Université Paris Nanterre

200 av. de la République
92001 Nanterre Cedex
www.parisnanterre.fr

Membre de l'université Paris Lumières

ED 138
Centre des Sciences des Littératures
en langue Française (CSLF)
Observatoire des Écritures
Contemporaines

Morgane KIEFFER

Le romanesque paradoxal.

Formes et usages contemporains de l'esthétique romanesque chez Leslie Kaplan, Jean-Philippe Toussaint, Tanguy Viel et Christine Montalbetti
(1982-2018)

Thèse présentée et soutenue publiquement le ***12 octobre 2018***
en vue de l'obtention du doctorat de littérature française de l'Université Paris Nanterre
sous la direction de M. Dominique VIART (Université Paris Nanterre)

Jury :

Rapporteure :	Madame Nathalie PIEGAY	Professeure, Université de Genève, Suisse.
Rapporteur :	Monsieur Laurent DEMANZE	Professeur, Université Stendhal, Grenoble.
Membre du jury :	Monsieur Dominique VIART	Professeur, Université Paris Nanterre.
Membre du jury :	Madame Thiphaine SAMOYAULT	Professeure, Université Sorbonne Nouvelle.
Membre du jury :	Monsieur Frank WAGNER	Maître de Conférences, Université Rennes 2.

Résumé

Cette thèse s'attache à mettre au jour les formes et les usages du romanesque dans des fictions narratives écrites à partir de la fin du XX^e^ siècle. Les œuvres de Jean-Philippe Toussaint et de Leslie Kaplan (venus à l'écriture autour des années 1980), et celles de Christine Montalbetti et de Tanguy Viel (dont les premières publications remontent au tournant des années 2000), me servent d'observatoire pour une ligne de force des écritures romanesques contemporaines. Celle-ci oscille entre une posture de réticence, face à l'esthétique romanesque mise à mal par les formalismes de la seconde moitié du XX^e^ siècle mais aussi par toute une veine antiromanesque pluriséculaire, et un désir d'embrassement du romanesque, entendu comme répertoire narratif et imaginaire collectif. À partir de cette dynamique, l'étude dégage les modalités d'une présence indicielle du romanesque dans la production contemporaine, qui relève d'une écriture de la notation. Ce romanesque apparaît dès lors comme paradoxal sur trois niveaux : historique d'abord, puisqu'il ne cesse de redynamiser ses modalités d'écriture malgré des remises en question permanentes ; esthétique, puisqu'il s'affranchit de ses structures canoniques pour s'actualiser dans un rapport au lecteur fondé sur la reconnaissance et la familiarité ; axiologique et ontologique enfin, puisque l'imaginaire romanesque traditionnellement tourné vers une polarisation et une dramatisation extrêmes se trouve décentré, dans ces fictions, vers une attention au quotidien et au minuscule. Le romanesque devient ainsi un canal sensible qui informe les renouvellements contemporains de la mimésis, et fonde dans la fiction un espace d'empathie et de mise en circulation de l'expérience singulière.

Mots-clés : littérature contemporaine, romanesque, fiction, récit, littérature et société.

Summary

This dissertation investigates the forms and uses of the romanesque in fictional narratives written starting at the end of the twentieth century. The works of Jean-Philippe Toussaint and Leslie Kaplan (who began their writing careers in the 1980s) and those of Christine Montalbetti and Tanguy Viel (whose early publications begin around the year 2000) serve as a point of observation for contemporary romanesque writing. This oscillates between a position of reticence, as the romanesque aesthetic was weakened by the formalism seen in the second half of the twentieth century as well as a long-term tradition of the "antiromanesque", and a desire to embrace the romanesque. Starting from this dynamic, this work distinguishes the modalities by which there is an indicatory presence of the romanesque in contemporary fiction, highlighted through fragmentary writing that I show uses the romanesque as both a repository of narrative and a collective imagery. There the romanesque appears as paradoxical on three levels. First, on the historical level it never ceases to reinvigorate its modalities of writing despite being permanently questioned. Then on the aesthetic level it breaks away from its canonical structures to modernize itself through a relationship with the reader based upon recognition and familiarity. Finally, there is the axiological and ontological level, as romanesque imagery, traditionally turned toward an extreme polarization and dramatization, now encompasses the everyday and the minuscule. The romanesque thus becomes a significant channel that informs contemporary renewals of mimesis and establishes a place of empathy and singularity within fiction.

Keywords: contemporary literature, romanesque, fiction, narrative, literature and society.

À Paul, qui aurait préféré que j'écrive un roman.

À Monique, qui m'a donné le goût de l'enseignement.

And to Sharon, who believed in me.

Remerciements

Un grand merci d'abord à mon directeur de thèse, Dominique Viart, qui accompagne mes réflexions depuis la deuxième année de Master, et dont le soutien et l'exigence constants me sont très précieux. Laurent Demanze est celui qui m'a mise sur la voie, et qui m'a aidée à la retrouver quand je ne savais plus bien où aller. Merci à Tiphaine Samoyault et à Nathalie Piégay d'accepter d'être là pour la dernière étape de ce parcours, et un remerciement particulier à Frank Wagner pour les échanges que nous avons eus cette dernière année, dont j'espère qu'ils se poursuivront à l'avenir.

Ce travail a bénéficié du soutien financier de l'ENS de Lyon, de l'Université Paris Nanterre et de la Fondation des Treilles.

Merci infiniment à mes relecteurs et relectrices, chasseurs de métaphores et de doubles espaces, gardiens de la clarté et des notes de bas de page, plus rapides que l'éclair. Leur présence à mes côtés dans les toutes dernières semaines m'a permis d'arriver au bout : Manon Amandio, Philippe Brand, Frédéric Clemens-Nanni, Anne-Sophie Donnarieix, Flavie Kerautret, Lauriane Maisonneuve, Estelle Mouton-Rovira, Sylvestre Pidoux, Maxique Triquenaux, Gaspard Turin, Elena Quaglia.

Plusieurs petites communautés romanesques ont animé mon quotidien pendant quatre ans. Tous mes remerciements :

À la communauté nanterroise, collègues et étudiant.es, au sein de laquelle j'ai souvent trouvé mon élan. Un remerciement particulier à Marie-Andrée Aquin, qui m'a plus d'une fois sauvé la mise ; à Jacques Martineau, faux cynique et vrai soutien ; et à Anne-Laure Albouy-Lebreton, qui sait écouter.

Aux joyeux lecteurs de *Diacritik*, surtout Johan Faerber pour m'avoir ouvert la porte, et Christine Marcandier pour m'avoir accueillie sur le seuil.

À celles et ceux qui m'ont encouragée depuis l'autre côté de la ligne d'arrivée : Aurélie Adler, Maxime Decout, Raphaëlle Guidée, Alexandre Prstojević.

Aux jeunes chercheur.es qui gravissent la même côte, pour nos projets communs et nos pauses joyeuses : Manon Amandio, qui m'aide à y voir clair sur les décisions importantes (capillaires et doctorales) ; Flavie Kerautret, à mes côtés de l'aquarium à l'Atalante ; Isolde Lecostey depuis le tout début ; Lauriane Maisonneuve, dont la confiance me porte ; Julia Ribeiro qui sait qu'on n'arrive à rien sans apport de sucre régulier ; David Roulier, pour m'avoir plusieurs fois aidée à sortir de l'ornière ; Saeed Sadeghian, qui pose toujours les bonnes questions.

Aux mousquetaires de la thèse, soutiens indéfectibles dans la recherche et en-dehors : Anne-Sophie Donnarieix et Elena Quaglia, une pour toutes et « Tengo una mappa » ; Sanam Nader-Esfahani, *Persian grandma/fairy godmother* ; Marion Tricoire, pour les rires, les larmes *and for your words of wisdom* ; Maxime Triquenaux, qui apporte le même soin à ma bibliographie qu'à notre amitié (et quel soin).

Aux Suisses de cœur : Ivan Farron, généreux compagnon depuis notre rencontre sous les auspices michoniens ; Jean Kaempfer, dont la bienveillance

m’accompagne depuis sept ans ; Sylvestre Pidoux, qui parle aussi bien de Tanguy Viel que de Barbara ; et Gaspard Turin, qui sait ce que j’ai mis de moi dans ces pages.

Ma famille m’a apporté un soutien immense pendant ce parcours. Merci tout particulièrement à ma sœur Raphaëlle, qui veille sur moi alors que c’est elle, la petite.

À Elsa Benedetti, Martin Bonis, Marie Leroy, Camille Thomas : les piliers. Et Alma, qui peut compter sur moi.

À Kyle enfin, qui préfère rester discret. Merci, pour tout.

Table des matières

INTRODUCTION GENERALE: LE ROMANESQUE PARADOXAL 14

CHAPITRE 1. LE ROMANESQUE CONTEMPORAIN, ENTRE RETICENCE ET EMBRASSEMENT 32

1) Le romanesque, chimère ancienne du roman 32
a) Le romanesque et son double : archéologie d'un refoulement historique 32
b) Le romanesque depuis la fin du XX^e siècle : entre résurgence et évidement ... 41
c) La « relation romanesque » contemporaine : une pratique de la seconde main 56
2) Dire le monde contemporain 62
a) Le romanesque comme outil d'intellection du monde 62
b) Les contemporains croient-ils à leurs romans ? 68
c) Devenirs contemporains de l'ambition réaliste 73
3) Élaboration d'un corpus: l'observatoire romanesque 78

PREMIER POLE : L'INTRIGUE 86

CHAPITRE 2. LES RECITS EMPECHES. (DE)CONSTRUCTION NARRATIVE ET IMAGINAIRES INQUIETS DU TEMPS 90

1) Récits en extension (Jean-Philippe Toussaint, Leslie Kaplan, Christine Montalbetti) 96
2) Les récits aléatoires: coïncidences, coups de théâtre, collisions (Jean-Philippe Toussaint, Leslie Kaplan) 109
3) Christine Montalbetti : les fictions excentriques 118
4) Contrepoint : les récits sidérés de Tanguy Viel 133
Conclusion : le romanesque, pour une spatialisation du temps 143

CHAPITRE 3. LA TRACE ET LA MARBRURE. PRESENCE INDICIELLE DU ROMANESQUE DANS LES ECRITURES CONTEMPORAINES 147

1) « Ceci n'est pas un roman » : le romanesque par prétérition 151
a) L'épique essoufflé : variations héroï-comiques 152
b) « Plus classe, donc plus romanesque » (Tanguy Viel). Surexposition de la référence et poétique du cliché 162
2) Christine Montalbetti : un romanesque des marges 177
3) Collages intertextuels, collages intersémiotiques. Le romanesque en éclats de Leslie Kaplan 183
4) Jouer aux cowboys (aux gangsters, aux astronautes) : les exo-romans de Tanguy Viel et Christine Montalbetti 194
Conclusion : la dialectique du masque 214

DEUXIEME POLE: LE PERSONNAGE 219

CHAPITRE 4. SILHOUETTES ET FIGURES : LES PERSONNAGES INEXISTANTS 223

1) Les empathiques entravés, ou l'impossible rapport aux autres 230
2) Présences médi(atis)ées : la vie derrière un écran 239
3) Le personnage et son double : questions de point de vue 256
4) Un « devenir personne » : La tentation spectrale 271

