ces effets de continuité soulignent ainsi l'interpénétration des voix et en perturbent le statut de voix intérieure.

Ceux d'à côté en 2002 reprend le dispositif de juxtaposition des voix. Le roman fait alterner la voix de Cathy, et du violeur de son amie Claire avec un retour de page à chaque nouvelle voix. Toutefois, l'identification de chaque personnage ne se fait que progressivement. Cathy n'est dans les premières pages qu'un personnage anonyme qui semble vivre par procuration à travers sa voisine Claire, et son ami Sylvain. Quant à la deuxième voix, le lecteur met un certain temps à l'identifier comme étant celle du violeur de Claire. Ainsi les voix d'abord anonymes sont-elles progressivement identifiées, fragilisant, une fois encore, la question de leur origine qui fait l'objet d'une interrogation pour le lecteur.

b- lnfluence durassienne ?

La source énonciative est ainsi l'enjeu d'un travail pour le romancier qui lui fait prendre des formes variées. Dans *Seuls*, là encore, les voix sont juxtaposées, mais l'attribution des voix prend un tour encore plus complexe. En effet, les deux voix (celle du père de Tony et de l'ami de

[845] À la fin de sa prise de parole p. 26, Gilbert explique : « J'ai entendu la porte claquer, Jean était sorti. ». La nouvelle voix qui enchaîne après le blanc : « Je suis sorti parce que ce n'était plus possible […] » est ainsi immédiatement identifiée comme étant celle de Jean.

[846] *Loin d'eux*, respectivement page 35, 37, 45, 60, 69, et 88.

[847] Dans ce dispositif vocal, on remarque que la volonté d'éclairer le lecteur sur le personnage qui parle se double d'une attention toute particulière accordée au personnage de Marthe, le seul à ne pas s'affirmer par ce « moi, Marthe », comme si le personnage de mère, ravagée par la mort de son fils n'était plus capable de se penser comme personne à part entière.

[848] *Loin d'eux*, op. cit. p. 26

[849] Id.

Pauline) semblent d'abord émaner de narrateurs extérieurs au récit, sans lien avec l'intrigue. Le lecteur a la surprise de s'apercevoir au bout de quelques pages que la voix initialement attribuée à un narrateur anonyme appartient à un personnage de l'histoire. Il s'agit de la voix du père de Tony :

> […] personne ne connaissait ça comme expression, cette dureté sur son visage. Pas même ceux qui croyaient le connaître mieux que tout. Pas même pour son père puisque, une fois, cette dureté sur le visage avait explosé au sien, à lui, ce père qui a cru si fort qu'il ne s'en relèverait pas, jamais, et qui traîne encore cette autre histoire et se la redit tous les jours pour essayer de comprendre ce qu'il sait mieux que tous les autres puisque voilà, ce père, c'est moi.[850]

Ce personnage, d'abord évoqué à la troisième personne, comme « son père », un simple personnage secondaire de l'histoire, devient « ce père », acquiert avec le démonstratif une forme de proximité jusqu'à ce qu'il se dévoile comme narrateur, « ce père, c'est moi ». Cette manière de procéder dévoile le narrateur par un effet de surprise comme un personnage étant finalement partie-prenante de l'histoire, comme si la voix *extradiégétique*[851] avait subitement franchi les frontières de la fiction pour devenir un personnage de l'histoire. Cette manière de problématiser l'origine de la voix est d'autant plus intéressante que Laurent Mauvignier l'envisage comme une démarche non réfléchie, où l'origine de la voix, d'abord anonyme, lui est apparue d'elle-même au fil de l'écriture :

> Je ne pouvais pas me résoudre à faire le choix d'un narrateur omniscient. Quand j'ai commencé, ce n'était pas le père qui racontait. Et puis au fur et à mesure que le livre s'écrivait, je voyais que quelqu'un parlait de Tony, qu'il essayait de se cacher, d'être neutre et je sais qu'il n'y arrivera pas. Et puis avec l'histoire de la mère, j'ai découvert que ce ne pouvait être que le père qui parlait, qu'il avait des choses à dire et qu'il voulait forcer le texte pour cela. [852]

---

[850] Laurent Mauvignier, *Seuls*, op. cit., p. 24.

[851]Gérard Genette*, Figures III*, op. cit., p. 238-240

[852] Laurent Mauvignier déclare dans un entretien qu'il accorde à Jean Laurenti que cette voix narrative lui est apparue au cours de l'écriture : « Je ne pouvais pas me résoudre à faire le choix d'un narrateur omniscient. Quand j'ai commencé, ce n'était pas le père qui racontait. Et puis au fur et à mesure que le livre s'écrivait, je voyais que quelqu'un parlait de Tony, qu'il essayait de se cacher, d'être neutre et je sais qu'il n'y arrivera pas. Et puis avec l'histoire de la mère, j'ai découvert que ce ne pouvait être que le père qui parlait, qu'il avait des choses à dire et qu'il voulait forcer le texte pour cela. » (« Misère de l'amour », entretien avec Jean Laurenti, *Le Matricule des Anges*, mars 2004).

Ainsi envisagée, la voix vient « forcer le texte », comme si l'écrivain la laissait advenir sans en être lui-même à l'origine. Si la révélation sur la source énonciative de la voix ne semble pas relever d'une intention d'auteur pour le début de *Seuls*, on peut noter que l'écrivain a fait le choix de conserver l'effet de surprise qui serait apparu de lui-même dans ses brouillons, alors qu'il aurait pu lisser le texte après-coup. Le même procédé est d'ailleurs à l'œuvre pour la deuxième partie du roman avec une voix qui s'avère être celle du compagnon de Pauline, Guillaume.

On retrouve ce basculement narratif dans *Des hommes* même si celui-ci revêt moins les allures d'un coup de théâtre. Ce roman débute comme on le sait par la description de Bernard qui s'invite à la fête de sa sœur Solange. On entend une voix relater cette histoire. D'abord anonymement cachée dans les nombreux « on » des premières pages, cette voix s'avère très rapidement être celle de Rabut, un cousin éloigné. Ce constat pointe et confirme l'intérêt présent dans la prose de l'écrivain pour la problématisation de l'origine de la voix. Dans la mesure où elle n'adhère pas aussi solidement à un personnage identifié, elle "flotte" un peu et prend son autonomie par rapport au personnage, quitte à passer, à la première lecture, pour une voix anonyme voire omnisciente.

Ce procédé n'est pas sans faire penser à l'un des romans de Marguerite Dura. En 1964, *Le Ravissement de Lol V. Stein* se distingue par son originalité. La critique souligne notamment l'une d'elles, qui consiste en ce basculement énonciatif. Le texte de Duras s'organise en effet en deux parties « de part et d'autre du moment où le narrateur est présenté à Lol et identifié comme personnage principal »[853]. C'est ainsi que le narrateur, qui semble d'abord extérieur au récit, s'avère au milieu du roman l'un des personnages de l'histoire. Jusqu'alors évoqué à la troisième personne, Jacques Hold devient le narrateur, au cours de la phrase suivante :

> Tatiana présente à Lol Pierre Beugner, son mari, et Jacques Hold, un de leurs amis, la distance est couverte, moi. [854]

Comme dans le roman de Mauvigner, on assiste à l'identification du narrateur à l'un des personnages jusqu'alors évoqué à la troisième personne. Ici Jacques Hold, amant de l'amie de Lol, tout comme le père de Tony dans *Seuls*, se révèle au lecteur par l'usage du pronom tonique « moi » qui clôt une première partie. Dès lors, la narration est assumée par ce personnage et prend une autre dimension pour le lecteur qui relit autrement les premiers chapitres. Ce procédé

[853] Yvonne Guers-Villate, *Continuité, discontinuité de l'œuvre durassienne*, Université de Bruxelles (éds), 1985, p. 105.

[854] Marguerite Duras, *Le Ravissement de Lol V. Stein*, op. cit. p. 74.

semble ainsi l'un des signes de l'influence plus ou moins consciente de la prose durassienne sur les romans de Laurent Mauvignier.

Par ces effets de surprise, Laurent Mauvignier comme Marguerite Duras confrontent le lecteur à l'expérience d'une fausse objectivité. Le dévoilement tardif du narrateur rappelle qu'une histoire n'émane jamais d'une instance supérieure. Bien qu'elle présente les allures de ce que Genette appelle la *narration omnisciente*, elle est toujours ancrée dans un point de vue qui expose les limites de sa connaissance, conformément à l'esprit du nouveau roman. Le lecteur en fait l'expérience.

Maurice Blanchot apporte un éclairage intéressant sur ce mécanisme narratif du *Ravissement de Lol V. Stein*. Il traduit selon lui la mise en œuvre du « tourment de l'impossible narration » :

> Mais ici, qui raconte ? Non pas le rapporteur, celui qui prend formellement – du reste un peu honteusement – la parole, et la vérité, l'usurpe, au point de nous apparaître comme un intrus, mais celle qui ne peut raconter parce qu'elle porte – c'est sa sagesse, c'est sa folie – le tourment de l'impossible narration.[855]

Cette analyse qui associe la problématique de l'énonciation à l'expression d'un « tourment de l'impossible narration » s'applique à Duras comme au travail de Laurent Mauvignier sur l'appropriation de l'évènement. Comme la folie de Lol V. Stein la rend incapable de verbaliser son expérience, l'évènement est envisagé dans les romans de Laurent Mauvignier sous l'angle de consciences démantelées, incapables d'en rendre compte. Les protagonistes de Mauvignier, proches de l'aphasie comme Lol, sont marqués comme le personnage de Duras par la difficulté à parler. Leur histoire, en effet souvent prise en charge par d'autres personnages qui leur sont proches, s'affiche ainsi dans les blancs et l'imprécision d'une narration si ce n'est totalement impossible, du moins tourmentée.

c- glissements simoniens ?

Dans les premiers romans de Mauvignier où les voix sont juxtaposées, le passage d'une voix à l'autre est marqué par des sas d'isolement, et l'attribution des voix, bien que problématique, s'opère relativement bien au fil de la lecture. À partir de *Des hommes*, la polyphonie prend une nouvelle forme dans le sens où les différentes voix se mêlent les unes des autres. En cela Mauvignier se rapproche moins de Duras que de Simon. À la manière dont s'entremêlent les

[855] Maurice Blanchot, « La Voix narrative », in *L'Entretien infini*, Gallimard, 1969, p. 567.

voix de Georges et de Blum dans *La Route des Flandres*, il incorpore la voix du narrateur principal, Rabut, à plusieurs autres voix. Par exemple la voix de Rabut devient celle de Bernard à la fin de la deuxième partie, comme le montre cet exemple :

> Alors, sûr que, comme moi, Solange ne dormira pas bien.
> Elle entendra sa voix à lui, Bernard. Elle l'entendra, comme moi je l'entends, comme on peut l'entendre et le voir en 1960, arrivant en civil au centre de recrutement de Marseille, au petit matin, après une nuit passée à ruminer sa rancœur. On peut l'imaginer s'étonnant que le train soit très lent, qu'on ne soit pas prioritaires pour aller là où l'on va. Ça l'agacera vaguement, il n'aime pas la lenteur. […]
> Mais il mâche et remâche d'abord la colère qu'il éprouve contre sa mère et le sentiment d'avoir été berné lorsqu'il est resté avec ses sous, son chèque, pas de compte en banque, et elle pour l'encaisser.
> Voilà. Il est mineur. Il est encore mineur.
> Il aurait dû prévoir le coup et s'arranger avec quelqu'un d'autre. (*Dh*, 119-120)

Le « moi » de la première phrase correspond à Rabut, elle s'étend à Solange, puis à un « on » collectif et anonyme capable de percevoir la voix de Bernard (« Elle l'entendra, comme moi je l'entends, comme on peut l'entendre », « on peut l'imaginer »). Dans un second temps, la voix de Rabut s'efface, ainsi que celle du collectif pour céder la place à la voix de Bernard (« il aurait dû prévoir le coup »). Le glissement de la voix de Rabut à celle de Bernard se fait ainsi sur le mode de la mise en abyme plus que de la juxtaposition. Non seulement le texte ne permet de déceler aucune délimitation typographique pour marquer une frontière d'une voix dans une autre, mais en plus il semble que la voix de Bernard habite en réalité Rabut : elle ne se situe pas à côté de la sienne, mais dans la sienne. On aura noté que ce phénomène de glissement s'opère à un moment paroxystique de l'intrigue : le départ de Bernard pour l'Algérie. Plus loin, c'est la voix de Février, un compagnon de chambrée de Rabut, qui se fait entendre par l'entremise de celle de Rabut :

> Et maintenant, depuis des années, Rabut entend la voix de Février, et il le revoit lui racontant la route ce matin-là, et lui, Rabut, depuis il se réveille souvent comme si lui-même avait vu ça, comme si lui-même il avait été là-bas alors que non, puisque lui était resté à la caserne, à Oran, c'est seulement la voix de Février qui lui revient.
> Et peut-être aussi quelque chose de la terreur de Février et des autres. (*Dh*, 231)

S'ensuit le récit du massacre de toute la caserne, autre moment de pic évènementiel. La description des cadavres semblent ainsi mêler la voix de Février à celle de Rabut, traduisant la manière dont la mémoire de Rabut est hantée par ce souvenir qu'un autre lui procure.

Ce travail sur l'intrication des voix chez Mauvignier semble mettre à jour un travail sur la circulation des souvenirs, et sur la porosité de la mémoire. Tant et si bien que, parfois,

l'attribution d'une expérience à tel ou tel personnage nécessite une relecture attentive. Les souvenirs glissent dans ses romans d'une conscience à l'autre. Le phénomène est particulièrement sensible sur un sujet historique comme pour *Des hommes* où, à plusieurs reprises, on observe cet effet de glissement du souvenir.

L'idée est clairement explicitée à la fin du roman. Le personnage Rabut est en effet totalement habité par les propos que lui a rapportés l'ancien soldat Février sur la guerre d'Algérie, et notamment cet épisode particulièrement violent du massacre de toute leur unité dans une caserne. Peut-être parce que Rabut se sent en partie responsable de ce qui s'est passé, les souvenirs de Février sont devenus les siens :

> Et maintenant, depuis des années, Rabut entend la voix de Février, et il le revoit lui racontant la route ce matin-là, et lui, Rabut, depuis il se réveille souvent comme si lui-même avait vu ça, comme si lui-même il avait été là-bas alors que non, puisque lui était resté à la caserne, à Oran, c'est seulement la voix de Février qui lui revient. (*Dh*, 231)

L'appropriation des souvenirs d'un autre est donc quelque chose de possible. Mais si Rabut en a ici conscience, il semble que ce phénomène se produise aussi sans que le sujet s'en rende compte, comme le montrent deux extraits : le témoignage de Mireille sur la fuite des européens d'Algérie, et celui de Février sur la découverte de la caserne.

Au moment où la situation en Algérie devient trop dangereuse pour eux, nombre d'Européens fuiront le pays pour regagner la France. Le souvenir de cette époque est évoqué dans la fin du roman par une phrase ininterrompue qui s'étire sur plusieurs pages (*Dh*, 277-280). Le souvenir est d'abord celui de Mireille, la petite amie de Bernard, la fille d'un riche fermier français venu s'installer en Algérie et qui observe la situation :

> […] elle n'a pas compris le jour où elle avait vu son père prendre les armes et se poster à sa fenêtre pour tirer sur les premiers qui approcheraient, elle a vu ça, elle a vu un monde frémir et tomber qu'elle croyait éternel et fort et qu'elle a vu sombrer dans le printemps, elle a vu des hommes poussant des voitures […] c'était sur tous les visages, on ne leur laissera rien, et elle a vu des femmes et des petites filles et des garçons qui pleuraient […] (*Dh*, 277)

La répétition du verbe « voir » fait de Mireille le témoin de ce monde qui bascule, d'une époque révolue. Ce souvenir est progressivement partagé par Rabut par le biais du même verbe « voir » :

> […] ce drapeau algérien dont Mireille ne savait même pas qu'il existait et qu'elle aura vu à un moment où elle s'est retrouvée toute seule dans la rue, je le sais, je l'ai vue après, sur le quai, elle était sur le quai et là-bas nous on regardait les bateaux et les gens qu'il fallait guider […] (*Dh*, 278)

D'abord Mireille voit, ensuite Rabut voit Mireille voir, enfin ils forment un « nous » qui regarde dans la même direction. De fil en aiguille, le souvenir de Mireille contamine Rabut qui devient le sujet principal du témoignage dans la suite du texte (« j'en ai vu qui riaient et faisaient de grands gestes pour saluer […] j'ai vu ce lieutenant fondant en larmes », (*Dh*, 279)). Une dernière étape élargit encore le cercle du souvenir à la collectivité :

> […] et moi je me souviens, et d'autres se souviennent, et tous on se souvient des harkis qu'on nous a obligés à faire redescendre des camions […](*Dh*, 279)

Si l'on suit le fil du souvenir, il s'est donc transmis de Mireille à Rabut, de Rabut à « d'autres », et s'étend enfin à un « tous » qui englobe non seulement tous les personnages, mais encore le monde extérieur à la fiction. Le souvenir glisse ainsi d'un personnage à une communauté. Les frontières entre mémoire individuelle, mémoire des autres, et mémoire collective sont friables.

Le témoignage de Février (*Dh*, 231-250) peut fournir un autre exemple de contagion des souvenirs. Au début du témoignage, le personnage s'exprime à la première personne qui fait progressivement place à un *on* plus général (« Et là, avait raconté Février, je ne sais pas comment on pourrait dire la peur qu'on a lorsqu'on avance en silence… (*Dh*, 238)). Plus loin, l'expérience de Février s'étend, devient celle de tout un chacun :

> […] on ne peut pas imaginer ce silence qu'on découvre en arrivant dans la chambrée, ce silence-là est si lourd qu'il vous appuie sur la cage thoracique […] vous vous en plaignez avec les autres depuis le début, vous vous plaignez avec eux de ça comme de tout et certains de vos copains sont là, ils sont morts et vous voyez ça, vous le voyez, comment ils se sont battus, vous le savez […] (*Dh*, 242)

L'usage du pronom de deuxième personne du pluriel sert non seulement à adresser le texte mais encore à faire partager l'expérience à quiconque lira l'extrait. Ainsi le témoignage de Février devenu celui de Rabut, élargit son champ de contagion. La matière évènementielle est alors, de façon plus générale, capable de passer de l'expérience d'un sujet à une expérience collective. Ce phénomène d'intrication des voix les unes dans les autres s'amplifie et se corse dans *Ce que j'appelle oubli*.

d- Une voix sans personnage

Ce que j'appelle oubli permettra de clore ce chapitre sur le lien entre la pratique de la polyphonie chez Mauvignier et les troubles de la source énonciative. On touche cette fois les limites du décollement de la voix par rapport au personnage puisque le texte fait entendre une voix qui dit « je » mais totalement inassignable, venue de nulle part, qui ne s'inscrit et ne peut s'inscrire dans aucun personnage. On trouve déjà des traces de ce phénomène de décollement de la voix chez Simon, comme nous l'avons vu. Il se déploie à l'échelle de l'ensemble du texte chez Mauvignier.

Laurent Mauvignier joue en effet d'une nouvelle manière avec la perturbation narrative : si on sait à qui s'adresse la voix du texte, on ne sait jamais qui parle[856]. Cette voix est en effet adressée au frère de l'homme battu à mort après avoir volé une canette de bière. Mais le mystère de son origine place l'acte de profération au cœur d'un questionnement. Ici la voix se départit de toute présence subjective. En effet, même si quelques éléments permettent d'établir le portrait robot d'une présence *intradiégétique*[857], d'un personnage-témoin qui aurait partagé l'espace-temps du protagoniste avant sa mort, l'observant parfois à la gare, récoltant ses paroles[858], et sachant ses pensées, le peu d'indices que nous aurions sur cet hypothétique personnage est contradictoire :

> […] il ne peut pas croire qu'il va laisser sans lui les gens qu'il aime, il y en a quelques uns à qui il a tenu si fort, comme toi (je ne dis pas pour moi, je n'en suis pas si sûr) […] (*Cqjo*, 49)

Ce personnage serait donc à la fois dans un lien distant à la victime, et dans la confidence d'un proche qui saurait tout de lui, jusqu'à cet ultime murmure intérieur : « pas maintenant, pas maintenant, pas comme ça, pas maintenant- » (*Cqjo*, 62), que personne n'a pu entendre, ni recueillir. Enquêter sur le personnage qui incarnerait cette voix est donc vain, le questionnement sur la voix reste ouvert : « Qu'importe qui parle, quelqu'un a dit qu'importe qui parle »[859], écrivait

---

[856] Ce procédé est cette fois emprunté à Koltès, en particulier au texte *Dans la solitude des champs de coton* et s'inscrit dans les effets de voix pratiqués par Beckett.

[857] Gérard Genette*, Figures III*, op. cit., p. 238-240

[858] « je l'ai vu parfois, oui, c'est arrivé, s'assoir dans la gare et regarder les gens […] et en le voyant assis comme ça c'est moi qui courais pour m'enfuir », « oui, je l'entends dire, j'ai aimé me protéger de la pluie sous le store d'un magasin ou dans une cabine téléphonique » (*Cqjo*, 49-50 et 57).

[859] Samuel Beckett, *Nouvelles et textes pour rien*, Paris, Minuit, 1958, p. 143.

Samuel Beckett, dont Laurent Mauvignier ne nie pas l'héritage[860]. En réalité, la voix cherchée par l'écrivain relève davantage d'un mélange discursif que d'une présence subjective ou totalement extérieure. Pour Aude Laferrière, la syntaxe et l'usage en particulier des différents discours rend impossible l'attribution des voix :

> […] la prévalence des formes dites *mixtes* (discours direct libre, discours direct avec *que*, discours indirect libre, discours indirect sans *que*, pseudo-discours…) apparaît clairement. L'écriture romanesque fait fusionner les voix par ces formes hybrides qui rendent parfois malaisée la lecture et en particulier l'attribution des voix[861]

Catherine Rannoux s'est particulièrement intéressée à ce « dialogisme interdiscursif »[862]. Elle montre en effet comment le texte, reposant, entre autre, sur des effets de glissements permanents du discours direct au discours indirect et au discours indirect libre, parvient à saisir ce qui s'est passé par un désordre discursif, et temporel. Et parce que la voix voyage de la conscience de l'homme en marge à celle des vigiles, de l'esprit du frère à celui d'un *quidam* qui commente les propos des uns et des autres, le souci n'est plus de savoir qui parle mais de recueillir le mouvement de ces voix qu'on ne sait plus à qui attribuer. Cette voix anonyme de *Ce que j'appelle oubli* devient alors comme une voix collective de l'évènement, sorte de concrétion des voix entendues sur ce qui s'est déroulé, alliant les propos du procureur, des journalistes, des proches… une voix mêlée de l'évènement, à défaut d'un point de vue stable.

3- Emmanuel Carrère et la question de la « juste place »

Dans la démarche d'appropriation d'un évènement, la faille énonciative prend chez Carrère la forme d'une réflexion sur la « place » à occuper au sein des deux textes de notre corpus. Pour lui la question cruciale de la focale, souvent traduite sous l'expression d'une « place » à prendre, est une des conditions littéraire et éthique de l'écriture de l'évènement qui peut même s'apparenter à une ligne de conduite personnelle.

---

[860] *Compagnie* de Beckett annonce une impossible inscription du sujet de l'écriture, on ne sait jamais qui parle à ce « tu ». Samuel Beckett, *Compagnie*, [*Company*, Londres, John Calder, 1979], Traduction française de l'auteur, Minuit, 1980.

[861] Aude Laferrière, « Entre " le silence et l'écho" les réticences et les réminiscences verbales : l'écriture des discours rapportés dans *Loin d'eux* et *Des hommes*», in *La Langue de Laurent Mauvignier, « une langue qui court »*, op. cit., p. 78.

[862] Catherine Rannoux « Bribes de voix, fragments de vie : *Ce que j'appelle oubli*, de Laurent Mauvignier », art. cit.

Les livres de Carrère ne se frottent à ce qu'il appelle « un fragment de réalité »[863] que depuis *L'Adversaire*, paru en 1999. Les textes publiés auparavant sont des romans qui revendiquent leur part fictionnelle. Emilie Brière analyse dans un article récent le passage du roman au récit à l'aune de la confrontation à l'autre :

> Ainsi est né le style que l'on connaît désormais à Carrère : du contact avec un individu dont le défaut d'identité impose à celui qui lui fait face de revendiquer sa propre subjectivité. [864]

Le rapport aux autres intéresse l'écrivain parce qu'il interroge sa vie au prisme de ces expériences autres. Il nous semble que de la même manière, l'écrivain s'intéresse aux évènements du réel parce qu'ils bousculent son monde. Le travail sur l'appropriation du réel à l'œuvre chez Carrère depuis *L'Adversaire* s'accompagne ainsi non seulement d'un style plus marqué par la subjectivité mais aussi du besoin de se positionner, au sens non de prendre parti, mais de chercher une certaine place d'où raconter l'évènement. Il est entendu pour Carrère que cette place doit être « juste » :

> […] c'est comme si, chaque fois que j'entreprenais un livre, je choisissais pour objet un fragment de réalité, et que je devais trouver la place juste en face de cela.[865]

De fait, Emmanuel Carrère revient à plusieurs reprise sur la question dans les entretiens, comme si la question le taraudait[866]. Laurent Demanze note qu'« à partir de *L'Adversaire*, l'écrivain va souligner l'importance de la bonne distance ou de la place juste pour saisir autrui et ressaisir son identité », en l'interprétant dans la perspective d'une « l'écriture biographique [qui] est une question de focale, de prise de champ mais aussi de bonne distance »[867]. Nous constatons que cette question de la place charrie également avec elle des enjeux liés à l'appropriation de l'évènement.

---

[863] Emmanuel Carrère, entretien avec Nathalie Crom, *Télérama* n°3216, 31 août 2011, p. 36.

[864] Voir entre autre Émilie Brière, « Emmanuel Carrère, d'autres vies et la sienne », *Le Magazine littéraire*, n°526, « Ce que la littérature sait de l'autre », déc. 2012, p. 85.

[865] Emmanuel Carrère, entretient avec Nathalie Crom, art. cit., p.36.

[866] La question de la « place juste » à trouver est par exemple déjà sur ses lèvres de l'écrivain en janvier 2010 au Centre Pompidou dans un débat avec Nelly Kapriélian. La transcription de l'entretien met des guillemets à l'expression « place juste ». Emmanuel Carrère, entretien avec Nelly Kapriélian, « écrire, écrire, pourquoi ? », art. cit.

[867] Laurent Demanze, « Les Vies romanesques d'Emmanuel Carrère », *in* Laurent Demanze (dir.) *Emmanuel Carrère*, Roman 20-50, Lille 3, Septentrion, p. 7.

a- la « juste place », une place fixe ? Régis Jauffret

Il existe une première approche de la « juste place » que doit occuper le narrateur d'un évènement. Nous l'évoquerons ici succinctement, à travers le travail de l'écrivain Régis Jauffret. Cette approche de l'évènement se veut *éclairante*, et consiste à employer la voix narrative pour aider à comprendre ce qui s'est passé. La voix, émanant alors d'un protagoniste de l'affaire, retrace l'histoire en livrant le point de vue d'un témoin qui donne ainsi une cohérence à l'évènement. Régis Jauffret revendique cette démarche depuis 2009 avec *Sévère*[868], puis *Claustria*[869]. Frappé par deux faits divers de manière concomitante, l'écrivain décide pour la première fois de faire de cette matière évènementielle un roman vers 2008, faisant prendre à son œuvre d'écrivain des sentiers nouveaux[870]. Le premier roman de ce virage littéraire est publié en 2010 au Seuil. *Sévère* s'inspire en effet de l'histoire du banquier Edouard Stern, retrouvé mort par balles fin février 2005. L'affaire avait fait grand bruit non seulement à cause de l'importance de sa victime, un des grands noms de la finance, mais surtout à cause des dessous de l'histoire. On apprenait en effet que le banquier avait été tué alors qu'il portait une combinaison en latex, au cours d'une séance sadomasochiste avec une femme qu'il entretenait depuis quatre ans, Cécile Brossard. Le mobile du crime serait la vengeance : après lui avoir promis 1 million de dollars, le banquier les lui aurait repris. Un peu plus tôt, fin avril 2008, Jauffret découvrait avec effroi un fait divers incroyable. Durant vingt-quatre ans, Josef Fritzl avait tenu sa fille enfermée dans une cave, sous la maison familiale d'Amstetten, en Basse-Autriche, lui faisant au fil des années sept enfants, dont trois connurent le sort captif de leur mère, les autres étant adoptés par le père et la mère vivant juste au-dessus. Cette affaire donnera lieu à un roman plus épais que *Sévère*, paru au Seuil deux ans après, en 2012 : *Claustria*.

Ce sont ces deux faits coup sur coup qui auraient amené le portraitiste des anonymes, auteur des *Microfictions*[871], à s'interroger sur l'appropriation d'un évènement. Pour cela, l'écrivain se place dans une nouvelle posture et revêt la panoplie de l'enquêteur. Envoyé par *Le Nouvel Observateur* au tribunal de Genève en juin 2009 pour couvrir le procès de Cécile Brossart, quatre ans après les faits, il rédige un papier qu'il titre « Donner c'est voler, reprendre c'est voler ! »[872] et

[868] Régis Jauffret, *Sévère*, op. cit.

[869] Régis Jauffret, *Claustria*, op. cit.

[870] Ce revirement est sans doute préparé par un évènement qui touche de manière personnelle l'écrivain. Il s'agit du suicide d'une amie qui fera l'objet du roman *Lacrimosa*, paru chez Gallimard en 2008.

[871] Régis Jauffret, *Microfictions*, Gallimard, 2007

[872] Régis Jauffret, *Le Nouvel Observateur*, « Donner c'est donner, reprendre c'est voler!», 18 juin 2009

aborde cette expérience judiciaire comme décisive pour l'écriture du roman *Sévère*[873]. De la même manière, il assiste en Autriche au procès Fritzl, et se documente sur cette histoire jusqu'à la nausée[874]. La posture d'écrivain en enquêteur sera reconduite pour évoquer un autre fait divers, celui de l'affaire du Sofitel qui met en cause Dominique Strauss-Kahn dans *La Ballade de Rikers Island*[875]. L'appropriation du fait divers modifie l'écriture de Jauffret, comme le constate Nelly Kapriélan dès la parution de *Sévère* :

> Pourtant, Régis Jauffret a changé. Son écriture elle-même s'est coulée dans une combinaison en latex, contrainte par cette maîtresse sévère, le fait divers, qui semble intimider la forme romanesque[876]

Pour la critique, l'évènement est à l'origine d'une modification de style chez Jauffret. On peut faire l'hypothèse que cette impression d'une littérature moins « romanesque » exposée par Nelly Kapriélan provient d'un usage nouveau de la voix que l'évènement viendrait imposer[877]. En effet, dans chacun des deux romans, l'écrivain aborde l'évènement en donnant la parole à des personnes réelles. *Sévère* est le récit des faits depuis de la conscience de la criminelle, quant à *Claustria*, il émane principalement d'un écrivain enquêteur et du père de famille dont Jauffret a conservé le véritable nom pour la fiction, Joseph Fritz, ou encore celle de sa fille ici nommée Angélica. Mais pour Régis Jauffret cette confrontation à l'évènement ne nuit pas à la dimension romanesque de son travail, au contraire. Non seulement ces deux textes sont clairement annoncés comme des « romans », mais l'écrivain prend soin, en préambule, d'insister sur la dimension imaginaire de ce travail. « La fiction ment », « ne croyez pas que cette histoire est réelle, c'est moi qui l'ai inventée » peut-on lire en préambule de *Sévère*[878], « Ce livre est une œuvre de fiction. Les propos, intentions, sentiments ou caractères prêtés aux personnages relèvent de l'imaginaire de

---

[873] « Ce qui a provoqué ce livre, c'est l'article que j'ai dû écrire en juin 2009 pour *Le Nouvel Obs*. Je n'avais jamais assisté à un procès d'assises et j'ai été assez saisi : il y a un déballage absolu. », entretien avec Nelly Kapriélan pour les *Inrocks*, 5 mars 2010.

[874] « J'avais refusé de me renseigner sur l'affaire avant d'aller en Autriche pour suivre le procès de Josef Fritzl. En rentrant, j'ai lu tout ce qui avait été écrit en français et en anglais, et sur un plan humain ce fut épouvantable. Je ne pouvais pas lire ça plus d'une heure et demie, et surtout pas le soir, tant c'était atroce. » entretien avec Nelly Kapriélan, *Inrocks,* Mars 2012.

[875] Régis Jauffret, *La Ballade de Rikers Island*, op. cit.

[876] Inrocks, Nelly Kaprièlian, le 05 mars 2010.

[877] *Lacrimosa* a inauguré de roman de voix. Ce roman fait en effet entendre la voix d'une jeune femme qui va se suicider. Le texte s'inspire d'un fait réel. Même s'il n'a pas eu le retentissement des affaires dont nous parlons plus haut, ce fait divers a eu un impact important sur Jauffret puisqu'il s'agissait d'une de ses amies.

[878] Régis Jauffret, *Sévère*, op. cit., p. 7 et 9.

l'auteur. Ils ne reflètent en aucune façon ceux de personnes existantes » prévient l'auteur de *Claustria* en avant-propos[879].

Jauffret associe l'appropriation de l'évènement à une revendication : le droit de l'imaginaire à explorer les vides d'une affaire. Dans son travail la voix (de la tueuse, de l'écrivain, voire des protagonistes pour l'affaire Fritzl) livre une version claire et explicative des faits. Ainsi, Jauffret semble-t-il franchir à sa convenance la ligne qui sépare monde fictif et monde réel. D'une part le roman est pure fiction, de l'autre la fiction éclaire le réel, comme il l'explique à Thomas Stélandre pour *Le Magazine Littéraire* :

> Car je pense qu'on peut arriver à connaître par la fiction des choses qui nous sont inaccessibles. La réalité de cette histoire, personne ne l'aura jamais, pas même les protagonistes. C'est une réalité impossible à dire, d'une certaine manière, comme la Shoah. On a des historiens, des documents photographiques, des livres, mais on ne peut donner que du factuel. On ne peut pas dire l'horreur. Or, quand on est dans le domaine de l'incroyable, on peut commencer à imaginer.[880]

Sévère et *Claustria*, tout en insistant sur le caractère fictif des faits rapportés, s'inscrivent ainsi dans le projet d'élucider une part de l'affaire, d'aider le lecteur à comprendre ce qui a pu se passer. Le préambule de *Sévère* est on ne peut plus explicite :

> La fiction éclaire comme une torche. Un crime demeurera toujours obscur. On arrête le coupable, on découvre son mobile, on le juge, on le condamne, et malgré tout demeure l'ombre, comme l'obscurité dans la cave d'une maison illuminée par le soleil. L'imagination est un outil de connaissance, elle regarde de loin, elle plonge dans les détails comme si elle voulait explorer les atomes, elle triture le réel, elle l'étire jusqu'à la rupture, elle l'emporte avec elle dans ses déductions remplies d'axiomes qui par nature ne seront jamais démontrés.[881]

Quant à la quatrième de couverture de *Claustria* pour la version poche du roman, elle propose un travail d'investigation qui contrevient même à la dimension purement imaginaire du texte :

> Sur place, l'auteur a découvert de nouveaux éléments qui remettent en cause l'enquête de la police. *Claustria* est le roman de cette histoire unique.[882]

---

[879] Régis Jauffret, *Claustria*, op. cit., p. 7.

[880] Régis Jauffret, « On ne vit pas impunément, on n'écrit pas impunément », propos recueillis par Thomas Stélandre, *Le Magazine Littéraire*, n°515, janvier 2012, p. 90.

[881] Régis Jauffret, Sévère, Seuil, 2010, p. 7.

[882] Régis Jauffret, *Claustria*, Point, Seuil, 2013.

Chacun de ces deux romans reprend ainsi les faits qui ont défrayé la chronique en arguant de leur dimension imaginaire, tout en revendiquant une prise sur le monde réel, position paradoxale.

Récemment, l'affaire Merah a charrié dans son sillage une série de réflexions sur cette forme d'appropriation par la voix reconstituée d'un protagoniste. On se rappelle cette histoire d'un jeune terroriste antisémite qui tira à bout portant sur des enfants juifs. L'écrivain Salim Bachi a proposé au supplément littéraire du Monde[883] qui lui avait fait une commande, un texte sur l'évènement. L'écrivain, déjà auteur de *Tuez-les tous !*[884] et de *Moi, Khaled Kelkal*[885] propose cette fois encore d'entrer dans la conscience d'un tueur. Son texte commençait par ces mots :

> Vous ne m'aurez pas vivant, je suis déjà mort, je leur ai dit à tous ces flics qui m'encerclent et lancent des grenades contre les murs de l'appartement. À peine né, déjà crevé. J'ai commencé à disparaître très jeune quand on me traînait devant les tribunaux. J'ai commencé par voler pour ne plus être le gentil gamin tout souriant tout beau arabe toujours poli merci monsieur au revoir madame vous avez raison vous allez vous faire foutre mesdames et messieurs les gens bien de préférence nationale.[886]

Le procédé, qui rejoint celui adopté par Régis Jauffret pour *Sévère*, est présenté par l'éditorialiste Jean Birnbaum comme un exemple de littérature qui permettrait peut-être « d'éclairer ce qui s'est joué dans sa tête »[887]. De fait, l'extrait cité plus haut situe le personnage dans une misère sociale explicative : le jeune n'a finalement plus rien à perdre, « déjà mort », « à peine né déjà crevé ». Le motif rebattu de la société qui exclut et fabrique des assassins sert ici de piste éclairante, explication renforcée par la tournure causale (« J'ai commencé par voler pour ne plus être le gentil gamin »). Le texte de Salim Bachi, qui propose ainsi une sorte d'éclairage sur ce qui se passait dans la tête de Merah, sans précautions oratoires, sans mise en garde sur le caractère fabriqué de ce discours, semble apporter, aux questions du quidam sur un évènement qui défraie la chronique, une réponse sur un plateau d'argent : misère sociale, embrigadement, sentiment

---

[883] Cahier du *Monde* n° 20899, vendredi 30 mars 2012, p. 1.

[884] Gallimard, 2006.

[885] Salim Bachi, *Tuez-les tous !,* Paris, Grasset, 2012.

[886] Cahier du *Monde* n° 20899, vendredi 30 mars 2012, p. 1.

[887] Id.

d'injustice, manque affectif, tout y passe. « L'ennui, c'est que ces évènements soi-disant déterminés et déterminants ne dépendent que du bon vouloir de celui qui les raconte […] »[888]…

On voit où mènent de telles considérations sur le plan éthique. Marc Weitzmann porte un regard sévère sur cette entreprise qui vise de façon générale à élucider le fait divers :

> L'explication généralise autant qu'elle rassure et, dans une certaine mesure absout : le système est le premier responsable, peut-on lire ; Ce qu'a fait le meurtrier n'est bien sûr pas excusable, mais. Il faut se mettre à sa place. Voire dans sa tête. »[889]

On pourra toujours rétorquer que ces arguments explicatifs sont ceux que la voix intérieure de Merah, lui-même convaincu de son bon droit, cette littérature dérange semble « se compromettre éthiquement sous couvert de « comprendre » ce qui ne demande qu'à être répété »[890]. L'appropriation de l'évènement par une voix éclairante, explicative, pose un ainsi un problème à la littérature. Problème de cohérence, comme le montre l'exemple de Régis Jauffret, problème éthique, comme le souligne l'exemple de l'affaire Merah.

La position littéraire des écrivains de notre corpus s'inscrit au contraire dans la nécessité d'une voix qui préserve l'opacité de l'évènement en mettant en place, notamment, une énonciation qui expose ses failles, et suggère plus qu'elle n'assène.

> A priori, on se dit que si on laisse parler un personnage, il va aller au cœur des choses. En fait c'est l'inverse qui se passe. Un narrateur omniscient peut aller au cœur de la psychologie d'un personnage. Mais le monologue fait l'inverse : le personnage ne sait pas où il va, il cherche. Il ne s'agit pas de trouver, mais de tâtonner…C'est pour ça qu'il n'y a pas de psychologie avec le monologue… Le monologue tourne autour du pot. Le " il "va dans le pot. Dans le monologue, toutes les hypothèses sont explorées, détaillées…C'est dans ce processus que se produit le discours. Mais il n'y a jamais de parole de vérité, seulement de possibilité, de suggestion avec le monologue intérieur.[891]

[888] Claude Simon, *Discours de Stockholm*, op. cit., p. 18.

[889] Marc Weizmann, « La Concurrence du terroriste et de l'écrivain », Cahier du *Monde* n° 20899, vendredi 30 mars 2012, p. 2

[890] Id.

[891] Laurent Mauvignier, entretien avec Jean Laurenti, « Capter la surface des choses », art. cit.

b- une « juste place » insaisissable, Emmanuel Carrère

S'il semblait évident pour le journaliste Michel Polac que l'affaire Romand devait être écrite par Carrère du point de vue de Jean-Claude Romand, l'écrivain, lui, considère cette option comme « moralement inadmissible »[892]. Il invoque l'argument logique à Nelly Kapriélan qui l'interroge : sachant que « l'histoire de Romand est celle d'un type qui n'a jamais pu parler en son nom propre, qui n'a jamais pu seulement exister en son nom propre »[893], il aurait été paradoxal de raconter l'évènement en son nom à lui. Mais la question littéraire du point de vue, pose plus généralement le problème de la place à occuper pour raconter cette histoire. Au fil du roman, l'écrivain constate en effet que, pas plus que du point de vue de Jean-Claude Romand, le récit ne s'avère pouvoir être posé du point de vue de l'ami Luc ou des chiens successifs de Romand. Alors qu'il revient sur la genèse de son texte, l'écrivain explique :

> Il me fallait un point de vue. Je suis allé voir votre ami Luc et lui ai demandé de me raconter comment lui et les siens ont vécu les jours suivants la découverte du drame. J'ai essayé d'écrire cela en m'identifiant à lui […] mais j'ai bientôt jugé impossible (techniquement et moralement, les deux vont de pair) de me tenir à ce point de vue. C'est pourquoi la suggestion que vous me faites dans votre dernière lettre, plaisantant à demi, d'adopter celui de vos chiens successifs, m'a à la fois amusé et convaincu que vous étiez conscient de cette difficulté. […] Ce n'est évidemment pas moi qui vais dire « je » à votre compte, mais alors il me reste, à propos de vous, à dire « je » pour moi-même. À dire, en mon nom propre et sans me réfugier derrière un témoin plus ou moins imaginaire ou un patchwork d'informations se voulant objectives, ce qui dans votre histoire me parle et résonne dans la mienne. Or je ne peux pas. Les phrases se dérobent, le « je » sonne faux. (*Ad*, 203-204)

Inscrit dans le corps du texte sous forme d'une lettre qu'il aurait envoyée à Romand en 1996, l'impossibilité d'écrire s'exprime sous la forme d'un scrupule, associée à l'impossibilité d'une « place » depuis laquelle raconter l'évènement. La seule issue possible, à savoir d'adopter son propre point de vue d'écrivain sur l'évènement, est encore présentée à l'époque comme une « impasse » (« Or je ne peux pas. Les phrases se dérobent, le « je » sonne faux. »).

La question de l'origine de la voix narrative se pose de façon radicale pour la première fois dans *L'Adversaire* puisqu'à défaut « de trouver [s]a place face à [cette] histoire» (*Ad*, 203), l'écrivain se voit contraint d'abandonner ponctuellement son projet d'écriture. Entre janvier 1993, date à laquelle se sont déroulés les évènements, et janvier 1999, date à laquelle *L'Adversaire* est

892 Emmanuel Carrère, entretien avec Nelly Kapriélian, art. cit., p. 9.

893 Id.

achevé, six ans auront passé, signe d'une panne sèche, du moins sur ce projet-là puisqu'entre-temps sera publié un roman, *La Classe de neige*. Paru chez POL en 1995, ce roman, imprégné de l'ambiance vosgienne de l'affaire Romand relate l'histoire glauque d'un enfant qui découvre que son père est un meurtrier. Cette publication, présentée par Carrère lui-même comme un palliatif à son projet sur l'affaire Romand momentanément avorté, souligne la spécificité de l'écriture à base de faits réels pour Carrère. En effet, son écriture, si elle est en panne, l'est précisément parce qu'elle butte sur l'appropriation de l'évènement faute d'avoir trouvé une place à occuper, problème que la transposition romancée ne pose pas.

En 1996, quand il écrit cette lettre à Romand, Carrère ne semble donc pas encore avoir trouvé sa place face à cette affaire, et on peut s'interroger sur ce qui a produit chez lui le déclic. Le récit finalement publié en 1999 offre peut-être une clef à cette énigme. En effet, vers la fin du texte, le personnage de l'écrivain passe chercher le dossier pénal chez Marie-France, un proche soutient du prisonnier. Il passe prendre le dossier à l'occasion d'une petite fête réunissant les personnes qui, comme Marie-France, sont allées visiter régulièrement Romand en prison. Elle évoque alors en présence du narrateur cette espèce de « club » auquel ils appartiendraient tous, dans lequel elle l'intègre. C'est à ce moment que la question de la position face à Romand se précise pour ce dernier :

> « Alors maintenant, m'a-t-il dit, vous aussi, vous faites partie du club ? » Je n'ai pas su quoi répondre. Je ne voulais pas abuser la confiance de ces gens en leur faisant croire que j'étais, comme eux, inconditionnellement acquis à Jean-Claude. (*Ad*, 215)

Le passage se poursuit où le narrateur cherche à définir sa relation à Romand par la manière dont il l'appelle dans les lettres (« Pour moi, ce n'était pas Jean-Claude. Dans mes lettres, je l'avais d'abord appelé « monsieur », puis « cher monsieur », puis « cher Jean-Claude Romand », mais « cher Jean-Claude » ne serait pas passé. (*Ad*, 215)), en opposition à la façon toute complaisante dont Marie-France et Bernard le considèrent. Placé à la fin de *L'Adversaire*, cet épisode semble débloquer l'écriture de l'écrivain. Jalon vers la construction du récit, le passage oblige le narrateur à se situer par rapport à son sujet, à définir si ce n'est clairement sa place, du moins celle qu'il n'occupera pas. On observe que ce questionnement s'associe encore une fois à un problème éthique : il s'agit pour le narrateur de définir sa position, de la clarifier, et de l'afficher, afin de ne pas « abuser la confiance de ces gens » qui pourraient croire comme Marie-France qu'il fait partie du même « club » qu'elle, ainsi que l'indique la citation précédente.

Ce coup d'arrêt dans l'écriture de Carrère sur l'affaire Romand initie donc un tournant dans son œuvre. À partir de cet évènement, il conditionne l'appropriation de l'évènement à la quête d'une place.

D'autres vies que la mienne poursuit cette interrogation sur la « place juste » à trouver face à l'évènement en en généralisant sa portée. Il n'est plus seulement question d'un point de vue d'écrivain à donner mais d'une place à occuper en tant qu'être humain lorsqu'un évènement vient bouleverser une vie. Ainsi, lorsque Juliette apprend qu'elle a un cancer, la situation crée une place pour son collègue et ami, le juge Étienne:

> Une place s'était creusée, que ne pouvaient occuper auprès d'elle ni Patrice ni la famille mais lui seul, et c'est de cette place qu'il nous parlait. (*Ad*, 105)

Étienne est tout désigné pour occuper cette place, lui qui a souffert d'un cancer. Cette place, qui relève plus de l'éthique que d'un point de vue spatial, pourrait être définie comme une sorte de statut privilégié qu'offre l'évènement à quelqu'un capable d'entrer en empathie avec la victime, à la condition toutefois que la victime lui reconnaisse cette place. Étienne l'a refusée à sa petite amie Aurélie lorsqu'elle souhaitait être à ses côtés pour sa thérapie lorsqu'il était jeune, « il ne lui a pas laissé occuper cette place. Il ne lui a pas fait confiance » (*Dvqlm*, 136). De manière insistante, le narrateur commente la place qui revient aux uns et aux autres. Les gens heureux sont définis comme des gens « à leur place », telle Juliette avant son cancer:

> Cette vie était la sienne, cette place était la sienne, elle n'a jamais cherché à en occuper d'autre mais elle l'occupait pleinement. (*Dvqlm*, 109)

Telle encore la nourrice qui garde la petite fille du narrateur à la fin du texte, Madame Laouni :

> Avant ça [la mort de son mari] elle donnait l'impression d'une femme heureuse, à sa place dans la vie. Jamais d'amertume, de lassitude, de laisser-aller. Ordre, bonne humeur, dynamisme, gentillesse. (*Dvqlm*, 307)

À l'inverse, les parents de Juliette ne sont pas à leur place quand ils restent près d'elle dans la mesure où leur présence installe Juliette dans un rôle de petite fille qu'elle ne voulait plus être (*Dvqlm*, 278). Le narrateur sensible au fait d'être ou pas à sa place, cherche lui-même celle qui lui incombe. S'interrogeant sur son couple au début du récit, il évoque la possibilité d'une séparation. Sa place ne semble donc pas auprès d'Hélène. En vacances à l'hôtel Eva Lanka, il ne se sent pas à

sa place dans cet endroit qu'il trouve trop guindé (*Dvqlm*, 23). Quand le tsunami se produit, le narrateur se trouve une nouvelle fois déplacé, « comme un enfant que les adultes laissent à la maison pour s'occuper des choses sérieuses » (*Dvqlm*, 39).
Bénéficiant d'un certain recul critique sur la question, c'est d'ailleurs ce personnage d'Étienne qui réfléchit le plus à ce qui ressemble à une forme de théorie de la place à occuper. Au moment où il occupe celle que lui confère Juliette, le « juge unijambiste » commente :

> C'est elle qui allait mourir, pas moi. Sa mort me bouleversait, comme peu de choses dans ma vie m'ont bouleversé, mais elle ne m'envahissait pas. J'étais devant elle, près d'elle, mais à ma place. (*Dvqlm*, 279)

Étienne marque bien la différence entre *être à sa place* et *se mettre à la place de*. L'espace qu'il occupe, dans une grande proximité avec la victime, le laisse malgré tout en dehors de ce qu'elle vit. C'est dans cette sorte d'empathie détachée, de mise à distance fusionnelle qu'il trouve sa place. Cette théorie vaut sans doute pour l'écrivain qui cherche comment se positionner pour évoquer le tsunami, le cancer de sa belle sœur, ou encore le problème de l'endettement.
Le parcours du narrateur peut ainsi se lire comme celui d'un homme qui chercherait une place dans sa vie. C'est Étienne qui lui suggère de prendre la place qui lui revient, autrement dit celle de l'écrivain :

> À aucun moment il n'avait manifesté qu'il me connaissait comme écrivain mais là, devant tout le monde, les yeux dans les yeux, il m'a dit : vous devriez y penser, à cette histoire de la première nuit. C'est peut-être pour vous. (*Dvqlm*, 105-106)

C'est quand il se sent à sa place face à l'évènement que l'écrivain commence à écrire ce récit et qu'il se sent également à sa place dans sa vie. Dans les dernières pages qui débordent d'amour pour sa fille et sa femme, l'écrivain, ayant accompli une révolution copernicienne sait désormais que sa place est auprès de la femme qu'il aime :

> Auprès d'elle, je sais où je suis (*Dvqlm*, 305)

L'auteur de *D'autres vies que la mienne* semble ainsi avoir suivi un parcours sur la place à trouver qui mêle une question littéraire à une question personnelle.

L'évènement chez Carrère problématise la question intrinsèque de la source énonciative qui la porte. Qui raconte ? Comment poser la voix de celui qui raconte sans tromper. Ces

questions posées permettent de dépasser le scrupule d'avoir à rendre compte d'un évènement et de libérer l'écriture. Elles préservent également l'évènement d'un point de vue trop arrêté pour pouvoir rendre compte de son effet bouleversant.

*

* *

Un pan de la littérature opte pour une démarche d'appropriation de l'évènement qui consiste à centrer une voix unique sur un personnage avec la perspective de chercher à comprendre de ce qui s'est passé. À l'inverse, Laurent Mauvignier et Emmanuel Carrère proposent un travail sur les failles énonciatives en partie déjà présent chez Duras et Simon. Cette démarche illustre, par les multiples formes qu'elle prend, ce régime d'écriture contemporaine que Dominique Rabaté appelle « Poétiques de la voix »[894]. C'est en effet par cette configuration discursive singulière, ce mécanisme vocal qui lui est propre, que le texte définit « les conditions de sa nécessité »[895], soit la forme pour se dire.

Problématisée de manière simple par un usage déstabilisant des pronoms de la première et de la troisième personne chez Duras et Simon, la faille énonciative relève chez Mauvignier et Carrère d'une approche plus réflexive et plus adressée. Instable, inassignable, les voix des romans de Laurent Mauvignier, flottent dans le texte, reconfigurent l'espace littéraire en passant les frontières entre énoncé et énonciation, comme elles traversent les corps des personnages. Ce travail s'inscrit pour Mauvignier dans un héritage à l'écriture de Duras et Simon, ce qui confirme, une fois encore, le lien pressenti entre les contemporains et la génération qui les précède. Par le tissage des voix, les textes de Laurent Mauvignier disent une énonciation littéraire qui manifeste son incapacité à saisir ce qui s'est passé, sauf à ne pas poser sa voix une fois pour toute. Chez Carrère, la question se pose différemment. Celui qui faisait remarquer à Jean-Claude Romand : « Mon problème (…) est de trouver ma place face à votre histoire » (*Ad*, 198) transpose la question de la faille énonciative en une question de place, davantage orientée vers l'autre. Ces écritures relèvent d'une littérature contemporaine qui conditionne son appropriation de l'évènement au fait de décentrer en permanence la voix narrative.

---

[894] Dominique Rabaté, *Poétiques de la voix*, José Corti, 1999

[895] Id. p.8

B- regards croisés sur l'évènement

L'appropriation de l'évènement repose sur des regards croisés. La problématique de la place trouve en effet aussi son expression dans la démultiplication des voix sur un même évènement, ce dont rend compte le travail de Michel Foucault sur l'affaire Rivière[896]. C'est ce que réalise par exemple François Bon, lorsqu'il s'attache à relater *Un fait divers*, en 1993 chez Minuit. D'un « évènement réduit qui a été le petit choc de départ, cinq lignes dans les journaux »[897], l'histoire d'un homme, un certain Arne F., accusé pour séquestration et violences, François Bon fait un texte qui compile les monologues de plusieurs des parties concernées par l'histoire (l'accusé, sa femme, l'amie de sa femme, un inspecteur…). Le point de vue sur l'évènement ainsi kaléidoscopique, instable, favorise une énonciation diffuse et plurielle. Cette pluralité d'approches est travaillée dans la littérature contemporaine au détriment de l'interprétation du fait divers. Reprenant l'affaire Violette Nozière, Raphaëlle Riol entend bien exploiter le trouble qui la caractérise en multipliant les approches de la criminelle :

> La vérité de son acte, je le lui avais déjà dit, ne m'intéressait pas. Cet engagement avait scellé notre pacte de rencontre. Mais je tenais à préserver sa part de mystère, sa complexité. C'était difficile de lui faire entendre que ce qui m'intéressait, c'était la dimension insaisissable de son personnage. Je tenais à ce qu'on parle de tous ces personnages contradictoires en un qu'elle était. Une grande poupée finement peinte qui dissimulait en son ventre force répliques moins officielles, plus nébuleuses. C'était comme ça que je l'aimais.[898]

Contrairement aux Surréalistes qui voyaient en Violette Nozière la victime d'un inceste, le symbole de la révolte contre l'ordre établi[899], Raphaëlle Riol ne livre aucune explication sur ce qui s'est passé. L'enjeu du fait divers est ailleurs : exploiter la nébuleuse de l'évènement et du personnage pour montrer la complexité de l'homme, et du monde. C'est ainsi que l'auteur entend rendre compte des diverses facettes de l'empoisonneuse par l'entremise d'un texte construit en deux parties : une face A qui relate son histoire plausible, une face B qui émet des hypothèses et compile les points de vue imaginaires d'un avocat, d'une vendeuse de fourrures, d'un ancien amant…

---

[896] Michel Foucault, *Moi, Pierre Rivière, ayant égorgé ma mère, ma sœur, mon frère… un cas de parricide au XIXe siècle*, op. cit.

[897] François Bon, *Un fait divers*, Paris, Minuit, 1993, p. 14.

[898] Raphaëlle Riol, *Ultra Violette*, coll. "La Brune", Le Rouergue, 2015, p. 68.

[899] Voir Anne-Emmanuelle Demartini, et Agnès Fontvieille, « Violette Nozière ou le fait divers médiatique au miroir surréaliste », in Emmanuelle André, Martine Boyer-Weinmann et Hélène Kuntz (dir.), *Tout contre le réel. Miroirs du fait divers*, op. cit., p. 105- 130.