Conclusion : ombres chinoises, silhouettes projetées 290

CHAPITRE 5. L'INVITATION AU ROMAN : METALEPSES ET FIGURES DU LIEN 296

1) La métalepse, pivot de la relation romanesque 303
2) La séduction des perdants (Jean-Philippe Toussaint, Christine Montalbetti) ... 316
3) Les interpellations politiques de Leslie Kaplan 326
4) Raconter, rédimer. Tanguy Viel à la barre 344
Conclusion : vers une « littérature relationnelle » ? 357

TROISIEME POLE : CONSTITUTION DES MONDES ROMANESQUES 361

CHAPITRE 6. ESPACE DU LIVRE, LIEUX DE LA FICTION. SUR L'ENERGIE ROMANESQUE 368

1) La boucle ou l'échappée belle (Tanguy Viel) 372
2) Le paravent des âmes sensibles (dépaysements de Christine Montalbetti) 386
3) Ailleurs parce que j'y suis : les romans centripètes de Jean-Philippe Toussaint 405
4) Leslie Kaplan, un romanesque « des pas perdus » (De Certeau) 434
Conclusion : la main lourde ? Embrassement romanesque et stratégies d'autorité 451

CHAPITRE 7. LE MONDE PAR SES ECLATS. FICTION ROMANESQUE ET ECRITURE DU DETAIL 456

1) Les mondes romanesques autonomes : Tanguy Viel, Jean-Philippe Toussaint 466
a) Le diable dans les détails. Formats paysage et gros plans chez Tanguy Viel. 466
b) Jean-Philippe Toussaint : une érotique du détail 476
2) Écrire pour traverser la frontière : Christine Montalbetti, Leslie Kaplan 485
a) Le romanesque hypersensible de Christine Montalbetti 485
b) Le romanesque hypersensuel de Leslie Kaplan 495
3) Devenirs contemporains de la représentation réaliste 511
Conclusion : « chaosmos-radicelle » 522

CONCLUSION GENERALE. LE ROMANESQUE, UN SYMPTOME CONTEMPORAIN 526

BIBLIOGRAPHIE 537

I. BIBLIOGRAPHIE DES ŒUVRES 537

1) Œuvres du corpus 537
Leslie Kaplan 537
Christine Montalbetti 537
Jean-Philippe Toussaint 538
Tanguy Viel 538
2) Autres œuvres des auteurs du corpus 538
Leslie Kaplan 538
Christine Montalbetti 539
Jean-Philippe Toussaint 539
Tanguy Viel 540
3) Essais et entretiens 540
Leslie Kaplan 540

Christine Montalbetti 541
Jean-Philippe Toussaint 541
Tanguy Viel 542
Autres auteurs 543
4) Autres œuvres (points et contrepoints) 544

II. ÉTUDES CRITIQUES 549

1) Sur le contemporain 549
2) Sur les auteurs du corpus 555
Leslie Kaplan 555
Christine Montalbetti 555
Jean-Philippe Toussaint 556
Tanguy Viel 559
3) Sur d'autres auteurs 560

III. THEORIE, HISTOIRE ET PENSEE DU ROMANESQUE 564

1) Sur la catégorie romanesque 564
2) Esthétique du roman 566
3) Pensée de l'expérience romanesque (lecture, immersion, émotion) 568

IV. THEORIE ET CRITIQUE LITTERAIRES GENERALES 570

1) Littérature 570
2) Linguistique, stylistique 580

V. SCIENCES HUMAINES 581

1) Anthropologie, histoire, géographie 581
2) Sociologie 582
3) Philosophie 583

INDEX 587

INTRODUCTION GÉNÉRALE. LE ROMANESQUE PARADOXAL

> [C]es après-midi-là étaient plus remplis d'événements dramatiques que ne l'est souvent toute une vie. C'était les événements qui survenaient dans le livre que je lisais ; il est vrai que les personnages qu'ils affectaient n'étaient pas « réels », comme disait Françoise. Mais tous les sentiments que nous font éprouver la joie ou l'infortune d'un personnage réel ne se produisent en nous que par l'intermédiaire d'une image de cette joie ou de cette infortune; l'ingéniosité du premier romancier consista à comprendre que dans l'appareil de nos émotions, l'image étant le seul élément essentiel, la simplification qui consisterait à supprimer purement et simplement les personnages réels serait un perfectionnement décisif.
>
> Marcel Proust[1].

> Le romanesque est une création des livres. Il n'est que dans l'attente ou dans le souvenir.
>
> Alexandre Vialatte[2]

Dans un essai paru en 2018, Michel Murat propose de renouer avec « le romanesque des lettres[3] ». Marqué par le tournant pragmatique des études littéraires et désireux de porter un nouvel éclairage sur l'histoire des lettres en décloisonnant les approches traditionnelles, Murat en propose une lecture à nouveaux frais : si toute chronologie a partie liée avec le roman, l'histoire littéraire, qui croise les faits et leur représentation (l'histoire et la légende) et se joue entre les deux scènes du privé et du public, doit s'envisager comme un tout qui unit la littérature et la vie. Le romanesque est l'« idée littéraire » qui fait le lien entre ces dimensions. Il « consiste à voir et à vivre la vie comme un roman, et à s'immerger dans le roman comme s'il était la vraie vie[4] ». Auteurs, critiques et lecteurs deviennent ainsi les personnages d'un drame enlevé dont Murat propose une lecture affective. Le romanesque, à la fois principe narratif et imaginaire, est employé surtout dans sa valeur thymique, pour reprendre un

[1] Marcel Proust, *Du côté de chez Swann* [1913], Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », éd. Pierre Clarac et André Ferré, t. I, 1984, p. 84-85.
[2] *La Dame du Job* [vers 1945], Arléa, 1987, p. 182, cité par Alain Schaffner, « Le romanesque : idéal du roman ? » *in* Gilles Declercq et Michel Murat (dir.), *Le romanesque*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 267-282, p. 271.
[3] Michel Murat, *Le Romanesque des lettres*, Paris, Corti, coll. « Les essais », 2018.
[4] *Idem*, p. 12.

terme de Raphaël Baroni[5]. Entendu comme sentiment de lecture, il devient sous la plume de Murat l'essence même du littéraire : « [l]e romanesque est donc presque partout présent, puisqu'il se manifeste dès qu'on adopte le point de vue du lecteur : il unifie l'ensemble de ce domaine sous les couleurs de la littérature[6] ».

La perspective de ce travail, au contraire, est d'abord ancrée dans une approche esthétique. Le romanesque y est envisagé comme une catégorie indépendante des catégories de genre (détachable, par conséquent, du roman) et offre à l'étude une voie d'entrée dans le vaste ensemble des écritures narratives contemporaines. La définition de Jean-Marie Schaeffer me servira de point d'appui, puisqu'elle rassemble en quatre points les traits caractéristiques de ce que j'appellerai le « patron » romanesque : densité affective et prégnance des sentiments représentés à leur paroxysme, polarisation par l'extrême des situations et personnages, saturation de la diégèse, et ambition mimétique[7]. Le romanesque engage ainsi à la fois un mode de composition, fondé sur un répertoire thématique et narratif foisonnant, et un système de valeurs soutenu par une exigence d'intensité des situations et des affects.

La réflexion sur le romanesque dans les écritures contemporaines bénéficie d'un regain d'intérêt critique assez récent. En 2004 ont paru les actes du séminaire et du colloque « Le romanesque[8] », organisé par Michel Murat et Gilles Declercq. Ce dernier reposait sur une triple ambition : livrer une définition historique du romanesque à travers des exemples pris sur toute la période moderne ; interroger le romanesque, défait de son ancrage générique dans le roman, comme une esthétique singulière ; enfin mesurer les formes les plus contemporaines de cette dernière à la lumière d'un « retour[9] » du romanesque. Le schème du « retour » est en effet devenu

[5] « La "thymie" (du grec *tumos* qui signifie "cœur, affectivité", est une humeur, une disposition affective de base. En psychologie, la régulation de l'humeur se définit par une "fonction thymique" (définitions tirées du *Nouveau Petit Robert*, édition 2003). Nous nous servirons de cette expression pour désigner des effets poétiques de nature "affective" ou "passionnelle" tels que la tension narrative, le suspense ou la curiosité par exemple. » Raphaël Baroni, *La tension narrative : suspense, curiosité et surprise*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 2007. Voir notamment l'introduction, où Baroni développe une analyse de la dimension émotionnelle des pratiques sémiotiques prises en compte par la narratologie postclassique, en réaction à l'époque formaliste de la discipline, p. 20, note 2. Dans son introduction, Baroni développe plus largement une analyse de la dimension émotionnelle des pratiques sémiotiques prises en compte par la narratologie postclassique, en réaction à l'époque formaliste de la discipline.

[6] Michel Murat, « *Le Romanesque des lettres* (note sur un livre en préparation) », 2015. En ligne : http://www.fabula.org/atelier.php?Romanesque_des_lettres#_ftnref4.

[7] Jean-Marie Schaeffer, « La catégorie romanesque », dans Gilles Declercq et Michel Murat (dir.), *Le romanesque*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 291-302, p. 295.

[8] Gilles Declercq et Michel Murat (dir.), *Le romanesque*, *op.cit*.

[9] C'est dans cette perspective qu'Yves Baudelle et Francis Langevin ont consacré en 2006 un colloque au romanesque contemporain, largement articulé autour de la question du retour : Yves Baudelle et

un lieu commun du discours critique sur le contemporain comme résorption du geste de la table rase revendiqué, à l'opposé, par les avant-gardes.

La critique a pris l'habitude de placer la borne liminaire du contemporain au tournant des années 1980, qui marquerait la fin des avant-gardes et le retour de l'écriture au récit, au monde, au sujet. Un peu plus d'une génération plus tard, le paradigme des études contemporaines se penche à nouveau sur ces seuils de manière réflexive, sous l'impulsion particulière de Lionel Ruffel qui invite à rompre avec l'ère des post- et autres néo- dont toute une partie de la critique conteste par ailleurs l'efficacité[10]. Ainsi Dominique Viart suggère-t-il d'envisager le paradigme du retour contemporain comme un retour à des questions, plus qu'à des thèmes, en soulignant la continuité que ce geste engage par rapport aux avant-gardes[11]. Non pas simple retour *au* monde, donc, mais retour de celui-ci comme objet d'interrogation littéraire ; non pas retour *au* romanesque, mais retour *du* romanesque comme répertoire et comme

---

Yves Langevin (dir.), *Temps zéro*, n° 8, « Le romanesque dans les fictions contemporaines », 2014. Aline Mura-Brunel diagnostique un « retour du romanesque » dans l'œuvre de Christian Oster (Aline Mura-Brunel (dir.), *Christian Oster et Cie. Retour du romanesque*, Amsterdam, New York, Rodopi, coll. « CRIN - Cahiers de recherche des instituts néerlandais de langue et de littérature française », n° 45, 2006) ; Jean-Marie Schaeffer parle d'une « réactivation de la veine romanesque » (« La catégorie du romanesque », *op.cit*., p. 295) ; Wolfgang Asholt et Marc Dambre interrogent un « retour des normes romanesques dans la littérature contemporaine » (Wolfgang Asholt et Marc Dambre (dir.), *Un retour des normes romanesques dans la littérature contemporaine ?*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, coll. « Fiction/Non fiction XXI », 2011) ; et Sylvie Loignon évoque « retour de flamme » pour le romanesque chez Jean-Philippe Toussaint (« Romanesque : le retour de flamme ; ou comment faire l'amour avec Jean-Philippe Toussaint ?, *in* Aline Mura-Brunel (dir.), *Christian Oster et Cie. op.cit.*, p. 25-34). Frank Wagner reprend plus tard la formule au sujet d'Échenoz (Frank Wagner, « D'un retour de flamme pour la fiction romanesque », *in* Cécile de Bary (dir.), *Itinéraires*, n° 1, 2013, p. 29-49. En ligne : http://journals.openedition.org/itineraires/783, consulté le 2 février 2018.

[10] Lionel Ruffel, *Le dénouement*, Lagrasse, Verdier, coll. « Chaoïd », 2005. Le paradigme de la postmodernité a été théorisé en France à partir de la littérature américaine des années 1960-1970, en littérature et en architecture avant de s'étendre à la sociologie et aux arts plastiques. Harry Blake (« Le Post-modernisme américain », in *Tel Quel*, n° 71-73, 1977) est le premier à faire écho à cette mouvance en France, suivi en 1981 par le romancier américain John Barth (« La Littérature du renouvellement. La fiction postmoderniste », *Poétique*, n° 48, novembre 1981. L'article fait pendant au précédent « The Literature of Exhaustion », *Atlantic Monthly*, vol. 220, n° 2, 1967, p. 29-34). Voir Marc Chénetier, *Au-delà du soupçon. La nouvelle fiction américaine de 1960 à nos jours*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Le Don des langues », 1989. De nombreuses réserves se font entendre parmi la critique face à cette notion qui apparaît, vingt ans plus tard et dans un contexte historique et esthétique distinct, comme une réponse insatisfaisante à une hésitation plus large quant à la périodisation du contemporain par lui-même. Voir Dominique Viart, « Écrire au présent : l'esthétique contemporaine » *in* Michèle Touret et Francine Dugast- Portes (dir.), *Le Temps des lettres. Quelles périodisations pour l'histoire de la littérature française au XX^e^ siècle ?*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2001, p. 317-336, et « Historicité de la littérature : la fin d'un siècle littéraire », *in* Bruno Curatolo, Jean-Yves Debreuille, Sabrina Parent et Michèle Touret (dir.), *ELFe XX-XXI*, n° 2, « Quand finit le XX^e^ siècle », 2012, p. 93-126 ; et Lionel Ruffel (dir.), *Qu'est-ce que le contemporain ?*, Nantes, Éditions Cécile Defaut, 2010.

[11] Dominique Viart parle notamment d'un « renouvellement des *questions* ». Dominique Viart et Bruno Vercier, *La littérature française au présent*, *Héritage, modernité, mutations* [2005], Bordas, Paris, 2008, p. 25. Je souligne.

pratique d'écriture toujours doublée d'une volet critique de ses formes et objets. C'est dans cette perspective réflexive que s'inscrit ma recherche, pour souligner la porosité de ces seuils et retrouver, à partir de l'entrée romanesque, les fils qui les traversent au sein d'une histoire au long cours.

Dans cette perspective, Anne Sennhauser a soutenu en 2014 une thèse consacrée aux *Devenirs du romanesque au début du XXIe siècle*[12], autour de l'œuvre de Jean Rolin, Patrick Deville et Jean Échenoz. Elle y explore les formes et usages du roman d'action et d'aventure, d'abord présents sous la plume de ces auteurs comme un canon à évider au sein d'écritures déceptives, avant que celles-ci ne s'ouvrent de nouveau à la puissance exploratoire du romanesque qui interroge la place du sujet dans l'Histoire. Sennhauser mène ainsi une double enquête, sur les inflexions esthétiques et romanesques contemporaines d'une part, et sur le réinvestissement à travers une forme ancienne de questionnements historiques et politiques proprement contemporains, de l'autre.

Dans un article récent, Frank Wagner suggère également de déplacer le paradigme des études romanesques du geste définitoire initial (celui qui sous-tend le volume de Declercq et Murat et domine les approches critiques du romanesque) à une entreprise de mesure des formes et usages de l'esthétique romanesque en régime contemporain. Selon le critique, le romanesque, passé au crible de la modernité, se logerait davantage dans l'effet de familiarité et de complicité qu'il excite chez son destinataire que dans un ensemble figé de traits caractéristiques. Dès lors, pour appréhender la pluralité des pratiques romanesques contemporaines, on devrait parler de romanesques contemporains, et, sur les pas de Wagner, privilégier une approche scalaire (contre une définition essentialisée et anhistorique du romanesque, puisque tel est le reproche que Wagner adresse à Schaeffer) de ce qu'il appelle « la relation romanesque[13] », faite d'adhésion et de résistance simultanées à l'esthétique romanesque.

---

[12] Anne Sennhauser, *Devenirs du romanesque au début du XXIe siècle. Les écritures aventureuses de Jean Échenoz, Jean Rolin et Patrick Deville*. Thèse de doctorat soutenue le 5 novembre 2014 sous la direction de Marc Dambre.

[13] Frank Wagner, « La relation romanesque », *in* Catherine Grall (dir.), « Le roman français vu de l'étranger », *Romanesques* n° 9, 2017, p. 16-33. La relation romanesque est entendue « comme ce geste fondamentalement ambigu, entre adhésion et distanciation, par quoi auteurs et lecteurs entreprennent, au prisme d'un imaginaire commun remis en jeu par l'imagination, de sans cesse renégocier la relation bijective de la littérature et de la vie. » (p. 33). Wagner reprend l'expression de Martine Boyer-Weinmann, *La relation biographique : enjeux contemporains*, Seyssel, Champ Vallon, 2005. Wagner émet une réserve quant à la définition que propose Schaeffer du romanesque, plus proche selon lui de

Les pratiques romanesques contemporaines s'inscrivent dans ce que je propose d'appeler le paradoxe d'Eco, à partir des analyses du critique sur l'élan fondamentalement clivé de la postmodernité comme période seconde, qui postule un rapport nécessairement distancié et ironique à ses héritages pluriséculaires[14]. Comme l'amour ne déclare plus sans désigner dans le même geste le patron familier qui en sous-tend l'expression, le romanesque s'écrit entre attrait renouvelé (mais pas nouveau) pour une esthétique largement associée à la littérature populaire et retenue, dans une posture d'impossible adhésion[15]. À partir de ce postulat de départ, il

---

« l'éprouvette du théoricien » que de pratiques effectives d'écritures. Il appelle à un double *aggiornamento* : « compléter (par la prise en compte de données thématiques) et […] assouplir (par l'adoption d'une perspective scalaire) » le modèle de Schaeffer. (p. 24).

[14] Plusieurs définitions de la postmodernité sont possibles, selon qu'on adopte une perspective épistémologique et philosophique (avec Jean-François Lyotard, qui théorise la fin des métarécits en un effet général de déhiérarchisation des discours : Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1979 ; sociologique (dans la lignée des analyses de Guy Debord, *La société du spectacle*, Paris, Buchet-Chastel, 1967) ; ou esthétique (particulièrement autour de la pensée de la secondarité développée par Umberto Eco, « Le post-moderne, l'ironie, l'aimable », *L'Apostille au « Nom de la rose »* [1985], trad. de Myriem Bouzaher, Paris, Librairie générale française, coll. « Le Livre de poche/Biblio-essais », 1987, p. 73-83). C'est essentiellement sur cette dernière que j'appuie mes réflexions, quoiqu'elles croisent également les deux autres, notamment lorsqu'on en viendra à l'axiologie et aux usages réalistes du romanesque dans mon corpus. En définitive, la notion de postmodernité a, par ailleurs, fait long feu dans le domaine de la littérature française. Elle est désormais l'objet d'un usage de commodité qui désigne, sous le vocable allusif, une période chronologique assez souple. Janet M. Paterson (*Moments postmodernes dans le roman québécois*, Ottawa, les Presses de l'Université d'Ottawa, 1990) propose une définition du roman postmoderne à partir d'un corpus québécois, fondée sur un principe fondamental d'hétérogénéité du savoir postmoderne, notamment sensible dans les modalités narratives à travers un travail de diversification du point de vue, de réflexivité et de surcodage de la relation narrateur/narrataire : « […] la rupture instaure un nouvel ordre du discours, elle instaure l'ordre de la pluralité, de la fragmentation, de l'ouverture, elle instaure en bref l'ordre de l'hétérogène » (p. 20). Le romanesque montre là sa grande plasticité (voire sa voracité fondamentale), puisqu'il agrège à son esthétique propre les mutations des temps. Toutefois Paterson, qui réfléchit à la postmodernité à partir du paradigme américain, ne distingue pas les avant-gardes du postmodernisme. Il s'agit, pour le corpus français, de distinguer les effets de subversion propres à la modernité des effets d'hétérogénéité proprement postmodernes. Sur ce point, voir Marc Gontard, « Postmodernisme et littérature », in *Le Postmodernisme en France*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, *Œuvres et critiques* XXIII, vol. 1, 1998, p. 28-48, qui considère que discontinuité, métatextualité, et renarrativisation (p. 37) sont les traits saillants *du* savoir postmoderne (par opposition *aux* postmodernisme*s* de la littérature française). Il s'agit alors, non d'une caractérisation formelle, mais d'un imaginaire dominant de la postmodernité. Voir aussi Marc Gontard, *Le roman français postmoderne. Une écriture turbulente*, 2011. En ligne : <http://halshs.archives-ouvertes.fr/docs/00/02/96/66/PDF/Le_Roman_postmoderne.pdf>. Consulté le 3 juillet 2018.

[15] « La réponse post-moderne au moderne consiste à reconnaître que le passé, étant donné qu'il ne peut être détruit parce que sa destruction conduit au silence, doit être revisité : avec ironie, d'une façon non innocente. Je pense à l'attitude post-moderne comme à l'attitude de celui qui aimerait une femme très cultivée et qui saurait qu'il ne peut lui dire : "Je t'aime désespérément" parce qu'il sait qu'elle sait (et elle sait qu'il sait) que ces phrases, Barbara Cartland les a déjà écrites. Pourtant, il y a une solution. Il pourra dire : "Comme dirait Barbara Cartland, je t'aime désespérément." Alors, en ayant évité la fausse innocence, en ayant dit clairement que l'on ne peut parler de façon innocente, celui-ci aura pourtant dit à cette femme ce qu'il voulait dire : qu'il l'aime et qu'il l'aime à une époque d'innocence perdue. Si la femme joue le jeu, elle aura reçu une déclaration d'amour. Aucun des deux interlocuteurs ne se sentira innocent, tous deux auront accepté le défi du passé, du déjà dit qu'on ne peut éliminer, tous deux joueront consciemment et avec plaisir au jeu de l'ironie… Mais tous deux auront réussi une fois encore

convient de faire en outre la part d'un effet d'éloignement dans le temps qui assouplit *de facto* la réticence léguée par les avant-gardes de la seconde moitié du XX^e^ siècle, et donne lieu à des rapports changeants, de plus en plus souples et plastiques, avec l'esthétique romanesque.