Placé aux frontières de ces diverses approches, l'écrivain démultiplie les regards sur l'évènement, déplaçant et décentrant en permanence le point de vue suivant quatre modalités. La première forme consiste à **croiser regard passé et regard présent**. C'est le cas dans *Hiroshima mon amour*, où la perception de la catastrophe d'Hiroshima qui a eu lieu en 1945, est perçue par le truchement d'une intrigue qui se déroule plus de dix ans après, ou encore comme *Des hommes*, où c'est au cours d'une scène familiale dans les années 80 que réapparaissent les fantômes de la guerre d'Algérie.

La seconde forme est le produit d'une rencontre entre une voix dominante sur l'évènement, et une voix décalée, qui permet de rendre compte de **l'envers de l'Evènement**. Par exemple dans *La Route des Flandres* et *L'Acacia* le narrateur offre de la débâcle de mai 1940 un regard aux antipodes de la version militaire officielle où l'honneur est sauf. C'est encore le point de vue de personnes anonymes sur le Heysel quand les versions médiatiques écrasent ce qui s'est passé à coup de chiffres et de théories.

Un troisième mode consiste à faire se **confronter des points de vue divergents sur l'évènement**. Par exemple dans *L'Adversaire*, Carrère donne voix au caractère « monstrueux » du médecin Jean-Claude Romand, tel que le perçoivent ses anciens amis et une partie de la presse, conjugué à une vision plus compréhensive véhiculée par le « club » des visiteurs de prisons qui l'ont pris sous leur coupe.

La dernière forme de regards croisés relève à l'inverse d'une **conjonction de regards complémentaires**. Véritables documents de travail, parfois intégrés au corps du texte, coupures de journaux et autres documents du même acabit nourrissent les fictions et donnent du grain à moudre à la réflexion littéraire sur l'évènement. Cette dimension documentaire du texte littéraire est plus spécifique aux auteurs contemporains. Le statut du document se distingue dans la prose d'Emmanuel Carrère et de Laurent Mauvignier de l'usage qu'en fait la génération précédente, où il apparaît plus rarement, et de manière souvent dépréciative. À l'inverse, Carrère reconnaît avoir plaisir à user d'une multitude de documents avant d'écrire[900]. Les coupures de presse sur le Heysel photographiées dans la revue *Décapage*[901] sont présentées comme des « documents de travail » pour l'écriture de *Dans la foule*. Laurent Mauvignier remercie en préambule de *Des hommes* la fondation Genshagen de Berlin où il a aussi puisé une partie de sa documentation pour écrire cette fois sur la guerre d'Algérie.

---

[900] « […] mais j'aime beaucoup avoir mille choses à lire pour préparer un livre, c'est passionnant, et même rassurant », Emmanuel Carrère, entretien avec Nathalie Crom, art. cit., p. 34.

[901] Revue *Décapage*, n°43, « Laurent Mauvignier », op. cit., p. 96

Nous avons choisi d'examiner chacun des quatre modes de regards croisés en l'illustrant par l'un des quatre écrivains chez qui il nous semblait le plus à l'œuvre. Claude Simon sera ainsi abordé pour le croisement entre passé et présent. Dans *La Route des Flandres* avec la figure de l'ancêtre, dans *L'Acacia* avec la figure du père, l'écrivain propose en effet de lire la défaite de mai 1940 à la lueur d'une histoire passé. *Hiroshima mon amour* et *La Douleur* seront de leur côté envisagés pour la manière dont ils déconstruisent les discours dominants sur l'immédiat après guerre, présentant l'envers de la version officielle de l'évènement dans une rencontre entre point de vue dominant et point de vue dominé. Les romans de Laurent Mauvignier illustreront la confrontation de visions polémiques sur la guerre d'Algérie, et le Heysel. Nous examinerons enfin la façon dont *L'Adversaire* utilise différents discours complémentaires, relevant de domaines différents, en particulier le discours médical et médiatique.

1- Simon : une guerre au prisme d'une autre

Dans un article « Claude Simon et l'improbable récit de l'Histoire »[902], Dominique Viart précise cette méthode pratiquée par Claude Simon afin de s'emparer d'une Histoire dont l'expérience reste à l'état de chaos. Son analyse critique repose sur l'image de l'orange coupée en deux, présente à la fin du roman. Le narrateur, au moment de raconter le fameux épisode du cavalier mitraillé, note que son regard de soldat placé derrière le capitaine ne représente qu'une moitié de ce qui s'est passé, l'autre moitié étant contenue dans le regard du mitrailleur qui se tient face à sa cible :

> […] il se rapprochait l'œil immobile et attentif de son assassin patient l'index sur la détente voyant pour ainsi dire l'envers de ce que je pourrais voir ou moi l'envers et lui l'endroit c'est-à-dire qu'à nous deux moi le suivant et lui le regardant s'avancer, nous possédions la totalité de l'énigme (l'assassin sachant ce qui allait lui arriver et moi sachant ce qui lui était arrivé, c'est-à-dire après et avant, c'est-à-dire comme les deux moitiés d'une orange partagée et qui se raccordent parfaitement) au centre de laquelle il se tenait ignorant ou voulant ignorer ce qui s'était passé comme ce qui allait se passer dans cette espèce de néant […] de la connaissance, de point zéro : il lui aurait fallu une glace à plusieurs faces […] (*RF*, 352-353)

De cette image de l'orange qu'il commente, le critique fait une parabole de la méthode simonienne pour l'appropriation de l'évènement. Selon lui, l'exemple ci-dessus illustre la nécessité

[902] Dominique Viart, « Claude Simon et l'improbable récit de l'Histoire », in *Contemporary French and Francophone Studies*, Vol. 18, 2014, p. 416-427, http://dx.doi.org/10.1080/17409292.2014.938506.

d'une « conjonction de regards tiers, autres, démultipliés, à la fois simultanés et opposés, convergents mais venus d'ailleurs, et se partageant les espaces temporels : l'avant, l'après »[903]. Cette démarche n'est selon Dominique Viart qu'une intuition en 1960, intuition qui sera véritablement l'objet d'un travail d'écriture à partir d'*Histoire*, en 1967. C'est pourtant ce croisement de regards temporels que nous souhaitons envisager dans *La Route des Flandres* et à plus forte raison avec *L'Acacia*.

Un passage résonne avec l'extrait cité plus haut. Il s'inscrit encore une fois dans une description du cavalier au sabre, quelques minutes avant sa mort. Le narrateur établit alors une analogie entre ce cavalier de 1940 et un de leurs ancêtres communs, un Conventionnel :

> [Georges] pensant : « Mais même s'il en était tombé deux fois plus [des obus] il n'aurait toujours pas daigné mettre ce cheval au trot. Parce que ça ne se fait sans doute pas. Ou parce qu'il avait peut-être déjà découvert une meilleure solution, résolu définitivement le problème, et pris sa décision. Comme l'autre homme-cheval, l'autre orgueilleux imbécile déjà, cent cinquante ans plus tôt, mais qui, lui, s'est servi de son propre pistolet pour… Mais c'est seulement de l'orgueil. Rien d'autre. » Et haletant faiblement dans les ténèbres, il continua à les injurier tous deux à voix basse : le dos sourd, aveugle et raide qui continuait à avancer devant lui parmi les ruines fumantes de la guerre, et l'autre, de face, tout aussi immobile, solennel et raide dans son cadre terni, tel que, pendant toute son enfance il avait pu le voir […] (*RF*, 82-83)

La figure du colonel dont Georges ne voit la plupart du temps que le dos, se rabat sur le portrait de l'ancêtre, qu'il n'a jamais vu que de face, les deux personnages étant présentés comme les pièces d'une même figure, formant l'envers et l'endroit d'un même personnage. La comparaison vaut par l'état de profonde léthargie de Georges : après trois jours au moins sans manger ni dormir il perçoit cette scène dans un état de rêverie qui avoisine celui dans lequel, enfant, il s'endormait face au portrait de l'ancêtre Conventionnel. Georges aurait simplement reconstruit la mort de son capitaine suivant les paramètres de celle d'une autre figure qu'elle lui inspire. Mais à la lumière de l'analyse de Dominique Viart, cette image de l'ancêtre éclaire celle du cavalier au sabre : même univers militaire et, bien sûr, même nom, même lignée, tels sont les principaux ingrédients qui autorisent le parallèle entre les deux histoires et permettent une interprétation de ce qui s'est passé en 1940 : une histoire de déshonneur, d'adultère, qui finit en suicide par arme à feu.

Mais cette tentative d'éclairer *l'après* par *l'avant* ne peut aboutir dans *La Route des Flandres* parce que l'histoire de l'ancêtre, qui servirait d'éclairage à l'évènement de 1940 repose elle-même

[903] Id, p. 420.

sur des rumeurs incertaines. Tel n'est pas le cas de l'histoire du père dans *L'Acacia*, qui permet d'éclairer l'histoire du soldat au présent.

Pour nourrir cette enquête sur l'expérience vive du père, nous reprenons l'idée déjà présentée plus haut concernant l'entrelacement opéré dans *L'Acacia* entre la vie d'un père aux alentours de la première guerre mondiale, et celle de son fils durant la deuxième. En effet, deux dates, le 27 août 1914, dans le chapitre trois, et le 27 août 1939 dans le chapitre six rapprochent de façon évidente la vie du père capitaine et celle du fils brigadier, ce d'autant que chacun des chapitres a en partage un ancrage dans l'une des deux guerres mondiales. Par une lecture attentive des repères temporels, notamment dans les chapitres trois et six, Sabrina Parent montre par exemple que le voyage du père qui l'amène à la forêt de Jaulnay, près de Verdun où il sera abattu dure trente-six heures, tout comme le trajet du père qui se rend au centre mobilisateur de la cavalerie[904]. Elle conclut :

> L'impression qui en ressort est que tous ces évènements sont les mêmes : une catastrophe en 1910, semblable à celles qui s'abattront en 1914, 1919 et 1940 ; soit toujours un/le même évènement qui se répète.[905]

Il est vrai que la sensation qui ressort à la lecture de *L'Acacia* crée cet effet de répétition cyclique. Toutefois, il semble que ces analogies fonctionnent surtout dans une relation de complémentarité entre les deux histoires principales. En effet, le 27 août 1914, dans le chapitre trois, relate la mort du père à la guerre, tandis que le 27 août 1939, dans le chapitre six, se consacre au départ pour la guerre du brigadier fils. Après la mort du père, le départ du fils, il semble que le fils prenne le relai du père à vingt-cinq ans d'intervalle, qui correspond à l'échelle d'une génération. Dans une sorte de continuité, le brigadier de *L'Acacia* gagne le front à la suite du capitaine de Quatorze qui n'a pu s'illustrer à la guerre, un peu comme s'il en était la réincarnation symbolique. Dans cette perspective, on le comprend, le premier fil narratif contamine le second, c'est pourquoi, entre autre, le fils est convaincu qu'il va mourir, à l'instar de son père. Ainsi, au lieu d'être transposable l'un par l'autre, les deux fils se contaminent, s'épaississant mutuellement. L'histoire présente s'éclaire à la lueur de l'histoire passée et réciproquement, l'expérience du brigadier de 1939-40 permet de se représenter celle du père en 1914.

---

[904] Sabrina Parent, Poétique de l'évènement, op. cit.., p. 157

[905] Ibid., p. 162.

Ce phénomène s'accentue par les nombreuses analogies qui sous-tendent *L'Acacia* créant des va-et-vient temporels. Le désœuvrement du fils à la guerre renvoie à celui de la mère qui attend le retour de l'homme qu'elle aime, la description des paysages est apocalyptique, démultiplient les diégèses, brouillant les liens entre elles au point qu'on ne sache parfois plus départir ce qui relève de la vie du père, ou du fils.

Simon lit/lie les expériences de guerre : la sienne et celle de son père, rétablissant ainsi le lien brisé par la vie. Cette pratique des regards croisés est aussi celle de Marguerite Duras. Toutefois l'auteur d'*Hiroshima mon amour* procède d'une façon différente. Au lieu de croiser les espaces temporels de l'avant et de l'après, elle offre sur l'évènement un regard décalé, souvent perçu comme illégitime, qui donne à voir l'envers de l'évènement. Comme NEVERS dont nous avons vu plus haut qu'il est l'anagramme, donne à lire l'ENVERS d'Hiroshima via l'histoire intime d'une Française, Mme L. propose une vision complémentaire de celle, euphorique, souvent donnée de la fin de la guerre en France.

2- Duras ou l'envers de la guerre

Hiroshima mon amour semble fondé sur un antagonisme entre une Française et un Japonais. À Elle, le personnage féminin qui n'aura pas de nom, s'oppose l'homme désigné par le pronom Lui. Au système binaire des genres répond une dualité géographique : la France d'un côté, le Japon de l'autre, deux espaces aux antipodes, et pour la pensée occidentale d'alors, deux camps que la deuxième guerre mondiale a opposés : la France fait partie des vainqueurs officiels de la guerre, le Japon est au rang des vaincus. Ce cadre spatio-temporel fortement polarisé est redoublé par les premiers mots échangés entre les personnages : « Tu n'a *rien* vu à Hiroshima. Rien, J'ai *tout* vu, *tout*.» (Hma, 22). Les adverbes « rien/tout » s'opposent d'autant plus que le terme est souligné, par le ton dans le film, par les italiques à l'écrit. Cette opposition verbale entre personnages est systématique ; dans tout le début du dialogue, le Japonais reprend exactement les propos de la Française pour les infirmer : « Je n'ai rien inventé. Tu as tout inventé » (Hma, 28), ou encore, plus loin :

> Comme toi, je connais l'oubli./Non, tu ne connais pas l'oubli. / Comme toi, je suis douée de mémoire, je connais l'oubli/ Non, tu n'es pas douée de mémoire. (Hma, 31-32)

Le scénario commence donc sur une rencontre au sens, quasi sportif du terme, de combat entre deux parties adverses.

Or, dès 1959, et à plus forte raison en 1985, la littérature de Duras manifeste une volonté de porter sur l'Histoire, en particulier sur les abords de l'après-guerre, un regard décalé qui confère à son œuvre la force d'un témoignage en marge des représentations de l'époque. *Hiroshima mon amour* concilie enfin les antagonismes par le titre au parfum de scandale : le nom d'une ville frappée par la bombe atomique, aux milliers de morts, image du désastre, sur lequel vient se plaquer le thème de l'amour. Alain Resnais compare son film au *Déjeuner sur l'herbe* de Manet en ce qu'il fait figurer sur un même support « des éléments que l'on avait l'habitude de montrer séparément »[906] et qu'en cela, il crée la polémique[907].

a- des personnages nuancés

L'historiographie de la deuxième guerre mondiale a montré la difficulté d'envisager cette période autrement que sous l'angle manichéen d'une France scindée entre d'un côté les Résistants, de l'autre, les Collaborateurs[908]. « Collabo ou Résistant ? », Christophe Prochasson dénonce par cette formule antithétique la façon caricaturale dont les historiens ont présenté les années 1940-1944 en France, jusqu'à la fin des années soixante-dix[909]. De même, à la fin des années cinquante, l'horizon d'attente de ceux que Pierre Laborie appelle « les français du penser double »[910] reste encore très divisé quand il s'agit d'appréhender l'histoire récente. De nombreuses fictions populaires d'après-guerre endossent ces représentations en mettant en scène des personnages qui se répartissent entre héros de la Résistance et méchants collaborationnistes comme le montre ce roman de Jean Dutourd paru en 1954 chez Gallimard, *Au bon beurre*[911]. Le roman raconte l'histoire du couple Poissonnard qui pratique le marché noir à Paris sous

906 Cité par Jean-Louis Leutrat, *Hiroshima mon amour, étude critique*, Paris, Nathan, 1994, p. 75.

907 Il faut rappeler que, malgré le soutien d'André Malraux alors ministre de la Culture, le film est rejeté par le comité du festival de Cannes, parce qu'on craint la réaction des États-Unis. Il sera finalement présenté hors compétition en 1959 avec un accueil critique très contrasté.

908 Pierre Laborie, in *Les Français des années troubles, De la guerre d'Espagne à la Libération,* Paris, Seuil, [2001] 2003, Julian Jackson, *La France sous l'occupation*, 1949-1944, trad. Angl. Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris, Flammarion, 2004.

909 Christophe Prochasson, *L'Empire des émotions, les historiens dans la mêlée*, op. cit., p. 198-204.

910 Pierre Laborie, in *Les Français des années troubles, De la guerre d'Espagne à la Libération,* op. cit.

911 Jean Dutourd, *Au bon beurre*, Paris, Gallimard, 1954. Le roman est adapté pour la télévision en 1981 par Édouard Molinaro, avec Roger Hanin et Andréa Ferréol.

l'Occupation. Julie et Charles-Hubert Poissonnard exploitent les jeunes filles qui travaillent pour eux, altèrent le lait, le beurre qu'ils vendent pour réaliser encore plus de profit, font un séjour à Vichy et se présentent au Maréchal Pétain. En parallèle à ce couple roublard, avare et sans éducation, le roman dépeint l'histoire d'un résistant, Léon Lécuyer, personnage cultivé, que les Poissonard tentent de livrer à la Gestapo. À l'image des noms de famille connotés négativement ou positivement (Poissonard/Lécuyer), le couple fait l'objet d'une satire tandis que le jeune homme est valorisé. Cette forte polarisation entre deux types de personnages qui seraient chacun porteur d'une idéologie, voire d'une conception esthétique, rappelle ce que Susan Suleiman a appelé « la structure antagonique » du « roman à thèse »[912]. Dans ces romans où l'essentiel résiderait dans la communication d'un message, les valeurs et les codes doivent être clairement identifiables, si possible incarnés dans des personnages porte-étendards, pour faciliter le sens, univoque. Le rapprochement avec cette catégorie d'œuvres s'opère d'autant mieux que ces structures antagoniques sont typiques des romans de guerre, plus souvent partisans, et le titre, *Hiroshima mon amour*, tire le scénario de ce côté-là. Chez Duras, l'opposition de l'œuvre n'est qu'un cadre postulé pour être dépassé, les antithèses ne fonctionnant ici que pour mieux brouiller les pistes, mieux entrelacer les différences, à l'image des corps mêlés en ouverture. Pour aborder le contexte de la deuxième guerre mondiale, Marguerite Duras façonne au contraire des personnages nuancés, qui empruntent aux deux camps et en constituent une sorte de synthèse.

- L'aimable ennemi

Dans la veine du *Silence de la mer* de Vercors paru en 1942[913], *Hiroshima mon amour* met en scène un Allemand respectueux, cultivé, qui ne joue pas le rôle attendu de l'occupant sans gêne. Celui qui vient se faire panser la main dans la pharmacie de la Française est d'abord perçu par elle comme « l'ennemi », suivant le code de conduite qu'on lui « avait appris »[914]. Mais la Française le découvre plutôt comme un grand sentimental, l'écoutant jouer du piano et capable de la suivre un mois durant par amour. C'est alors que « l'ennemi », digne d'être aimé, se mue en « premier amour »[915].

---

[912] Susan Suleiman , *Le Roman à thèse ou l'autorité fictive*, op. cit., p. 125-175.

[913] Vercors, *Le Silence de la mer*, Paris, Minuit, 1942.

[914] « Je lui pansais la main comme on m'avait appris, dans la haine. L'ennemi remercia. », *Hiroshima mon amour*, appendices, « Riva raconte elle-même sa vie à Nevers », (*Hma*, 145).

[915] « J'exceptais cet ennemi-ci de tous les autres. C'était mon premier amour. » Id., p. 147.

Écrite au dos d'un manuscrit d'Hiroshima en 1958[916] et momentanément abandonnée, la nouvelle « Monsieur X dit ici Pierre Rabier », deuxième texte de *La Douleur* a des accents proches d'*Hiroshima mon amour*. Cette fois l'ennemi n'est plus un Allemand mais un collaborateur. Ce personnage, dit ici Pierre Rabier, se réfère à une personne réelle. À la fin du printemps 1944, pour avoir des nouvelles de son mari déporté à Dachau, Marguerite Duras est amenée à fréquenter un ceratin Charles Delval[917]. Censée tirer profit de lui, elle aurait été séduite par le personnage et joué un « jeu du chat et de la souris »[918]. C'est ce personnage que le texte évoque sous le nom de Pierre Rabier dans ce deuxième texte de *La Douleur*. Rabier est présenté comme une sorte de fou[919] solitaire à la voix « détimbrée » (*D*, 98) qui sert les Allemands pour pouvoir réaliser son rêve d'ouvrir une librairie d'Art[920]. Cultivé comme l'est l'Allemand d'Hiroshima, l'admirateur d'Hitler aux allures parfois cruelles, se révèle particulièrement attentionné envers la narratrice qu'il invite au restaurant et traite avec égards. Elle ne semble pas insensible au personnage, le trouve même « aimable » (*D*, 89), vulnérable. Rabier suscite chez elle une forme de pitié, voire de désir[921].

Autre personnage ambigu du recueil *La Douleur*, Ter le Milicien est un prisonnier que la narratrice, Thérèse, et D. sont chargés de sortir de sa cellule pour le conduire rue de la chaussée d'Antin au groupe de Résistants connus sous le nom Hernandez-Beaupain. Le personnage est dépeint comme « un beau type », la « taille […] fine, bien prise dans une ceinture de cuir » (*D*, 152), « une espèce d'enfant » (*D*, 154) fasciné par les armes à feu et les voitures. Comme Rabier, il ne semble pas mesurer les enjeux de ses choix politiques et semble irresponsable (Rabier parce

---

916 Sophie Bogaert, *Marguerite Duras, O. C., IV*, op. cit., p. 1337, le texte est retranscrit dans ce même tome aux pages 132-137.

917 Un membre de l'administration française en 1945 fervent admirateur de la cause nazie condamné à mort après la Libération. Marguerite Duras sera amenée à témoigner à son procès.

918 Voir sur la question de la relation de Duras à Charles Delval le chapitre que Jean Vallier consacre à cet épisode sous le nom « le jeu du chat et de la souris », *in* Jean Vallier, *C'était Marguerite Duras*, *Tome I, 1914-1945*, Paris, Fayard, 2006, p. 640-648.

919 « […] à mesure que le temps passe, un espoir se fait jour, celui d'avoir affaire à un fou. Le comportement de Rabier par la suite a fait que je n'ai jamais été tout à fait démentie de ce sentiment. » (*D*, 83). On connaît l'intérêt de Duras pour les fous.

920 « Je suis sûre que Rabier voyait un lien possible entre l'arrestation de Morland et la librairie d'art. Dans son délire cette arrestation prestigieuse aurait pu valoir à son auteur une récompense de cet ordre-là. » (*D*, 96).

921 On pense à ce passage du portrait de Rabier où il est décrit avec « un regard bleu, rieur. Derrière ce regard on devine la santé dont le corps regorge. » (*D*, 99). Cette interprétation érotisée du corps gorgé de santé est bien sûr influencée par ce que nous savons de la biographie de son auteur.

qu'il est fou, Ter parce qu'il est un enfant). Malgré son « sale passé » (*D*, 152), le milicien suscite ainsi la compassion.

Ce n'est pas le tout de rendre l'ennemi aimable, Duras fond également des personnages censés appartenir à des camps opposés. Dans *Hiroshima mon amour*, au fur et à mesure, les personnages se reconnaissent[922] l'un dans l'autre. Eiji Okada a été choisi pour son visage « occidentalisé », pour ne pas enfermer ce personnage dans son identité japonaise[923]. C'est pourquoi il est important pour le réalisateur qu'il prononce son texte en français, sans doublage[924] : il est ne doit être enfermé dans sa culture japonaise. Quant à la Française, en miroir, elle est « comme toutes les femmes », autrement dit pas seulement française, voire un peu aussi japonaise, puisque le scénario indique qu'elle porte un kimono dans la deuxième partie. En somme, l'œuvre s'attache à faire tomber les antagonismes, pour souligner les similitudes entre les deux personnages qui appartiennent pourtant à deux camps opposés dans la guerre.

-la tondue « amoureuse »

L'image de la femme tondue est très peu présentée dans la littérature des années cinquante-soixante *a fortiori* sous un jour compassionnel[925]. Un poème d'Eluard[926], un article de Sartre[927] prennent le parti de la femme tondue dès 1944, mais ces interventions sont rares. L'historienne Julie Desmarais montre comment ce personnage, absent des recherches historiques

[922] En ce sens, on assiste à la rencontre définie par Jean Rousset qui implique reconnaissance, effet, et transgression, puisque les personnages se reconnaissent, et de cette rencontre sortent modifiés. Jean Rousset, *Leurs yeux se rencontrèrent*, op. cit.

[923] « Portrait du Japonais » : « Un acteur japonais au type japonais très accusé risquerait de faire croire que c'est surtout parce que le héros est japonais que la Française est séduite par lui. Donc on retomberait, qu'on le veuille ou non, dans le piège de l'exotisme, et dans le racisme involontaire inhérent nécessairement à tout exotisme. » (Hma, 151).

[924] L'acteur a d'abord appris phonétiquement son texte pour le tournage, puis est venu en France, après s'être perfectionné en français, pour s'enregistrer.

[925] Julie Desmarais, *Femmes tondues. France-Libération. Coupables, amoureuses, victimes*, Presse Université Laval, 2011.

[926] Paul Eluard, « Comprenne qui voudra », *Au rendez-vous allemand*, Paris, Minuit, 1944.

[927] « La victime était-elle coupable ? L'était-elle plus que ceux qui l'avaient dénoncée, que ceux qui l'insultaient ? Eût-elle été criminelle, ce sadisme moyenâgeux n'en eût pas moins mérité le dégoût. », Jean-Paul Sartre, « Un promeneur dans Paris insurgé », *Combat*, 2 septembre 1944, p. 1.

jusque dans les années quatre-vingt dix[928], a été essentiellement l'objet de représentations mentales forgées par les fictions et témoignages. Selon elle l'image de la tondue qui a d'abord prévalu était celle d'une coupable. Ce ne serait qu'à partir des années soixante-dix qu'elle aurait davantage pris les traits d'une amoureuse, victime de la guerre, à travers des films (*Le Chagrin et la pitié*, Max Ophüls), ou des romans (Guy Croussy, *La Tondue*, Régine Desforges, *La bicyclette bleue*, Jacques Duquesne, *Théo et Marie*, François-Bernard Michel, *Judith*, Pierre Assouline, *La Cliente* ou encore Michel Chaillou, *1945*[929] …). Cette parenthèse historiographique permet de mesurer l'originalité de la figure de femme tondue du scénario de Duras.

L'écrivain donne voix à cette femme déshonorée publiquement, puis enfermée dans une cave. Tout en subissant l'Occupation, Elle devient celle qui aura pactisé avec l'ennemi et sera tondue en conséquence, comme ces 20000 femmes à la Libération. L'écrivain a sans doute été sensibilisée à cette question à cause de ce qui est arrivé à sa voisine et amie, Betty Fernandez comme nous l'avons signalé plus haut[930]. Duras réhabilite en quelque sorte son amie et ce type féminin en en faisant le prototype de « La Française », et invoquant le droit d'aimer par-delà les devoirs patriotiques (« Je n'avais plus de patrie que l'amour-même » (*Hma*, 148)).[931]

En complément de ce point de vue médian dispensé par des personnages nuancés, on observe dans *Hiroshima mon amour* le souci de faire se confronter les voix décalées sur la guerre. *La Douleur* se compose de différents textes fondés sur une unité biographique et temporelle : l'expérience de Duras aux alentours des années 1944-1945 en France. Différents éclairages souvent féminins sont ainsi portés sur la situation parisienne en temps de guerre. La femme du déporté qui attend, impuissante, des nouvelles de son mari dans le premier texte éponyme, la Résistante, active, qui va jusqu'à séduire un gestapiste pour sauver son mari dans le deuxième, « Monsieur X., dit Pierre Rabier », celle qui torture un collaborateur dans « Albert des Capitales », celle qui tombe amoureuse d'un Milicien dans « Ter le milicien », … autant d'éclats *a priori* peu compatibles d'une réalité complexe, celle de la situation des civiles françaises à la fin de la guerre.

---

[928] Alain Brossat, *Les tondues : un carnaval moche*, Levallois-Perret, Manya, 1992 ; Fabrice Virgili, *La France virile : Des femmes tondues à la Libération*, Paris, Payot, 2000.

[929] Guy Croussy, *La Tondue*, Paris, Grasset, 1980 ; Régine Desforges, *La bicyclette bleue*, Paris, Ramsey, 1981 ; Jacques Duquesne, *Théo et Marie*, Paris, Robert Laffont, 1996 ; François-Bernard Michel, *Judith*, Arles, Actes Sud, 1998 ; Pierre Assouline, *La Cliente*, Paris, Gallimard, 1998, Michel Chaillou, *1945*, Paris, Seuil, 2004.

[930] Laure Adler, *Marguerite Duras*, op. cit., p. 348-349.

[931] On retrouve aussi cet hommage dans *L'Amant*.

Les textes font ainsi jouer des voix contradictoires qui accordent à « l'ennemi » une place qui n'est pas celle d'une cible à abattre.

b- regards critiques sur l'euphorie d'après guerre : *Hiroshima mon amour*, *La Douleur*

La bombe atomique s'est écrasée sur Hiroshima le 6 août 1945, au moment où, en France, le pays commençait à être libéré dans l'euphorie générale. Si la perception d'Hiroshima appelle la compassion à la fin des années cinquante, le film de Resnais rappelle que ce sentiment n'était pas forcément celui qui dominait l'Occident au moment de la déflagration. Dans la deuxième partie du scénario, le Japonais interroge précisément la Française sur « ce que c'était pour [elle], Hiroshima en France » (*Hma*, 48). La réponse vient en deux temps. La première fois la Française répond sur le mode de l'empathie mêlée à de la gêne:

> La fin de la guerre, je veux dire, complètement. La stupeur… à l'idée qu'on ait osé… la stupeur à l'idée qu'on ait réussi. Et puis aussi, pour nous, le commencement d'une peur inconnue. Et puis, l'indifférence, la peur de l'indifférence aussi… (*Hma*, 48)

On remarque ici qu'Elle parle d'Hiroshima comme si elle l'avait vécu. Sa réponse repose en effet sur une définition relativement classique de l'évènement en ce qu'il achève quelque chose, comme ici, « la fin de la guerre », mais qu'il ouvre en même temps une nouvelle ère, « le commencement d'une peur inconnue ». L'émotion transparaît dans les hésitations (les points de suspension, « je veux dire »…) l'incomplétude de sa réponse (« et puis aussi », « et puis », « aussi », la fin est suspendue). Le point de vue personnel fait de « stupeur », est relayé sur le plan collectif du « pour nous » par le sentiment de « peur ». La parenté sonore des deux termes donne l'impression que les points de vue intimes et collectifs se contaminent, comme pour perdre le véritable souvenir de la Française. L'ensemble de la réponse relativement convenu fait l'objet d'une correction deux pages plus loin :

> Hi-ro-shi-ma. [Il faut que je ferme les yeux pour me souvenir… je veux dire me souvenir comment, en France, avant de venir ici, je m'en souvenais de Hiroshima. C'est toujours la même histoire avec les souvenirs.] (*Hma*, 50)

Dans la première version du scénario, que préservent ici les crochets, Duras confère au personnage féminin un regard lucide sur la déformation qu'ont subie ses souvenirs. Elle se rend compte que ceux-ci ont été parasités par tout ce qu'elle a vu d'Hiroshima, qu'elle recense

d'ailleurs au début du texte, ce pourquoi il lui faut symboliquement fermer les yeux pour tâcher de retrouver une mémoire vierge de ces souvenirs acquis. Elle se trouve ainsi incapable de retrouver ses souvenirs originels d'Hiroshima. C'est le Japonais qui l'aide, lui soufflant qu'il faisait beau, et que « le monde entier était joyeux », ajoutant qu'elle était « joyeuse avec le monde entier » (*Hma*, 50).

Ainsi, le souvenir d'Hiroshima est-il associé au bonheur, indécent pour la Française au regard de la catastrophe, dans le contexte amoureux qui l'unit au Japonais. *Hiroshima mon amour* s'attache à réinscrire l'évènement d'Hiroshima dans le contexte de liesse qui touche la population française dans l'immédiat après-guerre. « J'ai l'impression que la réplique sur Hiroshima fait encore trop « bons sentiments » et ne comporte pas assez de « Au fond on s'en foutait un peu. Et puis c'était des jaunes. »[932] écrit Resnais à Duras le 7 août 1958 au sujet de cette réplique. Il est vrai que le propos du réalisateur est adouci dans le scénario de Duras, mais le fond y est.

De même, dans la première partie de *La Douleur*, le contexte de joie du printemps 1945 en France est perçu par le regard décalé d'une femme qui attend dans l'angoisse des nouvelles de son mari déporté. Une analyse rapide permet de constater que les journaux cités au fil du texte retracent essentiellement les progrès des forces Alliées qui prennent l'ascendant sur les forces de l'Axe. La situation de l'Allemagne est ainsi évoquée par étapes : « ils ont fini par franchir le Rhin » (*D*, 13), « les armées alliées déferlent sur l'Allemagne » (*D*, 15), « au cours des dernières vingt-quatre heures on a compté vingt-sept alertes à Berlin », (*D*, 39), « aujourd'hui, oui, Berlin sera pris. On nous l'annonce tous les jours mais aujourd'hui ce sera vraiment la fin », (*D*, 43), « l'Allemagne est en flammes » (*D*, 49).

Par le truchement de la narratrice, Duras relaye la victoire progressive des Alliés que la presse met en avant, au détriment d'ailleurs des Soviétiques. La presse semble ainsi propager un sentiment de réjouissance nationale pour une victoire vécue comme imminente, et à laquelle la France, incluse à travers la France Libre dans les forces Alliées, semble participer. Comme le commente ironiquement Mme L. en conclusion de l'extrait précité c'en est au point où « on parle déjà de l'après paix » quand une partie des prisonniers est cependant toujours dans des zones en guerre. La question des camps, semble être une information de seconde importance pour la presse française, une information « qui n'aura pas de place dans les journaux » (*D*, 54) essentiellement préoccupée par la victoire nationale. Cela est insupportable pour la narratrice qui

[932] Carte postale envoyée à Marguerite Duras par Alain Resnais le 7 août , Archives Duras à l'IMEC, cote DRS 18.17.

explique ainsi pourquoi la lecture de la presse semble être une épreuve et qui finit par « Éviter les kiosques à journaux » (*D*, 15) ou ne plus les lire :

> Je ne lis plus les communiqués. C'est complètement inutile, maintenant ils avanceront jusqu'au bout (*D*, 15)

En fuyant la presse, en ne la lisant plus, Mme L. fuit l'avancée des Alliés, et le cortège d'articles réjouissants sur la Paix. Elle résiste ainsi à la liesse générale qui oublie et masque une partie de la population toujours en deuil, plus occupée qu'elle est de valoriser un pays qui sut se battre contre l'ennemi, et de rétablir l'ordre dans un territoire à sac, que de mettre le doigt sur des atrocités toujours présentes :

> Le trois avril De Gaulle a dit cette phrase criminelle : « les jours des pleurs sont passés. Les jours de gloire sont revenus » (*D*, 40)

En plein mitterrandisme, Marguerite Duras stigmatisme le gaullisme dont elle montre les accointances avec la presse qui relaie majoritairement les informations ayant trait à la restauration d'une identité française, et qui n'éclaire que très peu l'actualité concernant les déportés. Connaissant les relations privilégiées de Duras avec Mitterrand, on peut supposer qu'elle force un peu le trait critique d'une presse en organe de propagande gaullienne, même si les attaques sur De Gaulle sont minorées dans cette version publiée par rapport aux cahiers d'origine. Contre un certain consensus, la narratrice propose dans *La Douleur* une mise en perspective d'un évènement présenté comme secondaire par le traitement journalistique de son époque : le retour des déportés. Comme pour Hiroshima dans le scénario de 1958, elle croise alors ce regard d'une France en liesse avec des « évènements qui, autrement, passeraient inaperçus »[933].

Duras annonce ainsi cette tendance mise à jour par la critique sur le contemporain, d'une littérature de l'évènement qui confronte les discours officiels aux réalités méconnues, oubliées ou cachées :

[933] Léopoldina Pallotta della Torre *Marguerite Duras, La Passion suspendue*, op. cit., p. 44. À la question de la journaliste : « *Quelle doit être la fonction du journalisme* ? », Duras répond : « De créer l'opinion publique autour d'évènements qui, autrement, passeraient inaperçus. »

> […] désormais la fiction ne cherche plus sa confirmation dans l'Histoire, elle ambitionne au contraire de montrer une histoire méconnue, d'en démasquer les zones d'ombre, d'en faire éprouver une réalité oubliée. Elle prétend déconstruire la pseudo intelligibilité mise en œuvre dans les discours officiels.[934]

De cette guerre mondiale industrielle, où l'on meurt en masse, Duras offre ainsi une approche de l'évènement en mode mineur, par l'angle à la fois intime et original de la femme tondue à la Libération, ou d'une femme qui attend le retour de son mari d'un camp de concentration. De même Simon l'aborde avec *La Route des Flandres* sous l'angle de la vacuité qui s'empare du soldat durant la campagne dans les Flandres ou de celle d'une famille qui attend le soldat, comme la mère, ou les sœurs du père de *L'Acacia*.

Chez Mauvignier, comme chez Carrère, ce phénomène s'amplifie. La guerre d'Algérie comme le Heysel ou le tsunami de 2004 sont perçus par le truchement de voix anonymes. La prose de Mauvignier met l'accent sur la reconversion d'une vie après l'évènement plus que sur l'évènement lui-même : comment Tana parvient-elle à reprendre goût à la vie, comment Bernard n'y parvient-il pas, et entre les deux alternatives, la question de Rabut : peut-on commencer à vivre quand on sait que c'est trop tard ? La littérature de notre corpus explore ainsi ces vies minuscules et muettes sur lesquelles la guerre a pourtant aussi eu une incidence, illustrant les propos de l'historien Patrick Boucheron qui envisage la littérature comme une discipline qui explore les zones d'ombre de l'histoire et rend compte de « la fragilité de l'histoire »[935]. Concernant les sujets historiques, il en est parfois qui suscitent la polémique et trouvent leur expression littéraire dans la confrontation des points de vue. Nous illustrerons cette veine avec les romans de Laurent Mauvignier, en particulier *Dans la foule* et *Des hommes*.

3- Mauvignier : confronter les points de vue

Le jeu de confrontation des sources énonciatives chez Mauvignier souligne la complexe appropriation de l'évènement, à plus forte raison quand ceux-ci suscitent la polémique.

---

[934] Dominique Viart, « Nouveaux modèles de représentation de l'Histoire en littérature contemporaine », in Dominique Viart (dir.), *Ecritures contemporaines*, 10, « Nouvelles écritures de l'Histoire », Lettres modernes, Minard, Caen, 2009, p. 22.

[935] Patrick Boucheron « On nomme littérature la fragilité de l'histoire », *Le Débat*, n° 265, Paris, Gallimard, mai-août 2011, p. 41-56.

On a déjà parlé des textes de Mauvignier comme des textes où l'on se perd « Dans le flot des voix ». Le travail sur la polyphonie que nous avons observé, en particulier depuis le roman sur le Heysel paru en 2006 nous semble traduire, comme chez Carrère, une certaine attention à ne pas enfermer l'évènement dans une seule parole, mais au contraire à en faire résonner les accents multiples, en faisant se confronter les points de vue. Or il nous semble intéressant de voir comment cette pluralité de voix chez Mauvignier est travaillée, comme pour Duras, en vue de contrer tout manichéisme. Là où Duras faisait entendre les voix mineures de l'évènement contre les voix officielles, Mauvignier confronte les voix antagonistes. L'écrivain cultive la polyphonie avec le souci d'accorder la parole aux voix discordantes sur des évènements polémiques comme peuvent l'être le drame du Heysel ou la question de la guerre d'Algérie.

Le phénomène s'illustre de manière significative dès 2002 avec le roman *Ceux d'à côté* qui évoque la question du viol. La voisine de Cathy est violée, Cathy semble vivre le viol par procuration et fait part d'une expérience imaginaire du viol. Mais afin de ne pas laisser la parole à cette seule victime, le roman met en place une seconde voix, celle du violeur pensée par l'écrivain comme une voix qui « vient heureusement déranger le confort de lecture que, sans savoir, on avait laissé s'installer »[936]. Ainsi se trouve traitée la question sur le mode polyphonique qui laisse autant de place à la victime qu'au bourreau et évite l'impression « de se placer d'un point de vue moral »[937]. Le principe permet de constater que les choses sont plus complexes qu'il n'y paraît : le « bourreau » devient un personnage plus complexe qu'un simple agresseur, et de son côté, la jeune Cathy exploite le viol de son amie pour ses propres fantasmes. En creux, la frontière entre le bien et le mal est l'enjeu d'un redéploiement, comme l'analyse l'écrivain lui-même :

> J'aime cette lutte qui se fait à l'intérieur de chaque personnage, comment le clivage bourreau/victime est à repenser. Hors du bien et du mal comme ils sont utilisés habituellement.[938]

La question de la polyphonie chez Laurent Mauvignier semble ainsi se rattacher à l'annulation de toute vision manichéenne de l'évènement. Cette confrontation des points de vue qui caractérise ses romans dès leurs débuts s'applique ainsi aux sujets historiques, avec en ligne de mire les simplifications d'une réflexion à la va-vite. Nous observerons ainsi comment *Dans la foule* met en place un dispositif qui s'attache à traiter de la même façon supporters italiens et anglais, loin de la

[936] Laurent Mauvignier, entretien avec Patrick Kéchichian, *Le Monde*, 15 septembre 2006.

[937] Laurent Mauvignier, entretien avec Jean Laurenti, « capter la surface des choses », art. cit.

[938] Entretien avec Jérôme Diacre, *Laura* n°3, mars-octobre 2007.

version médiatique des « voyous anglais »[939] et des pauvres tifosi qui prévalut alors. De la même manière *Des hommes* s'attache à faire entendre une version plurielle de la guerre d'Algérie, entre vision colonialiste, point de vue du fellagha et du harki.

a- *Dans la foule* : tifosi contre hooligans ?

Dans la foule est composé de trois parties. La première court de l'arrivée des principaux protagonistes à Bruxelles le 28 mai 1985 pour assister au match jusqu'au moment de l'affrontement. C'est à l'organisation de cette première partie, elle-même découpée en cinq chapitres que nous nous intéresserons car il nous semble qu'elle s'attache à marquer une équivalence de traitements entre, si l'on peut dire, *bourreaux* anglais et *victimes* italiennes.

Parmi les personnages qui apparaissent dans le premier chapitre de la première partie se posent en effet deux groupes. Un couple d'amis, Jeff et Tonino, qui encourage l'équipe italienne, et une fratrie de jeunes hommes débarqués de Liverpool qui encouragent l'équipe anglaise. Le roman fait alterner deux voix, celle de Jeff pour le camp italien, et de Geoff pour le camp anglais et scénarise ainsi, dès le début, un potentiel affrontement entre italiens et anglais. Si Jeff et son ami ne sont pas italiens, Tonino est d'origine italienne, comme l'évoque son prénom et ses origines. Il parle également italien puisque c'est dans cette langue qu'il parle à Tana et Francesco, des amis italiens rencontrés dans le métro. Quant à Geoff, il défile dans les rues sous la bannière des slogans « England ! England ! ».

Bien que marqués par leur appartenance à deux camps opposés, c'est davantage sur le mode de la symétrie que les deux camps sont traités par l'écrivain. Les points communs entre les deux groupes de supporters sont d'abord suggérés par la proximité sonore des noms des personnages qui portent la voix de chaque camp : Jeff et Geoff. Les deux porte-voix de chaque camp ont quasiment le même prénom. Du reste, les motifs se retrouvent de l'univers des étudiants dilettantes au milieu ouvrier des docks de Liverpool : boisson, poésie et assimilation du football à une religion passent d'un monde à l'autre. Pendant que Jeff et Tonino sont invités pour fêter la fin des études de Gabriel autour d'un verre, Geoff boit avec ses frères dans les rues du Heysel. Jeff raconte qu'enfant il écrivait des poésies (*Dlf*,38) et évoque l'envie de se prendre pour un « Baudelaire de passage » (*Dlf*, 62), quand la petite amie de Geoff, Elsie, est une admiratrice de Rimbaud dont elle lit les poésies en version bilingue (*Dlf*, 51). Jeff relate l'assimilation de Platini à

[939] Voir le commentaire à chaud de Gérard Holtz pour Antenne 2 le 29 mai 1985, archives ina qui évoque les hooligans sous l'appellation « voyous anglais »

un Dieu[940] quand chez Geoff aussi le football est conçu dans sa dimension religieuse. Les voix des deux camps ne frappent donc pas seulement par leur ressemblance onomastique, elles appartiennent aussi à des mondes qui se ressemblent. Cette ressemblance ressort d'autant plus qu'elle est renforcée par une confrontation avec la voix du Bruxellois Gabriel. N'encourageant aucune équipe particulière, appartient à un monde plus policé. Vivant en couple rangé avec Virginie, il bénéficie d'une vie professionnelle stable dont il fête la *promotion*[941]. Gabriel incarnerait une voix masculine divergente qui fait ressortir la ressemblance entre les mondes plus précaires de Geoff et de Jeff.

Ces deux voix de Geoff et de Jeff, majoritaires dans la première partie, sont en outre traitées en alternance, en particulier dans les chapitres un et trois. Par moment, la voix de l'un semble même prolonger celle de l'autre. Cette technique qui consiste à faire dialoguer deux voix censées ne pas s'entendre était déjà à l'œuvre dans *Loin d'eux*. Cet effet permettait de souder les personnages les uns aux autres, malgré l'isolement que leur confèrent les monologues. Les effets de transition exprimaient ainsi une forme de solidarité familiale entre ces voix. Or, dès le premier passage de relai entre la voix de Jeff et celle de Geoff, on observe cette technique de faux dialogue. Tandis que la voix de Jeff s'achève sur les regrets d'avoir vécu après coup cet évènement du Heysel, sur l'envie de ne plus se souvenir (« Le soleil, celui de ce jour-là, je me dis, pas sûr que ce soit mieux d'en parler, pas sûr que j'aie envie »), celle de Geoff semble lui répondre et déplore à son tour d'avoir dû assister au spectacle :

> Il aurait mieux fallu que je ne monte pas dans le train. Mais voilà. Au lieu de rester là, de ne pas bouger, je suis monté dans le train et moi aussi, ce jour-là, je suis parti de Liverpool et je suis allé jusqu'en Belgique, à Bruxelles. (*Dlf*, 11)

Le « moi aussi » de la réplique laisse entendre que le personnage abonde dans le sens du propos précédent. Outre cela, la désignation de l'évènement se fait de la même manière par l'expression « ce jour-là » que nous soulignons dans les deux extraits. Un peu après, Geoff raconte comment il en est arrivé à accompagner ses frères au stade alors qu'il n'aime pas le football :

---

[940] « Dieu joue pour nous à la Juve » (*Dlf*, 15), « Dieu est avec nous, j'en suis sûr, il s'appelle Michel et le stade est son autel, Alléluia, mon pote ! » (*Dlf*, 17)

[941] En italique dans le texte. Cette façon de souligner le terme accentue le décalage avec les autres personnages en déshérence professionnelle.

> Pas parce que c'était avec mes frères mais simplement parce qu'on avait entendu répéter plusieurs fois à la radio que ce serait le match du siècle, et qu'une occasion comme celle-là est trop rare dans la vie pour qu'on puisse la laisser passer. (*Dlf*, 15)

La voix de Geoff s'éteint sur cette phrase et après un blanc celle de Jeff enchaîne en semblant reprendre là où celle de Geoff s'était arrêtée, exactement sur le qualificatif « match du siècle » colporté par la sphère médiatique :

> Du siècle ! ont-ils dit. Et si Platini n'est pas Dieu c'est que la Vecchia Signora n'est qu'une belle putain de catholique, comme on dit chez nous, disait Tonino. (*Dlf*, 15)

Ainsi, Geoff, comme Jeff, reprend à son compte l'expression qui condense l'évènement en une formule hyperbolique, « le match du siècle », entendue à la radio, ou à la télévision. Les deux personnages sont en quelque sorte victimes d'un battage médiatique que leur expérience du match leur apprendra à nuancer. Plus encore, la dimension chorale du texte amène Geoff à croiser la voix de Tana pour relater l'évènement du Heysel de l'intérieur du stade. En effet, au moment des échauffourées, bien qu'appartenant à deux camps en conflit, les deux voix se complètent pour rendre compte de l'évènement. On le voit, le texte fait "dialoguer les monologues", comme pour rassembler les individus que l'évènement a isolés du monde. Ce faisant, Laurent Mauvignier donne l'impression d'avoir travaillé son texte en vue de faire communier les expériences de l'évènement, et non de les faire se confronter.

Pour contrer tout manichéisme entre *hooligans* et *tifosi*, l'auteur de *Dans la foule* entreprend enfin de ne pas mentionner ces deux termes spécifiques aux supporters des équipes[942]. Les personnages ne sont pas enfermés dans un camp, à plus forte raison quand ce camp est connoté pour sa violence, comme c'est le cas du terme *hooligan*[943]. Non seulement Geoff n'est pas un *hooligan*, mais Mauvignier dote également les personnages italiens d'un caractère légèrement voyou alors que Geoff, l'Anglais est lui-même une victime, celle de ses frères, plus téméraires que lui. Tandis que Tonino subtilise les billets du match à ceux qui l'ont pourtant invité à leur table,

[942] Le terme *tifosi* est employé dans le texte mais c'est dans la voix de Doug, le fervent supporter de Liverpool, présenté comme un personnage très violent qui inverse le rôle joué par les Anglais et les Italiens dans le stade : « Vous vous rendez compte qu'il y avait dans les tribunes tous ces tifosi qui avaient des barres de fer et qui couraient sur la pelouse et menaçaient des gens ; on les a vus, à la télé, les images de ces tifosi, vous vous rendez compte ? » (*Dlf*, 179).

[943] *Le Robert* définit *hooligan* comme « jeune asocial qui exerce la violence, le vandalisme dans les lieux publics ou lors de rencontres sportives ». À l'inverse, le terme *tifosi*, moins connu, correspond à un simple équivalent italien du mot anglais « supporter », *Le Nouveau Petit Robert*, p. 1100 et 2253.

Geoff est dépeint comme un jeune homme éteint qui cherche à obtenir la considération de ses frères voire de toute sa famille.

b- *Des hommes* : harkis/fellaghas/colons

Des hommes évoque la Guerre d'Algérie suivant le même principe que *Dans la foule* évoque le Heysel. Le point de vue dominant est celui des soldats réquisitionnés pour se battre : Bernard, Rabut, ou Février qui racontent de temps en temps un évènement comme la découverte d'un corps mutilé ou une descente dans un village, même si globalement, c'est surtout d'ennui et de peur que sont constituées leurs journées. Bien que les seules voix émanent de soldats, le roman regroupe d'autres catégories de personnages qui illustrent la variété des entités qui constituent l'Algérie d'alors. Outre les soldats français, on trouve des harkis, comme Fathia et sa famille, Idir et Abdelmalik autrement dit des Algériens qui se rangent du côté français. Les européens qui habitent l'Algérie sont évoqués au travers de Mireille et de sa famille. Quant aux fellagas, ils sont évoqués sans être nommés lors des violences sur le médecin et la mise à mort de tout le camp militaire dans la caserne. Ces entités n'ont pas vraiment la parole, dans le sens où nous n'avons pas accès à la conscience de ces personnages. La complexité du problème algérien est posée à l'intérieur d'une seule conscience, celle du soldat Bernard, alors en permission à Oran, qui s'interroge sur ce qu'il ferait, lui, « s'il était Algérien » :

> Plus le temps passe, plus il se répète, sans pouvoir se raisonner, que lui, s'il était Algérien, sans doute il serait fellaga. Il ne sait pas pourquoi il a cette idée, qu'il veut chasser très vite, dès qu'il pense au corps du médecin dans la poussière. Quels sont les hommes qui peuvent faire ça ; Pas des hommes qui font ça. Et pourtant. Des hommes. Il se dit pourtant parfois que lui ce serait un fellaga. Parce que les paysans qui ne peuvent pas travailler leur terre. Parce que la pauvreté. Même si certains disent qu'on est là pour eux. On vient donner la paix et la civilisation. Oui. […] Il pense à ce qu'on lui a dit de l'Occupation, il a beau faire, il ne peut pas s'empêcher d'y penser, de se dire qu'ici on est comme les Allemands chez nous, et qu'on ne vaut pas mieux. Il pense aussi qu'il serait peut-être harki, comme Idir, parce que la France c'est quand même bien, se dit-il, et puis que c'est ici aussi, la France, depuis tellement longtemps. Et que l'armée, c'est un métier comme un autre, sur ça Idir a raison, être harki, c'est faire vivre sa famille alors que sinon elle crèverait de faim. (*Dlf*, 201-202).

La conscience du soldat Bernard réfléchit les positions des différentes parties. Les voix de chaque constituante du problème algérien sont portées par la sienne qui les reprend pour les confronter (« certains disent », « il pense à ce qu'on lui a dit », « sur ça, Idir a raison »), ce qui fait ressortir la complexité de la situation algérienne. Parce qu'il est issu d'une famille de paysans, et

qu'on lui a raconté l'Occupation allemande, Bernard se sent proche des fellagas. Mais parce qu'il comprend qu'on ait envie de faire vivre une famille, lui qui envisage justement d'en fonder une avec Mireille, il se sent aussi harki. Quant à la position de l'armée, elle se justifie par le fait que l'Algérie est alors française… Au lieu de juxtaposer des voix discordantes, Mauvignier fait entendre cette discordance au cœur de la voix d'un soldat. À être en empathie avec les différentes parties du cas algérien, Bernard finit par ressentir l'« envie de retourner tout ce qui est le monde devant lui » (*Dh*, 202), expression de son désarroi face à l'impossibilité de faire un choix parmi ces positions contradictoires.

Ce passage délibératif qui entérine toute position manichéenne au sujet de la guerre d'Algérie interpelle d'autant plus le lecteur qu'il se greffe sur un développement du titre du roman. Repris par deux fois dans le passage, et en particulier dans une phrase nominale : « Des hommes », le roman semble condenser dans cette polyphonie une position éthique du roman dans son ensemble, position qui consisterait à pouvoir accorder une légitimité aux soldats, comme aux harkis, ou aux fellagas dans la mesure où chacun raisonne en Homme, avec sa manière de voir les choses.

Au terme de cette analyse sur les usages de la polyphonie chez Mauvignier, nous constatons que le travail de la confrontation des voix vise à apporter des éclairages divergents, parfois perçus comme incompatibles, sur l'évènement. Le but reste d'empêcher toute lecture simplificatrice de ce qui s'est passé, de rendre compte de l'évènement dans toute sa complexité.

4- Carrère, points de vue complémentaires

C'est dans un rapport complexe, fait de proximité et de distance que se construit le lien entre le discours littéraire et les autres discours sur l'évènement : historiques, sociologiques, médiatiques, voire psychologiques. Pour les fictions contemporaines, le document intéresse et stimule l'écriture. Nous allons examiner comment dialoguent le discours littéraire et les autres types de discours chez Emmanuel Carrère qui semble faire jouer à ces regards croisés un rôle prépondérant pour saisir l'évènement sous plusieurs angles complémentaires. Mais afin de mettre en perspective ce rapport au document, et en montrer la spécificité contemporaine, nous proposons une étude du rapport au document chez Duras et Simon.

a- statut du document chez Duras et Simon

- Duras et les journaux de « La Douleur »

Tandis qu'*Hiroshima mon amour* tend à effacer les traces des documentaires qui le précèdent, les journaux sont très souvent cités dans « La Douleur ». Nous avons pu constater plus haut qu'ils étaient la plupart du temps dépréciés par la narratrice, parce qu'ils sont soumis à la doctrine dominante. Nous proposons de réfléchir ici aux autres enjeux de leur statut au sein du texte.

De *prime* abord, ces papiers n'ont d'ailleurs par le statut de document de travail. Ils font partie du quotidien de la narratrice. Pourtant, quand elle évoque ces nombreux journaux collectés durant la captivité de Robert L. dans le texte « M. X dit ici Pierre Rabier », la narratrice s'explique par l'envie de conserver les traces de cette période pour son mari déporté qui n'y aura pas eu accès :

> Je prends ces notes pour Robert L. pour quand il rentrera. Je pointe aussi sur une carte d'état major l'avancée des troupes alliées en Normandie et vers l'Allemagne jour après jour. Je garde les journaux » (*D*, 87).