Le romanesque tel qu'il est mis en acte par le contemporain charrie en effet des imaginaires contrastés, importés de différents média (particulièrement du cinéma, dont la puissance romanesque ferait défaut à la littérature contemporaine selon certains discours de l'épuisement qui se retournent, au contraire, en force d'innutrition sous la plume d'auteurs actuels[16]) et modulés par des traditions littéraires plurielles qui y ont laissé une empreinte indélébile. Cette étude de la relation romanesque contemporaine articule ainsi deux dimensions essentielles du romanesque : l'intégration de patrons romanesques selon une perspective esthétique, et la mobilisation d'un sentiment romanesque fondé sur le plaisir de la fabulation, en amont comme en aval de l'écriture, pour l'écrivain comme pour le lecteur, selon une perspective pragmatique – voire thymique[17]. Défait de son ancrage générique dans le roman, le romanesque accède dans les écritures contemporaines à un fonctionnement métonymique : toute une sémiotique multi-scalaire (de la structure d'ensemble d'une intrigue à la référence intertextuelle ponctuelle) émerge alors. Le romanesque transparaît dans ces textes selon une poétique de la trace et de la marbrure, autant de signes où se rencontrent la dimension réflexive du texte et les souvenirs de lecture de son destinataire. Fragmenté et mobilisé par éclats sur la trame narrative, le patron romanesque s'ouvre ainsi à des imaginaires pluriels parfois contradictoires avec l'axiologie romanesque canonique du spectaculaire.

à parler d'amour. » Umberto Eco, « Le post-moderne, l'ironie, l'aimable », *L'Apostille au « Nom de la rose »* [trad. de l'italien par Myriem Bouzaher], Paris, Librairie générale française, 1987, p. 73-83, p. 77-78. Eco définit par ailleurs le post-moderne non comme une période chronologique, mais comme une « catégorie spirituelle, ou mieux un *Kunstwollen*, une façon d'opérer » (p. 75), qui succède cycliquement à l'avant-garde dans tous les arts et à toutes les époques.

[16] Pierre Michon affirme ainsi que « La littérature n'est plus un art majeur. [...] L'art de notre siècle, on le sait bien, c'est le cinéma », dans Pierre Michon, *Le Roi vient quand il veut. Propos sur la littérature*, Paris, Albin Michel, 2007, p. 128. Il postule ainsi une hétérogénéité indépassable des deux arts, quand d'autres transgressent allègrement la frontière : Tanguy Viel, pour ne citer que lui, s'appuie par exemple sur le film *Sleuth* (*Le Limier*) de Mankiewicz pour son deuxième roman, *Cinéma* (Paris, Éditions de Minuit, 1999). Le film lui sert ainsi de support et de tuteur romanesques, selon une pratique de la réécriture qui dépasse les clivages artistiques traditionnels. Voir la thèse que Fabien Gris consacre à ces phénomènes : *Images et imaginaires cinématographiques dans le récit français contemporain (de la fin des années 1970 à nos jours)*. Thèse de doctorat soutenue le 19 novembre 2012, sous la direction de Jean-Bernard Vray.

[17] Voir *supra*.

Le caractère spectaculaire traditionnellement associé au romanesque se déplace ainsi du texte à la scène de sa réception, pour un fonctionnement essentiellement réflexif qui l'ouvre à des axiologies quant à elles proprement contemporaines. De l'ambition totalisatrice d'un certain réalisme, un temps associé au projet romanesque (le genre comme l'esthétique), on passe alors à une compréhension du romanesque comme inclusions, éclats dans une trame parfois hétérogène, fragments investis d'une attention aiguë au réel et à l'expérience. Telle est l'intuition sur laquelle Roland Barthes appuyait son projet d'écriture tardif :

> Le romanesque est un mode de discours qui n'est pas structuré selon une histoire ; c'est un mode de notation, d'investissement, d'intérêt au réel quotidien, aux personnes, à tout ce qui se passe dans la vie[18].

Discours plutôt que récit, éclat plutôt que progression linéaire et invitation à tourner son regard vers l'expérience humaine quotidienne : le romanesque, à rebours de toute une tradition théorique (et d'un sentiment de lecture) qui l'associe strictement à la fiction, devient la manière par laquelle l'écriture s'ancre au cœur du réel, dans la conjonction du sujet, du monde et de la plume. Il s'écrit en lien intime avec le quotidien, où il retrouve, nourri d'une tradition qui irrigue tout le XX^e^ siècle, une vérité de l'expérience subjective qui refuse d'organiser le réel[19]. Mon enquête se situe donc à l'intersection de ces deux axes : en abscisses, un axe esthétique figurant le degré d'adhésion formelle des textes aux canons romanesques ; en ordonnées, un axe éthique, qui permet d'évaluer les subversions d'un romanesque traditionnellement compris comme spectaculaire. Tendues vers le réel par l'expérience subjective, ces écritures se liraient alors comme une exploration, pour le dire avec Dominique Rabaté, du « sens de la vie[20] ».

Je propose donc d'envisager le romanesque contemporain sous le signe du paradoxe, qui opère aussi bien en amont de l'écriture (dans le travail concerté de la

---

[18] Roland Barthes, « Vingt mots-clés pour Roland Barthes » [1975], *in Œuvres complètes (Livres, textes, entretiens)*, éd. Éric Marty, t. IV, « 1972-1976 », Paris, Éditions du Seuil, 2002, p. 866-867. À partir de cette définition, Barthes théorise une incompatibilité entre le romanesque, fondé sur le piqué (contre le nappé), et le roman : « Transformer ce romanesque en roman me paraît très difficile parce que je ne m'imagine pas élaborant un objet narratif où il y aurait une histoire, c'est-à-dire essentiellement pour moi des imparfaits et des passés simples et des personnages psychologiquement plus ou moins constitués ». Il prend alors son tour dans la séculaire rivalité du romanesque contre le roman (et vice-versa). Gerald Prince reprend cette définition du romanesque lorsqu'il oppose au « romanesque restreint » (sur le plan sémantique : « sentimental », « extravagant » et « fantastique »), un « romanesque vraisemblable » (« prosaïque » et « quotidien ») (« Romanesques et roman : 1900-1950 », *in* Gilles Declercq et Michel Murat, *Le Romanesque*, *op.cit*., p. 183-192, p. 183).

[19] Par opposition, notamment, aux écritures réalistes et naturalistes du XIX^e^ siècle qui revendiquent un surplomb capable d'expliquer l'état du monde.

[20] Dominique Rabaté, *Le roman et le sens de la vie,* Paris, Éditions José Corti, 2010.

réticence et de l'embrassement romanesque[21]) qu'en aval (pour une lecture tendue entre déception des attentes et plaisir de la reconnaissance, pour des usages à nouveaux frais d'un répertoire familier). Je me distingue ainsi de la lecture de l'indécidabilité proposée par Bruno Blanckeman[22], qui met l'accent sur l'hybridité générique de fictions tenues entre héritages formels et travail de distanciation envers ceux-ci, tout en postulant une réception déstabilisée et hésitante. Les « réflexes critiques » du lecteur, comme le souligne Estelle Mouton-Rovira, « seraient en partie déjoués ou rendus caducs par les effets de décentrement opérés par ces fictions[23] ». Au contraire, mon enquête met au jour les protocoles de réorientation de la lecture que développent les fictions romanesques contemporaines, *contre* une lecture de la désorientation. Dans ces romans, en effet, se déploie tout un travail de réorientation de la lecture qui s'appuie sur la persistance des pactes génériques canoniques[24]. Ceci permet en outre de resituer le projet romanesque de ces textes par rapport à celui des avant-gardes, particulièrement néo-romanesques, dont l'influence demeure sensible sur une large partie du corpus contemporain. Nelly Wolf caractérise en effet la transgression systématique des codes romanesques par le Nouveau Roman comme une « esthétique de la déception[25] ». Selon elle, la mouvance néo-romanesque se livre à un travail de *réorientation* de la lecture, qui détourne les attendus génériques sans toutefois en effacer totalement la trace (ce qui reviendrait à *désorienter* la lecture[26]).

---

[21] Frank Wagner parle quant à lui d'« abandon » et de « résistance », deux termes qui marquent des pôles extrêmes du spectre de l'adhésion romanesque dont il me semble que ni l'un ni l'autre, pour les fictions que nous étudions tous deux, ne sont jamais atteints. Toujours dans l'optique de dégager les différents degrés de cette relation romanesque, je préfère parler de *réticence* et d'*embrassement*, qui ménagent chacun un investissement graduel, « tension vers » plutôt que position établie. Je mobilise en outre, par la dimension métaphorique contenue dans ces deux termes, une dimension affective voire érotique de l'écriture romanesque, en me plaçant dans le sillage de toute une réflexion critique. Voir particulièrement Bernard Pingaud, (*L'Expérience Romanesque*, Paris, Gallimard, « Idées », 1983) et Roland Barthes, dont les écrits s'attachent à partir des années 1970 au romanesque contre le roman. La notion s'articule avec sa pensée du plaisir du texte et d'une érotique de la lecture (« L'adjectif est le "dire" du désir », entretien avec Bertrand Visage [1973] *in Œuvres complètes (Livres, textes, entretiens)*, Éd. Eric Marty, t. IV, « 1972-1976 », Paris, Éditions du Seuil, 2002, p. 465-468 ; et *Le Plaisir du texte*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Tel quel », 1973). Dans une perspective de création, Georges Perec compte le désir de romanesque comme la quatrième orientation fondamentale de son œuvre (« Notes sur ce que je cherche » Georges Perec, *Le Figaro*, 8 décembre 1978 ; repris dans *Penser/Classer*, Paris, Seuil, coll. « la librairie du XX^e^ siècle », 2003).

[22] Bruno Blanckeman, *Les récits indécidables. Jean Échenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, coll. « Perspectives », 2000.

[23] Estelle Mouton-Rovira, *Théories et imaginaires de la lecture dans le récit contemporain français*, Thèse de doctorat en littérature française dirigée par Nathalie Piégay, soutenue à l'Université Paris-Diderot le 10 novembre 2017, p. 106.

[24] Je reprends le terme en son acception genettienne. Voir *supra*, note 24.

[25] Nelly Wolf, *Une littérature sans histoire. Essai sur le Nouveau Roman*, Genève [Paris] Droz, « Histoire des idées et critique littéraire », 1995, p. 145.

[26] *Ibid*., p. 145 et *sqq*.

Ce phénomène de réorientation joue encore à un degré supérieur dans le corpus contemporain, qui s'écrit en successeur immédiat de l'entreprise de défection du romanesque par les formalismes et, par conséquent, intègre à son répertoire cette dernière forme de subversion esthétique. Un double effet de familiarité sous-tend donc ces pratiques, pour une réception fondée sur la reconnaissance du canon romanesque architextuel et, en même temps, des effets de transgression que ceux-ci subissent dans le texte contemporain. Anne Sennhauser qualifie ce double rapport au romanesque d'« équivoque » :

> Compris comme élaboration d'une histoire inventive, [le romanesque contemporain] inscrit ses caractéristiques en filigrane sans atteindre sa pleine expression. Si les contours en sont visibles, il n'atteint pas sa force première et engage un déplacement qui fait dérailler la mécanique narrative propre au roman[27].