Ces journaux sont donc à destination de son mari, et non des pièces conservées pour son propre travail d'écrivain. Pourtant Marguerite Duras reconnaît ailleurs « avoir gardé les journaux pour citer les articles comme [elle] le fai[t] » dans *La Douleur*[944]. C'est donc que les papiers ont été relus pour le travail d'écriture. Ces deux versions sur l'usage des journaux nous semble révélatrice de ce que, de façon générale, Marguerite Duras cherche à préserver la frontière entre ses œuvres littéraires et ses écrits dans la presse :

> Quand j'écrivais des livres, je ne faisais jamais d'articles. C'est dans les creux, les moments vides, que j'étais appréhendée par le dehors. Quand j'écrivais des livres, je crois que je ne lisais même pas les journaux. Ça ne s'inscrivait pas, je ne comprenais pas ce qui se passait. Écrire des articles, c'était sortir au dehors, c'était mon premier cinéma.[945]

L'auteur assimile les textes de l'*outside*, à des textes issus de l'extérieur, mais aussi à des textes extérieurs à la littérature. Le choix du terme anglo-saxon d'*outside* insiste sur le caractère étranger

[944] *Marguerite Duras, O. C., IV*, op. cit., p. 1328.

[945] Marguerite Duras, *Outside*, op. cit., p. 12.

des écrits qu'elle produit pour la presse, ce, doublement, parce qu'il signifie *le dehors*, *l'extérieur*, et qu'il l'exprime de plus dans une langue étrangère. L'écrivain répartit son écriture entre d'un côté le champ médiatique, qui se nourrit de l'extérieur pour y retourner, et le champ littéraire, plus intimiste. Il est donc logique que les journaux évoqués dans l'œuvre ne soient pas destinés au travail littéraire de la narratrice mais à son mari.

Bien qu'intéressée par la presse et le travail de journaliste[946], Duras semble vouloir maintenir son travail d'écrivain à distance de celui qu'elle fournit pour les journaux. Cette distinction que cherche à préserver Duras entre les écrits d'une facture qu'elle dit « un peu négligée »[947] pour les journaux et l'écriture pour la littérature ne nous semble pour autant pas si évidente dès lors qu'on s'intéresse à *La Douleur* dont la genèse illustre néanmoins une forme de porosité de cette frontière entre écriture pour les journaux et écriture pour la littérature.

De fait, le premier texte éponyme de *La Douleur*, d'abord publié dans la presse puis considéré comme une littérature autobiographique, montre à quel point la distinction entre écriture journalistique et écriture littéraire *inside/outside*, s'avère complexe, voire artificielle. Quant au deuxième texte du recueil, « Monsieur X. dit ici Pierre Rabier », il est écrit à partir des notes écrites par Duras pour sa déposition devant les juges au procès de Charles Delval[948]. Le texte à usage juridique aura donc servi de base au texte littéraire. Comble du mélange des genres, certains passages attribués au journal *Libres* du 24 avril[949] dans la version des *Cahiers de la guerre* de 1946-1948 sont attribués dans *La Douleur* à la narratrice :

> Aujourd'hui les vingt mille survivants de Buchenwald saluent les cinquante et un mille morts du camp. (*D*, 34).

Ce glissement montre combien est friable la frontière entre le discours du journaliste et celui de l'écrivain. *La Douleur* qui mêle intimité du sujet et histoire collective montre ainsi que le

---

946 Fervente lectrice de journaux, notamment du *Détective*, elle a elle-même notamment contribué, dès la fin des années Cinquante, à *France-Observateur*, au *Monde*, à *Vogue* – ce qu'elle justifie par des raisons « alimentaires » (Outside, p. 12), ou encore à la revue *Sorcières*, dirigée par Xavière Gautier, et, plus tard, à *Libération*… cet aspect de l'écrivain est consacré dans les années quatre-vingt par la parution d'une série de recueils de ses articles. En 1980 des chroniques pour *Les Cahiers du Cinéma* sont publiées sous le titre *Les Yeux verts* (Recueil d'articles pour *Les Cahiers du Cinéma* paru en juin 1980), *L'Été 80* (Recueil d'articles pour le journal Libération écrits de juillet à septembre 1980 et paru en octobre de la même année), et sera suivi de près par *Outside*, recueil d'articles de Duras écrits entre 1950 et 1960, paru chez Albin Michel.

947 Marguerite Duras, *Outside*, op. cit.,, p. 11.

948 *Marguerite Duras, O. C., IV*, op. cit., p. 1350.

949 Id., p. 1355.

journalisme n'est pas un domaine si éloigné de la littérature durassienne qui propose aussi, en filigrane, un journalisme de l'*inside*.

Par ailleurs, si les journaux apparaissent dans *La Douleur*, c'est essentiellement dans le premier texte, censé être un journal intime. Ce texte se nourrit donc d'une compilation informative qui sied au genre littéraire dans lequel il se coule. En offrant un tableau précis et vérifiable de la situation de l'époque dans laquelle s'inscrit l'attente de Mme L., en colorant son texte d'une dimension autobiographique et véridique, le recours aux journaux contribue à donner l'impression que le texte rédigé est bien écrit au jour le jour. Le statut du journal pour Duras est donc moins un document qu'un élément relevant de l'actualité. Son usage semble ici plus circonstancié et qu'inhérent à une démarche liée à l'appropriation de l'évènement.

- statut des journaux chez Simon

Comme pour Duras, la nature des documents dans la prose de Claude Simon se cantonne en grande partie aux journaux écrits. L'écrivain en fait toutefois un usage beaucoup plus symbolique et déprécié. Plus que l'information qu'ils contiennent, les journaux sont un support, un objet qui accompagne et révèle le délitement du monde, des discours, et la rupture du soldat d'avec la société.

Chez Claude Simon, le journal est pour les personnages le lieu d'une information consacrée à laquelle certains sont sensibles. Aux escales, la femme du mobilisé de 1914 « se précipitait nerveusement sur les journaux » (*Ac*, 276) afin de comprendre ce qui se passait. Dans un débat qui confronte Blum à Georges dans *La Route des Flandres*, ce dernier use de l'argument d'autorité selon lequel son histoire d'ancêtre est sans doute vraie puisqu'il « y a tous les jours des choses comme ça dans les journaux » (*RF*, 323). Cette autorité journalistique semble imparable : malgré « deux ans à essayer de croire que ce qu'on pouvait lire à travers les articles des journaux n'arriverait pas » (*Ac*, 190), cela arrive. L'instance journalistique, perçue comme discours rattaché aux institutions politiques et militaires, est alors considérée comme un des éléments responsables de la guerre :

> […] se confondait dans leur malheur tout ce qui, d'une façon ou d'une autre, les avait chassés de chez eux, armé de papiers, coiffé d'un képi ou d'un casque : les secrétaires de mairie ou les gendarmes qui, quelque heures plus tôt, en même temps que les journaux imprimaient leurs énormes manchettes, avaient frappés à leurs portes […] (*Ac*, 246)

Par un effet de concomitance, les journaux sont intégrés aux pouvoirs en place formant une trilogie : Politique, Police, Presse, même combat. Pour sceller ce lien entre discours médiatique et pouvoir, un peu plus loin, un capitaine articule devant les cavaliers un discours similaire à celui qui « à la même heure, s'étalaient sur les manchettes des journaux du monde entier en caractères gigantesques » (*Ac*, 252-253).

Incarnant comme chez Marguerite Duras une forme de discours institutionnel sur le monde, le journal ne concerne plus le soldat confronté au chaos de la guerre comme il ne semblait pas toucher les familles en attente des rescapés des camps dans *La Douleur*. La presse devient alors l'apanage des civils, la feuille de chou formant comme un « mur », symbole d'une scission entre deux mondes qui ne communiquent plus comme le suggère l'homme au journal le jour de la mobilisation du brigadier de 1939 :

> […] ce mur : de même que l'homme au journal avait déployé entre eux et lui comme une sentence pour leur signifier leur bannissement la mince feuille de papier aux caractères monumentaux pour ainsi dire maçonnés, sans interstices ni fissures […] (*Ac*, 248).

Les caractères « monumentaux » des journaux sont ainsi édifiés comme des monuments, institutionnalisés par le pouvoir politique mais en décalage avec le vécu du soldat. Quand il s'évade de son camp de travail, le brigadier semble vivre dans un monde sans commune mesure avec celui dont parlent les journaux. Il passe devant le hall de la rédaction où figure le recensement des pertes du jour « sans s'arrêter » (*Ac*, 377), comme Mme L. finit par le faire, « il ne lisait rien, pas même un journal » (*Ac*, 376). C'est seulement à la toute fin du roman, lorsque le soldat retrouve progressivement goût à la vie qu'il recommence symboliquement à les consulter de nouveau :

> Peu à peu, il changeait. Il recommença à lire les journaux, regardant les cartes qu'ils publiaient, les noms des villes, des côtes et des déserts où continuaient à se livrer les batailles. (*Ac*, 379-80)

Tout se passe comme si l'expérience vive de la guerre était incompatible avec le discours journalistique posé comme institution à la fois responsable de l'évènement et incapable d'en rendre compte. Le journal porte un discours sur l'évènement qui indiffère les soldats, pourtant en première ligne dans ce conflit. Le discours médiatique est, au rebours d'un discours sur l'actualité, montré comme une parole qui piétine :

> Le réserviste s'approcha de l'étalage dont la marchande de journaux avait relevé le rideau et regarda les titres, mais c'étaient les mêmes que ceux de la veille. (*Ac*, 201)

> Parfois, machinalement, l'un d'eux [des réservistes] se baissait, ramassait sur le plancher quelque exemplaire froissé d'un journal du jour (à quelques variantes près, ils portaient tous le même titre en lettres énormes […] depuis déjà plusieurs semaines – en fait depuis plusieurs mois – en fait depuis plusieurs années) […](*Ac*, 161)

Le soldat imprégné d'un univers en déliquescence, ne voit plus dans les journaux que le délitement du verbe :

> […] (les titres qui étaient en quelque sorte une simple dilatation typographique de mots […], comme si, en même temps que les règles de la syntaxe qui leur assignait un ordre pour ainsi dire de bienséante et rassurante immunité, les autres, (les autres mots : ceux dont ils étaient habituellement entourés) avaient subitement perdu toute raison d'être, la syntaxe expulsée elle aussi, les manchettes […] réduites à l'assemblage de deux ou trois substantifs isolés et démesurément agrandis[…] (*Ac*, 161)

Le journal expose le dysfonctionnement du langage : en dehors du piétinement, une partie des mots « s'effacent », d'autres au contraire grossissent jusqu'à remplir toute la page :

> […] un journal dont la manchette portait cette fois en lettres si énormes que chacun des deux mots emplissait toute la largeur de la page (et l'ensemble presque de sa hauteur) : MOBILISATION GENERALE. (*Ac*, 236)

Comme si le sens des mots s'amenuisait, c'est dans leur apparence qu'il faut y voir du sens. Quant à « la syntaxe expulsée », elle traduit l'impossibilité de créer cette « gluante béchamelle »[950] qui caractérise le discours journalistique dans *Le Vent*. Le journal devient alors symboliquement porteur d'un message secondaire, celui qui annonce aux soldats leur propre mort :

> […] l'énorme manchette en lettres de deuil, comme un faire-part (celui de leur propre mort) qui s'étalait sur toute la longueur de la première page du journal déployé quelques heures plus tôt devant leurs yeux. (*Ac*, 239)

Incapable de jouer son rôle de support de l'information en temps de guerre pour les soldats, le journal se voit alors détourné de sa fonction informative. Comme les livres peuvent parfois être utilisés en temps de guerre comme combustible pour se chauffer, « les journaux à gros titres

[950] Claude Simon, *Le Vent*, op. cit., p.174-175

déchirés et étalés sous eux » (*Ac*, 163) servent aux soldats à dormir en les préservant un peu du froid, ou à emballer des casse-croûtes (*Ac*, 197).[951]

Ce détournement ironique des usages du document souligne l'inanité des discours médiatiques : tels les livres de la bibliothèque qui n'ont pu empêcher la guerre, les journaux n'apportent rien aux soldats. Les discours, tout savants qu'ils sont, finissent par disparaître ; comme les livres de la bibliothèque de Leipzig s'envolent en fumée, la presse conservée par le père de Georges finit en « […] amas de journaux froissés où depuis longtemps on ne distinguait plus rien (pas même les lettres, des signes reconnaissables, même plus les gros titres à sensation : à peine une tache, une ombre un peu plus grise sur la grisaille du papier) » (*RF*, 41).

b- *L'Adversaire* : au croisement des discours, un texte composite

Au contraire de Duras et Simon, les textes de Carrère s'offrent comme des récits documentés. Le document s'y exhibe, même, comme ces extraits de la correspondance entre l'écrivain et celui sur qui il envisage d'écrire, des propos de voisins sur l'accusé (Cécile : « peut-être qu'il t'aurait tué, toi aussi» (*Ad*, 26)), des extraits du procès, des rapports de psychiatres… L'affaire Romand est à la confluence de divers domaines qui trouvent ainsi leur place dans le récit de Carrère au premier chef desquels on trouve le domaine juridique, suivi de près par le monde médical et la sphère médiatique.

Les formes de discours associées au domaine judiciaire sont variées. Cela va des extraits de l'acte d'accusation (*Ad*, 48), de l'audience (*Ad*, 77-78), du réquisitoire (*Ad*, 198), à la transcription des paroles du substitut du procureur de la République (*Ad*, 20), à celles de l'avocat de Roman, maître Abad (*Ad*, 54-55). Figurent aussi dans le texte de Carrère des extraits de témoignages, comme celui de Romand, bien entendu, mais aussi d'autres parties concernées par l'affaire, comme son oncle (*Ad*, 141) ou l'institutrice Mme Milo (*Ad*, 194). Relèvent aussi du domaine judiciaire les pièces à conviction, elles-mêmes de différentes natures, comme le document administratif qui atteste de la correspondance entre Jean-Claude Romand et l'université de médecine, le poème écrit à Mme Milo sur le « je ne sais quoi », un message sur répondeur oublié dans la maison des Romand, ou encore une lettre d'adieu laissée dans la voiture par Romand (« Un banal accident, une injustice peuvent provoquer la folie. Pardon Corinne, pardon mes amis, pardon aux braves gens de l'association Saint-Vincent qui voulaient me casser la gueule. » (*Ad*, 20)).

[951] Déjà dans *Le Vent*, des feuilles de journaux « la feuille déchirée qui a servi à envelopper la botte de poireaux », Id., p. 174-175

- Carrère et le discours médical

Le discours médical se mêle davantage au corps du texte de Carrère. La référence à une « conduite "ordalique" » est mentionnée par le biais de l'avocat général (*Ad*, 199). Le narrateur se montre bon connaisseur de la psychanalyse. Il n'hésite pas à citer Freud, avec l'épisode du chaudron qui illustre le déni pathologique (*Ad*, 110), relate sa propre expérience de la cure analytique avec François Roustang (*Dvqlm*, 124) et des bienfaits qu'elle a pu avoir sur lui. Les récits de Carrère accordent donc une attention particulière à la psychanalyse et recèlent de nombreux personnages en lien avec ce domaine. Une amie de Florence « psychologue à Prévessin » appelle au moment où Romand vient de la tuer (*Ad*, 161-162), la maîtresse de Romand, Corinne, est psychologue pour enfant et son mari psychiatre (*Ad*, 113)… Sur ce point Carrère déforme les professions des personnages, tous deux dentistes transformés à l'occasion de l'affaire Romand en spécialistes de la vie psychique, une manière de signaler, peut-être, son intérêt pour cette discipline.[952]

Comme le discours judiciaire, le discours médical a lui-même produit son propre discours sur le cas Romand à travers différents rapports d'experts comme celui des deux médecins, Denis Toutenu et Daniel Settelen[953] . Désignés en mars 1995 pour constituer le dernier collège d'experts, les deux psychiatres et psychanalystes ont suivi Romand près de trois mois afin de livrer leur diagnostic sur son cas. Selon eux l'affaire relève d'une forme de narcissisme. Le rapport du texte de Carrère à ce diagnostic est ambigu. Conscient que le moteur de son livre à savoir « ce qui se passait dans [l]a tête » de Romand est voué à rester inaccessible, l'écrivain passe en revue les différents domaines qui échoueront à répondre à cette question, au nombre desquels il place la psychanalyse :

> Cette question qui me poussait à entreprendre le livre, ni les témoins, ni le juge d'instruction, ni les experts psychiatres ne pourraient y répondre, mais soit Romand lui-même, puisqu'il était en vie, soit personne. Après six mois d'hésitations, je me suis décidé à lui écrire, aux bons soins de son avocat. » (*Ad*, 35)

Si pour la justice comme pour la psychanalyse, le psychisme de Romand est voué à l'échec, l'écrivain ne renonce pas à essayer de le cerner et amorce sa relation au détenu comme une sorte de défi face à ces domaines.

---

[952] Denis Toutenu et Daniel Settelen, *L'affaire Romand : Le narcissisme criminel, approche psychologique*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 78.

[953] Id. Cet ouvrage reprend certains des rapports sur Romand ainsi qu'une critique de quelques pages du livre de Carrère sur le sujet (Id., p. 77-83).

Malgré le discrédit dont il fait l'objet, le discours médical, associé à d'autres discours, figure dans le récit de l'écrivain. Non seulement l'écrivain y a eu accès lors de ses recherches, mais il semble même s'en être bien imprégné. En effet, dans l'un de leurs rapports écrit en mai 1995, les médecins notent que dans le système qu'il met en place, Romand « n'est pas quelqu'un qui a fait quelque chose d'atroce [mais] il est quelqu'un à qui il est arrivé quelque chose d'effroyable. ». Carrère constate de la même façon :

> Il n'y a sans doute pas trente-six mille manières de s'adresser à quelqu'un qui a tué sa femme, ses enfants, ses parents, et leur survit. Mais je me rends compte avec le recul que je l'ai tout de suite caressé dans le sens du poil en adoptant cette gravité compassée et compassionnelle et en le voyant non comme quelqu'un qui a fait quelque chose d'épouvantable mais comme quelqu'un à qui quelque chose d'épouvantable est arrivé, le jouet infortuné de forces démoniaques. (*Ad*, 41)

Hasard ou coïncidence ? L'écrivain semble alors partager le diagnostic médical des docteurs Toutenu et Settelen. Pourtant, Romand suggère à l'écrivain de dépasser ces conclusions médiales :

> Il se disait convaincu « que l'approche de cette tragédie par un écrivain peut largement compléter et transcender d'autres visions, plus réductrices, telles que celles de la psychiatrie ou d'autres sciences humaines » et tenait à me persuader et à se persuader lui-même que « toute "récupération narcissique" était « loin de (s)a pensée (consciente, du moins). J'ai entendu qu'il comptait sur moi plus que sur les psychiatres pour lui rendre compréhensible sa propre histoire et plus que sur les avocats pour la rendre compréhensible au monde. (*Ad*, 42)

Cette fois c'est dans la bouche de Romand qu'advient le verdict psychiatrique, celui de « récupération narcissique », contre lequel s'élève l'accusé qui semble chercher habilement à rallier le discours littéraire à sa cause en brossant l'écrivain « dans le sens du poil ». Carrère perçoit ainsi la mission que lui confère Romand : délégitimer la thèse du narcissisme en déployant celle du héros tragique. Pour Toutenu et Settelen, il s'agit là d'un exemple de « pacte narcissique »[954] entre l'écrivain et l'accusé : Carrère reconnait à Romand qu'il est une victime quand Romand reconnaît à Carrère d'être en mesure de faire ce sur quoi les autres achoppent : donner une vision plus compréhensible de l'évènement. Cité à quelques endroits du récit, le discours médical est ainsi envisagé dans un rapport documentaire, comme l'un des éléments d'interprétation à dépasser. Le discours littéraire et le discours médical se croisent ainsi, avec la possibilité d'envisager les choses sous des angles différents, à savoir : évoquer l'affaire sous l'angle non du narcissisme mais celui du personnage frappé par le destin.

[954] Ibid, 82.

À côté de ces discours de nature judiciaire, ou psychologique, on trouve toute une série de bribes de discours médiatiques. Dans *L'Adversaire*, l'écrivain mentionne un nombre impressionnant de journaux. C'est presque plus une phrase du journal *Libération* que l'affaire Romand elle-même qui déclenche chez Carrère l'envie d'écrire *L'Adversaire*. Lecteur de journaux, dès la première page le narrateur écrivain situe son envie d'écrire après avoir, par hasard, « lu le premier article de *Libération* consacré à l'affaire Romand », (*Ad*, 9). Il revient plus loin sur le mystère d'une phrase du journal qui l'aurait interpelé et qu'il cite pour l'occasion :

> Et il allait se perdre, seul, dans les forêts du Jura. (*Ad*, 35)

L'écrivain est totalement happé par cette idée qu'un homme puisse passer ses journées à marcher dans la forêt, s'interroge sur ce qui se passait dans sa tête dans ces moments-là. L'article de Florence Aubenas auquel Carrère fait implicitement référence aurait donc joué un rôle de catalyseur pour l'écriture de *L'Adversaire*. Outre cela, la prose de l'écrivain intègre des extraits de journaux dont les sources sont parfois précisées (*Le Progrès*[955], ou *Le Monde*[956]), parfois floues[957]. À l'inverse des extraits cités dans « La Douleur », ces extraits sont exploités comme des éclairages pertinents sur l'évènement. Leur valeur documentaire se confirme au regard du nombre de journaux cités : quasiment tout le panel des titres qui ont pu traiter de l'affaire semble évoqué dans le texte de Carrère, de la presse locale à la presse nationale. Aux titres précédemment cités on ajoutera *L'Est Républicain*, *Le Dauphiné libéré* et *L'Humanité*[958]. Les journaux cités s'inscrivent dans le texte comme une matière avec laquelle l'écrivain a travaillé son roman. Le discours littéraire se nourrit ainsi des discours médiatiques dans un but constructif. La presse semble servir une sorte de rhétorique de la preuve, avec laquelle compose Carrère. Mais le rapport de l'écrivain au discours médiatique, va là encore au-delà de la simple citation de coupures sur l'affaire Romand et mérite qu'on s'y attarde un peu plus longuement.

---

[955] « Qui aurait cru qu'on donnait en exemple celui qui deviendrait un monstre ? » p. 27.

[956] « "On n'a pas tout les jours l'occasion de voir le visage du diable " : ainsi commençait, le lendemain, le compte rendu du *Monde*. p. 48.

[957] Journaux qui parlent de Corinne comme d'une « mystérieuse maîtresse » (*Ad*, 22).

[958] *Ad*, p. 46-47.

- Carrère et le discours médiatique : la question du *New Journalism*

Comme Marguerite Duras, Emmanuel Carrère a connu une carrière de journaliste. Critique cinématographique pour *Les Inrockuptibles*, il rappelle aussi avoir été mandaté par le *Nouvel Observateur* pour suivre le procès de l'affaire Romand. Cet univers ne lui est donc pas inconnu, ce d'autant qu'il vit en 2008 avec une journaliste de LCI, Hélène Devynck[959]. Mais à la différence de Duras, il ne cherche pas à séparer son travail d'écrivain de celui de journaliste, au contraire. La dimension médiatique de l'évènement se retrouve dans les écrits de Carrère, ce dont témoignent en particulier *L'Adversaire* et *D'autres vies que la mienne*. Si l'usage revendiqué des journaux, n'entre pas en conflit avec l'écriture littéraire, le rôle du journalisme pose à Carrère un certain nombre de cas de conscience.

Tout à la fois intéressé par le journalisme et cherchant à s'en démarquer, Carrère répond à l'une des caractéristiques du *New Journalism* selon la définition proposée par Marie-Ève Thérenty :

> En même temps qu'ils sont complètement fascinés par la presse […], ces écrivains journalistes en sont aussi de féroces critiques, voire des satiristes aigus. Erreurs grossières par précipitation et par manque de vérification des sources, goût du sensationnel, irruption dans la vie privée des personnes, corruption, soumission aux puissants, conventionnalisme sont les moindres des défauts des médias épinglés dans ces œuvres.[960]

Mouvement anglo-saxon apparu dans les années soixante, le *New Journalism* fait s'entrecroiser littérature et journalisme. Pour résumer le concept dans les grandes lignes, il s'agit de rendre compte d'un évènement (fait divers ou page d'Histoire) avec un angle d'approche littéraire débarrassé de la quête d'objectivité. Les grandes figures de ce mouvement sont Truman Capote, en particulier pour son roman à succès *In Cold Blood*, traduit en France par *De sang froid*, Norman Mailer ou encore Tom Wolfe[961].

---

[959] Nelly Kapriélian, *Les Inrockuptibles*, 8 mars 2009.

[960] Marie-Ève Thérenty, « Le « New Journalism » à la Française. Actualité et littérature (XIXe-XXIe siècles) » in Simon Bréan, Catherine Douzou et Alexandre Gefen (dir.), « Littérature et actualité », *Elfe XX-XXI,* op. cit., p. 149.

[961] Malgré une réception polémique ou prudente de ce mouvement en France, la question du *New Journalism* mérite d'être posée. Les principes du *New Journalism* sont en effet souvent englobés dans des problématiques plus générales, comme celles liées aux « narrations documentaires » (Lionel Ruffel, « Un réalisme contemporain : les narrations documentaires », Littérature, 2012/2, n°166, Armand Colin, p. 18.) voire, encore plus générales, comme celle du retour au récit dans lequel se place elle-même Marie-Ève Thérenty (Marie-Ève Thérenty, « Le « New Journalism » à la Française. Actualité et littérature (XIXe-XXIe siècles) » in Simon Bréan, Catherine Douzou et Alexandre Gefen (dir.). « Littérature et actualité », op. cit., p. 145.) Certains écrivains français comme Duras sont aussi parfois considérés comme des héritiers du *New journalism*. Dans une première version de l'avant-propos d'*Outside*, réalisée

Emmanuel Carrère, s'assume dans ce courant dans lequel il dit « se reconnaître parfaitement »[962]. Spécialiste du rapport entre littérature et sphère médiatique, Marie-Ève Thérenty analyse l'écriture de Carrère - et avec elle celle de Jean Rolin et de Jean Hatzfeld - dans la veine d'un certain « *New Journalism* » à la française[963]. Envisagé comme une forme particulière du « retour au réel » de la littérature française défini par Dominique Viart, l'écriture de Carrère s'inscrirait selon Marie-Ève Thérenty dans cette tendance hybride entre journalisme et littérature :

> Jean Rolin, Jean Hatzfeld et Emmanuel Carrère mettent en scène une actualité spécifique, qui n'est pas pure contemporanéité mais qui est une forme d'actualité retravaillée, saturée, questionnée, à la fois épurée et nourrie par une perspective, une écriture.[964]

Dans son article, elle définit cette mouvance par un intérêt porté sur une actualité problématique, objet d'une enquête, et par une importance accordée au subjectivisme au point qu'on observe un effritement des frontières entre public et privé. Si en effet les sujets traités par Carrère sont interrogés plus qu'exposés, si l'écrivain s'implique effectivement dans le récit à la première personne, engageant même sa vie familiale dans *D'autres vies que la mienne* jusqu'à brouiller les frontières entre sphère publique et privée, il n'en reste pas moins que Carrère ne se reconnaît pas du tout dans une certaine éthique journalistique. La figure de l'écrivain Truman Capote, l'un des piliers du *New Journalism*, en fait souvent les frais.

L'Adversaire s'apparente au roman phare de Truman Capote, *In Cold Blood*. En effet, les deux textes procèdent d'une quête de l'appropriation d'un fait divers. Comme l'affaire Romand pour Carrère, celle dont il s'agit est d'abord apparue à l'écrivain en lisant le journal. Truman Capote découvre dans les lignes du *New York Times* que dans la nuit du 15 au 16 novembre 1959 que les quatre membres d'une famille de fermiers, les Clutter, ont été séquestrés puis tués chez eux. Comme Carrère, il rend visite aux accusés en prison. Pourtant ce livre américain sert plus de repoussoir que de modèle à Carrère. Ce que l'écrivain ne cesse en effet de reprocher à la démarche de *In Cold Blood*, c'est d'être « malhonnête ». Il revient à plusieurs reprises dans ses

---

sous forme d'entretien entre Marguerite Duras et Jean-Luc Henning. Le journaliste à l'origine de la parution des « papiers d'un jour » évoque la parenté entre les écrits de Duras pour la presse et ce « nouveau journalisme ». L'écrivain esquive la réponse. *Marguerite Duras, O. C. T. III*, p. 1097-1100.

962 Marie-Ève Thérenty, « Le « New Journalism » à la Française. Actualité et littérature (XIXe-XXIe siècles) » art. cit., page 154, note 2.

963 Id., p. 143-158.

964 Ibid, p. 146.

entretiens sur cette analyse, sur la « malhonnêteté absolue »[965] de Truman Capote qui a choisi un parti pris d'impersonnalité, raconte l'histoire de façon détachée, alors qu'en réalité il est impliqué dans cette histoire. Il connaît bien, en effet, les deux accusés, Perry Smith et Dick Hancock, s'est rapproché d'eux pour les besoins de son livre, propose de leur payer l'avocat, les frais liés aux obsèques, assiste à leur pendaison à la demande des deux hommes…

L'écrivain revient sur cette préoccupation éthique dans un compte-rendu qu'il écrit pour le *Monde des Livres* en juin 2013, au sujet d'une autre affaire que relate le livre de Janet Malcolm, intitulé *Le Journaliste et l'assassin*[966]. L'Américaine y évoque un fait divers qui s'est déroulé aux États-Unis, en 1970. Un médecin militaire – Jeff Mac Donald – est accusé du meurtre de sa femme et de ses deux petites filles. Un dénommé Joe McGinnis propose à l'accusé d'écrire sur son histoire, se lie d'amitié avec lui, partage son temps et des confidences. Pourtant, quand paraît en 1983 le texte de Joe McGinniss, *Fatal Vision*, le médecin alors enfermé à perpétuité découvre qu'il y est présenté comme un meurtrier psychopathe. Intéressée non par le fait divers mais par l'appropriation dont ce dernier a par la suite été l'enjeu, la journaliste élabore sa thèse suivant laquelle la relation entre un journaliste et son sujet ne peut reposer sur la confiance. Carrère en même temps qu'il rend compte de l'ouvrage, s'insurge contre cette position :

> Ce qui est grave, c'est de raconter la scène sans le dire [qu'on a participé à un lancer de fléchette sur un procureur]. C'est de se draper dans ce rôle de témoin impartial et navré. C'est de n'avoir pas conscience qu'en racontant l'histoire, on devient soi-même un personnage de l'histoire, aussi faillible que les autres.[967]

Pour Carrère, l'appropriation de l'évènement, qu'elle soit journalistique ou littéraire, passe par la question essentielle « d'établir une relation qui soit honnête, non seulement avec le sujet du livre, mais aussi avec son lecteur »[968]. Et cette honnêteté commence pour lui par s'exposer comme narrateur dans le récit, d'en exposer ce qui le touche, le bouleverse, le modifie. C'est pourquoi peut-être il insiste tant sur « l'humanité » de certains journalistes qu'il croise au procès de Romand (*Ad*, 47).

---

[965] Emmanuel Carrère, entretien avec Nathalie Crom, art. cit., p. 36.

[966] Janet Malcolm, *The Journalist and the Murderer*, trad. De l'Anglais par Lazare Bitoun, François Bourin, Washington Square, [1990] 2013 L'Américaine y évoque un fait divers qui s'est déroulé aux Etats-Unis, en 1970 où un médecin militaire – Jeff Mac Donald – est accusé du meurtre de sa femme et de ses deux petites filles. Un dénommé Joe McGinnis propose à l'accusé d'écrire sur son histoire, se lie d'amitié avec lui, partage son temps et des confidences. Pourtant, quand paraît en 1983 le texte de Joe McGinniss, *Fatal Vision*, le médecin alors enfermé à perpétuité découvre qu'il y est présenté comme un meurtrier psychopathe.

[967] Emmanuel Carrère, « Tu seras mon personnage », *Le Monde des Livres*, n° 21275, 14 juin 2013, p. 2.

[968] Id.

À la différence du journaliste dont la recherche porte sur les faits, l'objet des livres de Carrère porte davantage sur un rapport éthique aux personnes qui ont vécu l'évènement. C'est peut-être là qu'est la différence avec la démarche anglo-saxonne du *New Journalism*, l'important pour Carrère n'est pas la quête de l'information mais une quête plus humaine, reposant sur des principes éthiques d'écriture comme il l'applique d'ailleurs dans ses récits.

Dans *D'autres vies que la mienne*, le narrateur écrivain assiste en décembre 2004 aux conséquences du tsunami, tandis qu'il est en vacances avec sa compagne Hélène. Il s'instaure très vite une sorte de rivalité au sein du couple, que peut symboliser leurs métiers respectifs : elle est journaliste, lui est écrivain, et c'est à elle que reviendrait le privilège de couvrir l'évènement :

> Hélène est furieuse contre moi parce que je suis parti en lui laissant les enfants sur les bras alors qu'elle aurait dû aller la première aux nouvelles : c'est son métier. Pendant mon absence, elle a reçu un appel de LCI, la chaîne d'information pour laquelle elle écrit et présente des journaux. […] Sachant Hélène en vacances là-bas, ils espéraient un témoignage à chaud et elle n'avait à peu près rien à leur dire. Qu'est-ce que j'ai à dire, moi ? Qu'est-ce que j'ai vu, à Tangalle ? Pas grand-chose, il me faut bien l'avouer. Hélène hausse les épaules. Je bats en retraite dans notre bungalow. (*Dvqlm*, 14)

L'écrivain s'incline devant la journaliste, du moins ponctuellement puisque la fiction publiée témoigne d'une saisie de cet évènement. Simplement l'écrivain se trouve en décalage par rapport à certains aspects du journalisme comme la réactivité, lui dont les textes sont publiés des années après que l'évènement a quitté les feux d'une actualité brûlante. *L'Adversaire* et *D'autres vies que la mienne* reposent en effet sur une actualité qui prend le temps d'être posée[969]. Nous avons vu, au contraire, que l'affaire Romand comme le tsunami de 2004 sont des « actualités » écrites plusieurs années après. *L'Adversaire* est paru 6 ans après l'affaire Romand, et *D'autres vies que la mienne* 5 ans après le tsunami, tant et si bien que les titres de ces deux ouvrages n'explicitent aucun lien quelconque avec cette actualité passée mais cherchent au contraire à en extraire une dimension générale. Différent du « témoignage à chaud » préconisé par le journalisme, le texte de Carrère rejette aussi les méthodes de la presse à sensation. Il confronte son point de vue sur Romand à celui qui est rapporté par le journal *Le Monde* :

> "On n'a pas tout les jours l'occasion de voir le visage du diable " : ainsi commençait, le lendemain, le compte rendu du *Monde*. Moi, dans le mien, je disais : d'un damné. (*Ad*, 48)

[969] On trouve ici une des caractéristiques du *New Journalism* autrement qualifié de *Slow Journalism* par la critique anglo-saxonne. Voir sur le sujet Susan Greenberg, « Slow Journalism », *Prospect*, n° 131, 25 février 2007.

Le point de vue à charge d'un accusé transformé en monstre pour vendre du sensationnel est un incontournable des gros titres. On pense à cette couverture du *Détective* entrée dans l'histoire présentant les sœurs Papin comme des « brebis enragées »[970]. En optant pour un point de vue en faveur de la victime, Carrère se pose en contrepoint de la version maléfique colportée par la presse qui stigmatise le monstre tapi sous des apparences honnêtes : « Qui aurait cru qu'on donnait en exemple celui qui deviendrait un monstre ? » expose encore *Le Progrès* au sujet de Jean-Claude Romand (*Ad*, 27). Une dernière divergence, et non des moindres, préoccupe le narrateur écrivain dans sa démarche. Il refuse certaines méthodes du journalisme, comme la quête d'information par n'importe quel moyen. L'image du « reporter fouineur […] coinçant [s]on pied dans des portes que des familles endeuillées voudraient [lui] refermer au nez » (*Ad*, 34) n'est pas du goût de l'écrivain qui place son travail sous le signe du respect et de la confiance entre l'écrivain et son objet, loin du voyeurisme dont la presse a pu faire preuve durant, par exemple, l'affaire Villemin...

Le discours médiatique propose des reportages *à chaud*, des images prises *sur le vif*, quand la littérature endosse un discours de l'après-coup. De là découle un décalage temporel dans l'appropriation de l'évènement qui semble porter ombrage au discours littéraire. Devancée, l'écriture littéraire rate le coche de l'actualité médiatique[971], en décalage temporel avec les évènements. Cela l'oblige alors à redéfinir clairement son rôle vis-à-vis de l'évènement, de prendre son temps, de décaler son approche, de proposer une appropriation de l'évènement qui soit différente, par exemple en confrontant ces différents discours au discours littéraire. Emmanuel Carrère est représentatif de toute une veine de la littérature contemporaine qui fait dialoguer littérature et sciences humaines[972]. Lionel Ruffel analyse cette tendance à ce qu'il appelle les « narrations documentaires »[973], définies comme « une littérature des conjonctions » :

---

[970] *Le Détective*, n°224, 9 février 1933. Sous la photographie des deux sœurs une légende : « Deux anges ? Non ! Deux monstres qui, au Mans, arrachèrent les yeux de leurs patronnes. Orbites vides, crânes défoncés, mais vivantes encore, les victimes moururent après une atroce agonie. »

[971] À de rares exceptions près dont *11 septembre mon amour* de Luc Lang qui propose une réaction à chaud sur les attentats du 11 septembre et paraît cette même année.

[972] Sur ces questions d'interaction entre la Littérature et les Sciences Humaines, voir les séminaires doctoraux de Dominique Viart, *Littérature et Sciences Humaines*, Lille 3 2009-2012.

[973] Lionel Ruffel, « Un réalisme contemporain : les narrations documentaires », art. cit., p. 13-25.

> […] conjonction textuelle et matérielle, conjonction discursive, conjonction des positions énonciatives (entre littérature et journalisme), des visées disciplinaires (le plus souvent entre littérature et sciences sociales).[974]

Tout en intégrant les autres domaines, la littérature contemporaine dont témoigne Carrère entend laisser une place à ces discours en tant qu'ils diffusent une certaine représentation de l'évènement.

*

* *

Nous avons choisi de développer en particulier comment Emmanuel Carrère fait jouer les discours qui relèvent de différents domaines, comment Laurent Mauvignier entrecroise les points de vue, Duras les regards mineurs et majeurs, ou Simon les perceptions temporelles de l'évènement, parce qu'il nous semblait plus efficace de concentrer nos analyses, sachant que chacun des écrivains tend à croiser ces quatre formes et que cette pratique des regards croisés aurait pu faire l'objet d'un travail de plus grande ampleur qui pourra faire l'objet d'une recherche plus conséquente à l'avenir. De cette esquisse d'étude il ressort que la littérature de l'évènement conditionne son discours à l'absence d'un regard définitif, en multipliant les points de vue. Offrir une vision panoptique permet, peut-être, d'éviter l'écueil du « sens univoque » caractéristique des discours d'autorité[975]. En perturbant l'assignation énonciative par la problématique de la place et la pratique de la convergence des regards, un pan des fictions depuis les années soixante permettrait ainsi de déjouer les discours d'autorité.

Il se dégage ainsi dans l'appropriation de l'évènement, une vision de la littérature qui tisse des relations entre les discours. Cette tendance relationnelle est également à l'œuvre sur le plan humain. Il semble en effet que les textes de notre corpus envisagent l'appropriation de l'évènement à la lueur d'une expérience personnelle, souvent autobiographique, qui permet de l'éclairer. Cette manière de partir de soi pour parler de l'évènement, phénomène dont la sociologue Dominique Mehl note qu'il révèle « la crise du discours expert et la mise en cause de l'assurance pédagogique des savants et des spécialistes »[976], pourrait compléter la partie précédente

---

[974] Id., p. 18.

[975] « Là où le texte moderne cherche l'éclatement, la multiplication du sens, le roman à thèse vise le sens unique, la clôture absolue », Susan R. Suleiman, *Le Roman à thèse ou l'autorité fictive*, op. cit., p.33

[976] Dominique Mehl, *La Télévision de l'intimité*, Paris, Seuil, 1996, p. 11-12, cité par Annette Wieviorka, *L'Ère du témoin*, [Plon, 1998], Fayard, Pluriel, 2013, p. 177-178.

en proposant une cinquième convergence de regards : l'approche intime et l'approche collective. Pourtant, il nous semble qu'ici la réflexion sur les regards croisés prend un tournant. La question nous semble se décaler en effet, de la volonté de déjouer les travers de la vision unique vers une ambition littéraire plus large, une quête de relationnel. À l'instar d'une forme d'art contemporain axée sur l'interactivité, comme l'a montré le critique d'Art Nicolas Bourriaud[977], une partie de ces fictions littéraires mettent en avant la nécessité d'établir une relation avec leur public.

[977] « Une œuvre peut fonctionner comme un dispositif relationnel comportant un certain degré d'aléatoire, une machine à provoquer des rencontres individuelles ou collectives », Nicolas Bourriaud, *L'Esthétique relationnelle*, Dijon, Les Presses du réel, 2001, p. 30.

C- Communions évènementielles

Lorsqu'il relate l'affaire de « la séquestrée de Poitiers »[978], André Gide considère que la place de l'écrivain est de « s'effacer » devant les faits :

> J'ai quelque scrupule à signer la relation de cette singulière histoire. Dans l'exposé tout impersonnel que je vais en faire, je n'eus souci que de mettre en ordre les documents que j'ai pu recueillir, et de m'effacer devant eux.[979]

Gide réitère cette position d'effacement en préambule de « l'affaire Redureau »[980] où il s'agit d'un enfant de sept ans qui a tué toute sa famille. Le rôle de l'écrivain serait donc, selon lui, de compiler les informations, en restant le plus à l'écart possible. La position de Gide s'explique par la volonté d'éviter tout jugement. Auteur dans la collection « Ne jugez pas ! », de Gallimard, l'écrivain vise en effet, par la neutralité, à ne pas charger moralement les inculpés, à ne pas distordre une réalité relevant selon lui des « *terrae incognitae* »[981].

La démarche d'appropriation dans les textes de Duras et Simon, et exploitée à l'époque contemporaine, est tout autre : l'écrivain s'implique au contraire dans le récit du fait divers. Il ne s'agit pas pour autant de porter un jugement face aux évènements. Si ce qui se passe reste extérieur au sujet, c'est dans la manière toute subjective dont l'évènement touche le sujet qu'il se révèle. Jean-Luc Marion compare ainsi le phénomène d'appropriation de l'évènement à la technique picturale de l'anamorphose, où un motif ne se révèle qu'à la condition que le spectateur soit correctement placé pour le voir :

---

978 Au début du siècle, cette affaire évoque la séquestration d'une femme, Mélanie Bastian, durant vingt-cinq ans par sa mère et son frère. Vivant recluse dans sa chambre au milieu des ordures, affamée, la femme de cinquante-deux ans est découverte après qu'une lettre anonyme a été envoyée au procureur général de Poitiers.

979 Gide, André, *La Séquestrée de Poitiers*, suivi de *L'Affaire Redureau*, [1930] Paris, Gallimard, coll. "Folio", 2009, « avant-propos », p. 19. Pour une analyse du rapport de Gide au fait divers, nous renvoyons à l'article d'Olivier Bravard, « le fait divers ou l'école de la rhétorique », in Emmanuelle André, Martine Boyer-Weinmann et Hélène Kuntz (dir.), *Tout contre le réel. Miroirs du fait divers*, op. cit, p. 183-200.

980 « Nous présenterons, en nous effaçant de notre mieux, une documentation autant que possible authentique ; j'entends par là non interprétée, et des témoignages directs », Id., p. 100.

981 Id.

> L'ana-morphose indique ici que le phénomène prend forme à partir de lui-même. Ainsi comprend-t-on mieux que le phénomène puisse à la fois venir d' "ailleurs" et de lui-même : il remonte de son propre fond jusqu'à sa propre forme, suivant une distance phénoménologique, qui lui reste strictement interne.[982]

Si l'évènement peut « apparaître en me touchant »[983], l'implication de celui qui le raconte est nécessaire dans l'appropriation de l'évènement, comme l'atteste, par exemple, la façon dont Claude Simon lit l'expérience de son père à la lueur de sa propre expérience de la guerre. Nous concentrerons notre réflexion sur les œuvres de Duras et Carrère parce qu'il nous semble qu'elles envisagent tout particulièrement l'évènement au prisme de l'expérience du sujet. Nous tâcherons ainsi de comprendre les conséquences littéraires d'une telle implication.

1- Duras : l'évènement perçu par le corps d'un sujet

Hiroshima mon amour s'ouvre sur deux corps enlacés, sans visages, asexués, quasi interchangeables. Fondus l'un dans l'autre à l'écran par la technique du fondu enchaîné, les bustes et jambes sont alternativement recouverts de sueur et de poussière – radioactive. On mesure d'entrée l'importance du corps pour l'appropriation de l'évènement dans l'œuvre de Duras. À ce titre, invité à lire l'œuvre de Duras sous l'angle du témoignage historique, Claude Burgelin envisage la démarche de Duras dans une dichotomie esprit/corps. Pour le critique, l'approche testimoniale de l'écrivain refuse toute intellectualisation de l'évènement pour solliciter au contraire son propre corps. Il compare alors Duras à une « plaque sensible, sismographe des tremblements et des dévastations de ce temps »[984]. Ce processus qui consiste à partir de son propre corps pour parler des évènements extérieurs à soi, l'écrivain le considère comme un phénomène inéluctable, comme elle l'explique à la journaliste italienne Leopoldina Pallotta della Torre. À la question « *Quel rapport y a-t-il entre l'écriture et le réel ? »* l'écrivain répond ainsi *:*

> Tous les écrivains, qu'ils le veuillent ou non, parlent d'eux-mêmes. D'eux comme de l'évènement principal de leur vie. Là même où, apparemment, nous racontons des choses étrangères à nous, c'est notre moi, ce sont

[982] Jean-Luc Marion, *Étant donné. Essai d'une phénoménologie de la donation*, PUF, 1997, p. 176.

[983] Id., p. 184.

[984] Claude Burgelin, « Duras témoin de l'histoire », art. cit., p. 214.

nos obsessions qui sont impliquées. De même pour les rêves – Freud le dit-, ce n'est que notre égoïsme qui transparaît.[985]

C'est en tous cas un principe que Marguerite Duras met en œuvre dès 1959. Dans le préambule qui accompagne la publication du scénario, elle écrit en effet : « c'est comme si le désastre d'une femme tondue à Nevers et le désastre de HIROSHIMA se répondaient EXACTEMENT », (*Hma*, 17). Mais en quoi Hiroshima et Nevers se répondent-ils ? Marguerite Duras répond à cette question en expliquant que le destin de la Française « est identique à celui d'Hiroshima. Comme la ville, elle a été détruite et on la voit ressurgir de ses cendres »[986]. Le corps de la femme, allégorie d'un processus de renaissance après l'anéantissement, éclaire ainsi l'approche de l'évènement d'Hiroshima.

Partir du physique pour servir la compréhension d'un évènement, telle est la démarche mise en œuvre par Duras tant pour *Hiroshima mon amour* que pour *La Douleur* où l'évènement, mis en parallèle avec l'expérience autobiographique permet de « faire vibrer la violence de l'évènement »[987].

a- *La Douleur*, *L'Espèce humaine*, un diptyque ?

On se souvient de la polémique entre Camille Laurens et Marie Darrieussecq où la première accusait la seconde de « plagiat psychique ». Camille Laurens relate l'expérience authentique de la mort d'un enfant dans *Philippe*[988]. Marie Darrieussecq relate cette expérience qu'elle n'a pas connue, dans *Tom est mort*[989] en 2007. Se fondant sur la parenté de certaines phrases et situations, Camille Laurens reproche à sa consœur de lui avoir volé son deuil. Ce « sentiment d'usurpation d'identité »[990] ressenti alors par Camille Laurens incite Darrieussecq, qui n'en était

985 Leopoldina Pallotta della Torre, *Marguerite Duras, La Passion suspendue*, op. cit., p. 79-80.

986 Marguerite Duras, « Non, je ne suis pas la femme d'Hiroshima », *Les Nouvelles littéraires*, 18 juin 1959, p. I.

987 Claude Burgelin, « Marguerite Duras témoin de l'histoire », art. cit., p. 207.

988 Camille Laurens, *Philippe*, Paris, POL, 1995.

989 Marie Darrieussecq, *Tom est mort*, POL, 2007.

990 Camille Laurens citée par Marie Darrieussecq, *Rapport de police*, Paris, [P.O.L., 2010], Gallimard, coll. "Folio", 2011, p. 192. Les pages 191-193 reviennent sur cette polémique.

pas à sa première accusation de « singerie »[991], à mener une réflexion sur le plagiat en 2010 dans *Rapport de police*. Dans cet essai elle examine ce principe : « tu n'as pas vécu la douleur que tu dis, tu n'as pas le droit de l'écrire. Si tu l'écris, c'est ma place que tu prends »[992]. C'est à ce principe que déroge Marguerite Duras, en particulier dans *La Douleur*.

En effet, en mai 45, cinq jours avant de revoir Robert Antelme en chemin vers Paris après avoir été libéré du camp de Dachau, elle lui écrit ces mots :

> Tu es vivant. Tu es vivant. Je ne sais d'où je reviens moi aussi. Combien de temps suis-je restée dans cet enfer ? Depuis que Perrotti est revenu, bien qu'il m'ait rassurée, je n'espérais plus beaucoup et j'espérais beaucoup. Je ne saurais jamais d'où je reviens.[993]

On peut être frappé par la façon dont l'écrivain semble aligner sa propre souffrance sur celle d'un homme qui revient *in extremis* des camps. « Revenant » elle aussi d'un « enfer », elle va jusqu'à terminer sa lettre en mentionnant : « il me semble que je ne peux plus attendre, que j'arrive au bout de mes forces »[994]. S'il peut sembler indécent, narcissique, d'assimiler l'expérience du déporté à sa propre expérience, alors que Robert L. et tant d'autres sont encore en déportation[995]. Robert Antelme a-t-il reproché à sa femme d'alors d'exercer un quelconque « plagiat psychique » ? Le futur auteur de *L'Espèce humaine*[996] a-t-il vu là une sorte de communion avec son épouse allant jusqu'à une sorte de transfert des expériences ? Dans tous les cas la mémoire de Mme L. est habitée par des souvenirs transmis par les journaux, les premiers témoignages des déportés qu'elle interroge à Orsay, porteuse d'une expérience qu'elle n'a pas vécue mais qu'elle semble pouvoir expérimenter, mobiliser et relater.

Le texte éponyme de *La Douleur* qui donne son nom au recueil peut ainsi être envisagé au regard de *L'Espèce humaine*, comme un contrepoint civil et féminin sur l'expérience de guerre. Les

---

991 C'est par ce terme que Marie NDiaye qualifie en 1998 un roman de Marie Darrieussecq paru chez POL, *Naissance des fantômes*. Marie Darrieussecq rappelle ce différend dans les premières pages de son essai, *Rapport de police*, op. cit., p. 12-14.

992 Marie Darrieussecq, *Rapport de police*, op. cit., p. 22.

993 Lettre à Robert Antelme, manuscrit, mai 1945, *Marguerite Duras, O. C., IV*, p. 132.

994 Id.

995 Voir sur la question deux études anglo-saxonnes, Colin Davis, « Duras, Antelme and the Ethics of Writing » in *Comparative Literature Studies*, n°34.2, 1997, et Martin Crowley, « "Il n'y a qu'une espèce humaine" : Between Duras and Antelme » in The Holocaust and the Text : Speaking the unspeakable, Andrew Leek et Georges Paizis (dir.), London, Macmillian Press Ldt, 2000.

996 C'est l'idée de Sophie Bogaert dans la notice explicative de *La Douleur*, *Marguerite Duras, O. C., IV*, p. 1334.

titres à eux seuls résument les deux versants d'un diptyque sur la question. D'un côté, le survivant de Dachau écrit dès son retour des camps et publie en 1947 un texte qui dépeint l'univers concentrationnaire du point de vue d'un témoin, et vise une portée générale sur l'humanité, de l'autre, Duras signe près de vingt ans après les faits une série de textes qui mêlent fiction et expérience vécue et se focalise sur les sentiments intimes[997] (en particulier la douleur), féminins, d'une civile qui attend son mari des camps[998]. La critique a ainsi parfois opposé les deux écrivains face au témoignage[999] : à la version clairement subjective de « La Douleur », répondrait une vision plus objectivante d'Antelme. Mais Duras semble davantage revendiquer l'héritage d'Antelme, en s'inscrivant un travail de composition qui mêle expérience vécue et imagination.

Le texte d'Antelme est évoqué par deux fois dans « La Douleur ». De manière explicite, Mme L. écrit en effet à propos de *L'Espèce humaine* :

> Il a écrit un livre sur ce qu'il croit avoir vécu en Allemagne : *L'Espèce humaine*. (*D*, 70)

Au « Je rapporte ici ce que j'ai vécu » posé en préambule par Antelme[1000], Mme L. apporte une nuance qui peut semer le doute sur ce que Robert Antelme raconte dans son livre : « ce qu'il croit avoir vécu en Allemagne » pouvant être sensiblement différent de ce qu'il y a vécu. Contrairement à cet ami à qui elle rend hommage, Georges Figon, qui serait mort d'avoir trop cherché « la pureté » et « la fidélité » à l'évènement[1001], c'est en sortant de sa propre expérience, en la combinant à la littérature, que Robert Antelme envisage lui-même de pouvoir écrire :

> À nous-mêmes, ce que nous avions à dire commençait alors à nous paraître *inimaginable*. Cette disproportion entre l'expérience que nous avions vécue et le récit qu'il était possible d'en faire ne fit que se confirmer par la suite. Nous avions donc bien affaire à l'une de ces réalités qui font dire qu'elles dépassent l'imagination. Il était clair désormais que c'était seulement par le choix, c'est-à-dire encore par l'imagination, que nous pouvions essayer d'en dire quelque chose.[1002]

---

997 Le premier titre de *La Douleur* était *La Guerre*.

998 Dans la droite ligne de ce que nous avons vu du croisement des regards mineurs/majeurs sur l'évènement (IV B 2), il faut souligner l'originalité du point de vue sur la déportation offert par Duras.

999 Delphine Hautois, « Robert Antelme et Marguerite Duras, le témoignage ou la littérature en question », in Karslen Garscha, Bruno Gelas, Jean-Pierre Martin (dir.), *Ecrire après Auschwitz, mémoires croisées France-Allemagne*, PU Lyon, 2006, p. 157.

1000 Robert Antelme, *L'Espèce humaine*, Gallimard, 1957, p. 11.

1001 « Figon Georges », *La Vie matérielle*, op. cit., p. 121-123.

1002 Robert Antelme, *L'espèce humaine*, op. cit., p. 9

Ainsi « *l'inimaginable* » peut-il trouver une forme d'expression grâce à « l'imaginaire » pour Robert Antelme comme pour Duras. Loin d'être opposés sur la question de la subjectivité du témoignage, les deux auteurs se rejoignent. La précision de Duras sur « ce qu'il croit avoir vécu en Allemagne », plus qu'une contestation de l'objectivité de Robert Antelme, serait donc un gage de qualité, une forme de reconnaissance de la valeur de ce témoignage, voire une façon de reconnaître cet héritage. Pour cautionner cette piste, un passage de « Monsieur X dit ici Pierre Rabier » rend hommage à la révélation apportée par le livre d'Antelme :

> On est en août 44. C'est au printemps seulement qu'on verra. L'Allemagne perd ses conquêtes, mais son sol est encore inviolé. Rien n'a encore été découvert des atrocités nazies […] Nous sommes encore purs de tout savoir sur ce qui s'est passé depuis 1933 en Allemagne. Nous sommes aux premiers temps de l'Humanité, elle est là vierge, virginale, pour encore quelques mois. Rien n'est encore révélé sur l'Espèce Humaine. (*D*, 104)

Malgré l'absence de distinction typographique qui permettrait de lire dans la dernière phrase une référence explicite au livre d'Antelme, la présence des majuscules cligne du côté de cet ouvrage. *L'Espèce humaine* est bien considéré ici comme porteur d'une révélation sur ce dont l'homme est capable, autrement dit, comme un témoignage à part entière. De son côté Duras propose un témoignage des civils qui attendent leurs proches déportés en faisant subir à son corps une forme d'expérience de la condition de déporté.

b- le corps comme laboratoire d'expérience du corps d'un autre

À plusieurs reprises, *La Douleur* évoque l'état physique de sa narratrice. Marguerite Duras brosse d'elle le portrait peu flatteur d'une femme fatiguée, sale, maigre et froide. Elle l'épargne d'autant moins qu'elle accentue ces caractéristiques. Les adverbes, les comparaisons, les répétitions, intensifient son état : «je suis très fatiguée. Je suis très sale (…) J'ai si froid dans le printemps…» (*D*, 29), « Je suis très fatiguée, j'ai envie de m'étendre par terre » (*D*, 29) « Je suis maigre, sèche comme de la pierre. » (*D*, 16). Le but est de faire de son corps, un corps qui corresponde à celui du déporté : faim, froid, sommeil et saleté font écho aux principales fonctions vitales desquelles il est privé. La diariste néglige son apparence physique à tel point que D. lui fait remarquer : « Vous ne ressemblez plus à rien » (*D*, 30), autrement dit à rien qu'on puisse nommer. Son corps est à l'image de « cette forme » (*D*, 61) que constitue le corps de Robert L. qui n'a plus une allure humaine à son retour de Dachau. *La Douleur* revient aussi souvent sur ce pain que Robert L. ne mangera pas, en écho à celui qu'elle-même se refuse de manger.