Ma lecture s'inscrit dans cette perspective de l'équivocité esthétique du romanesque contemporain, tendu entre adhésion et résistance. En revanche, cette notion ne suffit pas à rendre compte des subversions axiologiques du romanesque qui sous-tendent également les écritures contemporaines. Aussi la notion de paradoxe me semble-t-elle la plus propre à rendre compte des aménagements contemporains du romanesque, entendu à la fois comme mode d'écriture et comme imaginaire, et ceci à plusieurs titres. Sur le plan historique d'abord, le romanesque contemporain s'inscrit dans une veine que le modernisme avait longtemps tenue pour inactuelle, et s'écrit en lien avec l'histoire longue d'une bibliothèque pluriséculaire. Sur le plan esthétique, il naît d'une tension permanente entre réticence et embrassement, évidement et surexposition, dans une énergie contradictoire qui fonde des modes d'investissement proprement contemporains. Sur le plan axiologique et cognitif enfin, il est le lieu d'une négociation constante entre un répertoire que des siècles de défiance vis-à-vis du romanesque ont longtemps tenu pour le paroxysme du faux, et un désir renouvelé de réel. Défait de l'ambition surplombante du réalisme du XIX^e^ siècle, le romanesque contemporain tend vers le monde un miroir désirant, pour une représentation soutenue par une éthique de la perspective subjective. Le singulier n'y fait pas figure de modèle, mais d'une pratique possible du monde qui s'inscrit dans une épistémologie de la pensée par cas, et répond au paradigme éthique dominant de la littérature de ces dernières années. Le romanesque se distingue ainsi d'autres discours du monde tenus pour des savoirs totalisants (particulièrement ceux des sciences humaines, par ailleurs

[27] Anne Sennhauser, *Devenirs du romanesque au début du XXI^e^ siècle, op.cit.,* p. 37-38.

tendues elles aussi, depuis les années 1980, vers une épistémologie de la singularité[28]).

En donnant à voir le monde par le prisme médié des personnages, et en inscrivant les expériences fictionnelles dans une esthétique générale de l'adresse, le romanesque contemporain propose ainsi une lecture affective et affectée du monde, transformant l'émotion en un mode de cognition[29]. Le répertoire stéréotypé du romanesque acquiert ainsi une dimension herméneutique, fondée sur des principes de modélisation : le cliché, dans sa scénographie stylisée, devient alors le lieu par excellence de la représentation de l'intime. Paradoxale pudeur du romanesque, qui surexpose ses ficelles pour voiler les troubles et les silences de la vie. La notion de paradoxe permet ainsi de mettre en valeur l'oscillation fondatrice de ces écritures, tendues pour chacun de ces aspects entre deux pôles opposés. Ce mouvement de va-et-vient n'est pas, précisément, *équivoque*, parce qu'il a conscience de naviguer entre deux extrêmes. Il ne s'agit pas de réconcilier les contraires en les fondant l'un en l'autre (l'adhésion avec la distance, le spectaculaire avec l'infime, la fiction avec le réel), mais bien de négocier un jeu constant, au sens mécanique, entre l'un et l'autre. Le geste, éminemment lucide et réflexif[30], n'a alors plus rien d'incertain ni d'indécidable.

À travers cette étude, c'est à la fois la singularité de voix particulières que je voudrais faire entendre, et la puissance captatrice plus large de l'esthétique romanesque dont il me semble qu'elle constitue l'un des pôles magnétiques de la

[28] Sur le plan de l'histoire des sciences, Jean-Claude Passeron et Jacques Revel situent la pensée par cas au XX^e^ siècle à la confluence de deux traditions séculaires, l'une clinique, l'autre liée aux casuistiques morales, juridiques ou religieuses. Voir Jean-Claude Passeron et Jacques Revel, « Raisonner à partir de singularités », *in* Jean-Claude Passeron, Jacques Revel (dir.), *Penser par cas*, Paris, Éd. de l'École des hautes études en sciences sociales, 2005, p. 9-44. Sur le paradigme empathique de la littérature contemporaine, voir notamment Suzanne Keen, *Empathy and the novel*, New York, Oxford University Press, 2007, et Alexandre Gefen, *Réparer le monde. La littérature française face au* XXI^e^ *siècle*, Paris, Corti, coll. « Essais », 2017.

[29] Telle est la perspective qu'adopte Jean-Marie Schaeffer dans sa réflexion fondatrice sur la fiction : « Ce terme [cognitif] est souvent lié à l'opposition cognitif / affectif. Or, quand je dis "fonction cognitive", c'est une cognition qui est saturée affectivement. Il me semble qu'il n'y a que cette cognition-là qui soit effective dans la vie réelle. Seules les croyances qui sont saturées affectivement guident nos actions. », Extrait de « Pourquoi la fiction », entretien avec Alexandre Prstojević pour le site *Vox-Poetica*, URL : http://www.vox-poetica.org/entretiens/schaeffer.html. Voir également *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Éditions du Seuil, 1999. Pour une réflexion de synthèse sur le fonctionnement essentiellement médié de la fiction, voir Béatrice Bloch, « Efficience temporaire de la fiction », *in* Michel Braud, Béatrice Laville, Brigitte Louichon (dir.), *Modernités 23. Les enseignements de la fiction*, Presses Universitaires de Bordeaux, 2006, p. 151-162.

[30] Sur la dimension réflexive, voire « critique », des fictions contemporaines, voir Dominique Viart, « Le scrupule esthétique : que devient la réflexivité dans les fictions contemporaines ? », *Studi Francesi*, n° 177, 2015, p. 489-500.

production contemporaine entre les décennies des années 1980 et 2010. De l'évidement à la surexposition du canevas romanesque, toute une combinatoire de gestes romanesques se dessinent dans les écritures narratives depuis les années 1980 – cette dernière date fonctionnant ici comme un repère, que je reprends à mon compte pour mieux en éprouver la flexibilité. Cette étude veut rendre compte d'un éventail de formes romanesques contemporaines plutôt que d'une typologie générique des textes narratifs. Elle conjuguera une lecture chronologique, pour rendre compte de la dimension progressive de l'embrassement narratif sur la période, et une lecture synchronique, pour appréhender à partir du corpus les lignes de force romanesques qui se constituent dans le champ contemporain.

Mon corpus s'articule ainsi autour d'un quadrige de tête, et fonctionne comme un observatoire de tendances qui irriguent largement le champ narratif contemporain[31]. L'œuvre de Jean-Philippe Toussaint, commencée en 1985 sous les auspices encore sensibles des écritures formalistes du Nouveau Roman, réticente à l'élan romanesque, et marquée en 2002 par l'ouverture du cycle de Marie[32], emporté en quatre tomes dans les péripéties d'une passion contrariée, a ouvert la voie de mon questionnement sur les tensions à l'œuvre dans les narrations contemporaines, au croisement d'une dimension diachronique (celle de l'écoulement du temps et d'un point de vue « générationnel » sur la relation romanesque) et d'une dimension synchronique (celle de la plasticité des formes romanesques et des pratiques qui s'essaient au croisement de plusieurs héritages et d'imaginaires mêlés). Publiée chez Minuit dans une maison traditionnellement constituée comme un foyer des avant-gardes[33], l'œuvre de Toussaint offre un terrain d'essai pour des hypothèses tant esthétiques que sociologiques : l'étude de la gestuelle romanesque contemporaine ne peut en effet se dispenser d'un effort de situation qui conjoigne histoire littéraire, analyse esthétique et sociologie du champ.

[31] J'en esquisse ici les traits principaux seulement, et y reviens en profondeur – comme pour les exemples qui me permettront d'élargir l'analyse à d'autres auteurs contemporains – dans le chapitre théorique suit cette ouverture (« Chapitre 1: Le romanesque contemporain, entre réticence et embrassement »).

[32] Qui comprend *Faire l'amour*, hiver (2002) ; *Fuir*, été (2005) ; *La Vérité sur Marie*, printemps-été (2009) ; *Nue*, automne-hiver (2013), tous publiés chez Minuit.

[33] Voir les travaux d'Anne Simonin, *Les Éditions de Minuit, le devoir d'insoumission 1942-1955*, Paris, IMEC Éditions, Nouvelle édition augmentée avec des annexes sur le Nouveau roman et la Guerre d'Algérie, [2002], 2008 et « Le catalogue de l'éditeur, un outil pour l'histoire. L'exemple des Éditions de minuit », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, vol. n° 81, n°.1, 2004, p. 119-129 ; et de Pascal Fouché, *Les Éditions françaises sous l'occupation : 1940-1944*, Paris, Bibliothèque de Littérature française contemporaine de l'Université de Paris 7, « L'édition contemporaine », 1987.

À cette première entrée, l'œuvre de Leslie Kaplan offre un contrepoids essentiel : venue à l'écriture en 1982 sous l'égide de P.O.L dans le plus exigeant refus du romanesque, Kaplan s'essaie ensuite à différents degrés d'ancrage narratif avant de s'installer dans un romanesque mat qui mobilise, en surimpression, tout un imaginaire architextuel[34]. Le texte se construit ainsi dans un mouvement de va-et-vient entre ces deux strates, récit du quotidien d'une part et emportement romanesque toujours latent, de l'autre. Il ne s'agit donc pas ici de délimiter une forme qui permettrait de rendre compte de l'esthétique d'ensemble de l'œuvre, mais bien de penser la relation romanesque qui sous-tend l'écriture comme un ensemble de gestes, d'adhésion et de distance. Plutôt qu'une typologie des différentes esthétiques romanesques à l'œuvre dans le contemporain[35], je propose ainsi d'aborder la question en dépliant une gestuelle repérable dans plusieurs textes (et non pas propre seulement à un corpus limité) et dont les composantes, par ailleurs, ne s'excluent pas les unes des autres.

Ancrant mon enquête du côté des héritiers les plus avoués de différentes mouvances formalistes, j'ai voulu éprouver mes hypothèses en diachronie, et les mesurer à la lumière du passage générationnel. Les œuvres de Christine Montalbetti et de Tanguy Viel, la première publiant également chez P.O.L, le second sous l'étoile bleue de Minuit[36], et qui s'essaient tous deux avec beaucoup d'affinités à des pratiques romanesques hétérogènes tendues entre désir de romanesque et mise à distance de son emprise, viennent ainsi compléter ce premier cercle de réflexion. Chez ces deux derniers, la dynamique contradictoire d'embrassement et de réticence du geste romanesque apparaît en outre défaite (ou moins étroitement dépendante) de la dimension diachronique d'une inflexion vers un romanesque plus consenti, sensible tant chez Toussaint que chez Kaplan, et s'inscrit davantage dans un paradigme spatial

[34] Référence à la notion d'architexte telle que la théorise Gérard Genette (*Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1979), comme « l'ensemble des catégories générales, ou transcendantes - types de discours, modes d'énonciation, genres littéraires, etc. - dont relève chaque texte singulier » (Prière d'insérer). Voir aussi la distinction qu'opère Genette dans *Palimpsestes* (*Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1982) entre les cinq types de relations transtextuelles qui fondent son système (p. 8-14). C'est dans le paratexte que Genette situe, en reprenant le terme de Philippe Lejeune (*Le Pacte autobiographique*, Paris, Éd. du Seuil, coll. « Poétique », 1975), le « *contrat* (ou *pacte*) générique » (p. 9).

[35] Telle que celle que propose Dominique Viart dans son article « "Nous sommes des crapules romanesques" : La littérature contemporaine et la tentation romanesque », *in* Yves Baudelle et Yves Langevin (dir.), « Le romanesque dans les fictions contemporaines », *Temps zéro* n°8, juillet 2014. En ligne : http://tempszero.contemporain.info/document1194, consulté le 2 juillet 2018. La formule est empruntée à Pierre Michon, et prise à son *Rimbaud le fils* (Gallimard, coll. « L'un et l'autre », 1991).

[36] Christine Montalbetti entre en littérature avec *Sa Fable achevée, Simon sort dans la bruine*, P.O.L, 2001 ; et Tanguy Viel avec *Le Black-Note*, Paris, Éditions de Minuit, 1998.

qui travaille l'esthétique romanesque dans sa plasticité en important simultanément des héritages contrastés.

À ce premier ensemble qui constitue le principal terrain d'observation de mon étude s'ajouteront, ponctuellement, des incursions par points et contrepoints dans d'autres œuvres de la production narrative contemporaine. La lecture comparative permettra alors de mieux saisir la spécificité de projets d'écriture distincts tout en mettant au jour un ancrage esthétique et un imaginaire partagés. Aussi s'appuiera-t-on au fil du parcours sur les exemples de Jean Échenoz, Christian Gailly, Christian Oster ou Jacques Serena, non dans une tentative de réactualisation de regroupements déjà anciens et jamais tout à fait convaincants (sous les étiquettes elles-mêmes hésitantes du minimalisme ou de l'impassibilité[37]), mais pour éclairer une pratique traversière[38] de l'évidement de patrons romanesques génériques, dans un mouvement conjoint d'exposition de la trame familière et de déception des attentes lectorales. À l'opposé de ces lectures, les romans de Jean-Marie Blas de Roblès, de Céline Minard ou de Pierre Senges seront mobilisés pour mettre en évidence un travail de saturation des mêmes motifs romanesques, entre jubilation et mélancolie[39]. On lira les trajectoires de Patrick Deville ou de Laurent Mauvignier au prisme de l'inflexion romanesque ; au contraire, on trouvera chez Maylis de Kerangal une présence de plain-pied dans le terreau romanesque qui marque de manière éclatante un paroxysme de la tendance contemporaine à l'effacement du soupçon formaliste.

---

[37] Jean-Claude Lebrun propose le qualificatif de « minimaliste » dès les années 1990 dans son introduction aux *Nouveaux territoires romanesques* (Jean-Claude Lebrun, Claude Prévost (dir.), *Nouveaux territoires romanesques*, Paris, Éditions Messidor, 1990) et l'université se saisit très vite de la catégorisation. Voir les ouvrages fondateurs de Fieke Schoots, *« Passer en douce à la douane », L'Écriture minimaliste de Minuit. Deville, Échenoz, Redonnet et Toussaint*, Rodopi, Amsterdam-Atlanta, GA, 1997, et de Warren Motte, *Small Worlds. Minimalism in contemporary French Literature*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1999. L'étiquette de « roman impassible », aujourd'hui désavouée, est en fait la trouvaille d'un journaliste à la sortie du premier roman de Christian Oster, en 1989. Le qualificatif rassemblait alors Christian Oster, Jean-Philippe Toussaint, Jean Échenoz et Patrick Deville.

[38] Comme on le dit d'une barque utilisée pour faire le va-et-vient entre deux points proches, qui seraient ici, sur le plan chronologique, les deux pôles déterminés par mon corpus, soit le début des années 1980 et la décennie de 2010 ; et, sur le plan esthétique, ceux du couple conceptuel de la réticence et de l'embrassement. (Source : *Trésor de la Langue Française.* En ligne).

[39] Cette oscillation tonale de la littérature de fiction contemporaine, « goguenarde mais inquiète » (Olivier Bessard-Banquy, p. 72) entre comique mal assuré et contemplation mélancolique, a fait l'objet de plusieurs ouvrages critiques. Voir Oliver Bessard-Banquy, *Le roman ludique, Jean Échenoz, Jean-Philippe Toussaint, Éric Chevillard,* Presses universitaires du Septentrion, Lille, 2003 et Didier Alexandre et Pierre Schoentjes (dir.), *L'Ironie. Formes et enjeux d'une écriture contemporaine*, Classiques Garnier, coll. « Rencontres », Paris, 2013, pour le premier de ces pôles ; Dominique Rabaté, *Pascal Quignard. Étude de l'œuvre*, Bordas, coll. « Écrivains au présent », 2008 et Laurent Demanze, *Encres orphelines. Pierre Bergounioux, Gérard Macé, Pierre Michon*, Éditions José Corti, 2008, coll. « Les essais », pour le second.

Ce que cette enquête met donc au jour, ce sont les modes (esthétiques et sémiotiques) et les usages (axiologiques) de cet embrassement paradoxal du romanesque dans la littérature française narrative contemporaine. Réunis selon cette perspective, Jean-Philippe Toussaint, Leslie Kaplan, Tanguy Viel et Christine Montalbetti me permettront de proposer une étude symptomatique de telles pratiques, et d'ouvrir des pistes de lecture dont le faisceau balaie largement le champ narratif contemporain. Cette réflexion s'inscrit dans une perspective esthétique fondée sur la pratique d'une lecture rapprochée, pour étudier les filiations génériques, formelles et thématiques qui informent les écritures romanesques depuis les années 1980. L'étude s'ouvre en outre à une dimension politique et axiologique, par quoi on verra comment le carcan romanesque se trouve, à divers degrés, subverti de l'intérieur : romanesque en costume véritablement, masque esthétiquement identifiable d'un regard qui entre en dissonance avec l'éthique canonique du genre. La dernière partie de cette étude s'attachera en effet aux usages subvertis du romanesque traditionnel, et à la conversion de celui-ci à l'expérience de la vie intime et collective telle qu'elle s'éprouve au quotidien.

À la microlecture[40] s'allie donc au fil de ma réflexion une approche théorique au scope plus large, nourrie d'approches narratologiques comme des sciences humaines. À l'issue du parcours s'effectuera enfin un partage plus net entre les quatre œuvres du corpus, autour du critère de l'autonomie des mondes romanesques. Chez Kaplan et Montalbetti, en effet, une tension du romanesque vers le réel se donne à voir qui s'oppose à l'insularité des univers de Toussaint et de Viel. On distinguera donc quatre regards romanesques singuliers, pour superposer une dernière fois les deux focales qui gouvernent ma réflexion : celle de la microlecture, appuyée sur les outils de la stylistique et de l'analyse de texte pour en faire saillir la singularité ; et celle d'une analyse théorique surplombante, qui fait du cas particulier le lieu d'élaboration d'hypothèses plus vastes sur l'ensemble du champ.

La progression de cette étude s'inscrit dans une logique délibérément oscillatoire, qui refuse de considérer la relation romanesque contemporaine sous l'angle d'une évolution uniquement chronologique. En effet, on se méfiera du risque d'une lecture rétrospective axée sur un paradigme strictement diachronique, qui

[40] Au sens de Jean-Pierre Richard, *Microlectures*, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1979 : « ces lectures opèrent comme un changement d'échelle. […] La lecture n'y est plus de l'ordre d'un parcours, ni d'un survol : elle relève plutôt d'une insistance, d'une lenteur, d'un vœu de myopie. Elle fait confiance au détail, ce grain du texte. » (p. 7).

classerait ces œuvres en une lecture du basculement entre l'influence des formalismes déclinants et un romanesque plus fidèle au goût de l'époque, et qui ne prendrait pas en compte les négociations diverses avec le canon romanesque dont toute la seconde moitié du XX^e^ siècle est le laboratoire. Il s'agit ici de réinscrire les courants dits expérimentaux, particulièrement les formalismes parfois rassemblés en un pan d'histoire littéraire qui n'aurait pas laissé d'héritiers[41], dans le temps long de la bibliothèque romanesque. Dans cette perspective, mon premier chapitre, théorique, propose une réévaluation des périodisations établies en histoire littéraire à la lumière de l'histoire plus spécifique de l'esthétique romanesque, et établit la pertinence de mon corpus d'étude dans une perspective d'observation et de mesure des hypothèses de lecture ainsi constituées. Je développe ensuite ces hypothèses autour des trois pôles constitutifs de l'esthétique romanesque, tels que les isole Schaeffer : l'intrigue, le personnage et la constitution du monde romanesque (que Schaeffer évoque comme un contre-modèle de la réalité) (« CHAPITRE 1 : Le romanesque contemporain, entre réticence et embrassement »).

À partir de ces pôles, je montrerai comment la relation romanesque contemporaine est à chaque fois travaillée par la dynamique oscillatoire d'embrassement et de réticence qui constitue l'hypothèse centrale de mon travail. On verra d'abord comment les procédés de défection de l'intrigue traduisent un imaginaire inquiet du passage du temps. Chez Jean-Philippe Toussaint, Leslie Kaplan et Christine Montalbetti, cela se traduit par une construction extensive du récit, qui s'affranchit des logiques causales et chronologiques traditionnelles. Chez Tanguy Viel au contraire, l'intrigue s'inscrit dans un cadre temporel tendu par des effets d'anticipation et de rétrospection, qui l'organisent toute entière autour d'un événement traumatique et impossible à raconter (« CHAPITRE 2 : Les récits empêchés. (Dé)construction narrative et imaginaires inquiets du temps. »). Toutefois, sur la trame de ces intrigues défaites brillent les éclats d'un romanesque persistant, mobilisé selon un principe fragmentaire de la trace. On parlera alors de « présence indicielle » du romanesque dans ces textes, pour montrer comment ces fictions mobilisent le répertoire et l'imaginaire romanesques tout en en défaisant les formes et

[41] Telle est l'affirmation, aux accents provocateurs, sur laquelle s'ouvre l'essai de Nelly Wolf, *Une littérature sans histoire. Essai sur le Nouveau Roman*, Genève, Droz, 1995, p. 7.

structures canoniques (« CHAPITRE 3 : La trace et la marbrure. Présence indicielle du romanesque dans les écritures contemporaines »).

Le second pôle de ce travail gravite autour de la constitution du personnage romanesque. Celui-ci subit une série de dégonflement qui le vident de toute substance psychologique comme de toute efficace narrative, et hante le roman, dans les cas les plus extrêmes, comme un fantôme ou un spectre en devenir (« CHAPITRE 4 : Silhouettes et figures. Les personnages inexistants »). Toutefois, je montre en un second temps de cette réflexion sur le personnage que cette constitution par le vide sert en fait une ambition relationnelle du romanesque contemporain. Évidé, creux et disponible à la projection du lecteur, le personnage apparaît comme un des lieux où se cristallise la lecture affective que réclament ces romans. C'est le paradigme de l'adresse, alors, que je mets en valeur dans ma lecture, à partir des figures récurrentes de la métalepse et de la transgression narrative chez les auteurs du corpus (« CHAPITRE 5 : L'invitation au roman. Métalepses et figures du lien ».