Contrairement à l'impression de négligence que dégage le corps de sa narratrice, l'écrivain sculpte ce corps à l'image fantasmée de celui de Robert L. Elle peut ainsi vivre son expérience à lui du dedans. Il s'agit pour Duras de suivre un principe qu'elle s'assigne dans son seul autre journal, publié dix ans plus tard :

> Écrire sur la maigreur,
> À partir de la maigreur de l'homme.[1003]

Marquée par ces corps « maigres *comme on n'en a jamais vu* » (*D*, 38) des photographies du camp de Bergen-Belsen que font découvrir les journaux, elle revendique explicitement cette analogie entre son corps et celui d'une déportée[1004].

L'expérience physique est poussée jusque dans la maladie. La première fois qu'elle évoque la fièvre, c'est sous une forme imagée, le 20 avril, elle ressent un frisson et note : « j'ai *comme* une fièvre fixe qui ne partirait plus. » (*D*, 29). La « fièvre fixe », une idée fixe, un état nécessaire qu'il faut faire subir à son corps pour atteindre l'état fébrile de Robert L. à son retour ? La fièvre est avérée dans le texte de 1985 par le thermomètre (*D*, 37), la précision du médicament -les cachets de corydrane- et la nécessité d'appeler un docteur le 26 avril. Pourtant, *Les Cahiers de la guerre* permettent de constater combien la maladie de Marguerite Duras fait l'objet d'un travail d'écriture. Dans ce brouillon originel le texte la tempère. Au lieu d'un lapidaire « J'ai de la fièvre. » (*D*, 37) qui laisse place à un blanc de quelques lignes, *Les Cahiers* dédramatisent la fièvre par une explication rassurante:

> J'ai un peu de fièvre. C'est de la fatigue, je me suis trop fatiguée au centre. (*Cdg*, 196)

Même chose le 26 avril, les cahiers d'origine précisent :

> J'ai de la fièvre, ce n'est pas grave. Une grippe dit le docteur. Il m'a donné un calmant. (*Cdg*, 217)

Or cet état est transcrit dans le texte final sous une forme condensée, où la fièvre devient un agent de la phrase, dénuée de cause et de conséquence: « … la fièvre continue » (*D*, 50). Si Marguerite Duras a sans doute bien été malade, elle a aggravé, modelé sa maladie de sorte à la faire entrer en résonance avec l'état fiévreux de Robert L. à son retour.

[1003] Marguerite Duras, *C'est tout*, POL, 1995, p.16.

[1004] « J'atteins le poids d'une déportée » (*D*, 86).

Par l'écriture, Duras retourne les expériences de son mari sur le corps de sa narratrice qu'elle malmène, lui faisant éprouver les douleurs de la déportation. Le but n'est pas d'attirer l'attention sur une autre souffrance, qui a pu être la sienne, mais de se déposséder de son propre corps, de lui faire subir par l'écriture, la souffrance d'un autre, afin d'en parler au plus près et de porter cette expérience. Elle doit frôler la mort pour porter une parole de rescapée. Nous ne reviendrons pas sur la mention appuyée au gaz et au fourneau de la cuisine, que nous avons déjà analysée qui suggère ici une expérience « fantasmée » de la chambre à gaz[1005]. Sans doute la « cheminée » qui trône dans le salon, premier mot de *La Douleur*, dans les deux versions, est-il suffisamment suggestif. Ce qui nous intéresse ici, c'est qu'elle sait pertinemment, quand elle écrit ses *Cahiers de la guerre* entre 1946 et 1947, que Robert L. reviendra, qu'il ne connaîtra pas les chambres à gaz. Elle communie en cela avec l'expérience possible de son mari, une expérience vécue par d'autres. En cela elle rappelle ce personnage de Marie dans les *Champs d'honneur*[1006], qui perd son frère au combat lors de la première guerre mondiale, victime des gaz moutarde. La mort traumatique du frère gazé travaille en effet le corps du personnage qui n'a pourtant pas connu le feu. Marie provoque un accident domestique, une fuite de gaz, qui, en lui détruisant les bronches, rejoue et incorpore la mort de son frère[1007]. De la même manière, le corps de Mme L. sert de laboratoire à l'expérience possible des autres, celle de Robert L. en particulier, et de la guerre en général. Chez Duras l'appropriation d'un évènement passe par un processus où l'évènement, bien qu'il n'ait pas été vécu par l'écrivain, transite par son corps. C'est pourquoi afin de mieux faire écho aux douleurs traversées par son mari, la narratrice convoque sa propre douleur d'avoir perdu un enfant.

c- enfant porté, homme déporté

L'entreprise de Duras consiste à assimiler l'évènement historique, à se l'approprier au sens fort du terme, au sens corporel, physique, elle est habitée par la guerre, par les souffrances subies par Robert L., déporté, qu'elle attend. « Attendre », le verbe redondant dans le texte concentre toute l'activité de Marguerite Duras durant une bonne moitié du texte de *La Douleur*. Mais « Qu'est-ce qu'elle attend en vérité ? Quelle autre attente attend-elle ? » (*D*, 44). La narratrice

[1005] Voir les analyses sur « les mots-écran » dans la deuxième partie.

[1006] Jean Rouaud *Les Champs d'honneur*, Paris, Minuit, 1990.

[1007] Nous empruntons cette analyse à Carine Trévisan, *Les fables du deuil*, Paris, PUF, « Perspectives littéraires », 2001, p. 107.

se pose elle-même la question, dans un dédoublement surprenant, puisque c'est dans ce passage la première fois du journal qu'elle parle d'elle à la troisième personne. Elle mime ainsi le dédoublement de l'attente qu'il ne s'agit pas de prendre à la légère : elle attend Robert L. comme on attendrait un enfant, elle substitue l'attention de l'homme dé-porté à l'enfant porté. Nous verrons que le jeu sémantique entre le verbe intransitif « attendre » et l'expression « attendre un enfant » s'avère fécond pour l'analyse.

La rédaction du « cahier presses du XXe siècle » et du « cahier de cent pages » qui constituent le pré-texte de *La Douleur* dateraient 1946 à 1948[1008], pour les dernières pages. Sachant que Jean Mascolo naît le 30 juin 1947, cela suppose que Marguerite Duras était enceinte d'environ septembre 1946 à juin1947, période qui peut correspondre à l'écriture des *Cahiers de la guerre*, notamment de la partie « La Douleur ». Cette précision biographique permet de renforcer la double articulation de l'attente : quand Marguerite Duras rédige son faux journal sur l'attente de Robert L., elle attend sans doute aussi un enfant.

Cette hypothèse est explorée par Lynn A Higgings pour qui la figure de la « mater dolorosa » serait « la matrice narrative qui sous-tend les représentations de la douleur de la guerre »[1009]. Si la critique exploite davantage cette figure virginale pour expliquer la trame narrative de *La Douleur* qui suit en effet les trois temps de la mort, de la résurrection, puis de la renonciation[1010]. Claude Burgelin s'intéresse plutôt quant à lui à l'allégorie de la grossesse physique, qui traduirait l'émotion de l'attente[1011]. Cette piste mérite qu'on s'y attarde dans une réflexion sur l'appropriation corporelle de l'évènement. En effet, l'évènement, le retour possible de Robert L. est tellement vécu de l'intérieur du corps, qu'il se manifeste sous la forme allégorique d'une gestation, d'une sorte de grossesse nerveuse. Les nausées, le corps difficile à se mouvoir confortent cette hypothèse. Quand Marguerite Duras apprend que son mari est vivant, elle transcrit ce moment comme elle parlerait d'un accouchement :

[1008] Sophie Bogaert, préface aux *Cahiers de la Guerre.*

[1009] Lynn A. Higgins, *New Novel, New Wave, New Politics: Fiction and The Representation of History in Postwar France*, Lincoln and London, University of Nebraska Press, 1996, p.178 (je traduis)

[1010] Id.

[1011] « Le temps de l'attente de Robert L. ressemblerait à une grossesse avant l'accouchement de l'enfant non d'Eros, mais de Thanatos. Les prisonniers que l'on fusille, les morts dans les fossés, les bombardements, toute cette œuvre de la mort se dissout ou s'exprime en ce chaos des nerfs et des viscères. Le corps chavire, devient la proie d'un trop plein de symptômes et se laisse envahir par l'angoisse et la folie frôlée. », Claude Burgelin, « Duras témoin de l'histoire », art. cit., p.207.

> Quelque chose a crevé avec les mots disant qu'il était vivant il y a deux jours. Elle laisse faire. Ca crève, ça sort par la bouche, par le nez, par les yeux. Il faut que ça sorte (…) ça sort en eau de partout. Vivant. Vivant. (*D*, 45)

Quelque chose crève comme une poche des eaux, Robert L. revient comme s'il s'agissait d'une (re)naissance. Comme pour un nourrisson, il sera nourri à la bouillie, ses selles seront molles et vertes. Marguerite Duras fait de son corps le réceptacle de l'évènement, c'est dire cet état de tension extrême, imagé par la peau tendue, le trop plein d'émotion, la douleur insoutenable de l'attente : quelque chose doit sortir. Être grosse de l'évènement, l'allégorie est aussi sa manière de transmettre le plus physiquement possible la douleur suivie de « l'heureux évènement » par le biais d'un évènement universellement partageable.

Ainsi le motif de la femme enceinte traverse-t-il le texte à deux reprises. On le trouve d'abord avec l'épisode de ces deux femmes « au ventre énorme » qui viennent du STO (*D*, 25) et qui attendent dans un couloir à Orsay. Vient ensuite celui de la femme enceinte faisant la queue rue des Saussaies, plus longuement décrite :

> Dans la fièvre je la revois. Elle avait fait trois jours de queue avec les autres rue des Saussaies. Elle devait avoir vingt ans. Elle avait un ventre énorme qui lui sortait du corps. Elle était là pour un fusillé, son mari. Elle avait reçu un avis pour venir chercher ses affaires. Elle était venue. Elle avait encore peur. Vingt-deux heures de queue pour venir prendre ses affaires. Elle tremblait malgré la chaleur. Elle parlait, elle parlait sans pouvoir s'arrêter. Elle avait voulu reprendre ses affaires pour les revoir. Oui, elle allait accoucher dans les quinze jours, l'enfant ne connaîtrait pas son père.[…] Je pense à elle parce qu'elle n'attend plus. (*D*, 37).

Traitée comme une apparition liée au délire de la fièvre, ce personnage permet à Duras de jouer de l'équivoque du terme « attendre » : « Je pense à elle parce qu'elle n'attend plus » renvoyant aussi bien à la naissance de son enfant prévu « dans les quinze jours » qu'à la mort du mari de cette jeune femme. Initialement attribué au texte de « Albert des capitales » dans *Les Cahier de la guerre*[1012], ce personnage de femme enceinte est introduit par la suite dans le texte « La Douleur », comme pour suivre une certaine cohérence thématique. Marguerite Duras tend à mettre l'accent sur ces femmes *grosses* comme elle l'est sans doute, créant une communauté de femmes qui attendent.

Ce jeu sur la polysémie du terme « attendre » renvoie à un traumatisme personnel de l'écrivain : la mise au monde d'un enfant mort. En effet, Marguerite Duras et Robert Antelme ont appris qu'ils attendaient un enfant à l'automne 1941. Marguerite Duras accouche le 16 mai 1942 à

[1012] *Marguerite Duras, O. C., IV*, p.1332.

la maternité Notre-Dame-de-Bon-Secours d'un garçon qui meurt à la naissance. Cet épisode traumatique est comme le palimpseste du texte « La Douleur » qui l'évoque d'ailleurs en deux phrases pudiques :

> Moi, l'enfant que nous avons eu avec Robert L., il est mort à la naissance – de la guerre lui aussi- les docteurs se déplaçaient rarement la nuit pendant la guerre, ils n'avaient pas assez d'essence. (*D*, 30)

La mort de l'enfant, imputée à la guerre, établit un court-circuit entre l'évènement personnel, intime, la mort d'un enfant porté, et l'histoire collective, plurielle : la guerre, le sort des déportés. Cet évènement intime est de plus associé à la guerre, Marguerite Duras a subi les conséquences de la guerre jusque dans sa chair, elle aussi. C'est ainsi, semble-t-il, au plus profond d'elle-même, dans son corps, qu'elle puise l'expérience de la guerre. Sans échelle de valeur, saisir l'évènement nécessite chez Duras de faire vibrer les zones les plus sensibles du sujet qui le raconte. C'est ainsi la chaîne des émotions qui permet de parler des évènements, comme dans *Hiroshima mon amour*, où la saisie de l'évènement collectif est envisagée suivant ses répercussions émotionnelles les plus intimes. Parce que la douleur d'attendre Robert L. fait écho à une autre douleur, celle d'avoir perdu un enfant, les deux expériences s'appellent l'une l'autre. De même, quand le jeune frère de Marguerite Duras décède quelques années après, cela réactive et appelle celle de l'enfant mort-né :

> Le petit frère. Mort. D'abord c'est inintelligible et puis brusquement, de partout, du fond du monde, la douleur arrive, elle m'a recouverte, elle m'a emportée, je ne reconnaissais rien, je n'ai plus existé sauf la douleur, laquelle, je ne savais pas laquelle, si c'était celle d'avoir perdu un enfant quelques mois plus tôt qui revenait ou si c'était une nouvelle douleur.[1013]

Une douleur en convoquant une autre, celle des enfants morts rejaillit sur celle d'attendre Robert. Pour remonter plus avant la chaîne des évènements, la figure de l'enfant mort fait directement écho à la plus "tendre" enfance de l'auteur. En Indochine déjà, sa mère avait recueilli un bébé dont Marguerite Duras s'est occupée jusqu'à la mort de la petite, rongée par les vers. Elle en garde un souvenir traumatique qu'elle n'évoque à Pierre Dumayet qu'en 1992[1014]. Ces histoires d'enfants morts qui parcourent la vie de l'écrivain fait dire à Marie-Magdeleine Lessana que « l'enfant mort, ou plutôt, l'enfant qui ne vivra pas, est un vecteur actif de l'écriture du *Ravissement*

[1013] Cité par Jean Vallier, *C'était MD, Tome I, 1914-1945*, Paris, Fayard, 2006, *chapitre 19*.

[1014] Cette précision autobiographique nous vient d'un entretien avec Pierre Dumayet de 1992 dans lequel elle révèle : « Ma mère m'a donné l'enfant [d'une mendiante], elle m'a dit : « Tu t'en occuperas… j'ai pas le temps. » Et j'ai fait nourrir l'enfant, je me suis mise à adorer l'enfant. Et un jour on l'a trouvée morte… et je ne peux pas encore… [Marguerite pleure] » in *Dits à la télévision. Entretiens avec Pierre Dumayet*, atelier EPEL, Quincy-Sous-Sénart, 1999, p.47

de Lol.V. Stein et du *Vice-consul* »[1015]. Il semble que *La Douleur* atteste encore de l'importance de ce motif dans la prose de celle qui écrira à la fin de sa vie sur la mort du petit Grégory. Ces analogies mettent en avant chez Duras le principe de l'écho évènementiel :

> Les évènements de notre vie ne sont jamais uniques et ils ne se succèdent pas non plus de façon univoque, comme nous le souhaiterions. Multiples, irréductibles, ils se répercutent à l'infini dans la conscience, ils vont et viennent de notre passé à l'avenir, en se répandant comme l'écho, comme des ronds dans l'eau, et en s'entre-échangeant chaque fois. [1016]

Ce principe, appliqué à l'échelle d'une personne dans l'entretien qui précède est à l'œuvre aussi entre les personnes, à savoir que les expériences peuvent s'entre-échanger d'une personne à l'autre. Le roman *L'Évènement* d'Annie Ernaux[1017] relate l'expérience personnelle et traumatique d'un avortement subit dans les années soixante, à l'époque où la légalisation de l'IVG n'avait pas encore été votée. Annie Ernaux raconte son parcours d'étudiante pour trouver quelqu'un qui veuille l'aider à avorter. Elle commente par endroit sa démarche d'écrivain qui l'a conduite à retracer cette histoire près de trente ans après. Comme Duras, Ernaux envisage cet évènement particulier comme un point d'origine d'une écriture de l'évènement, en général :

> J'ai effacé la seule culpabilité que j'aie jamais éprouvée à propos de cet évènement, qu'il me soit arrivé et que je n'en aie rien fait. […] Et le véritable but de ma vie est peut-être seulement celui-ci : que mon corps, mes sensations et mes pensées deviennent de l'écriture, c'est-à-dire quelque chose d'intelligible et de général, mon existence complètement dissoute dans la tête et la vie des autres.[1018]

2- Emmanuel Carrère, l'évènement et la communion des psychismes

Comme un leitmotiv, la mise en abyme du témoin installe le personnage de celui qui voit ce qu'un tiers voit au cœur de *D'autres vies que la mienne*. C'est par exemple Patrice, qui voit sa fille Diane regarder une photo de sa mère (*Dvqlm*, 309), ou Étienne qui voit le regard de Juliette

[1015] Marie-Magdeleine Lessana, « La raison de Lol » in *Dits à la télévision. Entretiens avec pierre Dumayet*, op. cit., p.53.

[1016] Leopoldina Pallotta della Torre, *Marguerite Duras, La Passion suspendue*, *Entretiens*, op. cit., p. 77.

[1017] Annie Ernaux, *L'Évènement*, Paris, [Gallimard, 2000], Folio, 2011.

[1018] Annie Ernaux, *L'Évènement*, op. cit., p. 124-125.

s'assombrir alors qu'elle fixe ses petites filles (*Dvqlm*, 246), c'est encore Étienne qui reçoit la famille de Juliette :

> Nous le regardions tous. Il nous a regardés le regarder. (*Dvqlm*, 102)

C'est enfin Hélène, quand elle accompagne Jérôme à la morgue pour qu'il retrouve sa fille de quatre ans et qui « l'a vu voir la photo de sa petite fille morte. [Et] l'a regardé la regarder. » (*Dvqlm*, 54),

Dans les quatre exemples évoqués ci-dessus, l'observateur assiste à la dévastation d'un individu, Patrice, Étienne et Hélène sont témoins du désarroi d'une fille qui voit la photo de sa mère morte, d'une mère qui voit ses filles pour la dernière fois, d'un père qui voit la photo de sa fille morte. Cette position du « témoin du témoin » scénarisée au cœur du texte de Carrère s'avère frustrante pour l'écrivain qui ne peut se satisfaire d'observer, impuissant, les évènements qui ravagent la vie d'autres hommes. Elle souligne aussi l'importance de trouver un regard qui en témoigne.

La place accordée à l'autre dans l'écriture de Carrère est importante depuis l'affaire Romand. *L'Adversaire* se compose en grande partie de la biographie de Romand livrée par Romand lui-même au tribunal. Sur les quinze chapitres qui structurent le récit, sept sont entièrement consacrés à la biographie du faux docteur. Dans la continuité de ce travail *D'autres vies que la mienne* accorde une place prépondérante aux récits de la vie des autres : Philippe, le grand-père, Ruth, l'anglaise, Juliette la belle-sœur, Étienne le collègue, les personnes endettées. Comme l'indiquent les titres, on passe de *l'adversaire* entendu comme figure de l'altérité, de l'autre singulier, à « d'autres vies », au pluriel, comme si la place de l'autre devenait de plus en plus importante. Pourtant, comme le traduisent encore les titres, le *moi* de l'écrivain ne s'efface pas du texte, l'image de l'altérité est envisagée relativement à soi. De fait, l'écriture de Carrère bardée de commentaires personnels reste largement autobiographique et ne cesse de se référer à ses propres expériences. Nous essaierons de comprendre ici comment Carrère, à l'instar de Duras, perçoit les évènements qui arrivent à d'autres à la lueur de sa propre expérience.

a- une littérature de l'altérité : de l'écrivain télépathe à l'écrivain évangéliste

Le projet d'écrire sur l'affaire Romand, on l'a vu, est couplé à l'envie de comprendre « ce qui se passait dans sa tête durant ces journées qu'il était supposé passer au bureau » (*Ad*, 35).

Carrère se montre de manière générale particulièrement intéressé par l'idée de comprendre le psychisme d'autrui quand ce dernier est confronté à un bouleversement. Il reconduit ces questionnements dans *D'autres vies que la mienne*, se demandant par exemple à quoi pensait Étienne en séchant ses séances de chimiothérapie (*Dvqlm*, 125). Pour parvenir à cette fin, l'écrivain-narrateur se rêve dans un premier temps en télépathe qui pénètrerait le psychisme d'autrui. Un épisode de *L'Adversaire* va dans ce sens. En train d'achever sa biographie de Philip K. Dick, le narrateur confie son admiration pour la capacité à lire ce qui se passe dans le cerveau des autres, à l'instar de ce roman de l'écrivain, *Ubick*. Ce fantasme télépathique prend une forme quasi mystique dans un souvenir concernant une connaissance, Déa, personnage à l'agonie dont l'écrivain pressent la mort :

> Une nuit, c'est devenu insupportable. Je me levais, me recouchais près d'Anne endormie, me retournais, tous les muscles tendus, les nerfs vrillés, je crois n'avoir jamais de ma vie éprouvé une telle sensation de malaise physique et moral, encore malaise est-il un mot faible, je sentais monter en moi, déferler, prête à me submerger, l'épouvante innommable de l'enterré vivant. Au bout de plusieurs heures, d'un coup, tout s'est dénoué. Tout est devenu fluide, libre, je me suis aperçu que je pleurais, à grosses larmes chaudes, et c'était de joie. Jamais je n'avais éprouvé une telle sensation de malaise, jamais je n'ai éprouvé une telle sensation de délivrance. Je suis resté un moment à baigner sans comprendre dans cette espèce d'extase amniotique, puis j'ai compris. J'ai regardé l'heure. Le lendemain j'ai appelé Elisabeth. Oui, Déa était morte. Oui, juste avant quatre heures du matin. (*Ad*, 32-33)

Confiant ensuite avec un brin de détachement qu'il buvait et fumait trop, l'écrivain transforme l'épisode remémoré en fantasme.

Placé au début de *L'Adversaire*, on peut interpréter cet épisode relativement décroché de l'intrigue principale par un préambule sur la volonté d'entrer en interaction avec l'autre, l'appropriation de l'évènement passant par la captation de ses effets sur le psychisme. Faisant son deuil des pouvoirs de télépathe, Carrère devra trouver une autre manière d'entrer en empathie avec l'autre. Cette méthode, il l'inaugure avec *L'Adversaire* : partir de sa propre expérience pour lire à travers ce prisme l'expérience des autres. Par ce travail, l'écrivain cherche à restituer ce « quelque chose qui ferait partager l'émotion » (*Dvqlm*, 108), ce « tremblement » communicatif, cette « une façon de trembler qui [m'a fait] trembler [moi aussi] et comprendre qu'un évènement [est] en train de se produire » (*Dvqlm*, 103). Cette démarche, d'abord peu assumée, s'affirme entre *L'Adversaire* et *D'autres vies que la mienne*.

C'est sous la forme d'un parcours que le narrateur, d'abord réticent à s'approprier les expériences des autres, se voit au fil du texte endosser ce rôle d'élu. Sensible à cette mission qu'il

revient à chacun de trouver dans la vie, le personnage d'écrivain qu'incarne le narrateur se révèle attentif à la mission qui incombe à ceux qui peuvent soulager les victimes d'un évènement. Cette mission pour autrui se traduit par la sémantique d'un « programme » à accomplir, qu'un évènement déclenche. Lorsque la petite Juliette meurt noyée dans le tsunami, Delphine et Jérôme, ses parents, sont tous les deux sous le choc. Tandis que Delphine hurle, son mari reste muet, il semble mieux maîtriser la douleur et se voit missionné pour sauver sa femme :

> Delphine a hurlé, Jérôme non. Il a pris Delphine dans ses bras, il l'a serrée contre lui aussi fort qu'il pouvait tandis qu'elle hurlait, hurlait, et à partir de cet instant il a mis en place le programme : je ne peux plus rien pour ma fille, alors je sauve ma femme. (*Dvqlm*, 20)

De la même manière, Patrice, le mari de la deuxième Juliette, est programmé simplement à « être là » quand sa femme est condamnée à mourir d'un cancer :

> […] il a très tôt mis en place le programme : être là, porter Juliette, vivre ce qu'il leur était donné de vivre ensemble en pensant le moins possible au moment où cela prendrait fin, et […] faire tourner ce programme les a tous, lui, elle et leurs filles, immensément aidés. (*Dvqlm*, 263)

Cette mission salvatrice qui incombe à Jérôme et Patrice séduit la figure d'écrivain en quête de sa propre place face aux évènements. Mais à la sémantique du « programme », qui dénote une forme de simplicité, d'évidence, il préfèrera un équivalent plus problématique et parlera pour lui-même de place, voire de « mission ».

Ce sont les autres personnages qui désignent d'abord le personnage-narrateur comme celui à qui revient la mission de retracer l'évènement. Au Sri Lanka, le grand-père de la petite Juliette, Philippe, lui suggère pour la première fois d'écrire l'histoire du tsunami. Le narrateur semble étonné :

> À un moment de ce voyage, tandis que nous fumions au bord de la route, Philippe m'a entraîné un peu à l'écart et demandé : toi qui es écrivain, tu vas écrire un livre sur tout ça ?
> Sa question m'a pris au dépourvu, je n'y avais pas pensé. J'ai dit qu'a priori, non.
> Tu devrais, a insisté Philippe. Si je savais écrire, moi, je le ferais.
> Alors fais-le. Tu es mieux placé pour le faire. (*Dvqlm*, 63)

Manifestement surpris par l'idée d'écrire sur ce qui s'est passé, l'écrivain suggère à Philippe de se charger de cette écriture parce qu'il serait « mieux placé pour le faire ». S'il possède la capacité d'écrire, le narrateur semble gêné pour s'approprier la vie des autres, comme s'il s'immisçait dans une intimité qui ne le concernait pas. C'est à ce titre que le grand-père, parce qu'il est un membre

de la famille, serait mieux placé pour raconter le tsunami plutôt que lui qui aurait le sentiment de déposséder les victimes de leur histoire. On retrouve ici la question du « plagiat psychique » exposée dans le texte par le narrateur lui-même[1019]. Le malaise du narrateur est exploré pour être dépassé dans la deuxième histoire de Juliette[1020]. Progressivement, en effet, l'appropriation des aventures vécues par d'autres fait son chemin. Le narrateur sera moins pris au dépourvu la seconde fois, quand le Juge Étienne l'invite à conter les aventures de Juliette au nom de son statut d'écrivain :

> À aucun moment il n'avait manifesté qu'il me connaissait comme écrivain mais là, devant tout le monde, les yeux dans les yeux, il m'a dit : vous devriez y penser, à cette histoire de la première nuit. C'est peut-être pour vous. (*Dvqlm*, 105-106)

Il aura fallu cette deuxième incitation pour que l'écrivain s'attelle au récit de la vie des autres et mette en route à son tour un « programme » de soutien. La suggestion d'Étienne a plus d'impact sur l'écrivain parce qu'elle intervient dans la continuité de celle de Philippe, mais aussi par la façon dont Étienne tourne sa phrase : « C'est peut-être pour vous ». L'évènement présenté par Étienne semble échoir au narrateur comme une mission. Touché par une sémantique qui le consacre comme celui à qui il revient de raconter, le narrateur-écrivain accepte la mission que la vie lui donne, comme le montre la sémantique des phrases suivantes : « on m'avait passé une commande, il suffisait de répondre oui. » (*Dvqlm*, 107), « la vie m'avait mis à cette place, Étienne me l'avait désignée, je l'occupais ». Débarrassé de ses scrupules, l'écrivain se satisfait ainsi du rôle de témoin de la vie des autres :

> La vie m'a fait témoin de ces deux malheurs, coup sur coup, et chargé, c'est du moins ainsi que je l'ai compris, d'en rendre compte (*Dvqlm*, 308)

L'écrivain se construit ainsi une image d'Élu à qui la vie, comme une entité supérieure, envoie une mission : s'approprier les évènements qui sont arrivés à d'autres.

[1019] De manière presque subliminale, le titre de l'ouvrage contesté de Darrieussecq apparaît d'ailleurs au détour d'une phrase : « elle ne veut pas dire que Tom est mort » (*Dvqlm*, 50). En effet le texte décrié de l'auteur s'intitule *Tom est mort*.

[1020] Rappelons ici cette citation déjà exploitée en introduction : « Un jour, j'ai dit à Etienne : Juliette, je ne la connaissais pas, ce deuil n'est pas mon deuil, rien ne m'autorise à écrire là-dessus. Il m'a répondu : c'est ça qui t'y autorise […] » (*Dvqlm*, 279)

Déjà dans le préambule de *L'Adversaire*, l'écriture du texte semblait s'être imposée à l'écrivain. Venant tout juste d'achever sa biographie sur Philip K. Dick le mardi soir, le narrateur est disponible pour démarrer un nouveau travail le mercredi matin. Par le plus grand des hasards c'est le jour où l'affaire Romand est révélée :

> J'ai passé seul dans mon studio l'après-midi du samedi et le dimanche, habituellement consacrés à la vie commune, car je terminais un livre auquel je travaillais depuis un an : la biographie du romancier de science-fiction Philip K. Dick. Le dernier chapitre racontait les journées qu'il a passées dans le coma avant de mourir. J'ai fini le mardi soir et le mercredi matin lu le premier article de Libération consacré à l'affaire Romand. (*Ad*, 9)

Au concours de circonstance temporel qui semble indiquer à l'écrivain un nouveau travail biographique, s'ajoute un écho thématique. Le coma sur lequel s'achève la biographie de Philip K. Dick est aussi l'état dans lequel Romand est plongé quand Carrère commence à s'intéresser à son histoire. Un passage de relai semble donc se produire entre le projet biographique abouti de *Je suis vivant et vous êtes mort* et celui de *L'Adversaire* qui va commencer, comme indépendamment de la volonté de l'écrivain. Plus loin l'écrivain, plus ou moins gêné, usera de la sémantique mystique pour parler de son entreprise :

> Et je me retrouvais choisi (c'est emphatique, je sais, mais je ne vois pas le moyen de le dire autrement) par cette histoire atroce, entré en résonance avec l'homme qui avait fait ça. J'avais peur. Peur et honte. Honte devant mes fils que leur père écrive là-dessus. Etait-il encore temps de fuir ? Ou était-ce ma vocation particulière d'essayer de comprendre ça, de le regarder en face ? (*Ad*, 46)

On peut s'interroger sur la dimension quasi mystique de ce parcours qui fait de l'écrivain un témoin désigné malgré lui pour porter la parole des autres, sensible aux signes que le destin lui envoie[1021]. Prédisposé par un prénom aux accents religieux qui le consacre comme un Messie[1022], Emmanuel Carrère, confèrerait-il à l'artiste un rôle messianique ? Au regard de son intérêt pour la figure de l'évangéliste, la question se pose. Dans *L'Adversaire*, Carrère choisit d'appeler le témoin principal de la vie de Romand, un médecin et ami, du nom d'un des évangélistes, Luc. L'écrivain s'est encore impliqué dans une traduction de « l'évangile selon Marc » pour une nouvelle

[1021] « […] j'ai senti cette présence qui me faisait signe à un moment précis » (*Dvqlm*, 105).

[1022] Emmanuel signifie « dieu est avec nous » et désigne le Messie, (Mathieu, 1,23).

traduction de *La Bible* chez Bayard en 2001[1023], tâche qu'il évoque justement dans *L'Adversaire* (*Ad*, 207). Plus récemment, le dernier récit publié d'Emmanuel Carrère, *Le Royaume*, consacre l'intérêt de l'écrivain pour les figures d'évangélistes, en particulier celle de Luc[1024]. L'évangéliste, au sens étymologique de celui qui annonce une bonne nouvelle (*eu-* « bien » et *angelos* « messager ») semble donc non seulement intéresser l'écrivain, mais servir de modèle à celui qui se sent investi d'une mission à ceci près que si l'évangéliste est censé transporter la bonne nouvelle, Carrère, lui, relaie un tsunami, le cancer d'une belle-sœur, ou les situations d'endettement des personnes en situation précaire. Évangéliste de mauvais augure, Emmanuel Carrère ? La « bonne nouvelle » n'est-elle pas plutôt, comme le suggère Marie-France dans l'adversaire, la concrétisation du livre[1025].

Cette représentation de l'écrivain attifé d'une aura mystique évoque l'imagerie vieillie du dix-neuvième siècle où l'écrivain est dépeint en prophète, comme dans ces vers de Victor Hugo :

> C'est lui qui sur toutes les têtes,
> En tout temps, pareil aux prophètes,
> Dans sa main, où tout peut tenir,
> Doit, qu'on l'insulte ou qu'on le loue,
> Comme une torche qu'il secoue,
> Faire flamboyer l'avenir ! [1026]

Cette mission sacrée de l'écrivain est pourtant loin de celle que Carrère met en œuvre dans son récit. À l'image du prophète à la science infuse et théorique qui domine les hommes et annonce leur avenir, il oppose celle de l'évangéliste plus incarnée, plus humaine, dont le savoir est le fruit d'une recherche. Cette représentation de l'écrivain en apôtre ou en évangéliste, loin d'être surannée est au contraire en phase avec une approche typique de la fin du vingtième siècle :

[1023] Emmanuel Carrère, Hugues Cousin, « Evangile de Marc », *La Bible*, Nouvelle traduction, Bayard [2001], 2005, p. 2031-2062.

[1024] Luc est considéré comme le patron des peintres, ce qui en fait une figure d'artiste. Dans *Le Royaume*, Carrère fait l'hypothèse que Luc était médecin et a soigné Paul d'une « écharde dans la chair » (Emmanuel Carrère, *Le Royaume*, POL, 2014, p. 167 et suivantes).

[1025] « Quand au bout de deux ans je lui ai annoncé [à Romand] que je m'y remettais, il n'a pas été surpris. Il m'attendait – peut-être pas si tôt. Et il avait confiance. / Marie-France aussi a trouvé que c'était une bonne nouvelle. » (*Ad*, 211).

[1026] Victor Hugo, « La fonction du poète », *Les Rayons et les ombres*, 1840.

> La connaissance viendrait ainsi de la confrontation au réel, au « vrai » : le réel du site, le réel du « vécu » du déporté. Une mise en situation qui a pour objectif, selon un autre stéréotype qui se diffuse de plus en plus largement, de transformer le jeune, celui de la troisième génération qui a suivi les évènements en « témoin du témoin », à en faire le porteur d'un savoir acquis sur la destruction des Juifs, non sur les bancs de l'école par exemple, ou dans les livres, mais par une expérience vécue, dans un modèle qui semble bien remonter aux Évangiles : ces jeunes seraient les apôtres qui, une fois les témoins disparus, porteraient plus loin leur parole.[1027]

Pour la spécialiste du génocide qu'est Annette Wieviorka, le témoin d'aujourd'hui, « témoin du témoin », est un évangéliste en ce qu'il privilégie le contact, l'expérience vive de l'évènement, plus que des connaissances théoriques. Et en effet, si Carrère met en scène un personnage d'écrivain qui collecte des documents pour son témoignage, le cœur de son travail de témoin réside dans un dispositif qui repose sur l'échange des expériences.

L'Adversaire commence par un montage en parallèle sur la vie du narrateur-écrivain et celle de Romand :

> Le matin du 9 janvier 1993, pendant que Jean-Claude Romand tuait sa femme et ses enfants, j'assistais avec les miens à une réunion pédagogique à l'école de Gabriel, notre fils aîné. Il avait cinq ans, l'âge d'Antoine Romand. Nous sommes allés ensuite déjeuner chez mes parents et Romand chez les siens, qu'il a tués après le repas. (*Ad*, 9)

Cet effet d'analogie peut étonner : il peut sembler déplacé de mettre sur un même plan la vie paisible d'un écrivain et celle de Romand. Or cette entrée en matière illustre la mise en application du principe d'interaction qui permet de lancer l'écriture de l'évènement après s'être trouvée dans l'impasse. Ainsi la vie du narrateur ne cessera dans *L'Adversaire* et *D'autres vies que la mienne* d'être entrevue dans ses rapprochements avec celles des autres. Assis à côté du couple de Jérôme et Dephine qui a perdu sa fille, le couple *indemne* - au sens où leurs enfants ont été épargnés – que compose le narrateur avec Hélène est mis en parallèle :

> Je pense : nous aurions pu être parmi eux. Jean-Baptiste et Rodrigue auraient pu descendre sur la plage en contrebas de l'hôtel. Nous aurions pu, c'était prévu, sortir en mer avec le club de plongée sous-marine. Et

[1027] Annette Wieviorka, *L'Ère du témoin,* op. cit, p. 171. La spécialiste du génocide évoque la question du témoignage en fonction de son domaine de prédilection mais, comme elle l'explique dans *L'Ère du témoin*, son travail sur le génocide fait émerger un nouveau concept de témoin en général.

> Delphine et Jérôme doivent penser, de leur côté : nous aurions pu emmener Juliette avec nous au marché. Si nous l'avions fait, elle viendrait ce matin encore nous rejoindre dans notre lit. (*Dvqlm*, 22)

La symétrie des couples est accentuée par ce qui les occupe : chacun est plongé dans ses pensées, chacun réécrit l'histoire[1028]. Ailleurs, l'accent est mis sur le hasard auquel la famille du narrateur doit la vie, sur le fait que ce jour-là il était prévu qu'ils se rendent au club de plongée, dont les membres présents le jour du tsunami sont « *all dead* » (*Dvqlm*, 52). La famille indemne a donc frôlé la mort, et aurait pu être de ceux qui pleurent un être cher. Comme le juge Étienne, le narrateur a dans son enfance souffert d'incontinence nocturne, comme Patrice il est un artiste. À l'instar du dessinateur qui se projette dans le personnage du chien dans sa bande dessinée, le narrateur s'identifie à ses personnages, au point que ces vies, autres, sont un peu aussi la sienne. Le narrateur provoque ce style de comparaison dans un but bien précis qui se dessine au fil du texte : les comparaisons aux personnages en souffrance permettent de mobiliser sa capacité d'empathie. C'est ce qu'il explique au début de la deuxième partie, quand il cherche à comprendre ce que peut ressentir Hélène en train de perdre sa sœur Juliette :

> Elle me disait, avec une sorte de stupeur : ma petite sœur va mourir. Dans six mois, dans un an, mais c'est sûr, elle va mourir. Je la serrais dans mes bras, je serrais son visage entre mes mains, je disais : je suis là, et c'est vrai, j'étais là. Je me souvenais qu'à peine un an plus tôt l'aînée de mes sœurs à moi avait failli mourir, et la cadette aussi, longtemps auparavant : ces souvenirs m'aidaient à éprouver un peu ce qu'elle éprouvait, à être un peu plus avec elle, […] (*Dvqlm*, 73)

Ce processus de mise en parallèle est donc un principe recherché par l'écrivain qui fonde son récit sur une sorte d'éducation à la compassion reposant sur la quête des ressemblances entre les personnes. Alors qu'il ne semble pas tellement touché au début du récit par les ravages du tsunami, alors qu'il ne pense guère, peu après, à la sœur de sa compagne en train de mourir[1029], le narrateur s'éveille en effet peu à peu à l'empathie. Tirant les conclusions de son récit, il évoque son expérience de vie comme une initiation à l'altérité :

> Ah, et puis : je préfère ce qui me rapproche des autres hommes à ce qui m'en distingue. Cela aussi est nouveau. (*Dvqlm*, 308)

[1028] Similitude renforcée après coup quand à la fin du récit, le narrateur précise que la petite Jeanne vient les rejoindre dans leur lit (*Dvqlm*, 304).

[1029] «[…] sauf dans ces moments où elle m'en parlait, ou quand, sans qu'elle m'en parle, je voyais qu'elle avait pleuré, la vérité est que je n'y pensais guère. » (*Dvqlm* , 73).

La littérature crée du lien, favorise le partage des expériences. C'est de cette manière qu'on peut analyser la propension des récits de Carrère à établir des ponts entre différents personnages. C'est pourquoi sa prose s'évertue à multiplier ces effets de répétitions généralisées entre les personnages. Il semble, pour préciser cette idée, que dans ce système analogique les évènements se diffusent d'un personnage à l'autre. Dans *L'Adversaire*, par exemple, l'affaire Romand contamine l'ami du prétendu docteur, Luc, qui croit avoir fait un rêve prémonitoire :

> L'idée a traversé Luc, elle devait le hanter par la suite, que dans ce rêve Jean-Claude faisait office de double et qu'il s'y faisait jour des peurs qu'il éprouvait à son propre sujet : peur de perdre les siens mais aussi de se perdre lui-même, de découvrir que derrière la façade sociale il n'était rien. (*Ad*, 16)

L'évènement gagne le psychisme d'autres personnages. L'autre sert de projection à nos propres fantasmes, à nos propres peurs, et réciproquement, celui qui vit une expérience bouleversante n'est plus seul. L'appropriation de l'évènement qui repose sur le dédoublement constitue alors une communauté de personnes vulnérables qui mêle aussi bien les personnages que les personnes réelles, lecteurs inclus. Nous nous pencherons en particulier sur *D'autres vies que la mienne* où le système d'échos est très développé.

b- effets de résonance dans *D'autres vies que la mienne.*

Lors d'un entretien qu'il accorde à Laurent Demanze pour la revue *Roman 20-50* Emmanuel Carrère revendique certains effets de répétition dans un souci pédagogique. Il déclare mettre en place une sorte de « règle des trois occurrences » favorable à la compréhension du lecteur :

> J'ai envie de faire en sorte que l'information nécessaire soit donnée, que le lecteur ne se sente pas exclu par quelqu'un qui en saurait beaucoup plus que lui. […] Cette insertion progressive du savoir exige un vrai travail d'écriture, qui ne relève pas de la grande inspiration, mais avec beaucoup de retours et de rédactions successives : pour que le lecteur sorte du livre en ayant le sentiment de familiarité, il faut que l'information soit apparue trois fois dans le livre. La première fois, il découvre ; la deuxième fois, cela le conforte ; la troisième fois, il connaît cela très bien. Cette règle des trois occurrences, je l'avais expérimentée pour ma biographie sur Philip K. Dick. Elle se retrouve dans *Limonov*.[1030]

[1030] « Une façon de vivre », entretien avec Laurent Demanze, *in* Laurent Demanze (dir.), Emmanuel Carrère, *Roman 20-50* n°57, juin 2014, p. 18-19.

La raison du procédé est définie dans une perspective de transmission du savoir et s'observe déjà dans D'autres vies que la mienne où on retrouve des situations qui se répètent. On peut évoquer par exemple la scène où il s'agit de dépasser le ressentiment vis-à-vis de ceux qui réchappent de la catastrophe quand on en est soi-même victime. Ce dépassement de la rancœur est évoqué lors de la scène où la mère en deuil, Delphine, parvient à s'occuper d'autres enfants (*Dvqlm*, 60). Cette scène semble faire écho à celle où la belle sœur du narrateur, condamnée à laisser ses trois filles orphelines, est malgré tout heureuse d'apprendre la grossesse de sa voisine (*Dvqlm*, 270). De même, par deux fois le narrateur est-il incité à écrire l'histoire qui s'est déroulée sous ses yeux : la première par Philippe, le grand-père de la petite Juliette, la deuxième par Etienne, l'ami juriste de la belle sœur.

Pourtant on peut mettre en doute l'enjeu de ces répétitions. Censés éclairer la compréhension du lecteur, les effets de répétitions contribuent souvent à entremêler les histoires. Reposant sur une série de dédoublements, *D'autres vies que la mienne* semble ainsi se soucier davantage de la mise en commun des expériences que de la compréhension du lecteur.

D'autres vies que la mienne met en scène plusieurs petites filles dont le rôle se définit les unes par rapport aux autres. Le texte commence par la mort d'une petite de quatre ans, prénommée Juliette, lors du tsunami qui ravage le Sri Lanka. Elle jouait à ce moment-là avec une autre petite fille de trois ans son aînée, Osandi, une Sri-lankaise. Doubles l'une de l'autre elles sont assimilées à deux sœurs[1031] qui ce jour-là associent leur destin : la petite occidentale comme la petite Sri-lankaise meurent dans la même catastrophe naturelle. Si on n'accède qu'à la peine des parents de Juliette, on imagine celle des proches d'Osandi. D'autres petites filles feront leur apparition dans la deuxième partie du récit. Diane, Amélie et Clara sont les filles de la belle sœur du narrateur. Doubles inversées de la petite Juliette, elles servent de contrepoint à l'histoire précédente car elles connaîtront de leur côté la perte de leur mère. Le rapport cette fois s'inverse, se substitue à « la mort d'un enfant pour ses parents, celle d'une jeune femme pour ses enfants et son mari »[1032]. Après avoir été envisagé du point de vue des parents, le deuil est perçu du point de vue des enfants. Reste la petite Jeanne, fille du narrateur et de sa compagne Hélène, qui sert de contrepoint à ces vies de familles pulvérisées. Jeanne incarne l'espoir d'une famille où ces séparations douloureuses sont épargnées. En somme, la série de petites filles sert à présenter

[1031] Philippe, le grand-père de la petite Juliette, se lie d'amitié avec un Sri-lankaisde son âge nommé MH qui vit aussi à Medaketiya. « Juliette est née, on l'a emmenée, bébé, à Medaketiya. MH avait eu sur le tard, en plus de ses grands fils, une petite fille appelée Osandi, et Osandi, qui avait trois ans de plus que Juliette a appris très tôt à s'occuper d'elle : c'était sa sœur. » (*Dvqlm*, 35).

[1032] Quatrième de couverture de *D'autres vies que la mienne.*

différentes configurations familiales, chacune évoquant en creux, une autre qui aurait pu être. Ce phénomène n'est pas dû au hasard dans ce récit qui multiplie les doublons au point que deux personnages portent le même prénom. Juliette est le prénom des deux personnages principaux des deux principales histoires. Elles ne se connaissent pas mais leurs destins semblent liés. Tandis que la première meurt à 4 ans dans le tsunami, la seconde, belle sœur du narrateur, meurt quelques mois plus tard d'un cancer à 33 ans.

De façon générale, le récit repose sur des duos dont les couples se reconfigurent au fil du texte. On peut ainsi s'amuser à voir les personnages former des duos au gré des expériences qui sont partagées. Juliette boite comme son ami juriste, Étienne. Leur expérience partagée du cancer fait d'eux un duo pour le narrateur qui, tout en niant toute relation charnelle, les envisage comme un couple. Leur rencontre est traitée sur le mode du coup de foudre où deux inconnus se reconnaissent :

> Ils s'étaient reconnus. Ils avaient traversé les mêmes souffrances, dont on n'a pas idée si on ne les a pas traversées. (*Dvqlm*, 224)

Les deux personnages sont traités sur le mode analogique : « mêmes souffrances, « même monde », « ils avaient tous les deux cette assise », « ils ont mené les mêmes combats », « deux boiteux au lieu d'un » (*Dvqlm*, 224, 226, 228) ou symétrique : « ceux de Juliette de droite, ceux d'Étienne de gauche », « leurs jugements […] celui de Juliette comme classique, clair, équilibré, et le sien comme plutôt roman : rugueux, irrégulier, avec des sautes d'humeur […] » (*Dvqlm*, 224, 226). Leur activité va jusqu'à être comparée à une relation charnelle (« On peut aimer travailler avec quelqu'un comme on peut aimer faire l'amour avec quelqu'un » (*Dvqlm*, 225). C'est l'expérience intime de la souffrance et du handicap qui tisse le lien entre eux.

Ailleurs, Étienne se compare à un autre juge, Philippe Florès, dont il dit qu'il veut « suivre sa trace », pour l'égaler (*Dvqlm*, 181). Il semble que chaque personnage trouve ainsi un ou plusieurs alter-ego au gré des expériences qu'il partage. Ainsi, lors de la visite des hôpitaux où Jérôme part à la recherche du corps de sa petite fille Juliette, Hélène forme un couple avec Jérôme. Ce dernier est accompagné non par Delphine, sa femme, mais par Hélène, la compagne du narrateur. Le fait de vivre cette « expérience extrême » les lie d'une relation qui les apparenterait à un couple :

> On devait les prendre pour un couple. Un beau couple : lui très grand, en chemise blanche, les cheveux bouclés, pas rasé, elle en pantalon blanc et tee shirt, avec son corps magnifique, leurs visages à tous deux tendus par l'inquiétude et le chagrin. (*Dvqlm*, 53).

Philippe, retraité tombé amoureux du Sri Lanka fait découvrir à son gendre l'île qui l'enchante. Ceux que la compagne de Philippe appelle les « deux garçons » partent en repérage (*Dvqlm*, 33) et les voici complices au point de ressembler selon Carrère à ces personnages du film *Les Compères*[1033]. Comme le suggère le préfixe *Cum*, Jérôme et Philippe sont couplés, comme dans le film de Weber malgré leurs différences physiques et en dépit de l'écart d'âge. Ce qui les distingue est gommé, l'accent est porté sur la ressemblance, la similitude entre les deux, au point que « ça devait les amuser beaucoup, dans les conversations de voyageurs, sur les vérandas des *ghesthouses*, d'étonner en disant qu'ils étaient gendre et beau-père » (*Dvqlm*, 33).

Le dédoublement des personnages s'effectue sur fond d'empathie. Il s'agit de faire entrer la souffrance d'autrui avec une part de notre souffrance personnelle qui permet alors d'entrer en relation avec lui, comme l'explique le narrateur dont les angoisses, symbolisées par un renard qui le dévore de l'intérieur, ont été mobilisées pour mieux partager celles d'Étienne :

> Aujourd'hui il [le renard] me laisse en paix, soit qu'il dorme soit qu'il ait, comme je l'espère, quitté la place pour de bon, mais à l'époque de mes entretiens avec Étienne, il y a trois ans, il était encore là. Il me faisait souffrir. Et il m'aidait à l'écouter. (*Dvqlm*, 124)

Hélène, compagne du narrateur, forme aussi un couple avec sa sœur. Voyant sa sœur « éloignée, hors d'atteinte » (*Dvqlm*, 77) à l'hôpital, Hélène, rentrée à l'hôtel adopte la même position, « hors d'atteinte, elle aussi » (id.). Hélène semble contaminée par l'attitude de sa sœur, les évènements se propageant ainsi d'une personne à l'autre jusqu'à former une sorte de chaîne humaine.

*

* *

Vers une littérature relationnelle

L'appropriation de l'évènement pour Marguerite Duras et Emmanuel Carrère passe par la confrontation de l'expérience personnelle aux expériences des autres. Marguerite Duras mobilise ainsi ses propres failles pour aborder celles de son mari déporté. Le récit *D'autres vies que la mienne* est quant à lui sous-tendu par ce principe que, pourvu qu'on y prenne garde, chaque vie ressemble à une autre. De fil en aiguille, les expériences de vies aussi différentes que celles qui s'affichent dans le récit deviennent alors partageables, dans l'absolu, comme le propose déjà la

[1033] Francis Veber, *Les Compères*, 1983. Le film, interprété par Gérard Depardieu et Pierre Richard met en scène un duo insolite qui revendique chacun la paternité d'un enfant.

quatrième de couverture de *L'Adversaire* où l'écrivain propose au lecteur de partager lui aussi cette expérience d'empathie :

> De comprendre, enfin, ce qui dans une expérience humaine aussi extrême m'a touché de si près et touche, je crois, chacun d'entre nous.

Les écrivains entrent ainsi en résonance avec ces vies brisées. Plus généralement encore, une sorte de contamination des expériences se met en place. Le principe de dédoublement des personnages, la valse des duos, qu'on pourrait appliquer à tous les textes de notre corpus permet de mieux comprendre l'évènement, suivant le procédé de l'anamorphose évoqué au début de cette partie. Dans cette perspective, l'évènement se partage et brise l'isolement dans lequel le sujet bouleversé a souvent le sentiment d'être.

La littérature depuis les années soixante vise donc moins l'exposition de ces « *terrae incognitae* » dont parle Gide au sujet des faits divers déconcertants[1034], qu'elle ne favorise la communion des expériences. Il semble, pour préciser cette idée, que dans ce système analogique, les évènements se diffusent d'un personnage à l'autre. L'évènement gagne le corps ou le psychisme d'autres personnages. L'autre sert de projection à nos propres fantasmes, à nos propres peurs, et réciproquement, celui qui vit une expérience bouleversante n'est plus seul. Par ce système, l'appropriation de l'évènement met à jour une communauté de personnes vulnérables, mais aussi une voie pour se réapproprier sa propre expérience à la lueur de celle des autres. La littérature, et plus particulièrement la littérature contemporaine de l'évènement, au-delà de la question testimoniale, au-delà de l'expression de « la douleur », met l'accent sur la nécessité de tisser des liens.

[1034] Gide, André, *L'Affaire Redureau*, op. cit., p. 100.

D- une littérature relationnelle

L'appropriation de l'évènement peut requérir de mobiliser l'expérience autobiographique de l'écrivain. L'appropriation se déroule alors sur le mode d'une communion des corps (Duras) ou des psychismes (Carrère) qui ouvre la voie à une forme d'échanges des expériences entre les individus. Ces effets de contagions entre sujets s'appliquent aussi aux évènements entre eux. Suivant le principe de l'effet papillon, un évènement en réveille d'autres qui lui ressemblent : Hiroshima, première et deuxième guerre mondiale et 11 septembre servant de paradigme contemporains à de nombreux autres bouleversements. On a alors l'impression qu'une des manières de rendre compte de l'évènement est de le comparer à un autre évènement, antérieur, qui sert de référence à une communauté.

On s'interroge sur le sens de ces effets de contaminations évènementielles. Est-ce à dire que l'Histoire se répète ?. L'écrivain Laurent Mauvignier rapporte avoir été frappé par une correspondance entre les images du 11 septembre 2001 passées en boucles, et celles du Heysel qu'il a vues lorsqu'il était jeune, et ont produit sur lui le même effet saisissant. À quinze ans d'intervalle, des images produisent la même sensation : « une sorte d'effraction du réel, de trou d'air, de fissure dans ce petit monde aseptisé et virtuel »[1035]. C'est ainsi que la violence des images du 11 septembre pour Laurent Mauvignier agit comme une sorte de déclencheur à l'origine du roman *Dans la foule*, publié en 2004. C'est entre-autre sous le signe du 11 septembre que se place aussi le récit de *Mort d'un silence* dont le texte débute sur cette date : « New York, septembre 2001 »[1036]. La nature terroriste de ce qui s'est passé réveille les souvenirs de la narratrice dont le père est un ancien juge anti-terroriste.

Laurent Mauvignier analyse cette analogie spontanée entre les évènements. Plus qu'une question personnelle, ces analogies sont intégrées à une réflexion sur l'appropriation de l'évènement. De façon contigüe, en effet, les images des tours jumelles évoquant celles du Heysel, celles du Heysel permettent aussi d'accéder à d'autres évènements dont il n'a pas été témoin, comme la deuxième guerre mondiale :

> Pour moi, il y a dans le drame du Heysel comme un rappel de l'histoire du XXe siècle. On est vraiment du côté de *Nuit et brouillard*. On ne peut pas ne pas penser aux charniers… [1037]

[1035] Entretien avec Jean Laurenti, *Le Matricule des anges*, mars 2004.

[1036] Clémence Boulouque, *Mort d'un silence*, op. cit., p. 13.

[1037] Patrick Kéchichian*, Le Monde*, vendredi 15 septembre 2006.

Ce qui s'est passé dans le stade belge en 1985 procure ainsi, selon Mauvignier, une idée de la violence d'une guerre que la jeune génération n'a toutefois connue qu'à travers ses images[1038]. Le principe analogique offre donc à l'écrivain une manière de transmettre la violence d'un évènement. Ces images du Heysel convoquent des évènements d'un autre temps, le recours à l'analogie permet ainsi d'accéder à une histoire qui nous a échappée :

> Et d'un seul coup, quand on voit ces corps, cette dévastation, on est obligé de penser à la guerre. Ça renvoie à l'histoire… Il y a toute l'histoire de l'Europe derrière… […] [pourquoi ne pas] transformer cette matière du monde et lire notre histoire à travers ça ? Il faut regarder les choses à partir du plus petit dénominateur commun, à hauteur d'homme, à travers les personnages.[1039]

Cette manière d'appréhender des évènements par des effets d'engendrements concerne plus particulièrement les textes contemporains. Chez Duras et Simon, le mode analogique est certes employé mais la perspective n'est pas la même. *La Route des Flandres* repose sur des analogies anecdotiques[1040], tandis que *L'Acacia* convoque une imagerie commune de la guerre, comme celle du soldat mort calé contre un arbre qui constitue autant d'*éventèmes* de ce qui s'est passé. De même pour Duras, l'allusion à Hiroshima transite par l'imagerie de la France occupée puis libérée (femmes tondues, chant de *La Marseillaise*). Mais de façon générale, nous avons vu qu' *Hiroshima mon amour*, *La Route des Flandres* et *L'Acacia* reposent sur un système de liens très étroits entre deux évènements historiques principaux - les deux guerres mondiales pour Simon,

---

[1038] Entretien avec Jérôme Diacre, in Laura, n°3, mars-octobre 2007 : « Je fais partie d'une génération qui ne connaît la violence et la guerre qu'à travers la télévision ».

[1039] Entretien avec Jean Laurenti, « capter la surface des choses », Le Matricule des anges, art. cit.

[1040] Dans *La Route des Flandres* la répétition de certains motifs montre la prégnance de l'évènement sur le déroulement de la vie quotidienne. Le motif du canard, apparemment anodin, revient par exemple au moins quatre fois sous des formes différentes. Cuisiné, il est le repas qu'un paysan propose à Blum et Georges lorsqu'ils sont évadés ; sans tête, il sert d'exemple pour expliquer les réflexes du système nerveux car il est connu pour continuer à courir alors qu'on la lui a tranchée ; il serait encore pour Blum ce qui décore le blason de la maison de Reixach (*RF*, 173, 238). Cette récurrence interpelle. L'impression que l'image peu glorieuse du canard colle à la famille de Reixach est une piste : Reixach sort son sabre comme un canard court sans tête, c'est-à-dire comme par réflexe. Cette cohérence interprétative qui vient après-coup est un exemple de cette impression que tous les éléments qui composent l'évènement principal contaminent les histoires secondaires. Toutefois, ces motifs répétés relèvent plus de l'anecdotequ'ils ne proposent une mise en commun de l'évènement. « Par ce processus d'engendrement, par la contagion des métaphores, se créent peu à peu des réseaux de correspondance entre les diverses histoires du roman. Les mêmes motifs reparaissent dans des contextes différents. Corinne, Sabine, la femme de l'ancêtre, la fille aperçue dans la grange, la servante figurant sur la gravure portent toutes les cinq des chemises de nuit ou des robes qui ressemblent à des chemises de nuit, voyantes ou transparentes. La bouche grande ouverte de Wack au moment de sa mort se retrouve sur le visage du soldat mort représenté sur le tableau de l'hôtel de ville. Les chevaux sont partout présents. Ainsi se multiplient les possibilités de glissement entre les scènes et les histoires. » Alasdair B. Duncan, Notice de *La Route des Flandres*, *Claude Simon, O. C., I*, op. cit., p. 1295-1296.

Hiroshima et l'Occupation française pour Duras - avec en perspective, l'absence de spécificité des évènements qui se fondent l'un dans l'autre[1041]. Ainsi, toutes les histoires tendent à se confondre, à s'entremêler. L'analogie démultipliée conduit à cette impression que l'Histoire est un disque rayé. Ce processus d'engendrement manifeste alors une forme d'embrouillamini qui noie les caractéristiques d'un évènement sous une démultiplication d'analogies *tous azimuts*. La matière évènementielle est alors fondue dans l'ensemble du tissu fictionnel, sans possibilité de démêler les termes exacts de l'évènement.

Le phénomène de correspondances évènementielles s'accentue et change de perspective pour la génération contemporaine. L'amplitude temporelle aidant, les écrivains trouvent à leur disposition une matière évènementielle plus complète que la génération d'après-guerre. Guerre du Viêt-Nam, 11 septembre, Tsunami de 2004, de 2010, viennent par exemple compléter les références à la première, deuxième guerre mondiale, et à Hiroshima. Créant des analogies entre les évènements plus variés, les écrivains contemporains visent un champ d'application plus constructif. Unissant les aires géographiques et les générations, la littérature devient relationnelle, dans les deux acceptions du terme, parce qu'elle procède à une mise en relation, et qu'elle vise une relation à l'autre.

1- contagions évènementielles du contemporain : Laurent Mauvignier et Emmanuel Carrère

a- l'ombre de la deuxième guerre mondiale

Chez Emmanuel Carrère, *L'Adversaire* et *D'autres vies que la mienne* font référence à la deuxième guerre mondiale. Sans rapprocher frontalement l'affaire Romand de la guerre 39-45, *L'Adversaire* baigne dans un environnement où elle est en toile de fond. Bien que discrète, cette dernière marque en effet l'arrière-plan familial de Jean-Claude Roman. Le père, Aimé, « né au lendemain de la guerre de 14, a été mobilisé en 39 et, aussitôt fait prisonnier, interné cinq ans dans un stalag » (*Ad*, 51). Dans son enfance, Jean-Claude Romand a entendu les histoires de captivité en Allemagne racontées par son père lors de leurs promenades (*Ad*, 97). Autre fait important, chez les Romand qui ne détiennent pourtant pas beaucoup de livres, une étagère

[1041] Nous ne reviendrons pas sur ces effets de confusions déjà largement évoqués (échos de motifs dans *Hiroshima mon amour* qui entremêlent l'histoire de Nevers à celle d'Hiroshima, ou les analogies entre l'histoire du père et celle du fils dans *L'Acacia)*.

complète est consacrée aux livres sur cette guerre (*Ad*, 60). Enfin, un personnage secondaire, Bernard, membre du comité de soutien à Jean-Claude Romand, est présenté comme un ancien Résistant emprisonné par la gestapo (*Ad*, 214). Cet arrière-plan discret mais bien présent dans le récit peut apparaître à la lueur de l'histoire personnelle de Carrère, fortement marquée par la disparition de son grand-père à la Libération. L'ombre de cette histoire plane sur la famille et l'œuvre de l'écrivain qui l'évoque en particulier dans son roman *Un roman russe*. La convoquer pour un récit sur l'affaire Romand permet à l'auteur d'entretenir le parallèle entre sa propre vie et celle de Romand sur laquelle s'ouvre d'ailleurs le texte. Dans l'entretien qu'il donne à la BPI en 2010, l'écrivain évoque cet aspect de son travail :

> Nous n'étions pas amis, mais j'étais fasciné et épouvanté de ce que je pouvais trouver de moi-même dans son reflet, et chez lui comme chez moi il y avait le côté manipulateur…[1042]

Relater l'affaire Romand au prisme des troubles de sa propre histoire permet ainsi à Carrère de trouver un point d'ancrage pour mener le parallèle entre sa vie et celle du sujet qui l'intéresse. Ce procédé permet essentiellement à l'écrivain d'entrer en empathie avec le sujet de son travail.

Il en va autrement du récit suivant où la deuxième guerre mondiale est beaucoup plus prégnante dans *D'autres vies que la mienne*. Divers éléments l'inscrivent en résonance avec le tsunami, comme pour tisser un lien entre des évènements appartenant à des aires géographiques lointaines, à l'instar du projet *d'Hiroshima mon amour*. Les rescapés sont en effet perçus comme des « irradiés » (*Dvqlm*, 30) d'une catastrophe nucléaire, voire des civils en exode (*Dvqlm*, 63). De retour de l'hôpital de Matara où ils ont vu des centaines de cadavres, « Hélène et Jérôme ont les yeux brillants, fiévreux, de ceux qui reviennent du front et qui ont vu le feu » (*Dvqlm*, 50). Ailleurs, « une Allemande âgée mais incroyablement athlétique » évoque au narrateur une certaine Leni Riefenstahl (*Dvqlm*, 10). Photographe allemande, Leni Riefenstahl a contribué à la propagande nazie par ses clichés et films de corps athlétiques. « Allemande », « athlétique », « âgée », on retrouve là trois éléments qui peuvent faire surgir dans la conscience du narrateur l'image de Leni Riefenstahl. Ce personnage, nageant vaille que vaille tous les matins pendant deux heures dans la piscine de l'hôtel est comme une figure de femme insensible aux atrocités vécues par ceux qui l'entourent. Le tsunami convoque ainsi la guerre occidentale et permet de mesurer l'amplitude de l'évènement à l'aune d'un autre, plus occidental, connu du public de Carrère.

Le tsunami de 2004 évoque aussi assez spontanément chez le narrateur de *D'autres vies que la mienne* les récents attentats du 11 septembre :

[1042] Emmanuel Carrère, entretien avec Nelly Kapriélan, art. cit., p. 6.

> Les zombies qui, comme Philippe, reprenaient pied sur la terre des vivants ne pouvaient que balbutier le mot « vague », et ce mot se propageait dans le village comme a dû se propager le mot « avion » le 11 septembre 2001 à Manhattan. (*Dvqlm*, 19)

Le phénomène de contagion d'un évènement à l'autre peut s'analyser, pour la jeune génération d'écrivains, à l'aune des récentes images du 11 septembre[1043], ainsi que celles des guerres mondiales, qui habitent tout un chacun à force d'avoir été véhiculées, forment une sorte de banque d'images de l'évènement-type. Dès lors qu'un évènement survient, il est alors assimilé à ces images qui sont mobilisées pour l'occasion et permettent de mieux transmettre ce qui s'est passé.

C'est suivant ce principe analogique que les romans *Dans la foule* et *Des hommes*, tous deux centrés sur des évènements collectifs établissent des analogies avec des images fortement ancrées dans l'imaginaire européen contemporain. Le massacre dans un stade, la guerre d'Algérie, sont souvent relus sous l'angle d'une histoire que la génération d'aujourd'hui n'a pourtant pas connue : en particulier celle de la deuxième guerre mondiale.

C'est ainsi que le Heysel en 1985 a laissé comme « une trace d'obus » dans la vie des personnages (*Dlf*, 262), « une ombre figée sur les murs comme […] à Hiroshima, à cause de la lumière trop forte et de la radioactivité, […] l'ombre fixée survivant à des corps irradiés après leur disparition […] » (*Dlf*, 332). Fondé sur un évènement dont il a été témoin, *Dans la foule* semble ainsi jeter les bases d'une mémoire par procuration qui permette de légitimer un roman à venir sur une guerre d'Algérie qu'on n'a pas vécue, autant que peut être légitime un roman sur la tragédie du Heysel dont on aurait pu être témoin. C'est par ce phénomène de contagion que l'écrivain peut peut-être s'autoriser à évoquer dans *Des hommes* une guerre qu'il n'a pourtant pas connue.

Dans *Des hommes*, la guerre d'Algérie fait encore écho aux deux guerres mondiales. Non seulement ce sont les fusils de 14-18 qui servent à faire la guerre en Algérie (*Dh*, 186) mais les anciens de 14 voyant partir les jeunes mobilisés pour l'Algérie répètent comme pour s'en prévaloir que l'Algérie, « c'est pas Verdun » (*Dh*, 124). Les soldats, une fois rentrés, repensent à la guerre qu'ils ont faite suivant le paramètre impondérable de la peur qui réunit tous les soldats : « c'est la même trouille qu'à Verdun ou en quarante ou comme toutes les guerres » (*Dh*, 239). Mesurées à l'aune de « la trouille » qu'elles produisent, toutes les guerres se ressemblent.

[1043] Ce phénomène de contamination est également rétroactif, Luc Lang l'a bien montré dans *11 septembre mon amour* où c'est le massacre des Indiens qui est relu à la lueur de ce 11 septembre. Ainsi, le discours littéraire de l'évènement tend à exposer une forme de contagion évènementielle en amont, et en aval.

Les images mentales de la guerre se ressemblent elles aussi. Quand il passe dans un village déserté, « Bernard pense à ce qu'on lui a dit d'Oradour-sur-Glane » (*Dh*, 162). Ce parallèle qui semble fait en temps réel par le personnage de Bernard est en réalité une trace des polémiques plus contemporaines sur la façon dont l'armée française s'est comportée lors des massacres de Sétif en tuant tous les civils, alimentant les rapprochements avec l'armée allemande à Oradour-sur-Glane. Outre cela, les images qui habitent Bernard ne sont pas directement issues de son expérience mais proviennent de « ce qu'on lui a dit » comme le précise le texte. À un autre moment, en effet, Bernard repense « à son père et à sa mère qui mettaient leurs mains devant leurs bouches de bébés, lui a –t-on répété, à lui et à ses frères et sœurs aussi, lorsque tout le hameau abandonnait les fermes pour se cacher dans les trous creusés par les obus et qu'on entendait les pas des Allemands tout près. Il pense à ce qu'on lui a dit de l'Occupation […] » (*Dh*, 202). Elles n'en restent pas moins suivies d'effets, puisqu'elles perturbent Bernard, lui assèchent la bouche : « cette pensée lui donne soif » (*Dh*, 162). Pour alimenter sa colère de voir Eliane le remplacer durant la guerre d'Algérie par un autre homme, Février stigmatise son rival en rappelant qu'il fut un « résistant de la dernière heure » (*Dh*, 229).

b- les contagions géographiques de Laurent Mauvignier

Laurent Mauvignier fait également entrer en relation des évènements qui appartiennent à diverses aires géographiques. *Des hommes* établit par exemple un parallèle entre l'Algérie et le Viêt-Nam. À la parution de son roman, l'écrivain a plusieurs fois cité cette référence au film de Cimino, *The Deer hunter*[1044], qui n'a pourtant en apparence rien à voir avec la guerre d'Algérie. Cette référence est souvent envisagée pour évoquer, comme nous l'avons déjà mentionné, la structure de son roman qui diffère longuement le cœur de son sujet pour mieux rendre compte de la brutalité avec laquelle les individus ont été confrontés à la guerre. Mais le film de Cimino permet aussi d'établir un lien thématique avec son sujet. Connu en France sous le titre *Voyage au bout de l'enfer*, le film, sorti en 1978, relate le départ de trois amis ouvriers qui partent faire la guerre du Viêt-Nam et resteront à jamais traumatisés par des séquelles physiques et psychologiques. En Algérie comme au Viêt-Nam il s'agit de guerres coloniales. Un détail attire encore l'attention : Mauvignier évoque l'usage du napalm, très connu concernant le Viêt-Nam, beaucoup moins concernant l'Algérie où il a pourtant été également très employé :

[1044] *Voyage au bout de l'enfer (The Deer Hunter)* est un film britannico-américain réalisé par Michael Cimino et sorti en salle en 1978. Réunissant Robert De Niro, John Cazale Meryl Streep et Christopher Walken, ce premier film américain traitant de la guerre du Viêt Nam, du traumatisme et de ses impacts psychologiques, reçut cinq Oscar.

> Certains parmi eux ont vu les corps après les bombardements au napalm – les petits tas noirs des corps carbonisés et des membres intacts […] (*Dh*, 135)

La pertinence historique à tisser du lien entre l'Algérie et le Viêt-Nam confère à cette analogie une dimension analytique que l'écrivain ne cherche pourtant pas à étayer dans ses entretiens. Discret sur la proximité de ces deux évènements qui s'avère polémique, l'écrivain fait du lien géographique entre les évènements l'un des enjeux esthétique de son dernier roman, *Autour du monde*. En effet, le roman repose sur la date de mars 2011, à laquelle le tsunami a ravagé la partie Nord du Japon. La première des quatorze histoires qui composent le roman se déroule au Japon. Guillermo, jeune Mexicain en voyage, a rencontré Yûko, une Japonaise pour qui il ressent une vive attirance. Leur histoire s'interrompt brusquement au moment du raz de marée. La suite du roman prend des personnages appartenant à des aires géographiques diverses pour scruter leur vie au moment de cet évènement au Japon. Dans ces micro-histoires qui font suite à la première, l'évènement n'est pas vécu de front mais transite le plus souvent par les actualités télévisées. On voit alors diverses réactions de personnages face à ces actualités. Dimitri Khrenov, homme rustre porté sur la bouteille est en croisière sur L*'OdysséeA* avec sa fille. Pour lui, les actualités sur le tsunami l'enjoignent à tenir une conférence sur la tectonique des plaques.

> Le plus étonnant, se raconte Franz en plongeant dans sa grande tasse de café au lait, c'est comment Krenov l'a repéré tout de suite et se dirige vers lui d'un pas assuré. […] Ce matin, il a énormément de questions en tête, et des solutions aussi, des choses à dire, beaucoup. Il fonce vers Frantz ; celui-ci sera parfait pour écouter Dimitri Khrenov. (*Adm*, 73-74)

Le tsunami est envisagé par Dimitri Kernov sur le mode explicatif. L'évènement est une aubaine pour se faire valoir, sans aucune compassion pour les victimes. De même Frantz, qui l'écoute, sensible au charme de la fille de Dimitri Kernov, reste indifférent à ces images (« […] les images de la catastrophe au Japon défilent sous ses yeux, le jour est complètement levé. Frantz prend la télécommande et zappe, zappe, zappe encore, il revoit dix fois les images du tremblement de terre. » (*Adm*, 82)). Le Philippin Monsieur Arroyo ne se sent pas plus concerné par ce qui arrive (*Adm*, 169). Quant à Syafik, qui voit les mêmes images depuis Kiev, après un moment de compassion pour des gens qu'il a peut-être croisés en voyage, « il lâche un soupir de compassion, de lassitude, il se souvient du tsunami en Thaïlande, et maintenant, c'est comme s'il se disait je préfère ne pas savoir […] » (*Adm*, 147).

Ainsi l'évènement n'est pas seulement traité par l'écrivain comme ce qui secoue la vie des personnages, puisqu'ils peuvent rester de marbre face à leur écran. Ce tsunami est d'ailleurs

souvent absent de ces histoires, bien qu'elles se produisent toutes le jour où il a eu lieu. En revanche, elles relatent toutes un moment où la vie des personnages est soumise à un choc. Un couple découvre le plaisir de plonger parmi les dauphins, une femme découvre que son mari, avec qui elle part en voyage de noces, n'est pas celui qu'elle croyait… Ignorant totalement le tsunami, ces personnages vivent leur propre secousse, qui se réfère à leur histoire intime (« des vibrations, comme si son corps était un conduit invisible ou une chambre d'écho, une caisse de résonance » ; « secousses de l'appareil qui glisse vers la piste » (*Adm*, 90 et 186)). L'enjeu pour Mauvignier, c'est moins de parler du tsunami que de réunir des personnages autour du monde autour d'une même fragilité, celle-ci relevant de la catastrophe naturelle, de l'histoire intime, ou de l'histoire. En effet, le jour du tsunami, un attentat à Tel-Aviv a eu lieu également. Il en est question dans le roman de Mauvignier qui connecte ainsi les secousses privées et collectives des personnages, comme si la déflagration du tsunami en était l'origine. Il s'agit moins ici de mettre en relation différents évènements pour leur proximité que de rendre compte d'un sentiment de fragilité interne à chacun d'entre nous. L'extension de l'évènement à d'autres permet de contrer l'insensibilité provoquée par les images ressassées sur les écrans et de rendre plus perméable aux histoires des autres.

Le principe analogique entre les évènements permet ainsi de mesurer les effets de ce qui s'est passé, dont on n'a pas été témoin, à la lueur de ce qui s'est passé, notamment ce dont la collectivité a pu être spectatrice. Ces effets de contagions évènementiels sont envisagés dans une perspective d'un meilleur partage de l'évènement. Au-delà de la fonction de représentation qu'elle produit, l'imagerie des deux guerres mondiales est donc mobilisées dans les textes contemporains de Mauvignier et Carrère pour créer du lien entre les générations, comme l'explique Laurent Mauvignier lorsqu'il s'empare d'un sujet comme celui de la guerre d'Algérie :

> Les gens plus jeunes que moi, leurs pères ont fait 68, mais ce n'est pas une guerre. Les soixante-huitards, je les vois davantage comme des grands frères que comme des pères. Nos pères, eux, ont fait la même expérience que leurs pères et leurs aïeux : celle de la guerre. Tous, par définition, connaissaient la guerre. Tout ça a pris fin, et tant mieux. Mais ça a des conséquences sur la façon dont nous nous représentons ce qu'a été leur existence, puisque nous ne partageons plus ce qui a été au cœur de leur vie. Il y a désormais une coupure radicale avec eux : ces temps où ils vivaient revêtent à nos yeux quelque chose d'archaïque, de mystérieux. La génération qui a fait la guerre d'Algérie a été la dernière dont l'identité se construisait à partir de l'histoire collective. Nous, (je pense en particulier à ceux qui sont nés ces quarante dernières années), non seulement

> nous n'avons plus l'espérance politique que portaient les idéologies, mais nous n'avons plus ce rapport à l'Histoire, cette inscription-là.[1045]

Écrire sur la guerre d'Algérie est envisagé pour Mauvignier, dans la perspective de combler « une coupure radicale » entre la génération des contemporains qui ne connaît pas la guerre, et celles qui précèdent. C'est dans cette perspective de réinscrire la génération contemporaine dans une histoire collective qu'on peut en effet lire *Des hommes*.

2- Laurent Mauvignier et la guerre d'Algérie : de l'héritage au partage

Motif récurrent dans l'œuvre de Mauvignier, la guerre d'Algérie semble jouer le même rôle que la figure du cavalier au sabre pour Simon : un moteur d'écriture. À leur manière, les textes de Claude Simon et de Laurent Mauvignier posent ainsi la question de la place du sujet pour aborder l'évènement collectif, mais de façon moins viscérale, plus distanciée que Duras et Carrère. En effet, au fil des romans de Simon et Mauvignier, l'impossibilité de parler du motif du cavalier ou de celui de l'Algérie se mue en échange sur chacun des évènements. Nous avons choisi de nous concentrer sur ce cheminement chez Laurent Mauvignier, étant entendu que nous avons déjà longuement exploité la figure du cavalier au sabre. Interrogé sur la genèse de son roman *Des hommes*, Laurent Mauvignier explique :

> C'est un livre qui était en germe depuis longtemps, peut-être même depuis l'enfance, depuis que j'ai envie d'écrire. Il est presque synonyme d'écrire. Il a comme origine le regard qu'enfant je portais sur mon père, mes oncles, des voisins, tous ces hommes qui se réunissaient, faisaient des méchouis, évoquaient entre deux rires des camarades qui ne sont pas revenus. Et puis des photos sur des buffets de famille, des roses des sables. Et le silence sur la période d'Algérie. Les photos sans guerre, sans discours, sans rien. Et ma mère qui racontait au compte-goutte les secrets de mon père, des histoires de honte, de violences, absentes des images et des discours officiels.[1046]

[1045] Jean Laurenti, « L'intime pour dire l'Histoire », entretien avec Laurent Mauvignier, *Le Matricule des Anges*, oct. 2006.

[1046] Revue *Décapage*, n°43, Paris, La Table ronde, 2011, p. 99.

L'origine du roman *Des hommes*, voire de l'écriture de Mauvignier, trouverait ainsi sa source dans l'histoire personnelle de l'écrivain, affectée d'un manque de transmission. Comme l'expérience de l'enfant mort chez Duras, le traumatisme de l'enfance sert l'écriture de l'évènement. Mais c'est sous un angle différent que nous avons choisi de lire la guerre d'Algérie chez Mauvignier, celui du défaut de transmission qui innerve l'œuvre. *Des hommes* croît sur le terreau du « silence sur la période d'Algérie », et des histoires racontées par la mère « au compte-goutte ». Ce roman, et plus généralement toute son œuvre, est présentée par l'écrivain comme une manière de compenser une sorte de *chaînon manquant* dans l'histoire familiale : cette histoire du père refusée au fils briserait la continuité d'une histoire familiale.

La pulsion littéraire évoquée par Mauvignier sous l'angle du geste compensatoire résonne avec une forme littéraire ancrée dans le contemporain, celle du récit de filiation. Défini et théorisé par Dominique Viart dès 1996[1047], le récit de filiation puiserait en effet son origine dans le « silence des pères », comme le montre le critique. Dans un article au titre des plus explicites, « le silence des pères au principe de filiation »[1048], Dominique Viart montre combien depuis les années quatre-vingt les silences familiaux peuvent servir de catalyseur pour des écrivains aussi éclectiques qu'Annie Ernaux (*La Place*, *Une femme*), Pierre Bergounioux (*L'Orphelin*), Charles Juliet (*Lambeaux*), Jean Rouaud (*Des hommes illustres*), ou encore Yves Ravey (*Le Drap*)[1049]. Le fossé générationnel, une fois rétabli, comble un vide existentiel du sujet, suivant le principe qui veut que renouer avec l'histoire de ses ancêtres, ou simplement avec celle d'un père permettrait de mieux comprendre qui l'on est, donc de mieux se situer.

Inscrivant son travail dans une entreprise compensatoire du silence familial, Mauvignier est-il l'auteur de ces récits de filiation caractéristiques de l'ère contemporaine ? Le rapprochement est tentant, un article de Manet van Montfrans paru en 2012 « *Des hommes* de Laurent Mauvignier : un roman de filiation ? »[1050] se penche sur la question. La chercheuse montre que le roman de Mauvignier *Des hommes* correspond à plusieurs des critères courants du récit de filiation : transmission rompue, enquête pour comprendre l'histoire d'un proche, détour par un autre qui

[1047] Dominique Viart, « Filiations littéraires », art. cit.

[1048] Dominique Viart, « le silence des pères au principe de filiation » art. cit.

[1049] Annie Ernaux (*La Place*, *Une femme*, Paris, Gallimard, 1983 et 1988), Pierre Bergounioux (*L'Orphelin,* Paris, Gallimard, 1992), Charles Juliet (*Lambeaux,* Paris, POL, 1995), Jean Rouaud (*Des hommes illustres,* Paris, Minuit, 1993), ou encore Yves Ravey (*Le Drap*, Paris, Minuit, 2003*).*

[1050] Manet van Montfrans « *Des hommes* de Laurent Mauvignier : un roman de filiation ? » in *Relief*, 6 (2), 2012, p. 15-27, http://www.revue-relief.org

fait retour sur soi… Pour autant, il n'est question dans cette œuvre ni du père de Mauvignier, ni d'un fils qui se raconte. Manet van Montfrans conclut ainsi au récit de filiation « fictionnalisée »[1051]. En effet, la forme du récit de filiation reste majoritairement associée à la littérature autobiographique, tendant à :

> […] substituer au récit plus ou moins chronologique de soi qu'autofiction et autobiographie ont en partage, une enquête sur l'*ascendance* du sujet. Tout se passe en effet comme si, […], les écrivains remplaçaient l'investigation de leur *intériorité* par celle de leur *antériorité* familiale. L'un des enjeux ultimes est une meilleure connaissance du narrateur de lui-même à travers ce(ux) dont il hérite.[1052]

Du récit de filiation, les romans de Laurent Mauvignier conservent le geste de transmission, mais dans une perspective qui serait moins personnelle que générationnelle. Nous interrogerons ici les modalités de cette transmission chez l'écrivain. L'évènement de la guerre d'Algérie, et la façon dont le thème est progressivement amené dans l'écriture nous servira de base à une réflexion plus générale sur la question du partage.

a- un arrière-plan traumatique

Cette histoire de guerre d'Algérie que le père a refusée au fils semble s'être longtemps refusée à l'écrivain lui-même. L'amplitude temporelle - près de trente ans - qui sépare l'envie d'écrire sur le sujet à la publication du livre *Des hommes* en 2009 interpelle. L'écrivain à cette date a pourtant déjà dix ans de pratique littéraire, mais aucun roman n'est consacré à cette guerre.

En parcourant l'œuvre de Laurent Mauvignier, on est tenté d'inscrire la guerre d'Algérie dans un processus qui se dessine dès son premier roman publié en 1999, *Loin d'eux*, pour aboutir à un roman de près de 300 pages, dix ans plus tard, consacré à la question. Il semble donc pertinent d'interroger le traitement que cet évènement a connu, afin de comprendre les réticences dont il a pu être l'objet, et ce qui en a permis l'éclosion.

Dès *Loin d'eux*, Laurent Mauvignier parle de l'Algérie à travers le personnage de Jean. Personnage secondaire, Jean est le père de Luc, le jeune homme qui s'est suicidé autour de qui gravitent toutes les histoires. Jean évoque au détour d'une phrase au nom de ses anciens

[1051] Id., p. 23.

[1052] Dominique Viart, « le silence des pères au principe de filiation art. cit., p. 96.

camarades de chambrée « La vision qui reste pour [eux] des corps pourris étendus dans la nuit d'Alger »[1053].

L'évènement de la guerre d'Algérie entre ainsi dans la prose de l'écrivain en catimini, par une phrase unique, enchâssé dans une discussion sur le mal-être d'un fils, annexée au problème central qui reste le suicide d'un jeune homme. Outre la discrétion, on retient d'autres critères dans la manière d'évoquer cette guerre. Elle est d'abord traitée comme un évènement traumatique mais qui apparaît de manière implicite, et de façon inopinée, sous forme d'un flash condensant l'ensemble du souvenir. L'évènement est alors réduit à un seul épisode qu'on imagine marquant pour le père de Luc : la découverte d'un charnier. Cet épisode remémoré de façon nocturne, comme un cauchemar, semble enfin à la fois tenace et violent pour le personnage ; tenace, parce qu'il s'agit d'une « vision » qui « reste », et violent à cause de l'état « des corps » en décomposition qui laissent imaginer une tuerie de grande échelle, et volontairement ostentatoire. Dès ce premier roman, Laurent Mauvignier pose les principales modalités du discours sur l'évènement de la guerre d'Algérie qu'on retrouvera dans deux textes qui suivront : brève allusion impromptue, images violentes et tenaces, endossées par une figure paternelle qui se souvient.C'est en effet encore sous la forme d'un souvenir évoqué en filigrane, d'un épisode obsédant et violent, que cette guerre trouve son expression, à deux autres reprises : en 2000 avec *Apprendre à finir*, et en 2004 avec *Seuls*.

Apprendre à finir relate le délitement d'un couple. Le texte se présente comme le monologue d'une femme délaissée par son mari. Contraint de revenir au foyer après un accident de voiture, le mari se rétablit peu à peu sous le regard inquiet de la femme, impuissante à le retenir. L'intrigue principale est donc, comme pour les premiers romans de Mauvignier, centrée sur une intrigue intimiste coupée de l'Histoire, et *a fortiori* sans rapport avec la guerre d'Algérie. Pourtant, affleurent en arrière-plan de façon ponctuelle le souvenir de l'époux et père d'un petit garçon :

> […] la douleur dans la nuque d'avoir des pierres pour oreillers, la peur au ventre quand ils dormaient dans les déserts, les bruits de la nuit, les chacals qui hurlaient dans la plaine et sur les toiles, sur les campements, sur les veillées. Ces cris comme des voix d'homme, des signaux, une attaque. [1054]

Revoici donc la guerre d'Algérie évoquée sous la forme parcimonieuse et brûlante qu'on a vue plus haut. À peine développé, cet épisode annexé à l'histoire de couple ne marquerait sans doute

[1053] Laurent Mauvignier, *Loin d'eux*, op. cit., p. 24.

[1054] Laurent Mauvignier, *Apprendre à finir*, op. cit., p.78.

pas le lecteur s'il ne faisait encore écho à un autre roman, *Seul*, qui poursuit la logique que nous venons d'analyser.

Dans ce roman publié en 2004, il est question de Tony et Pauline, deux jeunes gens qui emménagent ensemble. Le roman se consacre à l'ambigüité des sentiments qu'ils éprouvent l'un pour l'autre. En arrière-plan toujours, un personnage revient brièvement sur une image qu'il conserve de la guerre d'Algérie. Le père de Tony se souvient en effet très précisément « des brodequins français quand ils ont écrasé le ventre et le visage d'une femme enceinte »[1055].

De *Loin d'eux* en 1999 à *Seuls* en 2004, la guerre d'Algérie n'apparaît donc pas comme un évènement de premier ordre, ni comme un enjeu majeur du récit, mais comme un épisode qui, pour autant qu'il fit date dans la vie d'un personnage, est relégué dans une toile de fond qui n'en souligne que mieux le non-dit. La guerre d'Algérie n'est donc pas apparue avec *Des hommes*, en 2009, comme si l'évènement était « en germe »[1056], selon la formule de son auteur, dans les romans précédents. La question se pose alors de savoir pourquoi cette guerre, qui semble tant obséder l'auteur que certains de ses protagonistes, a mis aussi longtemps à s'inscrire de manière frontale dans l'œuvre, à une époque où l'esthétique littéraire donnait un blanc-seing pour s'intéresser à un thème aussi historique. En réalité, la tentation est grande de penser que cette période de l'histoire est particulièrement sensible chez Mauvignier, parce qu'elle prend sa source dans sa biographie ; on sait que le père, et les oncles faisaient partie des contingents envoyés en Algérie. Cette piste autobiographique qui donne tout son sens aux figures paternelles évoquées plus haut s'accompagne d'un parti pris littéraire. La guerre d'Algérie est en effet traitée sur le mode du traumatisme dont on n'ose pas parler. À l'image de ce qu'ont vécu les soldats qui en sont revenus mais qui n'en parlaient pas pour ne pas *déranger*[1057], la guerre d'Algérie est à peine évoquée, à demi-mots, comme une matière évènementielle qui n'aurait pas plus droit de cité dans le roman qu'elle ne l'a eu dans la société. Autrement dit, et pour tenir en parallèle le fil autobiographique qu'autorisent ses entretiens, Laurent Mauvignier semble dans ces premiers écrits faire rejouer dans la fiction son propre vécu de la guerre comme un « chaînon manquant » de son histoire. Ce silence des pères sur la guerre d'Algérie est traité en rejouant ce silence dans la fiction qui, dès lors, n'en parle pas, ou prou.

[1055] Laurent Mauvignier, *Seuls*, op. cit., p. 116.

[1056] Revue *Décapage*, n°43, Paris, La Table ronde, 2011, p. 99.

[1057] Certains soldats revenus d'Algérie racontent : « Les anciens d'Afrique du Nord, lorsqu'ils ont voulu raconter… certains ont voulu raconter…, eh bien ils se trouvaient plutôt devant un silence gêné, poli. On écoutait… on nous a écoutés, bien sûr, mais je ne crois pas qu'on nous ait posé les bonnes questions et qu'on ait eu une écoute suffisamment attentive. Alors, dans ces conditions, je crois qu'on s'est arrêté de parler. » in Benjamin Stora*, op. cit.*, p. 265.

L'écrivain contribue-t-il alors à forger un prototype du personnage de soldat revenu d'Algérie dans la littérature contemporaine ? Partant de trois romans parus autour de 2009 qui mettent en scène des anciens d'Algérie, Valerio Cordiner constate combien « ces hommes dont l'intelligence ne dépasse plus la portée des sens ont cessé une fois pour toute d'être en situation avec leur temps »[1058]. Le personnage de l'ex-soldat revenu d'Algérie est selon lui quasiment toujours traité sur le mode mélancolique de l'homme à jamais déphasé avec son époque. Ce constat, valable dans son analyse pour les personnages de *Des hommes*, nous l'appliquerions volontiers encore aux prédécesseurs de Rabut, Bernard, ou Février que sont Jean, le mari d'*Apprendre à finir*, ou le père de Tony dans *Seuls*. Personnage accablé, l'ancien d'Algérie, est alors « là sans y être », pour reprendre le titre de l'article de Valerio Cordiner qu'on nuancera toutefois. Cette approche tragique du personnage qu'il propose, fondée sur l'inclination des personnages à être totalement désabusés, est en effet contrebalancée par le désir de transmettre ce qu'ils ont vécu et les taraude. Les souvenirs d'Algérie, dans *Loin d'eux*, *Apprendre à finir* ou *Seuls*, trouvent systématiquement leur place dans un contexte de transmission entre un père et son fils, transmission plus ou moins manquée contre laquelle les personnages s'élèvent. L'expérience ainsi vécue pose la question de sa possible transmission offrant aux personnages une échappatoire à leur situation bloquée par le partage.

La guerre d'Algérie en filigrane dans les premiers romans de Mauvignier illustre en quelque sorte à chaque fois une transmission manquée, une filiation rompue et dévastatrice. Le silence des pères sur cette guerre a un impact sur le silence des fils qui restent murés dans les traumas de leur génération.

Dès *Loin d'eux*, la guerre d'Algérie est évoquée dans un contexte de transmission manquée. En effet, Marthe, la mère de Luc, se souvient des remarques de Jean dès qu'il était question du vague à l'âme du fils. Ces coups de déprime sont insignifiants pour son père, incompréhensibles au regard de son expérience de la guerre car, comme il le dit, « même si c'est pas terrible […] c'est toujours mieux que nous bordel ». La guerre d'Algérie servait en quelque sorte pour lui de caution au regard de quoi la situation des jeunes d'aujourd'hui n'a rien de dramatique. Comparée à « la vision […] des corps pourris, étendus dans la nuit d'Alger »[1059], le désarroi du fils est minoré. Comme le père ne transmettra pas le récit de sa guerre qu'il évoquera comme une arme, comme

[1058] Valerio Cordiner, « " Être là sans y être" ou le présent absent des anciens d'Algérie » in Dominique Viart et Gianfranco Rubino (dir.) *Écrire le présent*, Armand Colin, Paris, 2012, p. 66. Le corpus est constitué de *Une guerre sans fin*, de Bertrand Leclair, op. cit., *Des hommes*, de Laurent Mauvignier, op. cit., et de *Et même les chiens* de Jean-Louis Gutierres, Cognac, Le Temps qu'il fait, 2010.

[1059] Laurent Mauvignier, *Loin d'eux*, op. cit., p. 24.

une preuve de sa suprématie, le fils ne parlera pas de son mal de vivre. L'échange des expériences est impossible. Luc en mourra.

Le roman se concentre par ailleurs sur le suicide du jeune Luc dont toute la famille s'étonne. Les monologues croisés font entendre différentes voix (la mère, le père, la tante, l'oncle, la cousine, …) dont chacune tente de comprendre le pourquoi de cet acte resté inexpliqué. La piste explicative proposée par Jean, son père, est révélatrice de ce défaut de transmission évoqué plus haut. Selon lui, en effet, ce sont les générations de silences qui se sont succédé qui ont conduit Luc à ne plus pouvoir vivre :

> on se repasse ça de père en fils, comme si de génération en génération tout ce que les vieux n'avaient pas pu dire c'était les jeunes à leur tour qui le prenaient en eux.[1060]

Le père endosse la responsabilité de la mort de son fils. Son silence sur la guerre d'Algérie devient l'origine du vague à l'âme de Luc, le fils, sans le savoir, portait comme un fardeau ce que le père, et avant lui les ancêtres, « n'avai[en]t pas pu dire ».

Le roman qui suit l'année suivante, intitulé *Apprendre à finir*, semble reprendre le fil d'une réflexion sur la transmission là où *Loin d'eux* l'avait laissée. Après le diagnostique tragique du père de *Loin d'eux*, *Apprendre à finir* esquisse une once de partage sur cette guerre entre un homme et sa femme. Le passage sur l'Algérie s'inscrit en effet dans une démarche d'empathie de la part de l'épouse. Cherchant à comprendre ce que ce mari a vécu, elle tente de « ressentir comme [lui] les avait ressentis la douleur dans la nuque d'avoir des pierres pour oreiller, la peur au ventre quand ils dormaient dans les déserts … »[1061].

Une étape supplémentaire est franchie quatre ans plus tard avec *Seuls*. Le père de Tony exhorte son fils à décharger ses peines de cœur avec Pauline, à les exprimer, pour pallier l'absence de parole dont lui-même a souffert, au retour d'Algérie. L'extrait du roman qui concerne cet évènement historique s'inscrit de manière parlante dans un désir de compensation de la parole :

> Et Tony, c'était des floraisons mauvaises qui lui poussaient de la bouche pour dire encore écoute-moi, papa, c'est tout ce que je te demande, il faut pour cette fois que tu m'écoutes et que tu ne dises rien. Comme si moi j'avais pu lui raconter, à lui, Tony, à d'autres, les souvenirs honteux que je traîne de ma jeunesse quand elle est allée s'esquinter sous le soleil, là-bas, de l'autre côté de la mer. Et cette envie de vomir que personne n'a jamais voulu voir parce que j'aurais voulu dire, et je le disais parfois, saoul, quand personne n'écoutait plus, que j'avais ramené d'Algérie la souillure des brodequins français quand ils ont écrasé le ventre et le

[1060] Id., p. 81

[1061] Laurent Mauvignier, *Apprendre à finir*, op. cit., p. 78.

> visage d'une femme enceinte – oui, ça, je l'ai vu, je me tais, j'écoute, vas-y Tony, parle, toi, parle et crache et fais rouler la haine qui te porte.[1062]

Aux antipodes du père de Luc, qui sur le moment était incapable d'empathie pour son fils dont il jugeait les affres illégitimes par rapport à son vécu en Algérie, le père de Tony met sur le même plan les amours déçues de son fils et sa guerre, incitant le fils à parler pour lui de ce qui fait mal, à « cracher » sa souffrance pour l'expulser. Par le biais de l'empathie des fils pour les pères, et réciproquement, des pères pour les fils, le difficile partage des expériences traumatiques, qui avait brisé le lien filial dans *Loin d'eux*, redevient possible dans *Seuls*.

On est ainsi tenté de voir une progression où, partant d'une expérience intransmissible, les romans de Mauvignier imposent une transmission générationnelle du récit sur la guerre d'Algérie pour libérer les générations du poids d'un non-dit qui empêcherait de vivre. Le traumatisme de la guerre d'Algérie, à peine ébauché dans les premiers romans de Laurent Mauvignier, semble bénéficier de cette réflexion sur la nécessaire transmission, et gagner en légitimité. C'est ainsi peut-être qu'en 2009 le romancier publie le roman qui l'aurait poussé, enfant, à devenir écrivain.

b- *Des hommes*, un roman adressé

Dans la logique rétrospective que nous avons mise à jour, *Des hommes* propose alors un récit sur la guerre d'Algérie autorisé non seulement par l'esthétique littéraire, mais surtout par un parcours personnel de l'écrivain. On passe des regrets d'une non-transmission (*Loin d'eux*), à la tentative de partage (*Apprendre à finir*), à son exhortation (*Seuls*), pour aboutir à une démarche plus adressée en 2009.

Cette guerre est relativement centrale dans *Des hommes*. On y lit l'anxiété d'attendre la nuit lorsqu'on est de garde, l'oisiveté des journées chaudes, les permissions libératoires, la découverte macabre d'un médecin mutilé par les forces du FLN… Si l'Algérie n'est plus traitée comme un arrière-plan ponctuel et traumatique, la question de la transmission de l'évènement n'en reste pas moins posée comme un problème dans le roman de 2009. Mais, contrairement aux premiers romans de Mauvignier où la difficulté pour parler de la guerre d'Algérie reposait sur une incapacité

[1062] Laurent Mauvignier, *Seuls*, op. cit., p. 116.

interne des personnages à verbaliser leur expérience, dans *Des hommes* le problème relève d'un défaut d'écoute. « Trouver à qui parler… » devient alors une gageure[1063].

Cette impossibilité de partager ce qui a été vécu est surtout criante, si l'on peut dire, pour le personnage de Février. Sa voix évoque les multiples souvenirs d'une parole empêchée sur la guerre d'Algérie. Alors que parler à son chien ne lui suffit plus (*Dh*, 230), il cherche une écoute. Au café, on fait semblant de s'intéresser à ce qu'il raconte, mais cette attention reste feinte comme le montre cruellement le passage suivant :

> Ils demandent comment c'était l'Algérie, et parfois ceux qui s'intéressent disent que c'est dommage, tout ça pour rien. Mais quand même ils sont contents que tout soit terminé et puis. Et puis ils passent à autre chose,
>
> Comment vont tes parents et deux bras de plus pour les foins ça va leur faire du bien.
>
> Et à ce moment là au café je me demande bien la tête qu'ils feraient, les vieux, au-dessus de leur belote et les autres derrière leur comptoir, si au lieu de répondre par un sourire et par oui, si je leur disais ce qu'on a vu, ce qu'on a fait, au bout de combien de temps le patron dirait,
>
> Tais-toi, ça suffit,
>
> Combien il faudrait leur en dire, des gars qu'on laissait partir et à qui on tirait une balle dans la tête et qu'on balançait à coup de pied dans les ravins pour qu'ils se fassent bouffer par les chacals et les chiens ? (*Dh*, 256)

Février relègue donc les souvenirs dans ses pensées, devançant l'ordre de se taire : « savoir se taire, ne pas raconter non plus l'épisode du médecin, les villages. Peut-être seulement l'ennui et la routine. Mais plutôt : se taire et ne pas savoir. » (*Dh*, 198). La parole se fantasme quand ce dernier imagine parler à celle qu'il avait promis d'épouser à son retour d'Algérie, Éliane, dont il se sentait si proche et qui lui reprocherait sans doute de faire « fuir les clients » du marché s'il venait à lui parler (*Dh*, 248). Vient ensuite le tour des parents aux « oreilles de sourds » (*Dh*, 249) qu'il rêve de réveiller pour leur raconter sa guerre. L'obsession de trouver à qui parler de ces horreurs transparaît dans ce passage qui répète par trois fois la même scène impossible. On y voit la parole sur cette guerre déranger le confort des clients du café, de ceux du marché, et le sommeil des parents endormis. Cette parole n'est pas plus partageable par les plus proches de Février : ni les complices de bar, ni l'ancienne promise, ni les parents ne sont prêts à l'entendre. Il cherche alors à se rapprocher « des gens comme lui », des anciens d'Algérie, mais là encore :

> […] aucun n'avait voulu le laisser parler. Alors il était arrivé chez Rabut, celui qu'il connaissait le moins, mais

[1063] Nous reprenons pour cette partie quelques unes des analyses d'un article que nous avons écrit. Carine Capone, « "À qui parler des silences ?" une étude de *Des hommes* de Laurent Mauvignier », *Fixxion*, n°3 [en ligne], *Trouver à qui parler*.

> c'était le dernier qu'il avait côtoyé. (*Dh*, 251)

On voit bien que la confidence qui est faite à Rabut repose moins sur la complicité entre les deux hommes que sur la seule aptitude à l'écoute de Rabut. La parole de Février a besoin d'un interlocuteur quel qu'il soit pourvu qu'il s'agisse d'un homme qui l'écoute. Son besoin de parler peut alors s'assouvir avec Rabut, faute de mieux.

L'injonction de se taire est un *leit-motiv* du roman. À l'instar du personnage de Février, Rabut et Bernard, eux aussi revenus d'Algérie, sont présentés de manière répétée dans des situations où la parole est muselée[1064]. Cette insistance sur la rupture de la transmission transparaît dans la généalogie des personnages. Curieusement, ceux-ci sont fortement marqués par l'absence de descendance. En effet, les trois personnages principaux, anciens soldats en Algérie, sont des hommes sans fils : Rabut n'a pas d'enfants, Février a raté son mariage avec Éliane à cause de la guerre et vit probablement seul, et Bernard a « abandonné » sa petite famille quelque part en région parisienne, préférant afficher les photographies de la petite Fathia, la petite fille d'une famille algérienne qui vivait près de la caserne, dont il était proche, comme sa fille d'adoption. Cette rupture de la chaîne générationnelle sous des formes différentes illustre la rupture de la transmission : il n'y a (plus) personne à qui parler.

Encore plus que les romans précédents, le roman *Des hommes* est donc véritablement orienté sur le défaut de partage, comme l'explique l'écrivain lui-même :

> Je sais depuis longtemps que je voudrais écrire sur l'Algérie, par exemple, pour toutes les questions générationnelles que ça pose, le non-dit collectif, la rupture générationnelle[1065]

Cette « rupture générationnelle » évoquée par Mauvignier est véritablement exposée dans le roman, comme elle l'était déjà dans les romans précédents. Toutefois le roman de 2009 ne se limite pas à un diagnostic sur la rupture générationnelle. Le roman ne se borne pas à rejouer l'absence de transmission d'une expérience, comme dans les romans antérieurs. Comme pour pallier ce défaut de transmission des personnages, la fiction met en place une stratégie énonciative destinée à susciter l'écoute et l'attention du lecteur. Le roman devient ainsi le lieu d'une réflexion à double niveau, où transmettre un évènement est un enjeu narratif qui s'expose dans son échec (pour les personnages), au profit d'une réussite littéraire. L'impasse dans laquelle se trouvent les

[1064] Nous analysons plus précisément ces moments où la parole est muselée par un tiers dans notre article « "À qui parler des silences ?" une étude de *Des hommes* de Laurent Mauvignier », art. cit., p. 5-6

[1065] Laurent Mauvignier, entretien avec Jean Laurenti, « capter la surface des choses », art. cit.

personnages de la diégèse est le point de départ d'une entreprise qui consiste à rétablir du lien entre le texte et une figure de lecteur-interlocuteur. À cette condition, peut-être, le roman peut parvenir à partager quelque chose.

La question de la transmission prend ici un tournant. Elle déborde la diégèse pour s'appliquer à un deuxième niveau : la relation entre le texte de l'écrivain et une figure plus ou moins fictive, plus ou moins réelle, à qui il est adressé. De façon générale, par leur dispositif énonciatif, les romans de Mauvignier sollicitent un interlocuteur. Le fait qu'il s'agisse de romans de voix situe la lecture dans le sillage d'une intimité qui induit une forme de complicité. La souffrance causée par le défaut de transmission de ces personnages, exacerbée, ouvre sans doute la voie à une lecture plus attentive, bienveillante, par opposition à ce que le récit relate.

Ces phénomènes s'accompagnent de manière plus spécifique, dans *Des hommes* et dans le roman qui le précède, *Dans la foule*, par une adresse au lecteur qui le font se confronter à l'évènement qui est relaté. Prise à parti, la figure du lecteur devient ainsi celle d'un témoin.

Laurent Mauvignier confronte par exemple le lecteur aux blancs de son roman, des phrases interrompues en pleine énonciation, non achevées. Un rapide survol de l'œuvre de cet auteur permet de constater que l'usage des blancs, d'abord parcimonieux, a fait place à une véritable caractéristique du style depuis 2006 et la parution de *Dans la foule*. *Des hommes* n'échappe pas à ce constat : on y retrouve plus d'une vingtaine de blancs. Un des passages les plus significatifs est celui où Solange téléphone à Chefraoui. Le lecteur n'a accès qu'à ce que dit Solange, les réponses de Saïd Chefraoui étant reléguées dans le silence (*Dh*, 93). Le procédé s'étire sur deux pages, suffisamment pour interpeller à la lecture. Le lecteur est placé dans la situation des personnages qui sont avec Solange mais n'entendent pas les réponses de l'interlocuteur qu'ils ne peuvent qu'imaginer. Véritable confrontation au silence du texte, le lecteur est alors placé dans une position d'écoute obligée. Dans une autre perspective, on peut aussi, comme Jean-Baptiste Harang considérer cet effet comme un appel au lecteur pour « réinjecter du sens »[1066], en complétant les phrases de Saïd. Les blancs du texte peuvent en effet être conçus comme des espaces vides de sens que le lecteur va combler pour « rétablir la continuité entre les segments textuels disjoints par les blancs »[1067]. Dans un cas comme dans l'autre, le blanc est une manière d'inscrire la participation du

[1066] Jean-Baptiste Harang, France Culture, 6 septembre 2009.

[1067] Wolfgang Iser, *L'acte de lecture : théorie de l'effet esthétique*, traduit de l'Allemand par Evelyne Snycer, Bruxelles, Mardaga, coll. "Philosophie et langage", 1985, p. 322

lecteur dans la construction du texte, de l'interpeller.

D'autres procédés tendent à confirmer cette intuition que le lecteur est pour ainsi dire pris à témoin. Les pronoms, par exemple, sont parfois ambigus. Stéphane Bikialo a montré comment l'usage du pronom « on » inscrit une conception du sujet « qui se situe entre le (nom) commun et le propre, entre le nom et le pronom, entre le singulier et le général »[1068], entre personnage de fiction et lecteur, serait-on tenté d'ajouter. Certains usages du pronom indéfini tendent ainsi à inclure le destinataire du texte dans le propos du narrateur-personnage. Au début du roman *Des hommes*, l'énonciation est endossée par un *on* anonyme :

> Il était plus d'une heure moins le quart de l'après-midi, et il a été surpris que tous les regards ne lui tombent pas dessus, qu'*on* ne montre pas d'étonnement […] (*Dh*, 11)

Certes, ce pronom englobe les personnages présents lors de l'anniversaire de Solange, mais certains usages tendent à troubler les limites de ce cercle communautaire et laisser une place au lecteur comme dès la fin du premier paragraphe :

> […] une de ces cravates en Skaï comme il s'en faisait il y a vingt ans et qu'on trouve encore dans les solderies. (*Dh*, 11)

L'usage du présent d'énonciation trouble le récit au passé. Le démonstratif *ces*, et la précision temporelle *encore*, font office de déictiques, tendent à faire partager à celui qui lit l'espace-temps avec le narrateur. Aussi peut-on dire que le *on* utilisé dans ces premières pages associe le lecteur et sollicite son attention.

Un autre pronom sollicite plus nettement le lecteur. Il s'agit du *vous*. Même s'ils en usent de manière discrète, *Dans la foule* et *Des hommes* utilisent la deuxième personne du pluriel - voire du singulier - comme on requiert l'attention de quelqu'un avec qui on souhaite partager un moment, une expérience, un évènement. Les personnages de Mauvignier après un évènement cherchent quelqu'un à qui adresser leurs paroles. Faute de trouver cette personne parmi les personnages, certains d'entre eux lancent des adresses à un *tu*, ou à un *vous*, qui n'existent pas, ou n'existent plus. On pense par exemple aux nombreuses adresses de Tana à Francesco dans le roman *Dans la foule*, qui commencent au moment où la jeune femme voit son mari mourir. Comme s'il fallait à tout pris qu'elle parle à quelqu'un de ce qui lui arrive, elle adresse sensations, sentiments, peines, et souvenirs en vrac au fantôme de celui qui vient de perdre la vie. Dans un autre registre, Gabriel

[1068] Stéphane Bikialo, « Laurent Mauvignier et L'ON in La langue de Laurent Mauvignier, "une langue qui court", op. cit, p. 81-91.

cherche à qui confier ses déboires existentiels. Ayant reçu une promotion, ce personnage invite ses amis et des inconnus à partager un verre la veille du match du Heysel. Cette soirée scelle après-coup la fin de sa confiance en l'avenir et en son histoire d'amour . Gabriel souhaite alors partager ses déconvenues et sa voix convoque à la cantonade un *vous* censé l'écouter :

> […] quand il vidait son verre pendant que vous finissiez à peine de souffler sur la mousse du vôtre » (*Dlf*, 40)

Les monologues dérapent dans ces adresses plus ou moins floues qui renforcent la solitude des personnages en ménageant une place pour un interlocuteur imaginaire. L'interlocuteur fictif peut alors s'incarner, de manière compensatoire, dans le lecteur qui viendrait rompre la solitude des monologues. Comme pour Tana qui s'adresse à un fantôme, le propos adressé de Gabriel vise un interlocuteur fictif, un anonyme buveur de bière auquel le lecteur peut s'identifier. De façon encore plus nette, la voix de Geoff l'Anglais dans la partie 7 du roman use d'un *vous* qui interpelle une figure de lecteur :

> Alors imaginez ce que sera le silence à la gare Victoria […]
> Alors imaginez Gordon, avec cette façon bien à lui de disparaître et de se dissoudre dans le silence […]
> Imaginez Gale et Peter Farns retournant timidement vers le port de commerce […]. Imaginez-les, eux. (*Dlf*, 174-175)

Le personnage, perturbé après le drame du Heysel dont il ne se souvient pas, ne sait même pas s'il a participé aux altercations, sollicite en cascade quelqu'un avec qui partager le contexte dans lequel les Anglais sont rentrés chez eux.

Parfois cette incrustation de la deuxième personne est plus ambigüe, tendue à la fois vers un personnage de l'histoire elle semble également s'adresser au lecteur. Dans *Des hommes*, par exemple, Rabut raconte de manière très confuse un souvenir à Patou et Jean-Marc. Il s'agit du jour où Bernard a insulté sa jeune sœur qui se mourait à côté du berceau d'un enfant à qui elle venait de donner naissance. Se rendant compte qu'il s'est lancé un peu vite dans le récit de ce souvenir, Rabut s'interrompt :

> Que je vous explique. Oui, je vais trop vite. (*Dh*, 80)

Le *vous* peut renvoyer à Patou et Jean-Marc, mais le lecteur, perdu lui aussi dans les explications de Rabut, peut se sentir également concerné par la remarque. L'adresse trouve ainsi deux interlocuteurs différents, à la fois dans la diégèse, avec les personnages, et en dehors, avec le

lecteur. Ce recours aux pronoms afin d'inclure le lecteur n'est pas sans rappeler certaines expérimentations du nouveau roman. Entièrement bâti sur la deuxième personne du pluriel qui l'a rendu célèbre, le roman de Michel Butor, *La Modification*[1069], relate un trajet de Paris à Rome lors duquel un homme se repasse le fil de sa vie. Chez Laurent Mauvignier l'usage n'est pas systématique et il use avec ambivalence de ce pronom, ne ciblant pas directement ni uniquement le lecteur. En cela il exploite et renouvelle une pratique héritée des années soixante qui caractérise en particulier le nouveau roman.