Enfin, mon enquête s'intéresse aux modalités de constitution des mondes romanesques à l'œuvre dans les romans du corpus, c'est-à-dire à la puissance modélisatrice de ces fictions qui prennent en charge à nouveaux frais le pari de la représentation du réel[42]. Ce dernier pôle articule la question de l'ampleur et celle du fragment, en analysant d'abord la manière dont les auteurs du corpus travaillent l'espace romanesque, sur le plan de la structure du roman comme sur le plan des lieux géographiques de la fiction. On interrogera dans cette perspective les liens entre l'élargissement romanesque et les modalités de reprise d'autorité, en croisant la lecture des textes avec des considérations nourries de la sociologie bourdieusienne du champ, notamment[43] (« CHAPITRE 6 : Espace du livre, lieux de la fiction. Sur l'énergie romanesque »). À cette lecture de l'ampleur succédera une analyse de l'usage du détail en régime romanesque, pour opérer un partage entre les œuvres du corpus à partir du critère de l'autonomie du monde romanesque. Le détail offre ainsi le lieu d'un bouclage du monde de la fiction sur lui-même, chez Jean-Philippe Toussaint et chez Tanguy Viel, quand il marque au contraire la tension du romanesque vers les frontières du réel, chez Leslie Kaplan et Christine Montalbetti.

[42] Sur la question du monde romanesque, voir Thomas Pavel, *Univers de la fiction* [1988], trad. Thomas Pavel, Paris, Points, coll. « Essais », 2017 ; et Jean-Marie Schaeffer qui parle du romanesque comme d'un « contre-modèle » du monde, *in* « La catégorie romanesque », *in* Gilles Declercq et Michel Murat (dir.), *Le romanesque*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 291-304.
[43] Particulièrement autour de Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire* [1992], Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points essais », 1998.

L’analyse se clôt sur une réflexion plus large quant aux devenirs contemporain de la représentation réaliste, pour jeter une dernière lumière sur la puissance modélisatrice du romanesque (« CHAPITRE 7 : Le monde par ses éclats. Fiction romanesque et écriture du détail »).

CHAPITRE 1. LE ROMANESQUE CONTEMPORAIN, ENTRE RÉTICENCE ET EMBRASSEMENT

> Il reste qu'au point où en est arrivé le roman, et dans l'attente d'un nouveau Proust, ce qu'il peut sans doute faire de mieux, c'est d'être en crise.
>
> Michel Raimond[1]

1) LE ROMANESQUE, CHIMÈRE ANCIENNE DU ROMAN

a) Le romanesque et son double : archéologie d'un refoulement historique

L'histoire du romanesque est une histoire conflictuelle, écrite en parallèle d'une histoire antiromanesque qui en constitue l'inséparable *verso*. Depuis le XVIII[e] siècle au moins, on pourrait retracer les formes de ce que Marie Baudry appelle la « haine du romanesque[2] », et qu'Aline Mura-Brunel ne distingue pas de la « haine du roman[3] », puisque la contestation esthétique du premier s'enracine historiquement dans une mise à distance générique du second. La définition du romanesque se forge en effet, au fil de son histoire, à mesure que se construit le roman comme genre. Michel Murat distingue ainsi roman et romanesque en opposant le genre assigné à une forme à l'esthétique, indépendante de celle-ci :

> « Roman » désigne le genre littéraire, c'est-à-dire l'ensemble des fictions narratives susceptibles d'être rangées dans une classe extensionnelle (correspondant à un corpus) et rapportées à un type idéal — ou, puisque le genre est comme on dit « protéiforme », à plusieurs types présentant un « air de famille ». « Romanesque » s'applique à la fois aux enchaînements de situations (ou structures d'intrigue) et aux affects suscités ou sollicités de manière typique par le genre romanesque. Il s'agit donc d'une catégorie esthétique indépendante du genre, déplaçable (dans la tragi-comédie, par exemple) et rétroactive (on peut qualifier de « romanesque » la rencontre d'Ulysse avec Nausicaa[4]).

---

[1] Michel Raimond, *La Crise du roman, des lendemains du naturalisme aux années vingt*, Paris, Corti, 1966, p. 482.

[2] Marie Baudry, « Pour un romanesque sans le roman. Aperçus du romanesque chez Stendhal, Balzac et Flaubert », *in* Catherine Mariette-Clot (dir.), *L'expérience romanesque au* XIX[e] *siècle*, *Romanesques*, 2013, n° 5, Classiques Garnier, Paris, 2013, p. 131-146, p. 134.

[3] Aline Mura-Brunel (dir.), *Silences du roman. Balzac et le romanesque contemporain*, Amsterdam, New York, Rodopi, 2004, p. 5.

[4] Michel Murat, « Le Romanesque des lettres (note sur un livre en préparation) », Dossier « L'histoire littéraire des écrivains », Fabula. En ligne :

Si le roman désigne un genre littéraire, le romanesque en serait l'essence, le principe affranchi de toute frontière générique et chronologique mais reconnaissable à ses éléments thématiques et structurels typiques. Un répertoire formel soutenu par une axiologie. Northrop Frye l'associe même, plus largement, à un art de conter, en dehors de toute assignation à une forme ou à un genre. Ses procédés étaient connus avant l'avènement du roman réaliste, puisqu'ils viennent du conte populaire. Reprenant les mots du dramaturge italien Carlo Gozzi, Frye évoque ainsi le répertoire romanesque comme une gamme de possibilités narratives, dont on pourrait quasiment, comme le fait Gozzi pour le théâtre de la Commedia dell'Arte, proposer le catalogue.

Les historiens du romanesque soulignent que le développement de celui-ci au fil des siècles s'accompagne, en parallèle, d'une veine parodique, au miroir de laquelle les traits caractéristiques du romanesque apparaissent d'autant plus saillants. Northrop Frye retrace ainsi l'histoire littéraire du romanesque occidental à l'aune de la contestation, par une veine antiromanesque, des esthétiques romanesques[5]. Ainsi, au roman pastoral (dont *L'Astrée*, d'Honoré d'Urfé, paru en 1612, tient lieu de parangon) idyllique et bientôt jugé convenu, succèdent, dans une veine parodique, le roman picaresque ou le roman baroque[6]. *La Princesse de Clèves* de Madame de Lafayette marque une rupture en 1678, tant avec les codes du roman baroque qu'avec ceux de la veine comique, et se donne comme un laboratoire d'un roman nouveau qui ouvre sur le roman d'analyse du XVIII^e^ siècle, et ainsi de suite. Dès le XVII^e^ siècle, contre la veine idyllique puis romantique, cibles de la contestation antiromanesque, se développe ainsi selon Frye une veine réaliste dont l'héritage antiromanesque s'impose au XIX^e^ siècle. L'œuvre de Flaubert la porte à son apogée, en se fixant pour horizon la liquidation du romanesque à travers le fantasme du livre sur rien[7]. Flaubert consacre ainsi ce que Northrop Frye appelle la veine parodique du roman, incapable de s'écrire

---

< http://www.fabula.org/atelier.php?Romanesque_des_lettres>, novembre 2015, consulté le 18 janvier 2016.

[5] Northrop Frye, *L'Écriture profane, essai sur la structure du romanesque* [1976], trad. de Cornelius Crowley, Circé, coll. « Bibliothèque critique », 1998, p. 31 et *sqq*).

[6] Frye s'appuie sur les exemples picaresques de *L'Histoire comique de Francion*, de Sorel (1623) et du *Roman comique* de Scarron (1651), et sur l'exemple baroque de la *Cléopâtre* de La Calprenède (1647). L'intention de le purifier de ses bassesses s'inscrit dans une posture bourdieusienne de distinction et d'ennoblissement du genre. Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire* [1992], Paris, Seuil, coll. « Points essais », 1998.

[7] Voir aussi Sylvie Thorel-Cailleteau, *La Tentation du livre sur rien. Naturalisme et décadence*, Mont-de-Marsan, Éditions InterUniversitaires, 1994, qui oppose autour de ce fantasme Flaubert et Zola, et livre une lecture de ce dernier à l'aune d'un « retour » (de l'intrigue, du personnage).

en dehors d'un antiromanesque ferme, caution critique de toute ambition réaliste dont le soupçon sarrautien et l'entreprise de *tabula rasa* des avant-gardes du XX^e^ siècle constitueraient la plus récente des variations historiques[8].

Ainsi, Jean-Marie Schaeffer distingue quatre critères définitoires de l'esthétique romanesque : l'« importance accordée, dans la chaîne causale de la diégèse, au domaine des affects, des passions et des sentiments ainsi qu'à leurs modes de manifestation les plus absolus et extrêmes », « la représentation des typologies actancielles, physiques et morales par leurs extrêmes, du côté du pôle positif comme du côté du pôle négatif », « la saturation événementielle de la diégèse et son extensibilité indéfinie » et « la particularité mimétique du romanesque, à savoir le fait qu'il se présente en général comme un contre-modèle de la réalité dans laquelle vit le lecteur[9] », par transposition et déformation.

Cette définition informée par les siècles d'élaboration du roman moderne en souligne les aspects immédiatement reconnaissables qui irriguent toute la culture occidentale, librement transposables en dehors des frontières génériques du roman. Le romanesque apparaît ainsi comme un mode narratif mû par des sentiments puissants liés à une axiologie idéaliste. Il se déploie en un foisonnement diégétique qui privilégie l'événement spectaculaire face à la banalité du quotidien, moins propre à susciter une telle polarisation des affects, et se situe du côté des extrêmes contre le neutre et le mat. Catégorie esthétique fondée sur des critères formels et thématiques, le romanesque engage ainsi une représentation du monde éclatante, caractérisée par le spectaculaire et la densité et soutenue par un art de conter. Une définition vaste du romanesque doit donc conjoindre l'ontologie et l'esthétique, et le répertoire des

[8] Pour une analyse de la réflexivité romanesque au XX^e^ siècle, voir Michel Raimond, *La crise du roman. Des lendemains du naturalisme aux années vingt* [1966], Paris, Éditions José Corti, 1993, particulièrement le chapitre V de la troisième partie : « Les romans du roman », p. 243-254. William Marx propose un élargissement de cette lecture à une veine antilittéraire, qu'il explore dans son diptyque composé de *L'adieu à la littérature. Histoire d'une dévalorisation, XVIII^e^-XX^e^ siècle* (Paris, Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2005), consacré aux discours antilittéraires internes à la littérature, teintés de nostalgie et indissociablement liés à l'histoire de la littérature ; et *La haine de la littérature* (Paris, Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2015), consacré cette fois presque exclusivement aux discours antilittéraires extra-littéraires.

[9] Jean-Marie Schaeffer, « La catégorie du romanesque », dans Gilles Declercq et Michel Murat (dir.), *Le romanesque*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 291-302, p. 295. Anne Souriau, dans la notice qu'elle consacre à la catégorie, s'en tient à trois caractéristiques essentiellement thématiques qui laissent de côté la question de la représentation du monde : « *la prédominance de l'affectif* ; l'intensité et la noblesse des sentiments ; le grand rôle de l'amour, mais aussi de l'amitié et de quelques autres attachés à un idéal », « *la densité des événements*, et la mise entre parenthèses du répétitif et du quotidien », « *la fréquence des extrêmes et des purs* (le très beau et le très laid, le sublime et l'infâme) par rapport au mixte et au neutre ». Anne Souriau, « Romanesque », *in* Étienne Souriau, *Vocabulaire d'esthétique* [1990], Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 2010, p. 1318.

formes s'articule fondamentalement autour d'un « sentiment de l'existence[10] », pour le dire avec Genette, « sentiment d'urgence et de crainte[11] » que Dominique Rabaté érige comme critère fondamental de tout romanesque véritable.