Les stratégies pour prendre le lecteur à témoin de ce qui est relaté dans les romans de Mauvignier reposent principalement sur les blancs et l'usage des pronoms. On pourrait encore évoquer les quelques phrases à portée générale (« Pourtant quelqu'un voit, toujours » (*Dh*, 17), « […] on ne sait pas ce que ce que c'est qu'une histoire tant qu'on n'a pas soulevé celles qui sont dessous et qui sont les seules à compter, comme des fantômes […] » (*Dh*, 270)) qui établissent une sorte de connivence, de bon sens partagé avec le lecteur. On pourrait enfin s'attarder sur les nombreux questionnements des personnages en quête de réponses, qui prennent aussi les allures d'une adresse (« je voudrais savoir pourquoi on fait des photos et pourquoi elles nous font croire que nous n'avons pas mal au ventre et que nous dormons bien. » (*Dh*, 271)).

Ainsi, avec *Des hommes*, Laurent Mauvignier met-il en œuvre une écriture de l'évènement qui repose sur l'envie d'un partage de ce qui s'est passé que cela ait été vécu ou non. Déjà avec *Dans la foule*, l'écrivain ne cachait pas une certaine satisfaction à la lecture des lettres qu'il recevait. Pour certains lecteurs en effet, il ne fait nul doute que Mauvignier était dans le stade, a vécu l'évènement, fait acte de témoignage :

> Le plus fort, bien sûr, c'est de recevoir des lettres de gens qui ont vécu le drame que vous décrivez, quand ils vous demandent où vous étiez dans le stade. Ce n'est pas vraiment le plaisir d'avoir réussi à "reproduire" un moment que vous n'avez pas vécu, pas une question de savoir-faire, mais plutôt le sentiment d'avoir capté un moment de vérité et de ne pas avoir trahi les gens. Oui, être le plus fidèle possible, au sens strict, à la mémoire d'une histoire, à cette vérité humaine, à son sens profond.[1070]

La démarche peut-être un peu naïve du lecteur qui semble confondre fiction et expérience personnelle de l'écrivain plaît à Mauvignier. Son expérience du Heysel, même si elle n'est pas

[1069] Michel Butor, *La Modification*, Paris, Minuit, 1957.

[1070] Revue *Décapage*, n°43, p. 98

directement vécue a sans doute été nourrie à l'époque par les images télévisuelles qui l'ont certainement marqué (l'écrivain avait quinze ans). L'anecdote semble cautionner la réussite de son roman qui, parce qu'il a su évoquer l'évènement en des termes justes, suscite l'envie d'un partage des expériences.

Ainsi *Des hommes* et juste avant lui *Dans la foule* sont-ils des romans adressés. Le besoin de partage d'un évènement refusé aux personnages est à l'origine d'un dispositif mis en œuvre par l'écrivain afin de créer des passerelles entre les figures de personnages, et celles de lecteurs qu'elles convoqueraient, à défaut de trouver quelqu'un dans l'ordre de la fiction qui puisse occuper cette place :

> Écrire pour celui qui n'écrit pas, c'est, aussi, écrire pour le lecteur. Ni à sa place, ni pour lui plaire ; mais pour lui faire une place : un creux dans le livre, une possibilité d'identification et de questionnement.[1071]

Tout aussi importante chez Carrère, la question de l'écoute, et la place du lecteur relèvent d'autres dispositifs narratifs au service d'une littérature plus compassionnelle.

3- Carrère : d'une écriture du partage à une littérature compassionnelle

a- mise en scène de l'écoute

Le personnage du narrateur-écrivain dans *L'Adversaire*, comme dans *D'autres vies que la mienne*, permet de scénariser la dimension altruiste de la littérature à travers son protagoniste. Dans *L'Adversaire*, le narrateur se rend au tribunal pour écouter le procès, entre en relation avec l'accusé, rend visite aux anciens et nouveaux amis de Romand pour entendre leur version des faits. Dans la continuité de ce récit, *D'autres vies que la mienne* met en scène un narrateur sur le terrain, récoltant les témoignages des rescapés du tsunami comme ceux des gens rencontrés lors des audiences de surendettement, sollicitant les proches de sa belle-sœur disparue, notamment son mari Patrice, et son ami Étienne. Ainsi l'écriture semble t-telle procéder d'une rencontre avec autrui.

[1071] Marie Darrieussecq, *Rapport de Police*, op. cit., p. 311.

Cette attention à l'autre particulièrement sensible dans les deux œuvres de Carrère précitées se veut toujours menée dans le plus grand respect. Par exemple l'ustensile nécessaire pour consigner les informations, à savoir le petit carnet, n'est pas utilisé pour *L'Adversaire* par égard pour l'accusé :

> Au temps de *L'Adversaire*, quand j'interrogeais les personnes liées à l'affaire Romand, à Lyon, ou déjà dans le pays de Gex, j'évitais de prendre des notes parce que je craignais de fausser les fragiles relations de confiance que je parvenais, ou non, à établir avec mes interlocuteurs. De retour à l'hôtel, je transcrivais ce que j'avais retenu de la conversation. Avec Étienne, je n'avais pas ces scrupules. (*Dvqlm*, 111)

L'anecdote, vraie ou fausse (un dictaphone aurait pu être plus discret), met en relief la primeur des « fragiles relations de confiance » sur la collecte d'informations dans la démarche de l'écrivain. Dès lors que les relations instaurées reposent sur une solide confiance, la présence d'un carnet ne pose plus aucun problème. C'est le cas dans *D'autres vies que la mienne,* avec Patrice et Étienne :

> Nous nous attablions dans la cuisine, face à face, j'avais mon carnet, et il commençait à parler. (*Dvqlm*, 111)

> J'étais venu passer quelques jours avec eux, nous bavardions en prenant un café, c'était aussi simple que cela […] Le café bu, j'ai sorti mon carnet, comme dans la cuisine d'Étienne, et dit : maintenant, j'aimerais que tu me parles de Juliette. Et, pour commencer, de toi. (*Dvqlm*, 192)

D'autres vies que la mienne installe ainsi un narrateur dont le principal moteur de l'investigation consiste à prendre le temps d'écouter, de prendre des notes sur les autres. De nombreuses scènes montrent le contexte chaleureux dans lequel s'établit le partage des histoires : l'écrivain assis au café, par terre, ou devant un verre, écoute le récit des autres. Comme l'appropriation de l'évènement repose sur la confiance, écouter une histoire requiert de la part de l'auditeur d'être dans de bonnes dispositions pour mieux s'en imprégner. À l'hôtel Eva Lanka, avec sa compagne et leur fils respectif, le narrateur écoute le drame que relate Philippe, le grand-père de Juliette, alors que tous sont confortablement installés « dans ces fauteuils et banquettes en teck, aux coussins de couleurs vives » avec, face à eux, « des jus de fruit, du thé » (*Dvqlm*, 16). C'est dans ce contexte qu'est ensuite retranscrit, sous forme de mise en abyme, le récit de Philippe. Un peu plus loin, le même dispositif précède le récit d'un autre témoin du tsunami, Ruth. Avant de retranscrire l'histoire de cette anglaise, le narrateur évoque « l'ombre du banian » (*Dvqlm*, 27) à l'abri duquel ils écoutent son récit. De la même manière le contexte cossu dans lequel le narrateur entend le récit du juge Étienne pour la première fois est détaillé : cerises, jus de fruits et cafés réalisés à partir d'une seule machine à expresso qui n'empêchera pas le juge

d'arriver avec « toutes les neufs [tasses] fumantes sur un plateau » (*Dvqlm*, 101). Comme dans un théâtre dont le décor est particulièrement soigné, le partage des histoires s'opère suivant un rituel à la fois simple et chaleureux qui consiste à se poser, la plupart du temps autour d'une boisson ou d'un met partagé. L'appropriation de l'évènement passe ainsi par une relation intime à l'autre, c'est même par cette écoute que l'approche littéraire peut se singulariser des autres sciences humaines :

> La littérature dit : regardons cette personne en particulier. Donnons-lui un nom. Donnons-lui une place. Offrons-lui une tasse de café… la force de la littérature réside dans sa capacité à créer de l'intimité. De cette sorte d'intimité qui vous touche personnellement.[1072]

Cette relation à l'autre se traduit par une présence de plus en plus conséquente de l'autre dans l'œuvre de l'écrivain.

Non seulement le nombre de personnes impliquées dans le récit se multiplie avec *D'autres vies que la mienne*, alors que *L'Adversaire* se focalisait sur une seule personne, mais le statut de l'autre évolue. De simple objet du récit, il devient aussi celui à qui s'adresse le texte. *L'Adversaire* ne comporte en effet aucune adresse précise. L'écrivain, sensible à la déclaration de Maître Abad, l'avocat chargé de la défense de Romand, qui « disait le faire en mémoire des enfants morts » (*Ad*, 73), ne dédicace pas plus son livre à Romand qu'à la mémoire de ses enfants. *L'Adversaire*, une fois terminé, est envoyé à Romand lui-même, comme une adresse implicite, dont le livre ne portera pas trace[1073].

Il en va différemment pour *D'autres vies que la mienne* qui comporte une adresse finale explicite. Le récit s'achève en effet par une dédicace aux enfants de la belle sœur Juliette, morte d'un cancer : « ce livre est pour Diane et pour ses sœurs » (*Dvqlm*, 310). La place de cette dédicace en fin de récit, et dans le corps du texte, déroge à la tradition des dédicaces en exergue. La dédicace aux enfants est ainsi marquée comme le point d'aboutissement du récit, parce qu'il est devenu l'enjeu d'une écriture adressée dont les personnages sont à la fois l'objet du livre et les destinataires futures privilégiés.

[1072] Aaron Apelfeld, cité dans Annette Wieviorka, *L'Ère du témoin*, [Plon, 1998], Fayard, Pluriel, 2013, p. 176, qui l'emprunte elle-même à Nathan Beyrak, « To rescue the Individual out of the Mass Number : Intimacy as a central Concept in oral History », in Maurice Cling et Yannis Thanassekos (dir), *Ces visages qui nous parlent*, Actes de la rencontre internationale sur le témoignage des survivants des camps de concentration et d'extermination nazis, Bruxelles-Paris, Fondation Auschwitz et Fondation pour la Mémoire de la Déportation, 1995, p. 137.

[1073] Comme *Un roman russe* qui a été envoyé aux principaux intéressés - la compagne de l'époque, Sophie, et la mère du narrateur-écrivain. Mais *Un roman russe* comportait tout de même une dédicace finale, sous forme de lettre à la mère, Hélène Carrère d'Encausse.

Contrairement à *L'Adversaire*, et avant lui à *Un roman russe*, l'écrivain de *D'autres vies que la mienne* décide de ne pas publier le texte sans l'avoir au préalable soumis aux principales personnes concernées :

> Cette fois j'ai résolu de le donner à lire avant de le publier à ceux qu'il concernait. Je l'avais déjà fait avec Jean-Claude Romand, mais en l'avertissant que *L'Adversaire* était achevé et que je n'y changerais plus une ligne. Soumettre *Un roman russe* à l'approbation de ma mère et à celle de Sophie serait revenu à le jeter tout droit au feu : je ne pouvais me permettre ce luxe, je les ai donc placées devant le fait accompli. […] j'ai envoyé ce texte à Etienne et à Patrice en leur disant le contraire de ce que j'avais dit à Romand : ils pouvaient me demander d'ajouter, de retirer ou de changer ce qu'ils voulaient, je le ferais. Cet engagement inquiétait Paul, mon éditeur. (*Dvqlm*, 299-300)

Cette démarche consacre l'autre dans le récit comme une sorte d'*alter ego*, de partenaire d'écriture qui contribue à l'élaboration du texte final et dispose du *final cut*. Le récit met alors en scène ces figures de lecteurs et leur rôle critique dans la genèse du récit : Hélène se dit satisfaite du résultat, Étienne ne compte rien retrancher à ce qui est écrit, et Patrice ne cesse de retoucher ses disputes avec Juliette. Carrère écrit ainsi sous couvert de tous ceux dont il relate les aventures[1074] qui constituent un premier cercle des personnes à qui s'adresse le livre.

Mais cette figure de lecteur thématisée au sein du texte n'est pas sans convoquer un deuxième cercle de lecteurs, plus étendu, qui est celui des lecteurs anonymes du livre.

b- la place du lecteur

Les récits de Carrère s'adressent aussi à ce « Lecteur modèle » dont parle Umberto Eco, qui coopère à l'interprétation du texte[1075]. D'abord les textes se présentent en partie comme des récits autobiographiques. *L'Adversaire* commence par des indications très personnelles sur la vie de famille de l'écrivain notamment sa présence à une réunion pédagogique à l'école de son petit garçon. *D'autres vies que la mienne* s'ouvre dès la première ligne sur un « je me rappelle » qui propose de partager une expérience de vie, ces rencontres, coup sur coup, de deux familles dont le destin bascule. La voix narrative s'ancre dans un témoignage personnel tantôt attesté (« Je me rappelle, ces jours-là, ma crainte enfantine qu'Hélène se détourne de moi […] » (*Dvqlm*, 61) ; « de cette dernière nuit à Colombo, je garde un souvenir de fuite affolée, hagarde. » (*Dvqlm*, 67) ; « J'ai

[1074] « Je me suis dit que c'était sous son regard et celui de ses deux sœurs que je l'écrivais » (*Dvqlm*, 207)

[1075] Voir Umberto Eco, *Lector in fabula : le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs* [traduction Myriam Bouzaher], Paris, Grasset, 1979.

un autre souvenir, cependant. » (*Dvqlm*, 68)), tantôt flou (« je ne me rappelle rien du premier contact avec les petites filles qui venaient de perdre leur mère » (*Dvqlm*, 96) ; « j'ai cité de mémoire les premières phases d'Étienne : elles ne sont pas littéralement exactes mais, en gros, c'était cela. Ensuite tout se mélange dans mon souvenir […] » (*Dvqlm*, 103)) qui pose une forme de pacte autobiographique. Dans les deux cas l'entreprise vise à attester de la bonne foi du narrateur, et gagner la confiance du lecteur ainsi sollicité dans sa lecture pour partager ses confidences.

De nombreux passages se posent en effet comme des confidences, comme lorsque l'écrivain propose son autocritique :

> […] moi qui vis dans l'insatisfaction, la tension perpétuelle, qui cours après des rêves de gloire et saccage mes amours parce que je me figure toujours qu'ailleurs, un jour, plus tard, je trouverai mieux. (*Dvqlm*, 36-37)

Ses nombreuses remises en causes, hésitations ou interrogations, exposent ses faiblesses, sollicitant du lecteur une forme de compassion.

L'allusion au moment de l'écriture (« à l'heure où j'écris » (*Dvqlm*, 7)), ouvre aussi au lecteur la porte de la fabrique du livre, le fait entrer dans l'intimité d'une écriture. De nombreux commentaires *métanarratifs*, sur la conduite du récit, sont en effet autant de volontés de marquer un lien privilégié au lecteur en lui faisant partager la genèse du récit que ce dernier est en train de parcourir. *L'Adversaire*, comme *D'autres vies que la mienne* affichent leurs impasses ponctuelles, les affres de l'écriture. L'écrivain commente également ses partis pris littéraires, par exemple lorsqu'il évoque la concomitance entre l'agonie de Juliette et la fête des écoles de ses filles en pointant l'indécence que produirait un montage parallèle entre les deux scènes :

> J'ai été et je suis encore scénariste, un de mes métiers consiste à construire des situations dramatiques et une des règles de ce métier c'est qu'il ne faut pas avoir peur de l'outrance et du mélo. Je pense tout de même que je me serais interdit, dans une fiction, un tire-larme aussi éhonté que le montage parallèle des petites filles dansant et chantant à la fête de l'école avec l'agonie de leur mère à l'hôpital. (*Dvqlm*, 83)

Parfois, ce sont des projets littéraires avortés qui sont évoqués comme son envie de relater une discussion entre Juliette et Étienne comme un roman policier (*Dvqlm*, 185). Ailleurs, son regard d'écrivain colore une scène d'une ambiance littéraire comme ce personnage de thanatopracteur se métamorphose en coiffeur homosexuel dans une pièce de boulevard (*Dvqlm*, 99). L'humour décalé de certaines scènes comme de celle qui précède peut encore fonctionner comme un levier pour capter l'attention du lecteur hypothétique. La répétition de l'expression « juge unijambiste » si harmonieuse fonctionne presque comme une épithète homérique pour désigner Étienne.

Les récits de Carrère sont donc construits, comme ceux de Mauvignier, sur une importance accordée à l'écoute et à l'adresse. Ils sont adressés non seulement à certains personnages de l'histoire, mais aussi parce qu'ils se tournent de manière évidente vers le lecteur *lambda* du futur récit. Ce va-et vient de lecteurs *intradiégétiques* aux lecteurs réels offre, selon l'analyse d'Estelle Mouton-Rovira « un espace expérimental de réflexion sur les effets et conséquences de la lecture »[1076]. Rappelant le souhait émis par Carrère au cours d'un de ses romans que la littérature soit « performative »[1077], elle s'attache à identifier les différents programmes de lectures proposés par l'écrivain corrélés à une conception de la littérature qui serait capable d'agir sur l'autre :

> Les figures de lecteurs, personnages et destinataires des textes semblent pouvoir attester de la dimension « performative » des textes et fonctionner comme des points d'ancrage efficaces pour le lecteur réel.[1078]

C'est à ces effets concrets possibles ou avérés de la littérature sur les individus que nous allons désormais nous intéresser dans *L'Adversaire* et *D'autres vies que la mienne*.

c- le livre, catalyseur d'échanges

Si l'objet livre est en général, dans les œuvres de notre corpus, l'enjeu d'une dégradation[1079], les fictions qu'il contient favorisent les échanges entre les sujets. De ses rencontres Emmanuel Carrère produit des livres. Réciproquement, le livre, dans ses récits, est perçu comme ce qui catalyse les échanges. C'est en effet parce qu'il compte écrire un livre sur son histoire que l'auteur à venir de *L'Adversaire* parvient à rencontrer Jean-Claude Romand. Pour appuyer cette requête, l'écrivain envoie au futur condamné son dernier livre, *Je suis vivant et vous êtes morts*. Ce n'est pas celui-là mais *La Classe de neige*, le roman qui lui fait suite, que Romand évoque comme ce qui l'a « vivement influencé » à prendre contact avec l'écrivain (*Ad*, 39). Les livres de l'écrivain sont ainsi des objets par l'entremise desquels les relations se nouent.

[1076] Estelle Mouton-Rovira, « Figures de lecteurs et programmes de lecture », in Laurent Demanze (dir.), *Emmanuel Carrère, Roman 20-50*, n°57, Juin 2014, p.59.

[1077] « J'aime que la littérature soit efficace, j'aimerais idéalement qu'elle soit performative » Emmanuel Carrère, *Un roman russe* [P.O.L., 2007], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2009, p. 169, cité par Estelle Mouton-Rovira, art. cit., p. 59.

[1078] Estelle Mouton-Rovira, « Figures de lecteurs et programmes de lecture », art. cit., p.59.

[1079] Voir notre analyse sur « le livre malmené » dans la deuxième partie.

Dans *D'autres vies que la mienne*, le narrateur se rend à Rosier dans sa belle-famille aussi à l'aise que peut l'être « la plus récente des pièces rapportées » (*Dvqlm*, 81). C'est l'un de ses livres, *L'Adversaire*, qui brise la glace et permet d'engager la conversation avec la mère de Patrice :

> Nous savions tous pourquoi nous étions là, il était inutile d'en rien dire, mais que dire alors ? Elle avait lu mon livre *L'Adversaire*, que Juliette lui avait conseillé en disant que j'étais le nouveau fiancé d'Hélène, et elle l'avait trouvé très dur. J'ai reconnu que oui, c'était dur, qu'il avait été dur pour moi aussi de l'écrire, et je me suis senti vaguement honteux d'écrire des choses si dures. (*Dvqlm* , 81)

Le livre jugé ici difficile par le « lecteur candide » (*Dvqlm*, 81) qu'est la mère de Patrice, donne à l'écrivain l'occasion de discuter, et de rencontrer un profil de lecteur auquel il n'est pas habitué[1080].

Tandis que le narrateur raconte à la petite Clara l'histoire « d'un petit crapaud qui a peur tout seul dans le noir, qui entend des bruits bizarres et va se réfugier dans le lit de son papa et de sa maman » (*Ad*, 207), la petite lui fait remarquer qu'elle n'a plus de mère. Le conte offre une prise à la discussion entre l'adulte et l'enfant endeuillé. Le livre est donc un sésame pour tisser des liens, voire en renouer dans des situations délicates. Deux ans après avoir rencontré Philippe au Sri-lanka, l'écrivain lui envoie son manuscrit et l'occasion se présente alors de revoir toute sa petite famille à Saint-Émilion (*Dvqlm*, 301).

Plus généralement, au-delà des seuls livres de l'auteur, l'œuvre littéraire est envisagée dans sa capacité à transmettre une expérience. Dans les récits de Carrère, le processus de lecture est perçu comme un moyen essentiel à l'intellection de l'expérience. C'est ce qui plaît sans doute au narrateur dans la démarche présente chez Jean-Claude Romand. Ce dernier est en effet montré à plusieurs reprises comme un lecteur en communion avec le texte. *La Classe de neige* correspond pour lui au « récit exact de son enfance » (*Ad*, 56), son expérience avec Corinne est perçue au prisme de *La Belle et la bête* (*Ad*, 118). Certains extraits de *La Chute* de Camus expriment même selon lui certaines de ses réflexions (*Ad*, 195). Bien que le personnage reste opaque, l'hypothèse demeure que la littérature saurait s'approcher d'une verbalisation de son expérience. Carrère se montre sensible à cet usage du texte littéraire que pratique aussi bien Romand que le narrateur de cette histoire.

En effet, dans *D'autres vies que la mienne* le narrateur lit et comprend sa propre expérience à l'aune d'extraits du *Poisson-Scorpion* de Nicolas Bouvier, récit de voyage qui relate les impressions de l'auteur alors qu'il parcourt le Sri-lanka. Ce livre est dans les bagages du narrateur, parti pour la

[1080] « Les gens que je fréquente, cela ne leur pose pas de problème qu'un livre soit horrible : beaucoup y voient au contraire un mérite, une preuve d'audace à mettre au crédit de l'auteur. Les lecteurs plus candides, comme la mère de Patrice, sont troublés » (*Dvqlm*, 81).

même destination. On peut déceler dans cette référence le désir de l'écrivain de confronter son expérience de voyage avec une autre, littéraire. Mais le texte de Bouvier, qui dépeint les lieux où se trouve le narrateur, comme Matara (*Dvqlm*, 43), dépasse l'expérience géographique pour toucher une expérience plus existentielle. Le personnage de l'écrivain en cite en effet des extraits qui touchent plus à son vécu intime, qu'au contexte particulier du Sri-lanka comme :

> « Si l'on savait à quoi l'on s'expose, on n'oserait jamais être heureux » (*Dvqlm*, 43)

Ou, le matin du tsunami, alors qu'il éprouve une tristesse intense :

> Entre deux descriptions d'insectes, cette phrase m'arrête : « J'aurais voulu, ce matin-là qu'une main étrangère me ferme les paupières. J'étais seul, je les fermais donc moi-même. » (*Dvqlm*, 15)

Alors qu'il évoque ses angoisses liées à un renard qu'il imaginait venir le dévorer, il évoque une troisième fois cet ouvrage :

> *Le Poisson-Scorpion*, le livre de Nicolas Bouvier que je lisais à Ceylan, se termine lui aussi sur une phrase de Céline, la voici : « la pire défaite en tout, c'est d'oublier, surtout ce qui vous a fait crever. » (*Dvqlm*, 144).

Le livre de Bouvier fait ainsi davantage écho à sa propre expérience de la vie en général, qu'à son voyage géographique. C'est de cette façon qu'est aussi convoqué *1984* d'Orwell[1081]. Au moment où il est question de savoir où en l'homme se niche les terreurs les plus profondes, le narrateur rappelle l'épisode de ce roman d'anticipation où le héros se voit contraint de parler sous la menace d'être grignoté par des rats, son plus horrible cauchemar. Le roman de Fritz Zorn, *Mars*[1082], est de la même manière évoqué au moment où il est question de l'influence éventuelle du psychisme sur le cancer. Le roman autrichien paru en 1979 expose en effet un lien possible entre la névrose et le cancer et tombe à point nommé dans le fil du récit. Les livres cités par le narrateur sont donc autant de preuves que l'expérience de lecture et l'expérience de vie se rejoignent, qui met en œuvre une herméneutique du monde. Parfois même le verbe littéraire influe sur la vie du lecteur.

Le texte de Philip K. Dick, *Ubick*, semble en effet transmettre au narrateur qui le lit, le pouvoir doté au personnage de cette nouvelle. Souvenons-nous que c'est au moment où il

[1081] Georges Orwell, *1984*, 1949.

[1082] Fritz Zorn, *Mars*, [1976], Paris, Gallimard, 1979.

travaille sur ce texte que l'écrivain, confronté à l'agonie de Déa semble ressentir le moment où elle meurt (*Ad*, 33). L'influence magique du verbe ici toute allégorique, montre à quel point la lecture est source d'échanges entre les personnages des histoires lues et le lecteur, mais aussi les pouvoirs que confère son auteur aux mots.

d- les pouvoirs cliniques du langage

Dans *Critique et clinique*, Gilles Deleuze rapproche littérature et sphère médicale :

> La littérature apparaît alors comme une entreprise de santé : non pas que l'écrivain ait une grande santé […] mais il jouit d'une irrésistible petite santé qui vient de ce qu'il a vu et entendu des choses trop grandes pour lui, trop fortes pour lui, irrespirables, dont le passage l'épuise, en lui donnant des devenirs qu'une grosse santé dominante rendrait impossibles. De ce qu'il a vu et entendu, l'écrivain revient les yeux rouges, les tympans percés.[1083]

À cette sensibilité aux malheurs des autres, l'écrivain tenterait de parer selon Deleuze en recréant une santé par le langage. Cette façon de concevoir la littérature, si elle convient aux quatre auteurs de notre corpus s'applique en particulier à Duras et à Carrère, parce qu'ils mettent en scène une figure d'écrivain sensible à la douleur des autres.

Que peut la littérature face à l'évènement ? Contrairement à *Un roman russe* dont le narrateur a bien conscience qu'il fait mal en l'écrivant[1084], *L'Adversaire* et *D'autres vies que la mienne* visent l'apaisement par la parole.

Cette réflexion s'inscrit dans une forme de fonction thérapeutique de l'appropriation de l'évènement. Emmanuel Carrère met en pratique ce à quoi aspirent les personnages de Laurent Mauvignier : chez lui les personnages se soignent en parlant. La valeur de la parole et de son corolaire, l'écoute, est moins ressentie dans un manque, comme c'est le cas chez Mauvignier, qu'elle n'est vivement appliquée, en particulier dans *D'autres vies que la mienne*. Susciter le témoignage d'autrui devient donc, pour le personnage écrivain mis en scène dans ce récit, une mission qui vise à pallier la souffrance des victimes de l'évènement. L'appropriation de

[1083] Gilles Deleuze, *Critique et Clinique*, op. cit., p. 14.

[1084] « J'ai écrit ce livre. Même s'il te fait du mal, tu admettras que c'est mieux » ; « Je me doute que ce qui précède t'a fait souffrir […] », Emmanuel Carrère, *Un roman russe*, op. cit., p. 395, 398.

l'évènement qui transite par ceux qui l'ont vécu de plein fouet permet non seulement de poser la question de témoigner pour autrui mais aussi celle d'une mission curative du langage.

Dotée de « vertus thérapeutiques » (*Dvqlm*, 211), la parole est source de bienfaits selon le narrateur. Une réflexion sur les pouvoirs de la parole et les méfaits de son refoulement, qu'on trouve déjà dans *Un roman russe*[1085], est évoquée dans *L'Adversaire* où Romand apparaît en filigrane comme le produit des silences contenus par les parents. La mère de Jean-Claude Romand est en effet présentée comme « une petite femme effacée qu'on a pris l'habitude de considérer comme malade sans savoir au juste de quelle maladie elle souffrait. Elle avait une mauvaise santé, elle se faisait du mauvais sang. » (*Ad*, 51-52). La mère présente donc le cas clinique de la patiente repliée sur elle-même qui somatise ses angoisses. Cette maladie a gagné le fils miné par un chagrin qu'il n'ose avouer à sa mère dans une famille où « il ne fallait pas dire certaines choses » (*Ad*, 54). Des grossesses extra-utérines de la mère, aux émotions intimes, le mot d'ordre est que « mieux valait les cacher » (*Ad*, 53). Le verbe « cacher » revient à quatre reprises dans les quatre pages (*Ad*, 51 à 54) qui relatent la petite enfance de Romand, comme le martellement d'un principe auquel l'enfant a été élevé. Le conditionnement au silence de l'enfant aurait contribué à construire la vie d'homme « replié sur son absurde secret qu'il ne pouvait confier à personne et que personne ne devait connaître » (*Ad*, 45). C'est une piste explicative donnée par Romand lui-même au procès :

> « Je ne mentais pas alors, mais je ne confiais jamais le fond de mes émotions, sauf à mon chien… J'étais toujours souriant, je crois que mes parents n'ont jamais soupçonné ma tristesse… *Je n'avais rien d'autre à cacher alors, mais je cachais cela : cette angoisse, cette tristesse*… Ils auraient été prêts à m'écouter sans doute, Florence aussi y aurait été prête, mais je n'ai pas su parler… et quand on est pris dans cet engrenage de ne pas vouloir décevoir, le premier mensonge en appelle un autre, et c'est toute une vie » (*Ad*, 57)

Pris dans « l'engrenage » du silence, Romand ponctue son procès par ce constat : « c'est vrai que c'est le silence qui s'impose à moi » (*Ad*, 200). Inversement, il aurait suffi de parler pour que l'horreur n'advienne pas.

Jean-Claude Romand, comme nombre de personnages de Mauvignier, semble hériter des silences qui ont pesé sur les générations précédentes et que l'ère contemporaine tend à libérer. Le rapport au langage semble en partie relever d'une question générationnelle. En lien avec la diffusion de la psychanalyse qui a longtemps suscité la méfiance, le rapport à la verbalisation de l'évènement semble en partie lié à l'âge des protagonistes : les personnages de parents sont plutôt adeptes du silence, tandis que la génération contemporaine mesure la nécessité de verbaliser. Le

[1085] Id., voir la lettre finale à la mère.

cas de Romand et de ses parents illustrant ce phénomène se retrouve en quelque sorte dans *D'autres vies que la mienne*. Le narrateur, convaincu de l'importance de la parole, se confronte à ses parents, ou aux parents de sa compagne pour qui le « silence accompagné d'une pression de la main sur l'épaule [est] […] l'expression maximale du chagrin » (*Dvqlm*, 95).

Les effets d'un psychisme contraint au silence se mesurent aussi chez Carrère aux dégâts causés sur le corps par la somatisation des refoulements. Des « sinusites à répétition » (*Ad*, 59) de Romand dans *L'Adversaire*, on passe au cancer d'Étienne et de Juliette, dans *D'autres vies que la mienne*. Le récit pose en effet un débat qui n'est pas nouveau sur la part du psychisme dans l'arrivée du cancer. Développée par la fiction de Fritz Zorn dans *Mars* dès 1969[1086], l'idée est défendue plus récemment par certains médecins dont le psychanalyste Pierre Cazenave, et contestée par Susan Sontag dans *La Maladie comme métaphore*[1087]. Les trois ouvrages sont cités dans *D'autres vies que la mienne*[1088]. Le narrateur développe plus particulièrement la thèse d'une influence du psychisme sur le développement du cancer, à travers le long entretien mené par Louise Lambrichs avec Pierre Cazenave publié sous le titre *Le Livre de Pierre*. Cet ouvrage, commenté et résumé à gros traits touche l'écrivain, en particulier lorsque le psychanalyste associe la maladie au fait de ne pouvoir partager une souffrance :

> Psychanalyste et cancéreux, il est devenu psychanalyste pour cancéreux, en partant de l'intuition, personnelle et intime, mais vérifiée avec la plupart de ses patients, que « la pire des souffrances, c'est celle qu'on ne peut partager. Et le malade cancéreux, le plus souvent, éprouve doublement cette souffrance. Doublement parce que, malade, il ne peut partager avec son entourage l'angoisse qu'il ressent, et parce que sous cette souffrance en gît une autre, plus ancienne, datant de l'enfance et qui elle non plus n'a jamais été partagée, jamais été vue par personne. Or c'est cela le pire pour quelqu'un : n'avoir jamais été vu, n'avoir jamais été reconnu. » (*Dvqlm*, 140-141).

Le diagnostic s'appliquerait à Jean-Claude Romand au vu de ce qu'il déclare de son enfance. D'ailleurs, sans être atteint d'un cancer, Romand, se souvient le narrateur, disait en être atteint[1089],

---

1086 Fritz Zorn, *Mars*, op. cit.

1087 Louise L. Lambrichs, *Le Livre de Pierre, Psychisme et cancer*, La Différence, 1995 *;* Susan Sontag, *La Maladie comme métaphore,* [1978] Christian Bourgois, 1979.

1088 *Mars*, p.139, *Le Livre de Pierre*, p. 140, *La Maladie comme métaphore* p. 258.

1089 « Car Jean-Claude lui avait confié qu'il souffrait d'un cancer, pour lequel il se faisait soigner à Paris par le professeur Schartzenberg. » (*Ad*, 23).

comme si la maladie représentait l'équivalent physique du mensonge[1090]. Outre cela, on remarquera que Corinne, le seul personnage qui sort indemne de cette histoire, a su parler au bon moment, quand Romand l'attaque au gaz lacrymogène et qu'elle parvient à évoquer ses enfants. C'est peut-être de là que vient l'origine de cette profession de psychologue que lui associe Carrère. User de la parole pour soulager les douleurs, telle est dans les grandes lignes la mission de la psychanalyse et telle est aussi la démarche littéraire envisagée par l'écrivain. La psychanalyse sert ainsi de pendant, voire de caution scientifique à la théorie littéraire d'Emmanuel Carrère, fondée sur les bienfaits de la parole.

L'écriture littéraire vise une forme de compensation. Carrère émet le souhait que son texte puisse panser les plaies :

> Et moi qui suis loin d'eux, moi qui pour le moment et sachant combien c'est fragile suis heureux, j'aimerais panser ce qui peut-être pansé, tellement peu, et c'est pour cela que le livre est pour Diane et ses sœurs. (*Dvqlm*, 310)

La proximité sonore de « panser » et « penser » évoque le couple corps/esprit et inscrit la littérature dans le domaine médical plutôt que dans celui de la réflexion. Le rôle de la littérature dans l'appropriation de l'évènement est fait de réparation, de compensation. Le livre qui s'écrit est porteur d'apaisement. Par exemple, le narrateur se dit touché par la façon dont la rédaction du livre devient un moyen pour Patrice de poursuivre le lien avec sa défunte épouse :

> […] j'avais l'impression, qui me bouleversait, de l'entendre à travers mon livre poursuivre la discussion confiante et passionnée qui avait été la leur pendant leurs treize années de vie commune. (*Dvqlm*, 301)

Le livre permet ici d'adoucir le deuil de Patrice en poursuivant de manière artificielle le lien qui l'unissait à sa compagne.

À un autre moment, la littérature semblerait presque compenser de manière symbolique le handicap physique d'Étienne, amputé d'une jambe. Un passage raconte comment ce personnage atteint d'un cancer décide, quelques jours avant de se faire amputer, de se rendre dans un sauna pour « se faire un mec » (*Dvqlm*, 129). Conscient de la gêne que peut provoquer l'anecdote une fois le texte publié, l'écrivain se demande s'il sera ou non coupé par l'intéressé qui relit le texte.

[1090] « Le cancer qu'il s'est choisi était un lymphome, c'est-à-dire une maladie capricieuse, à l'évolution imprévisible, grave sans être forcément fatale et n'empêchant pas celui qui en souffre de mener des années durant une vie normale. En fait, elle lui a permis de mener une vie normale car elle a pris la place de son mensonge pour les autres et pour lui» (*Ad*, 81-82).

Finalement le texte originel sera conservé. Ne rien « *couper* » de la vie d'Étienne, semble pour l'écrivain une façon de compenser l'amputation qu'a dû subir personnage, comme le suggère les italiques du terme « couper » et la position de cette remarque placée juste avant l'épisode de l'amputation :

> De ce qui le fait humain, pauvre, faillible, magnifique, il ne veut rien retrancher, et c'est aussi pourquoi dans le récit de sa vie je ne veux, moi, rien *couper*. (*Dvqlm*, 131)

L'écrivain confère ainsi à son texte la possibilité de donner aux personnages une revanche sur la vie. En ménageant au sein du texte un espace à l'autre en lui laissant la possibilité de couper, de nuancer, ou d'ajouter, l'écrivain permet au personnage de reprendre en main l'appropriation de l'évènement.

La question se pose encore au sujet de la petite Juliette, dont le père, Jérôme, a déclaré à la mère, Delphine, qu'elle était encore belle à la morgue tandis que la petite se décomposait. Pour Philippe, le père de Delphine, la véritable version des faits risque de blesser sa fille à la lecture. L'écrivain propose à Philippe de retirer cette précision du texte. Finalement cette trace est perçue comme « une preuve de plus de l'amour de son mari » (*Dvqlm*, 303).

Conclusion

Que s'est-il donc passé avec l'évènement ? Quand la littérature contemporaine cherche à se connecter au monde, l'évènement semble remisé dans l'arrière-cour de la fiction. Le paradoxe procure le sentiment que quelque chose s'est passé, se niche dans la fiction mais sans apparaître clairement. De même que la place d'Hiroshima dans le scénario de Duras n'est pas centrale, celle de la campagne des Flandres pour Claude Simon est difficilement situable : le texte semble évincer ou disloquer l'évènement, à défaut de savoir comment l'appréhender. Dans les années soixante, les réticences littéraires à s'approprier les épisodes qui secouent la société, comme les grands bouleversements du monde, s'expliquent à la conjonction de facteurs multiples. À l'ère du soupçon, à la méfiance vis-à-vis du témoignage, et à l'injonction au silence sur certaines expériences-limites, s'ajoutent les réflexions sur la notion d'évènement, notamment dans les sciences sociales et les sciences humaines, qui invitent le discours littéraire à porter, lui aussi, un regard critique sur la manière de s'approprier l'évènement.

Ces expérimentations esthétiques se poursuivent toutefois dans les années quatre-vingt avec *La Douleur* et *L'Acacia*, et s'appréhendent dans une continuité au regard de la littérature contemporaine. De la même manière que pour *Hiroshima mon amour*, *La Douleur*, et pour les deux romans de Simon, c'est de façon oblique et parcellaire, sans chercher à leur donner un sens, qu'un pan de la littérature contemporaine aborde l'évènement, en atteste la manière dont la guerre d'Algérie, le Heysel, l'affaire Romand ou les tsunamis de 2004 et 2010 sont appréhendés dans les textes de Laurent Mauvignier et Emmanuel Carrère. Ces auteurs, comme Claude Simon et Marguerite Duras, procèdent par touches, inscrivant çà et là les traces de ce qui a eu lieu.

L'évènement laisse alors place aux *éventèmes*, c'est-à-dire qu'il se décline en quelques épisodes significatifs qui concentrent son impact. L'image du cavalier au sabre chez Claude Simon en est un des exemples les plus évidents, auquel on peut ajouter ceux de la femme tondue et de l'enfant mort pour évoquer la guerre chez Marguerite Duras. Pour Laurent Mauvignier, la guerre d'Algérie repose sur quelques épisodes phares, comme les descentes dans les villages, la vision d'un corps décharné, d'une famille massacrée, ou d'une caserne passée à l'arme blanche. Le

tsunami de 2004 est encore entièrement concentré dans l'image d'une vague dans le récit qu'Emmanuel Carrère lui consacre. Outre à son émiettement, les œuvres contribuent aussi à l'esquive de l'évènement ; au déroulement des faits et aux explications, se substitue un art de la résonance, moteur d'une écriture qui contourne, évite et recouvre le cœur de l'évènement. C'est donc moins à la disparition de l'évènement qu'à de nouveaux modes d'appropriation que se confrontent Claude Simon et Marguerite Duras qui, au regard de la littérature contemporaine, peuvent être envisagés comme des passeurs.

Apparaît alors une langue nouvelle, qu'après Régine Robin nous avons appelée *deglangue*[1091]. Déconstruisant toute logique évènementielle, celle-ci trouve son expression dans les effets de résonance évoqués plus haut, mais aussi avec l'exploitation de l'imaginaire de la faille qui touche la fiction dans ses composantes : temps lacéré, géographie lézardée, personnages brisés... De façon symbolique, le temps est déconstruit entre un avant et un après sans commune mesure, les fossés et les vagues accompagnent les paysages en ruine, scindant l'espace en deux mondes désormais incompatibles. Porteurs des traces de ce qui leur est arrivé, les personnages eux-mêmes présentent des corps et des visages fissurés, quand ce n'est pas tout leur être qui présente l'aspect fantomatique du spectre, dans un entre-deux entre présence et absence. Délaissant les étapes précises des faits qui constituent l'évènement, la fiction accompagne l'évolution lexicale du terme[1092] et met l'accent sur la dimension de rupture qu'il induit pour le sujet et sa représentation du monde.

Caractérisée par son morcellement, l'appropriation de l'évènement s'opère enfin à la conjonction des regards. Les fictions de notre corpus en construisent une image kaléidoscopique : fabriqué d'éléments composites, *ce qui est arrivé* se forme et se déforme au gré des ajustements auxquels procèdent les auteurs. Cette démultiplication des regards se traduit encore par une mise en correspondance d'évènements de natures, d'époques, et d'aires géographiques différentes. La version de l'évènement se construit ainsi dans une pluralité résultant de l'interaction des points de vue. Chez Marguerite Duras et Claude Simon déjà, la catastrophe d'Hiroshima est mise en parallèle avec l'Occupation, la première guerre mondiale avec la deuxième. Dans la littérature contemporaine le processus s'emballe. Le Heysel ou la guerre d'Algérie sont en effet associés aux guerres mondiales, mais aussi à la guerre du Viêt-Nam, le tsunami de 2004 est comparé au 11 septembre, ou à Hiroshima, celui de 2010 est évoqué au regard d'un attentat terroriste...

[1091] Régine Robin, *Le Cheval blanc de Lénine ou l'Histoire autre*, loc. cit., p. 96.

[1092] Alain Rey, *Dictionnaire culturel*, op. cit., p. 752.

Cet usage renouvelé que la littérature fait de l'évènement depuis les années soixante met l'accent sur la façon dont ce dernier bouscule des frontières. Les délimitations classiques en matière de genres sont relativement mises à mal. Au-delà d'une tendance générale depuis le XXe siècle à rendre perméables les frontières des genres littéraires[1093], les textes de notre corpus transforment le mélange des genres en « un thème de réflexion »[1094], selon l'expression de Dominique Combe. Cette hybridité générique est ainsi mise au service de la question de l'évènement. Nous avons évoqué la mixité des textes de Duras. *Hiroshima mon amour* inclut dans le film des extraits de documentaires japonais sur Hiroshima, des passages versifiés, des portraits (de la Française, du Japonais), et des bribes de récits dans la partie « Évidences nocturnes » ; *La Douleur* mêle dans son premier texte le genre du journal et celui du récit et perturbe la séparation entre l'*inside* et l'*outside*. Tandis que la forme du scénario semble avoir libéré Marguerite Duras de la narration plus classique, c'est à l'intérieur du genre romanesque que Claude Simon pratique une forme d'émancipation. La voix narrative employée pour *La Route des Flandres* ne relevant d'aucune des formes de typologies opérées par Gérard Genette ni par Dorrit Cohn sur la question[1095]. Du côté des contemporains, on peut surtout rappeler le tournant que l'appropriation de l'évènement a fait subir à l'écriture ; passage du roman au récit à la première personne pour Carrère, usage d'une voix narrative de moins en moins situable pour Mauvignier dont certains écrits s'inspirent du genre théâtral. Construit comme une pièce classique en un seul jour comme *Hiroshima mon amour*, *Des hommes* évoque une tragédie ; *Ce que j'appelle oubli* a fait l'objet d'une mise en scène par Denis Podalydès. Laurent Mauvignier poursuit en parallèle de ses romans un travail pour la scène, comme en témoignent *Tout mon amour*[1096] et plus récemment *Retour à Berratham*[1097], qui peuvent interférer avec son écriture romanesque. C'est surtout à la diversité des discours qu'on perçoit le caractère hybride des textes d'Emmanuel Carrère. Ses récits se composent en effet d'une compilation de discours très variés, qu'ils soient de types

[1093] « […] les classifications génériques [sont] radicalement récusées au nom du « mélange des genres » […]. La fortune des genres mixtes, hybrides, tels que le « récit poétique » (Gracq, Blanchot, Des Forêts, etc.) ou « l'autofiction » (Doubrovsky) montre bien la fécondité de cette volonté de transgresser délibérément les frontières établies entre poésie, fiction, théâtre, essai, quand ce n'est pas avec les autres arts. Dominique Combe, *Les Genres littéraires*, Paris, Hachette, 1992, p. 150.

[1094] Id., p. 5.

[1095] Voir l'analyse de Dominique Viart sur la question. *Une mémoire inquiète*, op. cit., p. 79 et suivantes.

[1096] Laurent Mauvignier, Tout mon amour, Paris, Minuit, 2012. Le texte a été écrit avec la collaboration du collectif Les Possédés qui l'a interprétée.

[1097] Laurent Mauvignier*, Retour à Berratham*, Paris, Minuit, 2015. Le texte est écrit à la demande du chorégraphe Angelin Preljocaj qui avait déjà travaillé avec l'auteur sur *Ce que j'appelle oubli.*

différents (extraits de journaux, témoignages, rapports médicaux… dans *L'Adversaire*) ou qu'ils émanent de personnages divers (propos de Philippe, d'Étienne, de Juliette, des personnages endettés… dans *D'autres vies que la mienne*).

Cet effacement de la frontière générique au profit d'une esthétique du mélange (des genres, mais aussi des discours et des voix) met l'accent sur une forme de confusion qui rend compte du désarroi du sujet dont la vie a basculé, mais aussi du trouble de l'écrivain quant à la manière de restituer ce qui s'est passé. Comme gagné lui-même par le bouleversement, ce dernier confère à son texte l'état de perturbation relatif à l'évènement. Ce sont ainsi d'autres frontières qui sont rendues poreuses par le biais de l'exploitation d'un évènement, en l'occurrence celles qui sépareraient le sujet directement touché de celui qui, à l'abri, observe ce bouleversement. Les textes font état de nombreux cas de figures où l'expérience d'un évènement passe d'un sujet à l'autre. Celui-ci semble se transmettre par le bais d'un dénominateur commun que serait l'expérience traumatique propre à chacun, dans laquelle chaque sujet puiserait une faculté à l'empathie. On pense bien entendu ici au cas de Marguerite Duras qui mobilise son expérience de l'enfant mort pour aborder l'attente de Robert L. Il n'est pas exclu qu'Emmanuel Carrère, qui évoque lui aussi la perte d'un enfant, ait été porté par le souvenir de cette expérience pour aborder la première histoire de *D'autres vies que la mienne*[1098]. De son côté, Claude Simon jauge sa propre expérience de la guerre à l'aune de celle de son père, et réciproquement dans *L'Acacia*. De la même manière, la fiction rejoue ces mises en commun des expériences. La Française de Nevers mobilise ses traumatismes de jeune fille comme pour faire écho à ceux des victimes du bombardement d'Hiroshima. Dans un autre genre, les personnages de Laurent Mauvignier semblent souvent gagnés par une expérience qu'ils n'ont pourtant pas vécue mais qui les a touchés. Sans chercher à porter un regard psychologisant sur la littérature, le fait que les écrivains mettent en œuvre des ponts entre leur propre vie et celle d'autrui, ou entre les personnages entre eux, constitue une démarche littéraire qui semble légitimer l'appropriation de l'évènement.

L'évènement remet par là même en question la ligne de partage entre les gens qui ont vécu un évènement, et les autres. Le narrateur de *D'autres vies que la mienne* s'imagine à la place de ces vies ravagées en pensant que ça aurait pu lui arriver ; le soldat de 1940 vit avec le sentiment que la balle qui a perforé le crâne de son père lui fera bientôt sauter la cervelle ; Rabut ne dort plus, poursuivi par les souvenirs atroces d'un massacre dans une caserne qu'il n'a pourtant pas vécu, Mme L. semble vivre la déportation que subit son mari… Les exemples sont nombreux dans notre corpus de ces personnages qui franchissent mentalement les barrières et vivent par

[1098] « […] Hélène et moi avions failli avoir un enfant ensemble, qu'elle avait perdu juste après la mort de sa sœur […] », (*Dvqlm*, 208).

procuration un évènement dont ils n'ont pas réellement fait l'expérience. Ces permutations, comme les correspondances des expériences entre elles, mettent l'accent sur les hasards de vie et interrogent ce point de bascule qui fait qu'on passe d'un côté ou de l'autre de la barrière. Les évènements sont en effet là pour rappeler combien la vie se parcourt sur une ligne de crête qui peut à tout moment la faire vaciller. On pense au personnage de Laurent Mauvignier, Jeff, qui à la fin du roman se tient « sur la marge, pieds droits, souffle retenu, près de tomber dans un précipice » alors qu'il marche en équilibre sur une falaise (*Dlf*, 372-373). L'évènement n'est alors plus essentiellement exploité par la littérature, comme il l'a longtemps été, pour son caractère monstrueux, ou comme un défi à la normalité, mais plutôt pour ce qu'il exprime la fragilité de la vie, commune aux êtres humains. Tout en dessinant une « carte de l'inexplicable contemporain » comme le disait Barthes du fait divers[1099], l'évènement dresse un panorama des détresses humaines dans une forme de partage de ces bouleversements. De manière générale, l'appropriation de l'évènement est alors un levier pour penser la vie de l'Homme comme une quiétude précaire, mais aussi comme une série de potentialités, que celles-ci soient ou non actualisées.

D'autres frontières sont ainsi bousculées. La ligne de partage entre le bien et le mal par exemple. Ce qui fascine André Gide dans le fait divers est, entre autre, la manière dont il fragilise la barrière qui sépare le criminel du juré :

> Sur les bancs des jurés de nouveau je contemple mes collègues. J'imagine ces mêmes figures sur le banc d'en face ; mal nippés, mal rasés, mal lavés, les cheveux défaits, avec du linge sale ou sans linge et ce regard peureux, traqué que donnent l'inquiétude et la fatigue combinées. Quelle tête feraient-ils ? Quelle tête ferai-je moi-même ? Le juge même alors reconnaîtrait-il sous ce déguisement affreux « l'honnête homme » ? Bien malin celui qui distinguerait alors le criminel du juré ![1100]

L'évènement écorne cette délimitation entre "bons" et "méchants". Jean-Claude Romand est-il un monstre, comme l'indique le gros titre d'un journal, est-il « l'adversaire », autre nom du diable ? Sans gommer les actes du coupable, Emmanuel Carrère tempère cette version du fait divers en posant son personnage sur une ligne tangente entre bien et mal. Inversement, le narrateur s'identifie à cet homme avec honte mais lucidité, comme s'il incarnait à sa manière ce qu'il était lui-même : un imposteur. De même, le personnage de Bernard, dit Feu-de-bois, est-il présenté

[1099] Roland Barthes, « Structure du fait divers », art. cit.

[1100] André Gide, *Journal*, Tome 1, Paris, Gallimard, Pléiade, 1996, p. 697, cité par Olivier Bravard dans « « Le fait divers ou l'école de la rhétorique chez André Gide » in Emmanuelle André, Martine Boyer-Weinmann, Hélène Kuntz, *Tout contre le réel. Miroirs du fait divers*, op. cit, p. 193.

sous ses traits les plus vils, comme un homme qui insulte une sœur à l'article de la mort tandis qu'elle vient d'accoucher, comme un xénophobe qui prend plaisir à effrayer une femme et ses enfants. Mais la manière dont il est exclu par la famille, et par la société en général, ses allures renfermées, son expérience de l'Algérie, laissent transparaître des blessures qui tempèrent son aspect bestial. Cette ambiguïté de Bernard est d'ailleurs au cœur des interrogations de Rabut qui ne sais quoi penser de son cousin. De son côté, la Française de Nevers a-t-elle mérité d'être punie du fait qu'elle ait aimé un Allemand durant la guerre ? Un ennemi de la France ne peut-il être « aimable » ? Les personnages troublent ainsi les représentations parfois manichéennes dont l'esprit humain ou les discours sociétaux s'accommodent pour conjurer le trouble des évènements. La limite entre ce qui relève de l'humain, ou pas, est ainsi fragilisée. Qu'ils soient soumis à des traitements inhumains, comme Robert L., ou qu'ils les infligent, comme ceux qui ont massacré Fathia et sa famille en Algérie, les hommes sont aussi envisagés dans les marges de l'humanité. La perméabilité des frontières exprime ainsi cet équilibre précaire inhérent à la vie que l'évènement vient bousculer. Pour le dire autrement, par la voix de Derrida, « le possible ne préexiste pas, il est créé par l'évènement »[1101]. C'est de ces potentialités humaines que rend compte l'appropriation de l'évènement dans la littérature dans notre corpus, bousculant les normes sociétales.

Cette manière d'appréhender l'évènement auquel procède la littérature contemporaine traduit une manière de penser notre époque. Dans une société qui met en avant les victimes[1102], voire, qui entretient la « concurrence victimaire », les écrivains semblent répondre à une commande sociale en exploitant le filon. Il n'en est rien. Au contraire, ceux-ci envisagent l'écriture comme un geste compensatoire. Sans aller jusqu'à parler de "bibliothérapie", les textes d'Emmanuel Carrère et de Laurent Mauvignier mettent en place une approche de l'évènement portée par une littérature relationnelle, soucieuse d'autrui et de ses défaillances, mais dans une perspective *quasi* clinique. Tandis que Laurent Mauvignier met l'accent sur les conséquences néfastes d'une absence de verbalisation, Emmanuel Carrère salue les pouvoirs vertueux de l'écoute. Déjà *Hiroshima mon amour* et *La Route des Flandres* laissaient entrevoir les impasses du silence ou du monologue (Georges ne parvient pas à parler à Corinne), et la nécessité de trouver quelqu'un à qui raconter l'évènement (« Ah ! que c'est bon d'être avec quelqu'un

[1101] Gilles Deleuze, Félix Guattari, « Mai 68 n'a pas eu lieu », *Les Nouvelles Littéraires*, 3-9 mai 1984, p. 75-76 ; repris dans Gilles Deleuze, *Deux régimes de fous*, Paris, Minuit, 2003, p. 206, cité par François Dosse, *Renaissance de l'évènement*, op. cit., p. 6.

[1102] Voir note 491.

quelque fois ! » s'exclame la Française après avoir pour la première fois raconté son histoire de Nevers au Japonais (*Hma*, 104)). De fait, la réponse artistique contemporaine à l'évènement réside dans le tissage de ces liens à l'autre, l'enjeu étant moins d'écrire « à la place de qu'à l'intention de »[1103].

Les évènements que la littérature contemporaine s'approprie sont ainsi souvent reliés les uns aux autres. Cette agglomération, sans nier la spécificité propre à chaque évènement, incite à mieux transposer un bouleversement collectif en expérience intime et conduit à une forme de partage des émotions. Ce sont alors les limites entre sphère publique et sphère privée qui se brouillent, l'évènement intime étant transformé en usage collectif tandis que, dans un même temps, le drame collectif s'immisce au cœur celui qui le perçoit. Les faits divers, catastrophes naturelles et épisodes de l'Histoire semblent impliquer une expérience partagée. C'est dans une mise en relation attentive à ne pas empiéter sur l'intimité de l'autre[1104], que l'expression de l'évènement dans la littérature contemporaine trouve, nous semble-t-il, une de ses spécificités. Cela explique pourquoi les évènements sont moins traités dans le détail de leur déroulement que dans la manière dont ils travaillent les sujets. En mettant l'accent sur les consciences tourmentées, l'écrivain permet cette opération qui consiste à entrer en empathie avec autrui. L'enjeu de l'appropriation est alors de compenser, de « panser » dirait Emmanuel Carrère, autant que possible, les plaies ouvertes des victimes de l'évènement. C'est pourquoi l'écriture porte les souffrances d'autrui[1105] et met en place une communauté d'êtres humains fragilisés par la vie. La question de l'appropriation dépasse alors celle de la transcription des évènements pour viser une position morale, celle d'une de prise en charge des évènements qui correspond à une « éthique de la restitution »[1106]. L'appréhension de l'évènement s'articule ainsi à « la recherche passionnée du sens de la vie »[1107] (qui se substitue à la quête du sens de l'évènement, longtemps pratiquée) à la différence près que les « consciences séparées et solitaires »[1108] auxquelles Dominique Rabaté fait

[1103] Gilles Deleuze, *Critique et clinique*, op. cit., p. 15

[1104] La démarche de compassion peut parfois agacer les victimes. Le sociologue Bernard Rimé rappelle que lors d'un tremblement de terre en Californie en 1989, certaines victimes portaient sur leur T. Shirt la phrase suivante : « Thank you for not sharing your earthquake experience » (« Merci de ne pas partager avec moi votre expérience du tremblement de terre »). Bernard Rimé, *Le Partage social des émotions*, op. cit., p. 131.

[1105] On est ici proche de ce concept anglo-saxon de *care* proposé par Carol Gilligan. Voir Sandra Laugier et Patricia Paperman (dir.), *Le Souci des autres. Ethique et politique du care*, Paris, EHESS, 2005.

[1106] Dominique Viart, « Tropiques de la déshérence. Forme d'une "éthique de la restitution" dans la littérature contemporaine », loc. cit., p. 78-80.

[1107] Dominique Rabaté, *Le Roman et le sens de la vie*, op. cit., p. 10.

[1108] Id.

référence dans son essai, deviennent, dans les œuvres que nous étudions, une communauté d'êtres vulnérables mais rassemblés.

Dans une autre perspective, cette littérature témoigne aussi d'une société marquée par l'histoire du XXe siècle, jalonnée d'épisodes traumatiques qui n'ont pu être appréhendés faute de pouvoir être expliqués. Henri Rousso attire l'attention sur « […] les effets retard d'un évènement qui a fait rupture, bouleversé les valeurs, modifié le quotidien, laissant des traces durables, parfois des blessures psychiques ou physiques à la fois chez les individus comme au sein des collectivités »[1109]. On l'a vu, le sentiment d'un indicible, le scrupule à évoquer l'évènement restent prégnants dans la littérature contemporaine. Héritage de l'après guerre et des traumatismes liés à la deuxième guerre mondiale en particulier, ce sentiment d'un tabou innerve les textes de notre corpus, comme une trace de cette blessure de l'Histoire. La position des contemporains, et en cela elle se distingue de celle des expérimentations de Duras et Simon dans les années soixante, est d'outrepasser cet indicible et de transmettre, malgré tout, ce qu'il est possible de transmettre. Comme l'épisode d'Oradour-sur-Glane, auquel ils sont comparés, ceux qui hantent les personnages de la guerre d'Algérie peinent à être verbalisés, mais sont évoqués malgré tout. Bien qu'il ne se sente pas légitime pour évoquer la mort d'un enfant, ou celle d'une épouse et mère, Emmanuel Carrère s'en empare. Cette démarche place ainsi la littérature contemporaine dans l'ombre d'un passé qui reste présent, que les écrivains prennent en charge. Autre trace des blessures de l'Histoire, ces fantômes qui errent dans les œuvres du corpus. Personnage récurrent, le spectre, par sa nature atemporelle, rappelle au présent qu'il peut être hanté. C'est dans cet esprit que la littérature contemporaine associe encore aux évènements contemporains des épisodes de la deuxième guerre mondiale, rétablissant un lien temporel, palliant cette « rupture »[1110] que ces traumatismes historiques avaient opérée entre les générations.

La question de l'appropriation de l'évènement révèle aussi une littérature contemporaine soucieuse de rétablir du lien. Le cheminement de ce travail souligne les effets d'héritages littéraires : l'écrivain contemporain ne se départit que difficilement des textes qui le précèdent. Qu'elle soit revendiquée, comme c'est le cas pour Laurent Mauvignier, ou qu'elle le soit moins, comme pour Emmanuel Carrère, l'influence de Marguerite Duras et de Claude Simon sur la littérature contemporaine n'est pas négligeable. Il est vrai que celle-ci se mesure davantage sur l'écriture de Mauvignier : voix tapie dans l'ombre avant de se manifester comme personnage,

[1109] Henri Rousso*, La Dernière catastrophe*, op. cit., p. 250.

[1110] Id.

usages des tournures orales évasives, personnages mutiques, d'une part, construction narrative éclatée, voix parasitées, de l'autre… ces procédés s'inscrivent assez clairement dans un travail du langage pratiqué par ces deux écrivains. Mais on a pu constater qu'outre le clin d'œil à *Hiroshima mon amour*[1111], la prose d'Emmanuel Carrère manifeste comme celle de Marguerite Duras de nombreuses réserves explicites sur la possibilité de s'emparer d'un évènement, réserves que le texte combat et desquelles sourd une prose bardée de scrupules. De même, la facilité avec laquelle les expériences traumatiques se communiquent des personnages au narrateur dans les récits d'Emmanuel Carrère n'est pas sans rappeler le processus d'empathie à l'œuvre chez Marguerite Duras, en particulier dans *La Douleur*.

La littérature française s'inscrit dans la spécificité d'une histoire formaliste forte, à laquelle la critique a longtemps accordé une grande importance, qui aura ainsi influencé les écrivains d'aujourd'hui. Ce constat nous rappelle que la césure des années quatre-vingt est toute en nuances. Non seulement le formalisme qui prévaut alors de manière programmatique n'écarte pas, Marguerite Duras et Claude Simon en attestent, l'existence d'une littérature en prise sur le monde, mais en plus la génération contemporaine hérite des expérimentations narratives des années soixante. Notre travail incite ainsi à relire d'autres écrivains de l'ère du soupçon, comme Robbe-Grillet, Ollier ou Butor, dans l'optique d'une appropriation renouvelée de l'évènement dont les conclusions pourraient prolonger celles-ci.

Ce travail incite peut-être aussi à lire autrement deux auteurs dont la critique s'est déjà beaucoup emparée. Éclairer Claude Simon à la lumière de Marguerite Duras, et réciproquement, permet d'abord de souligner à quel point ces deux écrivains, nés à un an d'écart, sont véritablement marqués par la deuxième guerre mondiale et envisagent, à tâtons, de s'emparer de cette matière évènementielle. Tandis qu'*Hiroshima mon amour* apparaît plutôt comme un hapax dans l'œuvre de l'écrivain qui préfère se tourner vers le fait divers pour produire une écriture en prise sur le monde[1112], Claude Simon cultive les variations sur son expérience de la campagne dans les Flandres. Mais si les démarches divergent, elles manifestent, chacune à leur façon, une attention particulière à ce qui se passe/s'est passé, qu'accompagne la quête d'une écriture pour s'en emparer. Les enjeux de l'œuvre des deux auteurs suivent par ailleurs une évolution similaire : tandis que dans les années 60 le texte cultive une voix décousue, sans véritable destinataire, le

[1111] « Qu'est-ce que j'ai à dire, moi ? Qu'est-ce que j'ai vu, à Tangalle ? » (*Dvqlm*, 14), voir l'analyse que nous proposons en page 175 de ce travail.

[1112] Mais ces faits divers, nous l'avons vu, effleurent certains épisodes de l'histoire, comme par exemple *L'Amante anglaise* qui évoque les tortures de la gestapo dans les caves.

travail des années 80 avec *La Douleur* d'une part, *L'Acacia* de l'autre (qui peuvent être perçus comme des réécritures de *Hiroshima mon amour* et de *La Route des Flandres*) sont des textes plus adressés, écrits en vue de toucher un public plus large. On observe dans cette perspective avec quelle cohérence les deux parcours passent d'un brouillage temporel et géographique à un usage plus référencé du temps et des lieux.

Mais les deux écrivains ne peuvent-ils aussi être relus, rétrospectivement, à travers l'étude de deux contemporains que sont Emmanuel Carrère et Laurent Mauvignier ? Même si les divergences esthétiques séparent les deux générations, comme c'est le cas de l'usage qui est réservé au document, au fil de l'étude est apparu que Marguerite Duras et Claude Simon pouvaient aussi être éclairés à la lumière des textes de Laurent Mauvignier et Emmanuel Carrère. L'esthétique contemporaine concernant les modalités de l'appropriation de l'évènement, en accentuant les parti pris des deux auteurs de la génération qui la précèdent, permet de souligner combien est novatrice leur manière de contourner l'évènement, pour mieux en faire résonner les ondes de choc. C'est en étant recouvertes d'autres histoires que celles d'Hiroshima et de la campagne des Flandres apparaissent dans la difficulté de leur énonciation. De la même façon, Laurent Mauvignier recouvre les zones en explorant les à-côtés. La manière dont Claude Simon use de l'ellipse et de l'épanorthose, au regard de l'usage qu'en fait Laurent Mauvignier, permet de mettre l'accent sur une forme de dramatisation de l'évènement. Ce regard rétrospectif sensibilise aussi davantage à la façon dont le scénario d'*Hiroshima mon amour*, dans sa première version, glisse des allusions à la guerre d'Algérie[1113]. Prolongeant le parallèle entre Nevers et Hiroshima, cette évocation de l'actualité, finalement enlevée du texte final, esquisse cette tendance contemporaine qui consiste à agglomérer des évènements.

Les effets d'intertextualités étant déjà largement exploités dans les conclusions qui précèdent, nous ne développerons pas plus la manière dont, par mouvements concentriques, nous avons ouvert le champ de nos réflexions sur un corpus plus large, en faisant appel à quelques auteurs qui pouvaient corroborer ou nuancer nos conclusions. C'est que ce travail de recherche se conclut sur un chantier de pistes, chantier que nous souhaiterions davantage explorer dans les années à venir en étendant le corpus. Réfléchir sur la mémoire d'un texte comme *Hiroshima mon amour* qui imprègne la littérature contemporaine, analyser plus en détail la manière dont le livre est malmené par la force des évènements dans cette littérature contemporaine, mais surtout, envisager la littérature contemporaine sous l'angle d'une littérature relationnelle et compensatoire, tels sont quelques unes des pistes que nous voyons se profiler.

[1113] Voir l'analyse que propose Christophe Carlier dans son étude de l'œuvre, *Marguerite Duras, Alain Resnais, Hiroshima mon amour*, op. cit., p. 24-25.

INDEX

A

Adler, Laure, 165, 386, 426
Adorno, Theodor W, 16, 84, 94, 150, 172
Alazet, Bernard, 106, 268
Alexandre, Didier, 18, 47, 67, 68, 211, 226,
Allemand, Roger-Michel
André, Emmanuelle, 15, 18, 416, 453, 517
Antelme, Robert, 91, 189-190, 196, 287-288, 374, 386, 456-458,
Arendt, Hannah, 20, 208, 333, 342, 353
Aristote, 75, 78-79, 313
Arquembourg-Moreau, Jocelyne, 18, 57, 60, 65
Asholt, Wolfgang, 17
Assouline, Pierre, 426
Aubert, Nicole, 62
Audeguy, Stéphane, 28, 241-242, 248
Audet, René, 70-71, 75, 89
Augé, Marc, 360
Auguste-Dormeuil, Renaud, 147, 222

B

Bachi, Salim, 19, 409
Badiou, Alain, 47
Balzac (de), Honoré, 13, 88, 91, 183, 272
Barthes, Roland, 14-16, 22, 23, 84, 85, 126, 206, 207, 323, 384, 517
Baudrillard, Jean, 18, 19
Beckett, Samuel, 74, 78, 160, 170, 175, 210, 253, 403, 404
Bégout, Bruce 289-290, 295, 304
Beigbeder, Frédéric, 19
Benasayag, Miguel, 62, 63
Benigni, Roberto, 150
Benjamin, Walter, 62
Benoist, Jocelyn, 56
Bergounioux, Pierre, 143, 306, 385, 487
Bertina, Arno, 17
Bikialo, Stéphane, 189-190, 306, 497
Binet, Laurent, 27
Blanc, Anne-Lise, 70, 116, 119
Blanchot, Maurice, 151, 258, 290, 399, 515
Blanckeman, Bruno, 53
Bloch, Marc, 138
Boisset, Emmanuel, 18, 47, 53, 59, 65, 67, 68
Bon, François, 28, 64, 416
Bonazzi, Mathilde, 28, 36, 261, 264
Bonnefis, Philippe, 336
Borgomano, Madeleine, 106, 108
Boucheron, Patrick, 5, 430
Boulanger, Alison, 72
Boulouque, Clémence, 72, 290, 387, 478
Bourdeau, Louis, 42
Bourdelais, Patrice, 170
Bourdieu, Pierre, 157, 209
Bourin, André, 123, 393
Bourriaud, Nicolas, 452
Bourse, Anne, 72, 115
Bouvet, Patrick 19
Bouvier, Nicolas, 506-507
Boyer-Weinmann, Martine, 15, 18, 416, 453, 517
Braudel, Fernand, 42
Brière, Emilie, 34, 289, 351, 405
Brison, Susan, 170
Brossat, Alain, 426
Brutvan, Cheryl, 334, 335
Burgelin, Claude, 95, 454- 455, 461
Butor, Michel, 80, 499, 521

C

Capone, Carine, 159, 494
Capote, Truman, 29, 446-447
Carlier, Christophe, 128, 230, 281, 319, 522
Caruth, Cathy, 55
Cayatte, Gilles, 233
Celan, Paul, 384-385
Certeau (de), Michel, 20, 51
Chabrol, Claude, 14
Chaillou, Michel, 426
Chalonge (de), Florence, 93, 112, 195
Charandeau, Patrick, 207
Chaumont, Jean-Michel, 65
Cheal-Pugh, Anthony, 123, 141
Chevillard, Eric, 71
Cimino, Michaël, 220, 483
Clavel, André, 227, 323
Cohn, Dorrit, 389, 515
Combe, Dominique, 515
Corbin, Alain, 11, 332
Cordiner, Valério, 491
Courtieu, Marc, 18, 71, 73-74, 132
Croussy, Guy, 426
Crowley, Martin, 456

Cru, Jean Norton, 16, 387

D

Daeninckx, Didier, 27
Dällenbach, Lucien, 123, 133, 141, 181, 307
Dambre, Marc, 53
Darrieusecq, Marie, 455-456, 468, 500
Davis, Colin, 456
Debord, Guy, 49
Debray, Régis, 380, 389
Debreuille, Jean-Yves, 19, 134, 318
Declercq, Gilles, 267, 289
Delerm, Philippe, 87
Deleuze, Gilles, 61, 253, 299, 334, 508, 518, 519
DeLillo, Don, 19, 211
Demanze, Laurent, 385, 405, 473, 505, 525
Denis, Jean-Pierre, 14
Derrida, Jacques, 144-145, 152, 298, 380, 518
Descombes, Vincent, 171
Desforges, Régine, 526
Desmarais, Julie, 425
Didi-Huberman, Georges, 151
Dosse, François, 11, 18, 20, 42, 44, 46, 50, 52, 56, 57, 61, 63, 207, 518
Douzou, Catherine, 19, 446
Drillon, Jacques, 322
Duby, Georges, 20, 43, 51, 52
Dufour, Philippe, 170
Duncan, Alasdair B., 92, 113, 123, 141, 227, 479
Duquesne, Jacques, 426
Dürrenmatt, Jacques, 36, 306
Dutourd, Jean, 422

E

Echenoz, Jean, 27, 69
Eco, Umberto, 319, 503
Eliacheff, Caroline, 170
Eluard, Paul, 14, 425
Erhel, Catherine, 233
Ernaux, Annie, 169, 464, 487
Erner, Guillaume, 170
Etcherelli, Claire, 16

F

Faerber, Johan, 126
Fassin, Didier, 170
Felman, Shoshana, 55
Ferrari, Jérôme, 17
Ferrier, Michaël, 28, 184-186
Fiat, Chistophe, 19, 72
Fitch, Bryan, 392
Flaubert, Gustave, 13, 170, 175, 214, 266
Foëssel, Michael, 62
Fontanier, Pierre, 160
Forest, Philippe, 28
Fortin, Jutta, 215, 370, 378
Foucault, Michel, 20, 52, 209, 416
France, Anatole, 20, 183
Frédéric, Madeleine, 18, 47, 67
Freud, Sigmund, 237, 241, 266

G

Garcia, Patrick, 50, 63
Gefen, Alexandre, 446
Genet, Jean, 14, 361
Genette, Gérard, 45, 71, 75, 216, 397, 403
Gide, André, 21, 103, 307, 453, 477, 517
Gilmore, Leigh, 55
Ginzburg, Carlo, 44
Glaudes, Pierre, 18, 68, 69
Gleize, Joëlle, 181
Godart, Henri, 247
Goux, Jean-Paul, 87, 121
Gouyon, Pierre-Henry, 62, 63
Greenberg, Susan, 449
Grenier, Roger, 14, 22
Gresh, Julie, 159
Gruber, Eberhard, 63
Guers-Villate, Yvonne, 398
Gutierres, Jean-Louis, 491
Guyotat, Pierre, 16

H

Haennel, Yannick, 27, 385
Hamon, Philippe, 14, 87, 152
Hartog, François, 62-63, 212, 299
Havercroft, Barbara, 169
Henriet, Eric B., 297-298
Henriot, Emile, 121
Hermetet, Anne-Rachel, 195
Hervé, Alain, 197
Higgins, Ann Lynn, 461
Hugo, Victor, 13, 470

I

Iser, Wolfgang, 496

J

Jackson, Julian, 422
Jankelevitch, Vladimir, 148
Japrisot, Sébastien, 27
Jauffret, Régis, 28, 72, 406-409
Jonquet, Thierry, 28
Juliet, Charles, 487

K

Kafka, Franz, 47, 78, 145, 188
Kantor, Tadeusz, 375
Kérangal (de), Maylis, 28, 186, 279, 331, 335
King, Stephen, 237
Koltès, Bernard-Marie, 321-322
Koselleck, Reinhart, 50, 62, 299
Kristeva, Julia, 174, 251
Kuntz, Hélène, 15, 18, 416, 453, 517

L

Laborie, Pierre, 422
Laferrière, Aude, 404
Lagandré, Cédric, 62
Lagier, Luc, 249, 252
Lahens, Yannick, 28, 184, 203-205
Lambrichs, Louise, 510
Lanceraux, Dominique, 392
Lang, Luc, 19, 28, 201-202, 205, 450, 482
Lanzmann, Claude, 151
Latouche, Serge, 62
Laub, Dori, 55
Laugier, Sandra, 510
Laurens, Camille, 62, 455
Laurichesse, Jean-Yves, 455
Le Roy-Ladurie, Emmanuel, 43, 52
Leclair, Bertrand, 17
Leclerc-Olive, Michèle, 53
Leenhardt, Jacques, 122
Lemaître, Pierre, 27
Lessana, Marie-Magdeleine, 255, 463-464
Leutrat, Jean-Louis, 196, 200, 230, 369, 422
Lévi-Rolin, Olivier, 51
Loignon, Sylvie, 104, 196, 320
Lotman, Iouri, 75
Lucas-Leclin, Emilie, 18, 72
Luckhurst, Roger, 55
Lungo (del), Andréa, 314-315
Lyotard, Jean-François, 180-181

M

Magris, Claudio, 379
Mailer, Norman, 446
Maingueneau, Dominique, 207, 272, 378-379
Malcolm, Janet, 448
Manea, Norman, 379
Mankiewicz, Joseph, 310
Marion, Jean-Luc, 56, 453
Marot, Pierre, 69
Marteau, Frédéric, 159, 160, 310, 362
Martin, Jean-Pierre, 389, 457
Martin-Achard, Frédéric, 159
Maupassant (de), Guy, 77-78
Mehl, Dominique, 451
Meizoz, Jérôme, 238, 389
Meter, Helmut, 18, 68-69
Michel, Francois-Bernard, 426
Miraglia, Anne-Marie, 392
Modiano, Patrick, 27, 370
Molinaro, Edouard, 422
Montfrans (van), Manet, 487-488
Morin, Edgar, 20, 44-45, 49, 91
Mourier, Maurice, 81-82
Mouton-Rovira, Estelle, 505
Mura-Brunel, Aline, 53
Murat, Michel, 29, 35, 157, 177, 222, 267, 282

N

Nabe, Marc-Edouard, 19
Nancy, Jean-Luc, 341
Narjoux, Cécile, 36, 159, 321
Nietzsche, Friedrich, 86
Nora, Pierre, 20, 43, 49-51, 54, 206, 209, 334

O

Ollier, Claude, 80, 88, 521
Orwell, Georges, 237, 507

P

Papatakis, Nikos, 14
Paperman, Patricia, 519
Parent, Sabrina, 18, 19, 47, 67, 72, 75, 420
Paul, Jean-Marie, 195
Perec, Georges, 15, 16, 46, 87, 215, 216, 233, 249, 252, 370
Philippe, Gilles, 175
Piat, Julien, 175, 177
Pic, Muriel, 160-161
Pierrot, Jean, 97
Pingaud, Bernard, 78, 122, 267, 268, 305
Pontalis, Jean-Bertrand, 55, 239, 240, 244
Pontecorvo, Gillo, 150
Prochasson, Christophe, 54, 170, 422
Prost, Antoine, 42, 43, 52, 83

Q

Quint, Michel, 27

R

Rabaté, Dominique, 62, 125, 143, 213-214, 266, 268, 378, 388, 415, 519, 520
Rabenstein, Helga, 69
Rannoux, Catherine, 236, 238, 315-316, 389, 392, 404
Ravey, Yves, 487
Reggiani, Christelle, 192-193

Renouvier, Charles, 297
Revault d'Allonnes, Myriam, 62
Rey, Alain, 11, 21, 59, 514
Riboulet, Mathieu, 5
Ricardou, Jean, 15, 85, 91, 121-122, 133, 391
Richard, Jean-Pierre, 325-326
Riestelhueber, Sophie, 269, 334
Rimé, Bernard, 170, 519
Riol, Raphaëlle, 416
Rivette, Jacques, 150, 164
Rivière, Danièle, 70, 301
Robbe-Grillet, Alain, 25, 79, 80-88, 91, 92, 108, 143, 521
Robin, Régine, 38, 206-210, 215, 514
Rolin, Jean, 22
Rolin, Olivier, 231
Romano, Claude, 47, 56, 60, 62, 66, 270, 299, 301, 333, 339
Ropars-Wuilleumier, Marie-Claire, 25, 196, 230
Rouaud, Jean, 18, 27, 72, 137, 142, 143, 460, 487
Rousset, Jean, 109, 425
Rousso, Henry, 11, 37, 64, 299, 520
Rubino, Gianfranco, 491
Ruffel, Lionel, 19, 202, 446, 450
Rykner, Arnaud, 276, 364

S

Salvayre, Lydie, 28
Samminadayar-Perrin, Corinne, 205
Samoyault, Thiphaine, 184-185
Sansot, Pierre, 157
Sarkonak, Ralph, 122, 318, 319
Sarraute, Nathalie, 14, 16, 29, 78, 80, 83, 84, 85, 108
Sartre, Jean-Paul, 67, 91, 92, 114, 115, 250, 425
Scarpetta, Guy, 318
Schaffner, Alain, 267
Sennhauser, Anne, 169
Serça, Isabelle, 324
Settelen, Daniel, 443-444
Shaeffer, Jean-Marie, 267
Sheringham, Michaël, 289
Soulez Larivière, Daniel, 170
Stendhal, 13, 181
Stora, Benjamin, 17, 490
Suleiman, Susan Robin, 423, 451

T

Thérenty, Marie-Ève, 446-447
Thomas, François, 309
Todorov, Tzvetan, 33
Tournier, Michel, 15
Touret, Michèle, 19, 47, 67
Toutenu, Denis, 443-444
Trévisan, Carine, 384, 460

V

Vallier, Jean, 424, 463
Veber, Francis, 476
Ventresque, Renée, 134, 226
Vercors, 423
Veyne, Paul, 20, 51, 83
Viart, Dominique, 12, 15, 17-19, 21, 36, 53, 78, 92, 94, 114, 115, 123, 124, 126, 127, 131, 133, 135, 141, 143, 162, 163, 171, 172, 214, 215, 220, 246, 247, 248, 270, 370, 385, 386, 392-394, 418, 419, 430, 447, 450, 487, 488, 491, 515, 519
Vincent, Jean-Didier, 170
Virgili, Fabrice, 426
Virilio, Paul, 63, 331, 332, 333
Voltaire, 13
Vray, Jean-Bernard, 215, 370, 378

W

Wagner, Franck, 315, 316
Wajcman, Gérard, 186
Walker, Ian, 335
Weitzmann, Marc, 19, 410
Welles, Orson, 50, 310
White, Hayden, 51
Wieviorka, Annette, 54, 384, 451, 471, 502
Wolf, Nelly, 16, 88
Wolfe, Tom, 446

Z

Zorn, Fritz, 507, 510
Zourabichvili, François, 61, 334

BIBLIOGRAPHIE

I- auteurs du corpus central:

a- Marguerite Duras

- œuvres étudiées

Hiroshima mon amour, Paris, Gallimard, [1960], coll. "Folio", 2008

La Douleur, Paris, [POL, 1985], Paris, Gallimard, coll. "Folio plus", 2011

- autres œuvres de référence :

Les Impudents, Paris, Plon, 1943

La Vie tranquille, Paris, Gallimard, [1944], coll. "Folio", 2009

Un barrage contre le Pacifique, Paris, Gallimard, 1950

Le Marin de Gibraltar, Paris, Gallimard, 1952

Les Petits chevaux de Tarquinia, Paris, Gallimard, 1953

Des journées entières dans les arbres, Paris, Gallimard, 1954

Le Square, Paris, Gallimard, 1955

Moderato Cantabile, Paris, Minuit, 1958

Une aussi longue absence, (avec Gérard Jarlot), [Paris, Gallimard, 1961], *Marguerite Duras, Œuvres complètes, II*, 2011, Paris, Gallimard, coll. "Pléiade", p. 119- 204

Les Viaducs de Seine-et-Oise, Paris, Gallimard, [1960], *Marguerite Duras, Œuvres complètes, I*, 2011, Paris, Gallimard, coll. "Pléiade", p. 1260-1304

Le Ravissement de Lol. V. Stein, Paris, Gallimard, [1964], coll. "Folio", 2004

Le Vice-consul, Paris, Gallimard, 1966

L'Amante anglaise, Paris, Gallimard, 1967

« Pas mort en déportation », [Revue *Sorcières*, 1975], *Outside, Papiers d'un jour*, suivi de *Le Monde extérieur*, Gallimard, coll. "Folio", 2014, p. 349-356

L'Été 80, Paris, Gallimard, 1980

Le Théâtre de l'amante anglaise, Paris, Gallimard, 1991

Marguerite Duras, *C'est tout*, Paris, POL, 1995

Cahiers de la guerre, Paris, [POL, 2006], Gallimard, coll. "Folio", 2009

- écrits critiques

« À propos de Georges Bataille », [1958], *Outside,* suivi de *Le Monde extérieur*, Paris, [POL, 1984], Gallimard, coll. "Folio", 2014, p. 38-40

« Non, je ne suis pas la femme d'Hiroshima », *Les Nouvelles littéraires*, 18 juin 1959

« Dactylogramme de mai 1960 ? », in *Marguerite Duras, Œuvres complètes*, *II*, 2011, Paris, Gallimard, coll. "Pléiade", 2011

Marguerite Duras, au sujet des *Viaducs de Seine-et-Oise*, *Le Monde*, 22 février 1960

« Les hommes de 1963 ne sont pas assez féminins », Paris-Théâtre, n°198, 1963

« Je me souviens », *Les Yeux verts*, Paris, Cahiers du Cinéma, n°312/313, juin 1980

« Dans les jardins d'Israël, il ne faisait jamais nuit », *Les yeux verts*, Paris, Cahiers du Cinéma, n°312/313, juin 1980

Les yeux verts, Paris, [Cahiers du Cinéma, n°312/313, juin 1980], Cahiers du Cinéma (éd.), 1987

Outside. Papiers d'un jour, suivi de *Le Monde extérieur*, Paris, [POL, 1984], Gallimard, coll. "Folio", 2014.

« Le Coupeur d'eau », in *La Vie matérielle*, Paris, [POL, 1987], Gallimard, coll. "Folio", 2009, 115-120

« Figon, Georges », *La Vie matérielle,* Paris, [POL, 1987], Gallimard, coll. "Folio", 2009, p. 121- 123

La Vie matérielle, Paris, [POL, 1987], Gallimard, coll. "Folio", 2009

Écrire, Paris, Gallimard, [1993], coll. "Folio", 2010

b- Claude Simon

- œuvres étudiées

La Route des Flandres, Paris, Minuit, [1960], coll. « double », 2009

L'Acacia, Paris, Minuit, 1989

- autres œuvres de référence

Le Tricheur, Paris, Sagittaire, 1945

La Corde raide, Paris, Sagittaire, 1947

Gulliver, Paris, Paris, Calmann-Lévy, 1952

Le Sacre du printemps, Paris, Calmann-Lévy, 1954

Le Vent, Paris, Minuit, 1957

L'Herbe, Paris, Minuit, 1958

Histoire, Paris, Minuit, [1963], coll. "double", 2013

Les Géorgiques, Paris, Minuit, 1981

Le Jardin des plantes, Paris, Minuit, 1997

- écrits critiques

« la fiction mot à mot », in Ricardou, Jean, Van Rossum-Guyon, Françoise (dir.), *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui*, vol. 2, UGE, coll. "10/18", 1972, p. 73-97

Discours de Stockholm, Paris, Minuit, 1986

« Le petit "Historique" du 31e dragon », in *Claude Simon, Œuvres complètes*, *I*, 2006, Paris, Gallimard, coll. "Pléiade", p. 1229-1231

Tree decades of the French New Novel, Lois Oppenheim ed., Urbana/ Chicago, University of Illinois Press, 1986, p. 71-86

c- Emmanuel Carrère

- œuvres étudiées

L'Adversaire, Paris, [POL, 2000], Gallimard, coll. "Folio", 2002

D'autres vies que la mienne, Paris, POL, 2009

- autres œuvres de référence

La Moustache, POL, 1986

Je suis vivant et vous êtes morts, Paris, Seuil, 1993

La Classe de neige, POL, 1995

(avec Hugues Cousin), « Evangile de Marc », *La Bible*, Bayard [2001], 2005, p. 2031-2062

Retour à Kotelnitch, 2004

Un roman russe, Paris, [POL, 2007], Gallimard, coll. « Folio », 2009

Limonov, Paris, POL, 2011

Le Royaume, Paris, POL, 2014

- écrits critiques

Préface à Eric B. Henriet, *L'Uchronie*, Paris, Klincksieck, 2009

« Tu seras mon personnage », *Le Monde des Livres*, n° 21275, 14 juin 2013

d- Laurent Mauvignier

- œuvres étudiées

Dans la foule, Paris, Minuit, 2006

Des Hommes, Paris, Minuit, 2009

Ce que j'appelle oubli, Paris, Minuit, 2011

- autres œuvres de référence

« Un caillou dans la poche », nouvelle parue dans *L'Humanité*, 1999, disponible sur le site remue.net

Loin d'eux, Paris, Minuit [1999], coll. "double", 2005

Apprendre à finir, Paris, Minuit [2000], coll. "double", 2006

Ceux d'à côté, Paris, Minuit, 2002

Seuls, Paris, Minuit, 2004

Le Lien, Paris, Minuit, 2005

Autour du monde, Paris, Minuit, 2014

Retour à Berratham, Paris, Minuit, 2015

- écrits critiques

« La Folie Bon », in Viart, Dominique et Vray, Jean-Bernard, *François Bon, éclats de réalité*, Presses Universitaires de Saint-Étienne, 2010

« Duras, le ravissement de la langue », *Le Monde des Livres*, 21 oct. 2011

II- corpus secondaire

a) Fictions

Antelme, Robert, *L'Espèce humaine*, Gallimard, 1957

Agrippa d'Aubigné, *Les Tragiques*, 1616

Assouline, Pierre, *La Cliente*, Paris, Gallimard, 1998

Audeguy, Stéphane, *La théorie des nuages*, Gallimard, 2005

Bachi, Salim, *Tuez-les tous*, Paris, Gallimard, coll. "Folio", 2006

Balzac (de), Honoré, *Le Curé de Tours*, 1843

Adieu ! 1830

Le Colonel Chabert, 1835

La Vendetta, 1830

Une ténébreuse affaire, 1841

Beckett, Samuel, *L'Innommable*, Paris, Minuit, 1953

Nouvelles et textes pour rien, Paris, Minuit, 1958

Compagnie, [*Company*, Londres, John Calder, 1979], Traduction française de l'auteur, Paris, Minuit, 1980

Beigbeder, Frédéric, *Windows on the World*, Paris, [Grasset, 2003], Paris, Gallimard, coll. "Folio", 2005

Bergounioux, Pierre, *L'Orphelin*, Paris, Gallimard, 1992

Bertina, Arno, *Le Dehors ou la migration des truites*, Arles, Actes Sud, 2001

Binet, Laurent, *HHhH*, Paris, Grasset, 2010

Blanchot, Maurice, *L'instant de ma mort*, Paris, [Fata Morgana1994], Gallimard, 2002

Bon, François, *Un Fait-divers*, Paris, Gallimard, 1993

C'était toute une vie, Paris, Verdier, 1995

Prison, Paris, Verdier, 1998

Boulouque, Clémence, *Mort d'un silence*, Paris, Gallimard, 2003

Bouvet, Patrick, *Direct*, Paris, Éd. de l'Olivier, 2002

Butor, Michel, *La Modification*, Paris, Minuit, 1957

Capote, Truman, [*In Cold Blood*, New York, Random House, 1966], *De Sang froid*, Paris, Gallimard, 1966

Celan, Paul, « Gloire des cendres », extrait du recueil *Renverse du souffle* [1967, Francfort, Suhrkamp, *Atemwende*], *Renverse du souffle*, Seuil, col. "La librairie du XXIe siècle" 2003

Chaillou, Michel, *1945*, Paris, Seuil, 2004

Chevillard, Éric, *Le Vaillant petit tailleur*, Paris, Minuit, 2003

Croussy, Guy, *La Tondue*, Paris, Grasset, 1980

Daeninckx, Didier, *Le Der des ders*, Paris, Gallimard, 1985

Darrieusecq, Marie, *Tom est mort*, Paris, POL, 2007

Naissance des fantômes, Paris, POL, 1998

Delerm, Philippe, *La Première gorgée de bière et autres plaisirs minuscules*, Paris, Gallimard, coll. "L'Arpenteur", 1997

DeLillo, Don, *L'Homme qui tombe.* [*The Falling Man*, New York, Scribner, 2007], Arles, Actes Sud, 2008.

Desforges, Régine, *La bicyclette bleue*, Paris, Ramsey, 1981

Desnos, Robert, *Jack l'éventreur*, Paris, Allia, 1997

Dutourd, Jean, *Au bon beurre*, Paris, Gallimard, 1954

Duquesne, Jacques, *Théo et Marie*, Paris, Robert Laffont, 1996

Echenoz, Jean, *Je m'en vais*, Paris, Minuit, 1999

14, Paris, Minuit, 2012

Éluard, Paul, « Comprenne qui voudra », *Au rendez-vous allemand*, Paris, Minuit, 1944

Ernaux, Annie *La Place,* Paris, Gallimard, 1983

Une femme, Paris, Gallimard, 1983

L'Évènement, Paris, [Gallimard, 2000], coll. "Folio", 2011

Etcherelli, Claire, *Elise ou la vraie vie*, Paris, Denoël, 1967

Ferrari, Jérôme, *Où j'ai laissé mon âme*, Arles, Actes Sud, 2010

Ferrier, Mickaël, *Fukushima. Récit d'un désastre*, Paris, Gallimard, [2012] coll. "Folio", 2013

Fiat, Christophe, *New York 2001,* Romainville, Al Dante, « Niok », 2001

Flaubert, Gustave, *Mme Bovary,* 1857

Forest, Philippe, *Sarinagara*, Paris, Gallimard, 2004

France, Anatole, *Le Crime de Sylvestre Bonnard*, 1881

Genet, Jean, *Les Bonnes*, Paris, L'Arbalette, 1947

Gide, André, *La Séquestrée de Poitiers*, suivi de *L'Affaire Redureau*, [1930] Paris, Gallimard, coll. "Folio", 2009

Journal, Tome 1, Paris, Gallimard, coll. "Pléiade", 1996

Gutierres, Jean-Louis, *Et même les chiens*, Cognac, Le Temps qu'il fait, 2010

Guyotat, Pierre, *Tombeau pour cinq cent mille soldats*, Paris, Gallimard, 1967

Haennel, Yannick, *Ian Karski*, Paris, Gallimard, [2009], coll. "Folio", 2010

Hugo, Victor, *Les Misérables*, 1862

« La fonction du poète », *Les Rayons et les ombres*, 1840

Japrisot, Sébastien, *Un long dimanche de fiançailles*, Paris, Denoël, 1991

Jauffret, Régis, *Microfictions*, Paris, Gallimard, 2007

Lacrimosa, Paris, Gallimard en 2008

Sévère, Paris, Seuil, 2010

Claustria, Paris, Seuil, 2012

La Ballade de Rikers Island, Paris, Seuil, 2014

Juliet, Charles, *Lambeaux*, Paris, POL, 1995

Jonquet, Thierry, *La Belle et la bête*, Paris, Gallimard, Série noire, 1985

Moloch, Paris, Gallimard, Série noire, 1998

Ils sont votre épouvante et vous êtes leur crainte, Paris, Seuil, 2006

Kafka, Franz *Journal*, Paris, Grasset, 1954

Kérangal (de), Maylis, *À ce stade de la nuit*, Chamonix, Guérin, coll. "paysages écrits", 2014

King, Stephen, *Ça*, [1986], Albin Michel, 1988

Koltès, Bernard-Marie, *Dans la solitude des champs de coton*, Paris, Minuit, 1985

Lahens, Yannick, *Failles*, Paris, Sabine Wespieser, 2010

Guillaume et Nathalie, Paris, Sabine Wespieser, 2013

Lang, Luc, *11 septembre mon amour*, Paris, Stock, 2003

Laurens, Camille, *Philippe*, Paris, POL, 1995

Leclair, Bertrand, *Une guerre sans fin*, Paris, Libella –Maren Sell, 2008

L'invraisemblable histoire de Georges Pessant, Paris, Flammarion, 2010

Lemaître, Pierre, *Au revoir, là-haut*, Paris, Albin Michel, 2013

Lenoir, Hélène, *La Crue de juillet*, Paris, Minuit,

Maupassant (de), Guy, *Pierre et Jean*, Préface, Paris, Garnier-Flammarion, 2008

Michel, François-Bernard, *Judith*, Arles, Actes Sud, 1998

Modiano, Patrick, *La Place de l'étoile*, Paris, Gallimard, 1968

Dora Bruder, Paris, Gallimard, 1997

Dans le café de la jeunesse perdue, Paris, Gallimard, 2007

Murakami, Haruki, *Après le tremblement de terre*, Gallimard, 2000

Nabe, Marc-Édouard, *Une lueur d'espoir*, Monaco, Ed. du Rocher, 2001

Ollier, Claude, *Le Maintien de l'ordre*, Paris, Gallimard, 1961

Orwell, Georges, *1984*, 1949

Perec, Georges, *Espèces d'espaces*, Paris, Galilée, [1974], 2000

W ou le souvenir d'enfance, Paris, Denoël, 1975

56 lettres à un ami, Coutras, Le Bleu du ciel, 2011

Prévost (abbé), *Manon Lescaut*, Livre de Poche, 1972 [1733]

Quint, Michel, *Effroyables jardins*, Paris, Joëlle Losfeld, 2000

Ravey, Yves, *Le Drap*, Paris, Minuit, 2003

Riol, Raphaëlle, *Ultra Violette*, Arles, Le Rouergue, coll. "La Brune", 2015

Robbe-Grillet, Alain, *Le Miroir qui revient*, Paris, Minuit, 1984

Les Gommes, Paris, Minuit, 1953

Un régicide, Paris, Minuit, 1978

Rolin, Olivier, *Tigre en papier*, Paris, Seuil, 2003

Rolin, Jean, *Les Évènements*, Paris, POL, 2015

Rouaud, Jean, *Les Champs d'honneur*, Paris, Minuit, 1990

Rouaud, Jean, *Des hommes illustres*, Paris, Minuit, 1993

Rykner, Arnaud, *La Belle image*, Arles, Le Rouergue, coll. "la brune", 2013

Salvayre, Lydie, *La Compagnie des spectres*, Paris, Seuil, 1997

Pas pleurer, Paris, Seuil, 2014

Samoyault, Tiphaine, *Bête de cirque*, Paris, Seuil, coll. "fiction et compagnie", 2013

Sartre, Jean-Paul, *La Nausée*, [1938], Paris, Gallimard, 1954

Sartre, Jean-Paul, *Les Chemins de la liberté*, Paris, Gallimard, 1945

Stendhal, *Le Rouge et le noir*, 1830

La Chartreuse de Parme, 1839

Tournier, Michel, *Le Roi des Aulnes,* Paris, Gallimard, 1970

Vercors, *Le Silence de la mer*, Paris, Minuit, 1942

Vinaver, Michel, *11 september 2001/11 septembre 2001*, Paris, L'Arche, 2002

Voltaire, *Le Désastre de Lisbonne*, 1756, *Candide*, 1759

Wajcman, Gérard, *L'Interdit*, Caen, NOUS, [1986] 2002

Weitzmann, Marc, *Notes sur la terreur*, Paris, Flammarion, 2008

Zorn, Fritz, *Mars*, [Fischer Taschenbuch, 1977], Gallimard, 1979

Violette Nozières, (ouvrage collectif) Bruxelles, Nicolas Flamel, 1933

b- documents photographiques

Auguste-Dormeuil, Renaud, *The Day Before, Star System, Hiroshima, August 5, 1945,23:59*, 2004

Riestelhueber, Sophie, *Fait*, Hazan, 1992

c- films et documentaires

Benigni, Roberto [*La Vita è bella*, 1997], *La Vie est belle*, 1998

Cantet, Laurent, *L'emploi du temps*, 2001

Cayatte, Gilles, et Erhel, Catherine, *Le roman d'un menteur*, 2000

Chabrol, Claude, *Violette Nozière*, 1977

Chabrol, Claude, *La Cérémonie,* 1995

Cimino, Michaël, [*The Deer Hunter*, 1978], *Voyage au bout de l'enfer*, 1979

Denis, Jean-Pierre, *Les Blessures assassines*, 2000

Garcia, Nicole, *L'Adversaire*, 2002

Guédiguian, Robert, *Le Promeneur du champ de mars*, 2005

Mankiewicz , Joseph, *Soudain l'été dernier,* 1959

Molinaro, Edouard, *Au bon beurre*, 1981

Papatakis, Nikos, *Les Abysses*, 1963

Pontecorvo, Gillo, *Kapo* 1959

Resnais, Alain, *Les statues meurent aussi*, 1953

Nuit et brouillard, 1955

Hiroshima mon amour, 1959

Veber, Francis, *Les Compères*, 1983

Welles, Orson, *Citizen Kane*, 1954

III- Ouvrages et articles critiques littéraires

a- travaux et critiques sur la notion d'évènement

Alexandre, Didier, Frédéric, Madeleine, Parent, Sabrina et Tourret, Michèle (dir.), *Que se passe-t-il ? Évènement, sciences humaines et littérature*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2004

Alexandre, Didier, « le parfait de l'évènement », *in* Alexandre, Didier, Frédéric, Madeleine, Parent, Sabrina et Touret, Michèle (dir.), *Que se passe-t-il ?* Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2004 p.177-197

André, Emmanuelle, Boyer-Weinmann, Martine, Kuntz, Hélène, *Tout contre le réel. Miroirs du fait divers*, Paris, L'Esprit des Lettres- Le Manuscrit, 2008

Aristote *Poétique*, (texte, traduction, notes par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot), Seuil, [1980], 2011

Audet, René, « la narrativité est affaire d'évènement », in Danièle Rivière (dir.), *Jeux en enjeux de la narrativité dans les pratiques contemporaines (Arts visuels, Cinéma, Littérature)*, Paris, coll. "Dis Voir", 2006 p. 7-36

Baillon, Jean-Claude (dir.) *Autrement, Faits Divers, annales des passions excessives*, n°98, avril 1988

Barthes, Roland, « Structure du fait divers », in *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964, p.188-197

_ « L'écriture de l'événement », in revue *Communications*, 12, 1968, p. 108-112

Boisset, Emmanuel, « L'évènement est inadmissible, d'ailleurs il n'existe pas » in Alexandre, Didier, Frédéric, Madeleine, Parent, Sabrina et Tourret, Michèle (dir.), *Que se passe-t-il ?)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2004

_ avec Corno, Philippe (dir), *Que m'arrive t-il ? Littérature et évènement*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2006

_ « Aperçu historique sur le mot évènement », in Emmanuel Boisset et Corno, Philippe (dir.), *Que m'arrive t-il ? Littérature et évènement*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2006, p. 17-30

_ « éventail historique du mot évènement », colloque des jeunes chercheurs « Littérature et évènement », mars 2004, Université Rennes II, [en ligne], consulté le 24 fév. 2012 www.uhb.fr/labos/celam/textesbiblio/ textes.htm

Capdevilla, Luc, « Les temporalité de l'évènement en histoire », in Alexandre, Didier, Frédéric, Madeleine, Parent, Sabrina et Touret, Michèle (dir.), *Que se passe-t-il ?* Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2004

Campion, Pierre, « L'écriture de l'évènement », Colloque jeunes chercheurs « littérature et évènement », mars 2004, Université Rennes II, [en ligne], consulté le 10 oct. 2011, www.uhb.fr/labos/celam/textesbiblio/ textes.htm

Colin, Claire, « L'événement dans la nouvelle contemporaine (domaines américain, français, italien) ». Thèse soutenue à la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2013

Courtieu, Marc, « De l'évènement intramondain à l'évènement discursif », *TRANS-* [en ligne], 10, 2010, consulté le 23 octobre 2012. URL : http://trans.revues.org/76

_ *Évènement et roman, Une relation critique*, Amsterdam- New-York, Rodopi, 2012

Evrard, Franck*, Fait Divers et littérature*, Paris, Nathan, 1997

Lucas-Leclin, Émilie (dir.), (Non) évènement, revue *TRANS-* [En ligne], 10, 2010, consulté le 23 octobre 2012, URL : http://trans.revues.org/366

Glaudes, Pierre, Meter, Helmut, (dir.) *Le sens de l'Évènement dans la littérature française XIX-XXème siècle*, Actes du colloque international de Klagerfurt, 1er-3 juin 2005, Bern, Peter Lang, 2008

Grenier, Roger, « De l'utilité des faits divers », *Les Temps modernes*, n°17, Paris, Gallimard, 1947

Hamon, Philippe, « Littérature et fait divers », *Romantisme* n°97, 1997

Marot, Pierre, « L'évènement et le deuil de l'expérience », in *Le sens de l'Évènement dans la littérature française XIX-XXème siècle*, Actes du colloque international de Klagerfurt, 1er-3 juin 2005, Bern, Peter Lang, 2008, p. 3-13

Parent, Sabrina, *Poétiques de l'évènement, Claude Simon, Jean Rouaud, Eugène Savitskaya, Jean Follain, Jacques Réda*, Paris, Garnier, coll. "Classiques", 2011

Rabaté, Dominique, « Évènement et traumatisme : modalités de l'après coup dans le roman du XXème siècle », in Pierre Glaudes, Helmut Meter (dir.) *Le sens de l'Évènement dans la littérature française XIX-XXème siècle*, Actes du colloque international de Klagerfurt, 1er-3 juin 2005, Bern, Peter Lang, 2008, p. 169-180

Rabenstein, Helga, « Evanescence de l'évènement, Je m'en vais, Jean Echenoz », in *Le sens de l'Évènement dans la littérature française XIX-XXème siècle*, op. cit., p. 285-296

Samminadayar-Perrin, Corinne, (dir.) *Qu'est-ce qu'un évènement littéraire au XIXe s ?*, Saint-Étienne, Publications de l'université de Saint-Étienne, 2008

Theval, Gaëlle, « "En face/d'évènements/ en face/des gens/ et toujours la télévision/ entre nous". Le 11 septembre 2001 vu par deux poètes contemporains (Patrick Bouvet et Christophe Fiart) » in *TRANS-* [en ligne], 10, 2010 mis en ligne le 8 juillet 2010, consulté le 23 octobre 2012. URL : http://trans.revues.org/382

Tournier, Isabelle, « Évènement historique, évènement littéraire. » Qu'est-ce qui fait date en littérature ?, *Revue d'histoire littéraire de la France*, 2002 /5 Vol. 102, p. 747-758

Zima, Pierre V., « L'évènement comme construction narrative : quatre modèles littéraires », in Glaudes, Pierre, Meter, Helmut, (dir.) *Le sens de l'Évènement dans la littérature française XIX-XXème siècle*, Actes du colloque international de Klagerfurt, 1er-3 juin 2005, Bern, Peter Lang, 2008, p. 105-116.

b- travaux et critiques de réception sur les œuvres étudiées

-sur Marguerite Duras

Entretiens

Alphant, Marianne, *Libération*, 17 avril 1985

Dumayet, Pierre, *Dits à la télévision. Entretiens avec Pierre Dumayet*, atelier EPEL, Quincy-Sous-Sénart, 1999

Gautier, Xavière, *Les Parleuses*, Paris, Minuit, [1974], 2011

Hahn, Pierre, *Paris-Théâtre*, n° 198, juillet 1963

Henning, Jean-Luc, première version de l'avant-propos d'*Outside*, réalisée sous forme d'entretien entre Marguerite Duras et Jean-Luc Henning [1984], *Marguerite Duras, Œuvres complètes, III*, 2014, Paris, Gallimard, coll. "Pléiade, p. 1097-1100

Porte, Michelle, *Les Lieux de Marguerite Duras*, Paris, Minuit, [1977], coll. "Folio", 2012

Rivette et Narboni, *Cahiers du cinéma*, n°217, novembre 1969

Torre (della) Leopoldina Pallotta *Marguerite Duras, La Passion suspendue*, *Entretiens,* Paris, Seuil, 2013

Veinstein, Alain, émission radiophonique « Du jour au lendemain », France Culture, le 24 décembre 1984

Travaux universitaires

Alazet, Bernard (éd.) *Marguerite Duras, 1, Les récits des différences sexuelles*, in *La Revue des Lettres modernes*, Caen, Minard, 2005

_ (éd.) *Marguerite Duras, 2, écriture, écritures*, in *La Revue des Lettres modernes*, Caen, Minard, 2007

_ (éd.) *Marguerite Duras, 3, paradoxes de l'image*, in *La Revue des Lettres modernes*, Caen, Minard, 2009

_ « L'Embrasement, les cendres », in *Écrivains dans la guerre*, *Revue des Sciences Humaines*, n°204, avril 1986, p. 147-160

Bajomée, Danielle, Heydels, Ralph (dir.) *écrire dit-elle, imaginaires de Marguerite Duras*, Editions de l'Université de Bruxelles, 1985

Blot-Labarrère, Christiane, « Marguerite Duras et le « Nouveau Roman » », in Allemand, Roger-Michel (dir.) *Le Nouveau Roman en questions, 3, Le Créateur et la Cité*, Paris-Caen, Minard, La revue des lettres modernes, 1999, p. 127-153.

Borgomano, Madeleine, « Duras, d'une écriture politique à une écriture du politique », in Roger-Michel Allemand (dir.), *Le Nouveau Roman en question, 3, Le Créateur et la Cité*, Paris-Caen, Minard, La revue des lettres modernes, 1999, p. 33-62

Bray, Barbara, « Le langage comme évènement », *Revue des lettres modernes*, « Un Nouveau Roman ? Recherche et tradition », n°94-99, 1964, p.75-82

Carlier, Christophe, *Marguerite Duras, Alain Resnais, Hiroshima mon amour*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « études littéraires », 1994

Chalonge (de), Florence, « Actualité, évènement et histoire dans *L'Été 80* de Marguerite Duras », *in* Sylvia Aprile et Dominique Dupart (dir.), *L'Histoire au présent*, *Écrire l'histoire*, n°12, automne 2013, p. 57-64

_ « *La Douleur*, le "journal intemporel" de Marguerite Duras, in *Confession et dissimulation : les écritures autobiographiques en Europe de 1815 à 1980*, Anne- Rachel Hermetet et Jean- Marie Paul (dir.), Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010, p. 209-229

Claude Burgelin, « Marguerite Duras témoin de l'histoire », *in* Chiantaretto, Jean-François, (dir.), *L'Écriture de soi peut-elle dire l'histoire ?*, Actes du colloque organisé par la BPI le 23 et 24 mars 2001, Paris, Centre Georges Pompidou, BPI en actes, 2002

_ *Lire Duras*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2001

Crowley, Martin, « "Il n'y a qu'une espèce humaine" : Between Duras and Antelme » in The Holocaust and the Text : Speaking the unspeakable, Andrew Leek et Georges Paizis (dir.), London, Macmillian Press Ldt, 2000

Davis, Colin, « Duras, Antelme and the Ethics of Writing » in *Comparative Literature Studies*, n°34.2, 1997

Guers-Villate, Yvonne, *Continuité, discontinuité de l'œuvre durassienne*, Université de Bruxelles (éds), 1985

Hautbois, Delphine, « Robert Antelme et Marguerite Duras, le témoignage ou la littérature en question », in *Ecrire après Auschwitz, Mémoires croisées France-Allemagne*, Textes réunis par Karsten Garscha, Bruno Gelas, et Jean-Pierre Martin, PU Lyon, 2006

Hervé, Alain, *Réalités*, n°206, mars 1963, p. 92, cité par Robert Harvey, « notice d'*Hiroshima mon amour* », *Marguerite Duras, O. C. II.*, p. 1638

Kristeva, Julia, « La Maladie de la douleur : Duras », in *Soleil noir, dépression et mélancolie*, Gallimard, [1987], coll. "Folio", 2011

Lagier, Luc, *Hiroshima mon amour*, Paris, Cahier du cinéma (éd.), coll. "les petits cahiers", 2007

Lessana, Marie-Magdeleine, « la raison de Lol », in *Dits à la télévision, Entretiens avec Pierre Dumayet*, atelier EPEL, Quincy-sous-Sénart, 1999

Leutrat, Jean-Louis, *Hiroshima mon amour, étude critique*, Paris, [Nathan, 1995], Armand Colin, coll. "128", 2008

Loignon, Sylvie, « Faire front », Nathalie Martinière et Sophie Le Ménahèze (dir.), *Écrire la frontière*, Presses Universitaires de Limoges, 2003, p. 265-275

Loignon, Sylvie, *Marguerite Duras*, Paris, L'Harmattan, 2003

Michelucci, Pascal, « La motivation des styles chez Marguerite Duras : cris et silence dans *Moderato cantabile* et *La douleur* » *in Études françaises*, Volume 39, numéro 2, 2003, p. 95-107 [en ligne], consulté le 3 décembre 2013, http://id.erudit.org/iderudit/007039art

Philippe, Gilles, (dir.) *Marguerite Duras, Œuvres complètes*, Tome I, Paris, Gallimard, coll. "Pléiade", 2011

_ (dir.), *Marguerite Duras, Œuvres complètes*, Tome II, Paris, Gallimard, coll. "Pléiade", 2011

_ (dir.), *Marguerite Duras, Œuvres complètes*, Tome III, Paris, Gallimard, coll. "Pléiade", 2014

_ (dir.), *Marguerite Duras, Œuvres complètes*, Tome IV, Paris, Gallimard, coll. "Pléiade", 2014

Pingaud, Bernard, « Hiroshima mon amour, la mémoire et l'oubli » in *Inventaire*, Paris, Gallimard, 1965, p.157-189

Rabaté, Dominique, « Paradoxes du romanesque », in Bernard Alazet et Christiane Blot-Labarrière (dir.) *Duras*, Paris, Cahiers de l'Herne, n°86, [2005] 2014, p. 144-147

Rabosseau, Sandrine, « Marguerite Duras, ou la douleur d'écrire le crime de guerre », in *Des femmes écrivent la guerre,* Frédérique Chevillot (dir.), Grignan, Complicités, 2007, p.141-155

Resnais, Alain, *Tu n'as rien vu à Hiroshima !*, Bruxelles, Éditions de l'Institut de sociologie de l'Université libre de Bruxelles, 1962

Ropars-Wuilleumier, Marie-Claire, *Écraniques. Le Film du texte.* Lille Presses Universitaires de Lille, 1990

Thomas, François, Une analyse filmique d'*Hiroshima mon amour*, « Forum des images », 18 février 2011 [en ligne], , consulté le 20 mai 2012, URL : http://www.dailymotion.com/video/xhcj4r_cours-de-cimema-hiroshima-mon-amour-d-alain-resnais_shortfilms

Udris, Raynale, *Welcome Unreason. A study of « madness » in the novels of Marguerite Duras*, éd. Rodopi, Amsterdam, Atlanta, 1993

Wroblewski, Ania, « réécrire, revivre, oublier. La genèse de la publication de La Douleur », *Interférences littéraires*, n°4, mai 2010

Biographies

Adler, Laure, *Marguerite Duras*, Paris, Gallimard, [1998] coll. "Folio", 2009

Pierrot, Jean, *Marguerite Duras*, Paris, Corti, 1986

Vallier, Jean, *C'était Marguerite Duras*, *Tome I, 1914-1945*, Paris, Fayard, 2006

Vallier, Jean, *C'était Marguerite Duras*, *Tome II, 1946-1996*, Paris, Fayard, 2010

-sur Claude Simon

Entretiens :

Alphant, Marianne, Claude Simon, « La route du Nobel », *Libération*, 10 déc. 1985

_ « "Et à quoi bon inventer ? "», *Libération*, 31 août 1989

Bourin, André, Technicien du roman : Claude Simon, Les Nouvelles littéraires, 29 déc. 1960

Clavel, André, « Claude Simon. "La guerre est toujours là" », *L'Evènement du Jeudi*, 31 août-6 sept. 1989

Dällenbach, Lucien, « Attaques et stimuli », [1987], repris dans Dällenbach, Lucien, *Claude Simon*, Seuil, coll. "les contemporains", p. 170-181

Goux, Jean-Paul, et Poirson, Alain, « Un homme traversé par le travail » *La Nouvelle critique*, n°105, juin-juill. 1977, p. 32-34

Janvier, Ludovic, « Réponses à quelques questions écrites de Ludovic Janvier », *Entretiens*, n°31, Rodez, Subervie, 1972, p. 15-29

Travaux universitaires :

Alexandre, Didier, « Claude Simon : Une H/histoire sans fin ? », in Ventresque, Renée (dir.*) Claude Simon. À partir de* La Route des Flandres*, tours et détours d'une écriture*, Montpellier, Université Paul Valéry, 1997, p. 95-121

_ « Du tricheur au Tramway, d'un évènement l'autre ? » Allées et venues, Actes du colloque international de Perpignan, 14 et 15 mars 2003, Laurichesse, Jean-Yves, Presses Universitaires de Perpignan, n°34- 2004, p.243-262

Bikialo, Stéphane, « Langage et identité : les non-coïncidences du dire dans la littérature du XXème siècle. Les cas de Robert Antelme et de Claude Simon », dans *Les Camps et la littérature. Une littérature du XXème siècle* (dir. D. Dobbels et D. Moncond'huy), *La Licorne* n° 51, Université de Poitiers, février 2000, p. 131-151

_ Thèse de doctorat, *Plusieurs mots pour une chose. De la nomination multiple au style de Claude Simon*, Université de Poitiers, 2003

Blanc, Anne-Lise, « Le désastre des évènements dans quelques romans de Claude Simon », in Glaudes, Pier, Meter, Helmut (éds) *Le sens de l'évènement dans la littérature française des XIXème et XXème siècle*, Actes du colloque international de Klagenfurt, juin 2005, Peter Lang, Wien, 2008, p. 255-270

Bonnefis, Philippe, « Entre Trias et Crétacé », in Calle-Gruber, Mireille, (dir.), Les Sites de l'écriture, Colloque Claude Simon, Queen's University, Nizet, Paris, 1995, p. 67-92

Boulanger, Alison, « La débâcle ou le récit en déroute : "Blanche ou l'oubli" et "La Route des Flandres" de Claude Simon », *TRANS-* [En ligne], 10 | 2010, mis en ligne le 08 juillet 2010, consulté le 12 octobre 2012. URL : http://trans.revues.org/367in revue

Bourin, André, « Techniciens du roman. Claude Simon », *Les Nouvelles littéraires*, n°1739, 29 déc. 1960

Bourse, Anne, « Images du temps et inscription de l'événement dans les œuvres de William Faulkner et de Claude Simon », *TRANS-* [En ligne], 10 | 2010, mis en ligne le 08 juillet 2010, consulté le 12 octobre 2012. URL : http://trans.revues.org/367in revue

Cheal Pugh, Antony, « Claude Simon et la route de la référence », *in* Neumann, Guy, (dir.), *Claude Simon*, Revue des Sciences Humaines, n°220, oct-déc. 1990, p. 23-45.

Clavel, André, « Claude Simon: "la guerre est toujours là" », *L'Évènement du jeudi*, 31 août-6septembre 1989

Dällenbach, Lucien, *Claude Simon*, Paris, Seuil, 1988

Debreuille, Jean-Yves, « De quelques déplacements d'un roman l'autre : *La Route des Flandres* et *L'Acacia* », in *Ventresque, Renée (dir.) Claude Simon. À partir de* La Route des Flandres*, tours et détours d'une écriture*, Montpellier, Université Paul Valéry, 1997, p. 27-43.

Debreuille, Jean-Yves, « Un mouvement de feuilles. L'activité du lecteur dans *l'Acacia* (Claude Simon) », *Semen* [En ligne], 11 | 1999, consulté le 22 mars 2015, URL : http://semen.revues.org/2865

Duncan, Alasdair B., *Claude Simon, Œuvres complètes*, Tome I, Paris, Gallimard, coll. "Pléiade", 2006

Fitch, Brian, « Participe présent et procédés narratifs », in *Revue des Lettres Modernes*, « Un nouveau roman ? », n°94-95, 1964

Godart, Henri, « Le cavalier Blum dans *La Route des Flandres* », Alain Cresciucci (dir.), *Claude Simon. La Route des Flandres*, *Littératures contemporaines*, n° 3, Klincksieck, 1997, repris dans *Une grande génération*, Paris, Gallimard, 2003

Gruber, Eberhard, « Éléments de biographie pour une écriture probable », *in* Mireille Calle (éd.), *Claude Simon, chemins de la mémoire*, Griffon d'Argile-PDG, 1993

Lanceraux, Dominique, « Modalités de la narration dans *La Route des Flandres* », in *Poétique*, n°14, 1973

Laurichesse, Jean-Yves, *Claude Simon géographe*, Paris, Classiques Garnier, Série « Littératures des XXème et XXIème siècles », 2013

Leenhardt, Jacques, « Claude Simon : l'écriture de la ressemblance », in *Lire Claude Simon*. Textes réunis par Jean Ricardou. Paris : Les Impressions Nouvelles, 1986, [Reprise de *Claude Simon : analyse, théorie, Colloque de Cerisy du 1 au 8 juillet 1974*. Paris : Éditions U.G.E. (10/18), 1975, p. 119-150

Miraglia, Anne-Marie, « *La Route des Flandres* : défi aux voix narratives », *Studi francesi*, n°2, 1990

Rannoux, Catherine, « Commencer : comment est-ce ? Quelques incipit simoniens », in *L'Incipit*, Hors-Série Colloques III, Poitiers, Publications de la Licorne, 1997

Rannoux, Catherine, *L'Ecriture du labyrinthe : Claude Simon, « La Route des Flandres »*, Orléans, Paradigme, 1997

Ricardou, Jean, (dir.), *Lire Claude Simon,* Paris : Les Impressions Nouvelles, 1986, [Reprise de *Claude Simon : analyse, théorie, Colloque de Cerisy du 1 au 8 juillet 1974*. Paris : Éditions U.G.E. (10/18), 1975

Rouaud, Jean, *La Désincarnation*, Paris, Gallimard, 2001

Sarkonak, Ralph, « Un drôle d'arbre : L'Acacia de Claude Simon », in *Romanic Review*, vol. 82, n°2, mars 1991

Sarkonak, Ralph, *Claude Simon, 6, la réception critique*, Caen, Minard, Lettres modernes, 2011

Scarpetta, Guy, « L'arbre de l'écriture. Sur *L'Acacia* de Claude Simon » ; *L'Atelier du roman*, 3, novembre 1994, p. 73-112. Repris p. 113-158, dans *L'âge d'or du roman*, Paris, Grasset, 1996

Ventresque, Renée (dir.) Claude Simon. *A partir de* La Route des Flandres, *tours et détours d'une écriture*, Montpellier, Université Paul Valéry, 1997

Viart, Dominique, *Une mémoire inquiète.* La Route des Flandres *de Claude Simon* Lille, Presses universitaires du Septentrion, 2010

_ « Claude Simon et l'improbable récit de l'Histoire », in *Contemporary French and Francophone Studies*, Vol. 18, 2014, p. 416-427, http://dx.doi.org/10.1080/17409292.2014.938506

Réception critique

Bourdet, Denise, « Images de Paris : Claude Simon », *La Revue de Paris*, 68e année, n°1, 1961, p. 138-139

Pivot, Bernard, *Apostrophes* du 18 septembre 1981

-Sur Emmanuel Carrère

Entretiens

Crom, Nathalie, *Télérama* n°3216, 31 août 2011

Kapriélian, Nelly, « Ecrire, Ecrire, pourquoi ? », lundi 11 janvier 2010, BPI, 2010 Texte téléchargeable : http://editionsdelabibliotheque.bpi.fr/livre/?GCOI=84240100327160

Demanze, Laurent, « Une façon de vivre », in Laurent Demanze (dir.) *Emmanuel Carrère*, Roman 20-50, Lille 3, Septentrion p. 15- 22

Travaux universitaires

Brière, Émilie, « Le laminage de l'évènement quotidien. Quelle place pour l'individu dans L'Adversaire d'Emmanuel Carrère ? », *Temps zéro*, Revue des écritures contemporaines, n°1 [en ligne]. URL :<http//tempszero.contemporain.info/document78> [Site consulté le 18 novembre 2010]

Demanze, Laurent, (dir.) *Emmanuel Carrère*, Roman 20-50, Lille 3, Septentrion

_ « Les Vies romanesques d'Emmanuel Carrère », in Laurent Demanze (dir.) *Emmanuel Carrère*, Roman 20-50, Lille 3, Septentrion p. 5-13

Huglo, Marie-Pascale, « L'avocat du diable ? Le Romand d'Emmanuel Carrère », in Huglo, Marie-Pascale, Rocheville, Sarah (dir.), Raconter ? Les enjeux de la voix narrative dans le récit contemporain, L'Harmattan, 2004, p. 39-57

Mouton-Rovira, Estelle, « Figures de lecteurs et programmes de lecture », in Laurent Demanze (dir.), *Emmanuel Carrère, Roman 20-50*, n°57, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, Juin 2014

Oliver, Annie, « Fictions du réel. Carrère, Ernaux, Daeninckx », in Rubino, Gianfranco,(dir.) *Voix du contemporain, Histoire, mémoire et réel dans le roman français d'aujourd'hui*, « Studi e testi » n°5, Bulzoni editore, Rome, 2006,

Rabaté, Dominique « l'exhaltation du quotidien » in Saïda, Jean-Pierre (dir.) *Modernités* 16, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2002, p.229-237

Rabaté, Etienne, « Lecture de l'Adversaire, d'Emmanuel Carrère : le réel en mal de fiction », in Majorano, Matteo (dir.) *Le goût du roman : la prose française : lire le présent*, Bari, BA Graphis, 2002

Thérenty, Marie-Ève, « Le « New Journalism » à la Française. Actualité et littérature (XIXe-XXIe siècles) » in Simon Bréan, Catherine Douzou et Alexandre Gefen (dir.), « Littérature et actualité », *ElFe XX-XXI, Etudes de littérature française des XXe et XXIe siècles*, Paris, Garnier, 2013

Réception critique

Brière, Émilie, « Emmanuel Carrère, d'autres vies et la sienne », *Le Magazine littéraire*, n°526, « Ce que la littérature sait de l'autre », déc. 2012, p. 84-85

Cayatte, Gilles, *in* Drouelle, Fabrice, Emission « affaires sensibles » du 18 septembre 2014

Kapriélian, Nelly, *Les Inrockuptibles*, 8 mars 2009

Kapriélian, Nelly, *Les Inrocks***,** [en ligne], 05 janvier 2012 à 14h34

-Sur Laurent Mauvignier

Entretiens

Bikialo, Stéphane, Dürrenmatt, Jacques, (dir.), *Dialogues contemporains*, I, Pierre Bergounioux, Régine Detambel, Laurent Mauvignier, Poitiers, La licorne, 2002

Bonazzi, Mathilde, *in* Jacques Dürrenmatt et Cécile Narjoux (dir.) *La langue de Laurent Mauvignier, « Une langue qui court »*, Dijon, Editions Universitaires de Dijon, 2012

Darge, Fabienne, « Mauvignier, enfin dramaturge », *Le Monde* supplément « Culture et idées », 1er décembre 2012, p.2

Diacre, Jérôme, « Variation, variante, version », *Laura* n°3, mars-octobre 2007

Laurenti, Jean, « Misère de l'amour », *Le Matricule des Anges*, mars 2004

_ « Capter la surface des autres », Le *Matricule des Anges*, oct. 2006

_ « l'intime pour dire l'histoire », *Le Matricule des Anges*, octobre 2006

Murat, Michel, *Revue critique de fixxion française contemporaine*, n° 3, [en ligne] consulté le 20 novembre 2011, *L'écrivain devant les langues*, 2011, p.116-130

Pierre, Maxime, Entretien avec Tanguy Viel et Laurent Mauvignier, « Affronter la crise, outils et stratégies », 3, 2008-00-00, http://www.publifarum.farum.it/ezine_articles.php?id=97

Travaux universitaires

Bikialo, Stéphane, Dürrenmatt, Jacques, (dir.), *Dialogues contemporains*, I, Pierre Bergounioux, Régine Detambel, Laurent Mauvignier, Poitiers, La licorne, 2002

Bikialo, Stéphane, « Laurent Mauvignier et L'ON in *La Langue de Laurent Mauvignier*, *« Une langue qui court »*, Dijon, Editions Universitaires de Dijon, 2012, p. 81-91.

Bonazzi, Mathilde, *in* Dürrenmatt, Jacques et Narjoux, Cécile (dir.) *La langue de Laurent Mauvignier, « Une langue qui court »*, Dijon, Editions Universitaires de Dijon, 2012

Capone, Carine, « Les achoppements du langage dans les romans de Laurent Mauvignier : Entre impossibilité de dire et expression de l'indicible », *La langue de*

Laurent Mauvignier, « Une langue qui court », Dijon, Editions Universitaires de Dijon, 2012, p. 125-135

_ « "À qui parler des silences ?" une étude de *Des hommes* de Laurent Mauvignier », *Fixxion*, 3, « Trouver à qui parler » [en ligne], 2011

Cordiner, Valerio, « " Être là sans y être" ou le présent absent des anciens d'Algérie » in Dominique Viart et Gianfranco Rubino (dir.) *Écrire le présent*, Armand Colin, Paris, 2012, p. 63-73

Gresh, Julie, « Ce que le récit ne dit pas : l'évènement, une énigme à l'œuvre dans le récit de Laurent Mauvignier », *La langue de Laurent Mauvignier, « Une langue qui court »*, Dijon, Editions Universitaires de Dijon, 2012 p. 113- 123

Henry, Catherine, « Dedans/Dehors, le monologue chez Mauvignier », [en ligne] consulté le 10 nov. 2009, sur le site remue.net, 2005

Laferrière, Aude, « Entre " le silence et l'écho" les réticences et les réminiscences verbales : l'écriture des discours rapportés dans *Loin d'eux* et *Des hommes*», in *La Langue de Laurent Mauvignier, « une langue qui court »*, Dijon, Editions Universitaires de Dijon, 2012

Marteau, Frédéric « Le dit du non-dit – Laurent Mauvignier et la parole catastrophée », *La langue de Laurent Mauvignier, « Une langue qui court »*, Dijon, Editions Universitaires de Dijon, 2012, p. 167-185

Martin-Achard, Frédéric, « L'objet indicible et la phrase circulaire de Laurent Mauvignier », *La langue de Laurent Mauvignier, « Une langue qui court »*, Dijon, Editions Universitaires de Dijon, 2012, p. 93-112

Montfrans (van), Manet, *Des hommes* de Laurent Mauvignier : un roman de filiation ? in *Relief*, 6 (2), 2012, p. 15-27, [en ligne] http://www.revue-relief.org

Narjoux, Cécile, « Le point de la désillusion dans la prose narrative contemporaine », in *Poétique*, 2010/3- n°163, Seuil, p. 325-338

Rannoux, Catherine, « Quand *ça* parle, de *Loin d'eux* à *Des hommes*, de Laurent Mauvignier », in *La Langue de Laurent Mauvignier*, *« Une langue qui court »*, Dijon, Editions Universitaires de Dijon, 2012, p. 151-166

Rannoux, Catherine, « Bribes de voix, fragments de vie : *Ce que j'appelle oubli*, de Laurent Mauvignier », in *L'Hétérogène à l'œuvre dans la langue et les discours. Hommage à JacquelineAuthier-Revuz,* Textes réunis et présentés par Sonia Branca-Rosoff, Claire Doquet, Julie Lefebvre, Evelyne Oppermann-Marsaux, Sabine Pétillon et Frédérique Sitri, Limoges, Editions Lambert-Lucas, 2012, p. 361-374

Reggiani, Christelle, « La reprise. La prose de l'histoire dans l'œuvre de Laurent Mauvignier », in *La Langue de Laurent Mauvignier*, *« Une langue qui court »*, Dijon, Editions Universitaires de Dijon, 2012, p. 227-238

Réception critique

Adler, Laure, *Hors-champs*, 10 avril 2012, 22h15, France-Culture 45mn, entretien avec Laurent Mauvignier

Audrerie, Sabine, *La Croix*, 4 septembre 2014

Einhorn, Juliette, « Dans le flot des voix », *Magazine Littéraire*, n° 546, août-septembre 2014

Garcin, Jérôme, « Le mal-aimé » *Le nouvel Observateur,* 5-11 février 2004,

_ *Le Nouvel Observateur*, 14 septembre 2006

Gazier, Michèle, « Le poids des silences »,*Télérama*, n°2570, 14 avril 1999

Harang, Jean-Baptiste, « On entend des voix », *Libération*, 03-10-02

_ France Culture, 6 septembre 2009

Kéchichian, Patrick, *«* Laurent Mauvignier, en retrait de la voix des autres *», Le Monde*, 11-10-2002

_ *Le Monde*, 15 septembre 2006

Montrémy (de), Jean Maurice, « Laurent Mauvignier, le romantisme funèbre » *La Croix*, 14 septembre 2006

Décapage, n°43, « Laurent Mauvignier », printemps-été 2011, éditions de La Table ronde, Paris, 2011

laurent.mauvignier.net

c- travaux et critiques universitaires sur la littérature

Allemand, Roger-Michel (dir.) *Le Nouveau Roman en questions, 3, Le Créateur et la Cité*, Paris-Caen, La revue des lettres modernes, 1999

Arrivé, Michel, « postulat pour la description linguistique des textes littéraires », *Langue française*, n°3, septembre 1969, p. 3-13

Asholt, Wolfgang, Dambre, Marc (eds), *Un retour des normes romanesques dans la littérature française contemporaine*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2010

Asholt, Wolfgang, *Der Franzosishe Roman Der Achtziger Jahre*, Darmstadt, Wissenschafliche Buchgesellschaft, 1994

Augais, Thomas, Hilsum, Mireille et Michel, Chantal (ed.), *Ecrire et publier la guerre d'Algérie. De l'urgence aux résurgences*, Paris, Kimé, 2011

Authier-Revuz, Jacqueline, «Énonciation, méta-énonciation. Hétérogénéités énonciatives et problématiques du sujet», dans *Les Sujets et leurs discours* (dir. R. Vion), Publications de l'Université de Provence, 1998

_ *Ces mots qui ne vont pas de soi. Boucles réflexives et non-coïncidences du dire*, t. 1 et 2, Larousse, 1995

Barthes, Roland, « Écrire, verbe intransitif ? », in Roland Barthes, *Œuvres complètes* III. Livres, textes, entretiens, 1968-1971, Paris, Seuil, 2002, p. 617-626

_ « écrivains et écrivants », in *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964, p.147-154

_ « l'écriture de l'évènement », *Communications*, 12, 1968, p. 108-112, [en ligne] http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/comm_0588-8018_1968_num_12_1_1175

_ « L'effet de réel », in *Communications*, 11, 1968, pp.84-89

_ « Une société sans roman ? » Inédit associé à trois textes parus en 1964 pour la revue italienne *Menabo*, Turin, 1964, Roland Barthes, *Œuvres complètes, Tome II, Livres, textes, entretiens, 1962-1967*, Paris, Seuil, 2002

_ *L'aventure sémiologique*, Paris, Seuil, 1985

Beckett, Samuel, *Peintres de l'empêchement*, *Derrière le Miroir*, n°11-12, juin 1948, repris dans *Le Monde et le pantalon* suivi de *Peintres de l'empêchement*, Paris, Minuit, 1970

Benoit, Éric, Braud, Michel, Moussanon, Jean-Pierre, Paulin, Isabelle et Rabaté Dominique (dir.) « Écritures du ressassement », *Modernités*, n°15, Presses Universitaires de Bordeaux, 2001

Bernal, Olga, *Langue et fiction dans le roman de Beckett*, Paris, Gallimard, 1969

Blanchot, Maurice, « La Voix narrative », in *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969

_ *Après-coup*, Paris, Minuit, 1983

_ *La part du feu*, Paris, Gallimard, 1949

Blanckeman, Bruno, Mura-Brunel, Aline, et Dambre, Marc (dir.), *Le roman français au tournant du XXIè siècle*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004

Bouju, Emmanuel, *La transcription de l'histoire*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2006

Bréan, Simon, Douzou, Catherine et Gefen, Alexandre (dir.), « Littérature et actualité », *ElFe XX-XXI, Etudes de littérature française des XXe et XXIe siècles*, Paris, Garnier, 2013

Charandeau, Patrick, Maingueneau, Dominique, *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Seuil, 2002

Chiantaretto, Jean-François, (dir.), *L'écriture de soi peut-elle dire l'histoire ?*, actes du colloque organisé par la BPI les 23 et 24 mars 2001, Paris, Bibliothèque du centre Pompidou, 2002

Christin , Anne-Marie, *Poétique du blanc, vides et intervalles dans la civilisation de l'alphabet*, Paris, Vrin, 2009

Cohn, Dorrit, *La transparence intérieure, mode de représentation de la vie psychique dans le roman*, Paris, Seuil, coll. "Poétique", [1978], 1981

Combe, Dominique, *Les Genres littéraires*, Paris, Hachette, 1992

Compagnon, Antoine, *Le démon de la théorie, Littérature et sens commun*, Paris, Seuil, 2008

Dällenbach, Lucien, *Le Récit spéculaire*, Paris, Seuil, 1977

Darrieussecq, Marie, *Rapport de police*, Paris, [POL, 2010], Paris, Gallimard, coll. "Folio", 2011

Declercq, Gilles, et Murat, Michel, *Le Romanesque*, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004

Deleuze, Gilles, *Critique et Clinique*, Paris, Minuit, 1993

Demanze, Laurent, *Encres orphelines*, *Pierre Bergounioux, Gérard Macé, Pierre Michon*, Paris, Corti, 2008

Douzou, Catherine, « Le 11 septembre 2001 de Michel Vinaver. Babel Implosée », in Fix, Florence et Toudoire-Surlapierre, Frédérique (dir.), *La Citation dans le théâtre contemporain (1970-2002)*, Dijon, EUD, coll. " Écritures", 2010

Drillon, Jacques, *Traité de la ponctuation française*, Paris, Gallimard, 1991

Dufour, Philippe, *Flaubert ou la prose du silence*, Paris, Nathan, 1997

Eco, Umberto*, L'Œuvre ouverte*, [1962], Paris, Seuil, 1965

_ *Lector in fabula : le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs* [traduction Myriam Bouzaher], Paris, Grasset, 1979

Faerber, Johan, « écrire, un verbe intransitif ? », *in* Asholt, Wolfgang, Dambre, Marc (eds), *Un retour des normes romanesques dans la littérature française contemporaine*, Presses Sorbonne Nouvelle, 2010, p.21-33

Fontanier, Pierre, *Les figures du discours*, Paris, Flammarion, 1977

Fortin, Jutta et Vray, Jean-Bernard (dir.), *L'imaginaire spectral de la littérature narrative contemporaine*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2012

Genette, Gérard, *Figure III*, Paris, Seuil, 1972

_ *Proust palimpseste*, *Figure I*, Paris, Seuil, 1966

Girard, René, *Mensonges romantiques et vérités romanesques*, Paris, Grasset, 1961

Gleize, Joëlle, *Le Double miroir, le livre dans les livres de Stendhal à Proust*, Paris, Hachette, coll. "supérieur", 1992

Goux, Jean-Paul, *La fabrique du continu*, Seyssel, Paris, Champ Vallon, 1999

Hamel, Yan, *La Bataille des mémoires : la Seconde Guerre mondiale et le roman français*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2006

Hamon, Philippe, « Un discours contraint », in *Poétique*, 16, 1973 repris dans *Littérature et réalité*, Paris, Éditions du Seuil, 1982

Havercroft, Barbara, « Dire l'indicible : trauma et honte chez Annie Ernaux », *Roman 20-50*, n°40, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, déc. 2005, p. 119-131

_ « Questions éthiques dans la littérature de l'extrême contemporain : les formes discursives du trauma personnel », in Anne Sennhauser (dir.) *Proses narratives en France au tournant du XXIe siècle*, Cahiers du Ceracc, n°5, 2012, p. 20-34

Henriot, Emile, « Un nouveau roman », *Le Monde*, 22 mai 1957

Hermetet, Anne-Rachel, et Paul, Jean-Marie (eds), *Ecritures autobiographiques : entre confession et dissimulation*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010

Higgins, Lynn Ann, *New Novel, New Wave, New Politics: Fiction and The Representation of History in Postwar France*, Lincoln and London, University of Nebraska Press, 1996

Huglo, Marie-Pascale, *Le sens du récit*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 2007

Huglo, Marie-Pascale, Rocheville, Sarah (dir.), *Raconter ? Les enjeux de la voix narrative dans le récit contemporain*, Paris, L'Harmattan, 2004

Iser, Wolfgang, *L'acte de lecture : théorie de l'effet esthétique*, traduit de l'Allemand par Evelyne Snycer, Bruxelles, Mardaga, coll. "Philosophie et langage", 1985

Kaempfer, Jean, Florey, Sonya et Meizoz, Jérôme, *Formes de l'engagement littéraire (XVe-XXIe siècle),* Lausanne, Antipodes, 2006

Kantor, Tadeusz, *Le Théâtre de la mort*, textes réunis et présentés par Denis Bablet, Lausanne, L'âge d'homme, 2000

Kebrat-Orecchioni , Catherine*, L'Implicite*, Paris, Colin, 1986

Lang, Luc, « Géopolitique du contemporain », in Lionel Ruffel (dir.) *Qu'est-ce que le contemporain*, Paris, Cécile Defaut, 2010

Lejeune, Philippe, *Les Brouillons de soi*, Paris, Seuil, 1998

Lotman, Iouri, *La structure du texte artistique* (trad. du russe par Anne Fournier, Bernard Kreise, Ève Malleret... [et al.]), [1970, Moscou], Paris, Gallimard, 1973

Lungo (del), Andréa (dir.), *Le Début et la fin du récit*, Paris, Garnier, 2010

_ « Pour une poétique de l'incipit », *Poétique*, n°94, avril 1993

_ *L'Incipit romanesque*, Paris, Seuil, 2003

Magris, Claudio, Cahier du *Monde* N°21204, 22 mars 2013

Maingueneau, Dominique, *Le Contexte de l'œuvre littéraire. Enonciation, écrivain, société*, Paris, Dunod, 1993

_ *Le discours littéraire, Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Colin, 2004

Majorano, Matteo (dir.) *Le goût du roman : la prose française : lire le présent*, Bari, BA Graphis, , 2002

Martin, Jean-Pierre, *La Bande sonore*, Paris, Corti, 1998

Maulpoix, Jean-Michel, *Du Lyrisme*, Paris, Corti, 2000

Meizoz, Jérôme*, L'âge du roman parlant* (1919-1939), Genève, Droz, 2001

Philippe, Gilles et Piat, Julien (dir.) *La Langue littéraire. Une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*, Paris, Fayard, 2009

_ (dir.) *La langue littéraire. Une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*, Fayard, Paris, 2009

Pic, Muriel, Selmeci Castioni, Barbara et Elslande (van), Jean-Pierre (dir.) *La Pensée sans abri. Non-savoir et littérature*, Cécile Defaut, Nantes, 2012

Pingaud, Bernard, *Dictionnaire anthologique et critique des écrivains*, Grasset, 1960

_ *Inventaire*, Gallimard, 1965

_ *L'Expérience romanesque*, Paris, Gallimard, coll. "Idées/Gallimard", 1983

Rabaté Dominique « « Où est ma famille ? »: la violente étrangeté de Marie NDiaye », in Blanckeman, Bruno, Mura-Brunel, Aline, et Dambre, Marc (dir.), *Le roman français au tournant du XXIè siècle*, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris, 2004, p.549-561

_« Figures de la disparition dans le roman contemporain », in Asholt, Wolfgang, Dambre, Marc (eds), *Un retour des normes romanesques dans la littérature française contemporaine*, Presses Sorbonne Nouvelle, 2010, p.67-75

« Impuissances et rémanences de la disparition : le spectre », *in* Jutta Fortin, Jean-Bernard Vray (dir.), *L'imaginaire spectral de la littérature contemporaine*, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2012

_ (dir.) *Modernités*, 15, « Ecritures du ressassement », Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2001

_ *Le chaudron fêlé, Ecarts de la littérature*, Paris, Corti, 2006

_ *Poétique de la voix*, Paris, Corti, 1999

Rabaté, Jean-Michel, *Tout dire ou ne rien dire, Logiques du mensonge*, Paris, Stock, 2005

Ricardou, Jean, *Pour une théorie du Nouveau roman*, Paris, Seuil, coll. "Tel Quel", 1967

Ricardou, Jean, Van Rossum-Guyon, Françoise (dir.), *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui*, vol. 1, Paris, UGE, 1971

Richard, Jean-Pierre, *Microlectures, I,* Paris, Seuil, coll. "Poétique", 1979 ; T.2 , Paris,Seuil, 1984

_ *Pages Paysages, Microlectures II*, Paris, Seuil, coll. "Poétique", 1984

Ricoeur, Paul, *Temps et Récit, 2, La configuration dans le récit de fiction*, Paris, Seuil, [1984], coll. "point", 1991

_ *Temps et récit*, Tome 1, Paris, Seuil, [1984], coll. "point", 1991

_ *Temps et récit, Tome 3, Le Temps raconté*, Seuil, [1985] coll. "point" 1991

Rivière, Danièle, (dir), *Jeux en enjeux de la narrativité dans les pratiques contemporaines (Arts visuels, Cinéma, Littérature)*, Paris, Dis Voir, 2006.

Robbe-Grillet, Alain, « L'exercice problématique de la littérature », in *Les Enjeux philosophiques des années 50*, Paris, Centre Pompidou, 1989

_ Alain, *Pour un Nouveau Roman*, « Sur quelques notions périmées », Paris, Minuit, [1957] coll. « Double », 2013

Rousset, Jean, *Leurs yeux se rencontrèrent*, Paris, Corti, 1981

Rubino, Gianfranco, (dir.) *Voix du contemporain, Histoire, mémoire et réel dans le roman français d'aujourd'hui*, « Studi e testi » n°5, Rome, Bulzoni editore, 2006

Rubino, Gianfranco,(dir.) *Présences du passé dans le roman français contemporain*, « Studi e testi » n°6, Rome, Bulzoni editore, 2007

Ruffel, Lionel, (éd.), *Qu'est-ce que le contemporain ?*, Nantes, Cécile Defaut, 2010

_ « Un réalisme contemporain : les narrations documentaires », Paris, Armand Colin, 2012/2, n°166, p. 13-25.

Saïda, Jean-Pierre, (dir.) *Modernités* 16, Presses Universitaires de Bordeaux, 2002, p.229-237

Sarraute, Nathalie, *L'Ère du soupçon*, Paris, Gallimard, [1956], coll. "Essai", 2009

Sartre, Jean-Paul, *Que peut la littérature ?*, Paris, UGE, 1965

Schaffner, Alain, « Le romanesque : idéal du roman ? », in *in* Declercq, Gilles, et Murat, Michel, *Le Romanesque*, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 267- 282

_ « Le romanesque, mode d'emploi », *in* Asholt, Wolfgang, Dambre, Marc (éd.), Un retour des normes romanesques dans la littérature française contemporaine, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2010, p.51-65

Sennhauser, Anne, (dir.) *Proses narratives en France au tournant du XXIe siècle*, Cahiers du Ceracc, n°5, 2012

Serça, Isabelle, *Esthétique de la ponctuation*, Paris, Gallimard, 2012

Shaeffer, Jean-Marie, « La catégorie du romanesque » *in* Declercq, Gilles, et Murat, Michel, *Le Romanesque*, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, p.291-302

Sheringham, Mickaël, « Le Romanesque du quotidien », in Declercq, Gilles, et Murat, Michel, *Le Romanesque*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, p.255-265

_ *Traversées du quotidien. Des surréalistes aux postmodernes*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. "lignes d'art", 2013

Suleiman, Susan Robin, *Le roman à thèse ou l'autorité fictive*, Paris, Presses Universitaires de France, 1983

Todorov, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970

Trévisan, Carine, « Se rendre témoignage à soi-même », in Chiantaretto, Jean-François (dir), *Témoignage et Trauma*, *Implications psychanalytiques*, Paris, Dunod, 2004

_ *Les fables du deuil*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. "Perspectives littéraires", 2001

Viart, Dominique (éd.) *Mémoires du récit*, *études sur le récit contemporain,* coll. "Écritures contemporaines", vol. 1, Paris-Caen, Minard, Lettres modernes, 1998

Viart, Dominique « Historicité de la littérature : la fin d'un siècle littéraire », in Curatolo, Bruno , Debreuille, Jean-Yves, Parent, Sabrina et Touret, Michèle (dir.) *Quand finit le XXe siècle ?*, Revue *ELFe*, vol. 2, 2012

Viart, Dominique et Rubino, Gianfranco (dir.) *Écrire le présent*, Armand Colin, Paris, 2012

Viart, Dominique, « En lieu et place des sans-voix », in *Le Magazine littéraire*, n°526, déc. 2012, p. 78-80

_ (dir.), *Ecritures contemporaines*, 10, « Nouvelles écritures de l'Histoire », Caen, Minard, Lettres modernes, 2009

_ « Fictions en procès », in Blanckeman, Bruno, Mura-Brunel, Aline, et Dambre, Marc (dir.), *Le roman français au tournant du XXIè siècle*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, p.289-303

_ « Filiations littéraires », in *États du roman contemporain*, coll. "Écritures contemporaines", vol. 2, Paris-Caen, Minard, Lettres modernes, 1999

_ « Formes et dynamiques du ressassement. Giacometti, Ponge, Simon, Bergounioux », *in* Benoit, Eric, Braud, Michel, Moussanon, Jean-Pierre, Paulin, Isabelle et Rabaté, Dominique (dir.) « Écritures du ressassement », *Modernités*, n°15, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2001, p. 58-74

_ « le silence des pères au principe de filiation » in *Études françaises*, Martine-Emmanuelle Lapointe et Laurent Demanze (dir.), *Figures de l'héritier dans le roman contemporain*, Montréal, Presses Universitaires de Montréal, 2009, p. 95-112

_ « le silence des pères au principe de filiation » in *Etudes françaises*, Figures de l'héritier dans le roman contemporain, vol. 45, numéro 3, 2004, p. 95-112

_ « Mémoires du récit. Questions à la modernité », in Dominique Viart (éd.) *Mémoires du récit*, *études sur le récit contemporain,* coll. "Écritures contemporaines", vol. 1, Paris-Caen, Lettres modernes Minard, 1998

_ « Nouveaux modèles de représentation de l'Histoire en littérature contemporaine », in Dominique Viart (dir.), *Ecritures contemporaines*, 10, « Nouvelles écritures de l'Histoire », Lettres modernes, Minard, Caen, 2009

_ « Tropiques de la déshérence. Forme d'une "éthique de la restitution" dans la littérature contemporaine », in Adélaïde Russo et Simon Harel (dir.), *Lieux propices. L'énonciation des lieux. Le lieu de l'énonciation dans les contextes francophones interculturels*, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. « Intercultures », 2005, p. 209-22

_ « Vers une poétique « spectrale » de l'histoire », *in* Jutta Fortin et Jean-Bernard Vray (dir.), *L'imaginaire spectral de la littérature narrative contemporaine*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2012, p. 37-51

Viart, Dominique, Vercier, Bruno, *La littérature française au présent*, Paris, Bordas, [2005] 2009

Wagner, Franck, « Ni début, ni fin ? Le cas du « Nouveau Roman », in Andréa del Lungo (dir.), *Le Début et la fin du récit*, Paris, Garnier, 2010

Wolf, Nelly, *Une Littérature sans Histoire. Essai sur le Nouveau roman*, Genève, Droz, 1995

IV- Ouvrages et articles de sciences humaines et sociales, et sciences des médias

a- sur la notion d'évènement

Arendt, Hannah , *Penser l'évènement*, Paris, Belin, 1989

Arquembourg, Jocelyne, *L'Évènement et les médias, les récits médiatiques des tsunamis et les débats publics (1755-2004)*, Paris, Archives contemporaines, 2011

Arquembourg-Moreau, Jocelyne, *Le Temps des évènements médiatiques*, Bruxelles, de Boeck, 2003

Badiou, Alain, *L'Être et l'évènement*, Paris, Seuil 1988

Bégout, Bruce, *La Découverte du quotidien*, Paris, Allia, 2005

Benoist, Jocelyn, « Qu'est-ce qui est donné. La pensée et l'évènement », *Archives de philosophie*, n°59, 1996, p. 629-657

Boisset, Emmanuel et Corno, Philippe (dir), *Que m'arrive t-il ? Littérature et évènement*, Presses Universitaires de Rennes, 2006

Caruth, Cathy, *Unclaimed Experience : Trauma, Narrative and History*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1996

Caussat, Pierre, *L'Évènement*, Paris, Desclée de Brouwer, 1992

Derrida, Jacques, *Le Concept du 11 septembre – Entretiens avec Giovanna Borradori*, Paris, Galilée, 2004

Dosse, François, « Évènement » in Delacroix, Christian, Dosse, François, Garcia, Patrick et Offenstadt, Nicolas, (dir.), *Historiographies, concepts et débats, II*, Paris, Gallimard, [2010], coll. "Folio", 2012, p. 746-747

Dosse, François, *Renaissance de l'évènement. Un défi pour l'historien : entre sphinx et phénix*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010

Farge, Arlette, « Qu'est-ce qu'un évènement ? », *Terrain*, n°38, mars 2002

Felman, Shoshana, et Laub, Dori, *Testimony. Crises of Witnessing in Literature, Ppsychoanalysis, and History*, New York, Routledge, 1992

Gilmore, Leigh, *The Limits of Autobiography : Trauma and Testimony*, Ithaca, Cornell University Press, 2001

Jackson, Julian, *La France sous l'occupation*, 1949-1944, trad. Angl. Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris, Flammarion, 2004

Laborie, Pierre, *Les Français des années troubles, De la guerre d'Espagne à la Libération,* Paris, Seuil, [2001] 2003

Laugier, Sandra, et Paperman, Patricia, (dir.) *Le Souci des autres. Éthique et politique du care*, Paris, éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 2005

Leclerc-Olive, Michèle, *Le Dire de l'évènement (biographique)*, Lille, Presses Universitaire du Septentrion, 1997

Luckhurst, Roger, *The Trauma Question*, New York, Routledge, 2008

Lyotard, Jean-François, *Pérégrinations. Loi, forme, évènement*, Paris, Galilée, 1990

Marion, Jean-Luc, *Étant donné. Essai d'une phénoménologie de la donation*, Paris, Presses universitaires de France, 1997

Matvejevitch, Predrag, *Pour une poétique de l'évènement*, Paris, UGE, 1979

Mehl, Dominique, *La Télévision de l'intimité*, Paris, Seuil, 1996

Morin, Edgar, « Le retour de l'évènement », in *Communications*, 18, Paris, Seuil, 1972,p. 6-20, [en ligne] http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/comm_0588-8018_1972_num_18_1_1254

Nietzsche, Friedrich, *Ainsi parlait Zarathoustra*, deuxième partie, « De grands évènements » [Bruxelles, 1893], Paris, Mercure de France, Société du Mercure de France, *Œuvres complètes de Frédéric Nietzsche,* [trad. Henri Albert], 1903, vol. 9

Nora, Pierre, « L'Évènement monstre », in Edgar Morin (dir.) *Communications*, 18, 1972,. p. 162-172, [en ligne], consulté le 20 janv. 2009 : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/comm_0588-8018_1972_num_18_1_1272

Ricoeur, Paul, « Le retour de l'évènement » in *Mélanges de l'Ecole française de Rome, Italie et Méditerrannée*, T. 104, N°1, 1992, p. 29-35

Robin, Régine, *Le Naufrage du siècle, suivi de Le cheval blanc de Lénine ou l'Histoire autre*, Berg, (1979) 1995

Romano, Claude, *Il y a*, Presses Universitaires de France, coll. "Épiméthée", Paris, 2003

Romano, Claude, *L'Évènement et le monde*, Presses Universitaires de France, coll. "Épiméthée", Paris, 1998

_ *L'Évènement et le temps*, Presses Universitaires de France, coll. "Épiméthée", Paris, 1999

Sartre, Jean-Paul, « Un promeneur dans Paris insurgé », *Combat*, 2 septembre 1944

Virgili, Fabrice, *La France virile : Des femmes tondues à la Libération*, Paris, Payot, 2000

Virilio, Paul, *Un paysage d'évènements*, Paris, Galilée, 1996

Wieviorka, Annette, *L'Ère du témoin*, Paris, [Plon, 1998], Fayard, Pluriel, 2013

Winock, Michel, « Qu'est-ce qu'un évènement ? », *L'Histoire*, n°268, septembre 2002

Zourabichvili, François, *Deleuze, une philosophie de l'évènement*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. "philosophies", [1994] 1996

b- généralités

Adorno, Theodor W., *Modèles critiques*, 1984

_ *Notes sur la littérature*, Paris, Flammarion, [1958, Suhrkamp Verlag, Frankfurt/Main], traduction Sybille Muller, Flammarion, 1984

_ *Prismes. Critique de la culture et de la société,* [*Prismen*, 1955], traduit de l'allemand par Geneviève et Rainer Rochlitz, Paris, Payot, 1986

Arendt, Hannah, *La nature du totalitarisme*, Paris, Payot, 1990

_ « Understanding and Politics », in Partisan Review, vol.20, n°4, juil.-août 1953, p.377-392, numéro spécial d'Esprit, n°6, juin 1980, repris dans *La nature du totalitarisme*, Paris, Payot, 1990

_ *La Crise de la culture*, Gallimard, coll. "Folio", 1989

Arquembourg, Jocelyne, *L'évènement et les médias. Les récits médiatiques des tsunamis et les débats publics (1755-2004)*, Paris, éditions des archives contemporaines, 2011

Artières, Philippe (dir/eds) *Le livre des coupables. Autobiographies de criminels* (1896-1909), Albin Michel, 2000

Aubert, Nicole, *Le culte de l'urgence la société malade du temps*, Paris, Flammarion, 2003

Augé, Marc, *Fictions fin de siècle* suivi de *Que se passe-t-il ?*, Paris, Fayard, 2000

_ *Non-lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité*, coll. "La Librairie du XX^e siècle", Paris, Seuil, 1992

Austin, John Langshaw, *Quand dire c'est faire*, [1962], Seuil, 1970

Awad, Gloria, *Du sensationnel*, Paris, L'Harmattan, 1995

Baudrillard, Jean, *L'esprit du terrorisme*, Paris, Galilée, 2002

Bégout, Bruce, *La Découverte du quotidien*, Paris, Allia, 2005

Benjamin, Walter, « Le Conteur, Réflexion sur l'œuvre de Nicolas Leskov », in *Œuvres*, III, Paris, Gallimard, [2000], coll. "Folio", 2010, p. 114-151

Bettelheim, Bruno, *Psychanalyse des contes de fée*, Paris, Hachette, 1998 (1976)

Blanchot, Maurice, *Écrits politiques*, 1958-1993, Paris, Léo Sheer, 2003

Bloch, Marc, *L'Étrange défaite, témoignage écrit en 1940*, Paris, [1957, Albin Michel], Gallimard, coll. "Folio", 2012

Boucheron, Patrick, « On nomme littérature la fragilité de l'histoire », *Le Débat*, n° 265, Paris, Gallimard, mai-août 2011, p. 41-56

_ (avec Mathieu Riboulet) *Prendre dates. Paris, 6 janvier-14 janvier 2015*, Verdier, 2015

Bourdeau, Louis, *L'Histoire et les Historiens. Essai critique sur l'histoire considérée comme science positive*, Paris, Alcan, 1888

Bourdieu, Pierre, *Sur la télévision*, Paris, Raison d'agir, 2008

Bourriaud, Nicolas, *L'Esthétique relationnelle*, Dijon, Les Presses du réel, 2001

Braudel, Fernand, *Histoire et sciences sociales : la longue durée*, 1958, in *Ecrits sur l'Histoire*, Paris, Flammarion, 1969

Braudel, Fernand, *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*, Paris, Armand Colin, 1966

Brison, Susan, « The Uses of Narrative in the Aftermath of Violence », Claudia Card (dir.), *On Feminist Ethics and Politics*, Lawrence, University Press of Kansas, 1999

Brossat, Alain, *Les tondues : un carnaval moche*, Levallois-Perret, Manya, 1992

Brutvan, Cheryl, *Sophie Ristelhueber, Détails du monde*, [« Details of the World » de Sophie Ristelheber, Museum, of Fine Arts, Boston, 2001, trad. Claire Bonifay,] Arles, Actes Sud, 2002

Card, Claudia, (dir.), *On Feminist Ethics and Politics*, Lawrence, University Press of Kansas, 1999

Certeau (de), Michel, *L'Écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, 1975

Chaumont, Jean-Michel, *La concurrence des victimes. Génocide, Identité, Reconnaissance*, Paris, La Découverte, [1997], 2002

Cling, Maurice, et Thanassekos, Yannis, (dir), *Ces visages qui nous parlent*, Actes de la rencontre internationale sur le témoignage des survivants des camps de concentration et d'extermination nazis, Bruxelles-Paris, Fondation Auschwitz et Fondation pour la Mémoire de la Déportation, 1995

Corbin, Alain, (dir.*), 1515 et les grandes dates qui ont fait la France revisitées par les grands historiens d'aujourd'hui*, Paris, Seuil, 2005

_ *Le Village des "cannibales"*, Paris [Aubier, 1990], Flammarion, coll. "Champ Histoire", 2009

Cru, Jean Norton, *Témoins essai d'analyse et de critique des souvenirs de combattants édités en français de 1915 à 1928*, Paris, Les Étincelles, 1929

Darnou, Gérard, (éd) *Littérature et médecine*, Paris, BPI en actes, centre Pompidou, 2001

_ (éd.) *Peser les mots*, Lambert-Lucas, Limoges, 2008

Debord, Guy, *La Société du spectacle*, Paris, Buchet-Chastel, 1967

Debray, Régis, *Cours de médiologie générale*, Paris, Bibliothèque des Idées, 1991

_ *Du bon usage des catastrophes*, Paris, Gallimard, 2011

_ *Éloge des frontières*, Paris, Gallimard, 2010

Deleuze, Gilles, *Critique et clinique*, Paris, Minuit, 1993

_ *Différence et répétition*, Presses Universitaires de France, 1968

_ avec Guattari, Félix, « Mai 68 n'a pas eu lieu », *Les Nouvelles Littéraires*, 3-9 mai 1984

_ *Le Pli, Leibnitz et le baroque*, Minuit, critique, 1988

Descombes, Vincent, « « Un dedans derrière ce qui est le dedans » », *Rue Descartes*, 2004/1 n°43

Desmarais, Julie, *Femmes tondues. France-Libération. Coupables, amoureuses, victimes*, Presse Université Laval, 2011

Didi-Huberman, Georges, *Images malgré tout*, Paris, Minuit, 2003

Dosse, François, « 7 : Reinhart Koselleck entre sémantique historique et herméneutique critique », *in* Christian Delacroix *et al.*, Historicités La Découverte « Recherches », 2009 p. 115-129

Duby, Georges, *L'Histoire continue*, Paris, Odile Jacob, 1991

_ *Le Dimanche de Bouvines*, Paris, Gallimard, 1973

Eliacheff, Caroline, et Soulez Larivière, Daniel, *Le Temps des victimes*, Paris, Albin Michel, 2006

Erner, Guillaume, *Tous victimes ! Essai sur la société compassionnelle*, Paris, La Découverte, 2006

Farge, Arlette, *Essai pour une histoire des voix au XVIIIème siècle*, Paris, Bayard, 2010

Fassin, Didier, et Bourdelais, Patrice, (dir.) *Les Constructions de l'intolérable*, Paris, La découverte, 2005

Foëssel, Michael, *Après la fin du monde. Critique de la raison apocalyptique,* Paris, Seuil, coll. "l'ordre philosophique" 2012

Foucault, Michel (éd.), *Moi, Pierre Rivière, ayant égorgé ma mère, ma sœur, mon frère… un cas de parricide au XIXe siècle*, Paris, Julliard, 1973

_ *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, 1975

Freud, Sigmund, « Sur les souvenirs-écrans », *in Névroses, Psychoses et Perversions*, Paris, Presses Universitaires de France, 1973, p. 113-132

_ *Etudes sur l'hystérie*, 1895

_ *La naissance de la psychanalyse*, Paris, Presses Universitaires de France, 1956

_ *Nouvelles conférences sur la psychanalyse* [1932], Paris, Gallimard, 1971

Ginzburg, Carlo, « Traces, racines d'un paradigme indiciaire », in *Mythes, emblèmes, traces*, Paris, Flammarion, 1989

Gouyon, Pierre-Henry, Benasayag, Miguel, *Fabriquer le vivant ?* Ce *que nous apprennent les sciences de la vie pour penser les défis de notre époque*, Paris, La découverte, coll. "cahiers libres", 2012

Greenberg, Susan, « Slow Journalism », *Prospect*, n° 131, 25 février 2007

Hartog, François, « 8 : Sur la notion de régime d'historicité. » Entretien avec François Hartog, *in* Christian Delacroix *et al.*, Paris, La Découverte « Recherches », 2009 p. 133-149.

_ *Régimes d'historicité, Présentisme et expériences du temps*, Paris, Seuil, [2003], coll. "points", 2012

Henriet, Eric B., *L'Uchronie*, Paris, Klincksieck, 2009

Jankelevitch, Vladimir, *La Mort*, Paris, Flammarion, 1970

Koselleck, Reinhart, *Le Futur passé. Contribution à la sémantique des temps historiques*, (trad. J. Hoock et M-C Hoock) [Suhrkamp, 1979], Paris, éd. EHESS, 1990

Lacan, Jacques, *Ecrits*, « Le Stade du miroir », Paris, Seuil, [1966], 1999

Lacan, Jacques, *Écrits*, Paris, Seuil, [1966], 1999

Lagandré, Cédric, *L'actualité pure, essai sur le temps paralysé*, Paris, éd. EHESS, coll. "travaux pratiques", 2009

Lambrichs, Louise, *Le Livre de Pierre*, Paris, Seuil, 1998

Lanzmann, Claude, "Holocauste, la représentation impossible", *Le Monde*, 3 mars 1994, p. I et VII

Latouche, Serge*, Bon pour la casse : les raisons de l'obsolescence programmée*, Paris, Les liens qui libèrent, 2012

Le Roy-Ladurie, Emmanuel, « Évènement et longue durée dans l'histoire sociale: l'exemple chouan », in *Communications*, 18,1972, p. 72-84

Le Roy-Ladurie, Emmanuel, *Les Paysans de Languedoc*, Paris, Mouton, 1966

Lyotard, Jean-François, *La Condition postmoderne*, Paris, Minuit, 1979

Malcolm, Janet, *The Journalist and the Murderer*, trad. De l'Anglais par Lazare Bitoun, François Bourin, Washington Square, [1990] 2013

Manea, Norman, *La Cinquième impossibilité*, Seuil, coll. "Fiction et Compagnie", 2013

Marion, Jean-Luc, *Etant donné*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997

Merleau-Ponty, Maurice, *Signes*, [1960], Gallimard, coll. "Folio essais" 2003

Mourier, Maurice, Débat avec Christian Descamps, Maurice Mourier, Miguel Angel Sevilla, *Esprit,* numéro consacré à Paul Ricœur, n°7-8, juillet-août 1988, p. 269-273

Nancy, Jean-Luc, *Le regard du portrait*, Paris, Galilée, 2000

Nora, Pierre, *Les lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, [1983], 2004

Pontalis, Jean-Bertrand, *Ce temps qui ne passe pas*, Paris, Gallimard, [1997], 2005

Prochasson, Christophe, *L'empire des émotions, des historiens dans la mêlée*,Paris, Demopolis, 2008

Prost, Antoine, *Douze leçons sur l'histoire*, Paris, Seuil, coll. "points", 1996

Renouvier, Charles, *Uchronie (l'utopie dans l'Histoire), esquisse historique apocryphe du développement de la civilisation européenne tel qu'il n'a pas été, tel qu'il aurait pu être*, in *Revue philosophique et religieuse*, 1857, révisé dans *Bureau de la critique philosophique*, [1876], Pau, Pyrémonde, 2007

Revault d'Allonnes, Myriam, *La crise sans fin. Essai sur l'expérience moderne du temps,* Paris, Seuil, coll. "La couleur des idées", 2012

Ricoeur, Paul, « La Distance temporelle et la mort en histoire » *in* Christian Delacroix *et al.*, *Historicités*, La Découverte « Recherches », 2009, p. 13-27

- *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000

- *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990

Rimé, Bernard, *Le partage social des émotions*, Paris, Presses Universitaires de France, 2005

Rivette, Jacques, « De l'abjection », *Cahiers du Cinéma* n°120, juin 1961, p. 54-55. Repris dans Antoine De Baecque (edit), *Théories du Cinéma*, Paris, *Cahiers du cinéma*, 2001, p. 37-40

Robin Régine. « L'Histoire saisie, dessaisie par la littérature ? », *Espaces Temps*, 59-61, 1995, *Le temps réfléchi. L'histoire au risque des historiens*, p. 56-65, p. 57. http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/espat_0339-3267_1995_num_59_1_3959

_ « L'écriture à la trace entretien avec Régine Robin », entretien réalisé par Casanova, Vincent, Leschi, Didier et Wahnich, Sophie, *Vacarme*, n° 54, hiver 2011, pp. 4-12

_ « L'histoire à l'épreuve de la littérature », in *Le Naufrage du siècle*, Berg International, Paris, 1995 [1979], p. 55- 100

_ *Le Cheval blanc de Lénine ou l'Histoire autre*, Bruxelles, Complexe, 1979

Rosset, Clément, *Le réel et son double*, Paris, Gallimard, 1984 (1976)

Rousso, Henry, et Conan, Éric, *Vichy, un passé qui ne passe pas*, Fayard, coll. "Pour une histoire du XX^{e} siècle", 1994

_ *La dernière catastrophe*, Paris, Gallimard, 2012

Sansot, Pierre*, Les Gens de peu*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992

Stora, Benjamin, *La gangrène et l'oubli*, Paris, Seuil, 1991

Toutenu, Denis et Settelen, Daniel, *L'affaire Romand : Le narcissisme criminel, approche psychologique*, Paris, L'Harmattan, 2003

Veyne*,* Paul, *Comment on écrit l'histoire*, Paris, Seuil, 1971

Vincent, Jean-Didier, *Le Cœur des autres, Biologie de la compassion*, Paris, Plon, 2003

Walker, Ian, "Desert Stories or Faith in Facts?" in The Photographic Image in Digital Culture, Londres/ New York, Routledge (éds), 1995

Wolf, Francis, *Dire le monde*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997

V- dictionnaires et encyclopédies

Encyclopédie Universalis, 1980

Dictionnaire *Le Robert,* sous la direction d'Alain Rey

Dictionnaire culturel, Le Robert, 2005 sous la direction d'Alain Rey

Vocabulaire de la psychanalyse, [1967] 2009 sous la direction de Jean Laplanche et Jean-Bertrand Pontalis Paris, Presses Universitaires de France

Gradus. Les procédés littéraires, sous la direction de Bernard Dupriez, UGE, coll "10/18", 1984