Dès l'avènement du roman comme genre et à mesure que se développe la veine parodique analysée par Frye comme le double du romanesque, celui-ci se constitue donc comme objet de désir en même temps que de répulsion. Selon Alain Schaffner, le romanesque constitue ainsi pour le roman « à la fois le paradis perdu et le repoussoir[12] ». Au romanesque en effet, on reproche son caractère invraisemblable, trompeur, sa force de séduction qui éloigne du réel. Son caractère populaire et son lectorat (que pour acérer la critique on dépeint comme essentiellement féminin) l'éloignent des véritables lettrés : le roman, précisément, s'est développé contre la tradition latine comme une littérature du vulgaire[13]. Enfin, la critique porte sur le caractère éculé de ses formes, dans la reprise constante de motifs stéréotypés. A en croire ses détracteurs, le romanesque aurait toujours été déjà daté, connu et reconnaissable, à rebours de toute ambition d'originalité. La critique s'ancre ainsi dans une triple perspective : épistémologique (voire morale), socio-économique et esthétique.

Une hyperconscience du filtre et du codage s'entrelace ainsi depuis ses origines avec l'histoire du roman. Pierre A.G. Astier écrit :

> Depuis la fin du XIX^e^ siècle le roman présente, en effet, cette particularité d'être celui des genres littéraires qui a été l'objet du plus grand nombre de controverses, qui a donné lieu à tant de crises que celles-ci n'apparaissent guère que comme les accès les plus aigus d'une fièvre chronique, et qui, néanmoins, n'a jamais vraiment subi, dans son ensemble, de transformations radicales quant à ses formes et quant à sa matière[14].

---

[10] Gérard Genette, « Le serpent dans la bergerie », in *Figures I*, Paris, Editions du Seuil, coll. « Points », 1966, p. 110.

[11] Dominique Rabaté, *Louis-René des Forêts, la voix et le volume*, Paris, Éditions José Corti, 1991, p. 143.

[12] Alain Schaffner, « Le romanesque, idéal du roman ? », *in* Gilles Declercq et Michel Murat (dir.), *Le romanesque*, *op.cit*., p. 267-282, p. 282.

[13] Marie Baudry souligne qu'il s'agit dans cette querelle séculaire d'un souci de distinction, au sens bourdieusien du terme, et pour les auteurs qui condamnent le romanesque de marquer leurs distances avec cette catégorie bâtarde, étrangère notamment à la *Poétique* d'Aristote. Northrop Frye fait remonter à Platon cette inquiétude politique, et livre une réflexion plus large sur le statut de la littérature populaire à travers les siècles. Il étend ce jugement au discours critique qui a largement embrassé cette condamnation au fil de l'histoire et livre une lecture classiste du haro sur le romanesque qui n'épargne pas le milieu universitaire et sa « condescendance » vis-à-vis d'une littérature « populaire ». (Northrop Frye, *L'Ecriture profane, op.cit.*, p. 31 et *sqq*).

[14] Pierre A. G. Astier, *La crise du roman français et le nouveau réalisme. Essai de synthèse sur les nouveaux romans*, Paris, Nouvelles Éditions Debresse, 1968, p. 15.

Genre polémique par excellence, le roman – et, par association métonymique dans les discours de ses détracteurs, le romanesque – fait figure de survivant paradoxal, toujours critiqué et toujours triomphant, dans la constance étonnante de sa forme. Ce n'est donc pas tant la question de la définition d'une esthétique romanesque canonique qui sera posée dans ce travail, que celle de ses modes d'intégration dans les écritures narratives contemporaines.

Si les formes que le roman contemporain invente pour négocier sa place sur la crête d'une vague pluriséculaire lui sont propres, et doivent être reçues à la lumière de l'histoire littéraire des genres et des esthétiques, ce rapport conflictuel et nécessaire à la bibliothèque doit en revanche s'envisager comme une caractéristique essentielle de l'écriture romanesque. Suivant des réflexions amorcées par Albert Thibaudet dès le début du XX^e^ siècle, Bernard Pingaud voit en cette tension le foyer et la dynamique de tout roman :

> … tous les grands romans – il faudrait peut-être parler de tous les romans – sont « bâtis contre le romanesque », mais [le] vrai romanesque est issu de ce conflit même, [et], par conséquent, il faut le chercher là où l'auteur croyait s'en être le plus sûrement délivré. […] Je crois en effet que la curiosité, l'attente qui soutiennent la lecture d'un roman ont pour origine une « image du romanesque » (Alain dirait : « l'invraisemblable rencontre du désir et de l'événement ») que tout bon roman doit à la fois décevoir d'une certaine manière et combler d'une autre. […] Comment, par quels savants dérapages, le romancier organise et efface cette déception, comment aussi, croyant le plus sincèrement du monde avoir échappé au piège que la tradition lui tendait, il se figure avoir écrit tout sauf un « roman », et finalement – parce qu'on n'écrirait pas de roman si l'on n'était soi-même la proie du désir romanesque –, comment il arrive à en écrire un, à renouveler le romanesque en le démolissant, ce serait bien intéressant de l'étudier sur une longue durée[15].

Du conflit au tremplin, Pingaud trouve dans le désir ambivalent de romanesque, qui soutient *a priori* toute écriture narrative, le ferment d'une créativité fondée sur le dépassement et le déplacement. Par une habile dialectique, il renvoie ensuite l'auteur à son statut jamais quitté de lecteur (et de lecteur séduit !) pour dégager un mécanisme d'élaboration de la matière romanesque à travers les siècles par révision et prolongement. Cette intuition de Pingaud, romancier devenu critique et qui parle ainsi depuis l'intérieur du maelstrom romanesque, résonne avec les travaux de Harold Bloom, antérieurs d'une décennie mais traduits en France trente ans plus

[15] Bernard Pingaud, *L'Expérience Romanesque*, Paris, Gallimard, « Idées », 1983, p. 22-23, cité par Alain Schaffner, « Le Romanesque : idéal du roman ? », *op.cit.*, p. 267-283, p. 278.

tard[16]. Bloom développe une histoire de la littérature fondée sur une théorie de l'influence largement trempée de psychanalyse freudienne (notamment dans son traitement quasi œdipien du thème de la rivalité des écrivains tard-venus face à leurs prédécesseurs), qui éclaire d'un jour nouveau le concept d'influence tel que la modernité littéraire l'éprouve[17].

Selon lui, la période des Lumières a provoqué un bouleversement épistémologique dans le rapport aux textes illustres des générations précédentes en portant la valeur du génie et du sublime au-dessus de celle du labeur et de l'imitation, alourdissant d'autant la plume des écrivains retardataires. Selon un principe de « méprise poétique[18] », entendu comme lecture déformante, l'acte d'écriture jaillirait donc d'abord d'une volonté de compensation de son retard de la part de l'écrivain nouveau venu par dépassement de ses prédécesseurs. L'écrivain ne parvient à conquérir sa voix propre qu'en écrivant contre le texte parent, dont Bloom souligne qu'il est l'objet d'une représentation faussée par quoi le nouvel écrivain fonde par opposition son propre geste poétique[19]. L'histoire littéraire progresserait ainsi par mélecture et relecture, selon un fonctionnement agonistique où la distanciation le dispute à l'hommage. Le romanesque se constitue donc à travers les siècles comme une écriture fondamentalement intertextuelle[20]. Nathalie Piégay souligne en ce sens la

[16] Harold Bloom, *L'angoisse de l'influence* [trad. par Aurélie Thiria-Meulemans, Maxime Shelledy et Souad Degachi], Paris, Éd. Aux forges de Vulcain, [1973] 2013.

[17] On peut à cet égard rapprocher ses analyses de celles que Michel Schneider développe, au prisme de la psychanalyse également, sur la notion d'intertextualité comme principe majeur du rapport à l'autre, soulignant le lien entre l'écriture du texte et l'élaboration de la personnalité. Voir Michel Schneider, *Voleurs de mots, essai sur le plagiat, la psychanalyse et la pensée*, Gallimard, coll. « Connaissance de l'inconscient », 1985, et l'analyse synthétique qu'en propose Tiphaine Samoyault dans *L'intertextualité. Mémoire de la littérature* [2001], Paris, Armand Colin, 2005. Sur la question de l'influence, voir aussi les travaux de Judith Schlanger, *La Mémoire des œuvres*, Paris, Nathan, 1992 et *Le neuf, le différent et le déjà-là. Une exploration de l'influence*, Paris, Éditions Hermann, 2014, et la métaphore horticole de Roland Barthes sur l'intertextualité comme « marcottages d'une œuvre à l'autre » (citée et commentée par Jean-Pierre Richard, *Roland Barthes, dernier paysage. Essai*, Lagrasse, Verdier, 2005, p. 22). Voir enfin Maxime Decout (*Qui a peur de l'imitation ?*, *op.cit*.), qui distingue l'influence (« phénomène plus diffus, moins discernable, souvent moins conscient », p. 16), de l'imitation qui place la focale sur l'agent plutôt que sur la source.

[18] Harold Bloom, *L'angoisse de l'influence*, *op.cit*., p. 27 et *sqq*.

[19] Bloom rappelle à cet égard les propos de Borges, pour qui les écrivains créent eux-mêmes leurs précurseurs : Jorge Luis Borges, *Autres inquisitions* [1952] in *Œuvres complètes*, éd. Jean-Pierre Bernés, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1993, p. 751, cité dans Harold Bloom*, op.cit*., p.69. Cette dimension agonistique résonne ainsi avec les analyses de Maxime Decout sur l'imitation comme mise à mort du modèle. Voir *supra*, note 41.

[20] Julia Kristeva définit d'abord l'intertextualité comme une opération constitutive de l'écriture : « [T]out texte se construit comme une mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. » Julia Kristeva, *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Éditions du Seuil, coll. « Tel Quel », 1969, p. 145, citée dans Tiphaine Samoyault, *L'intertextualité. Mémoire de la littérature*, Paris, Nathan, coll. « 128 », 2001*,* p. 9. Gérard Genette (*Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1982, p. 8) propose la définition suivante, dans le cadre de

plasticité fondamentale du roman, genre éminemment accueillant et composite, « autre de tous les genres », pour reprendre avec Piégay le mot de Pascal Quignard ; et explique le caractère polémique de son histoire par une inquiétude générale face à son expansion dans la modernité[21].

Le romanesque contemporain ne s'exclue pas de cette logique : nombreux en effet sont les auteurs qui revendiquent les postures de l'héritier et du lecteur. Toutefois, la bibliothèque contemporaine se distingue par une hétérogénéité supplémentaire. Elle intègre en effet les dernières formes romanesques et antiromanesques de l'histoire littéraire. Les fictions romanesques contemporaines s'élaborent ainsi au croisement d'un héritage polarisé[22] : celui, pluriséculaire, de toute une tradition romanesque, répertoire formel et narratif préconstitué, et celui, plus récent et ponctuel, du moment formaliste de la littérature française, dont l'ambition a précisément reposé sur une entreprise de liquidation de la première. Ce geste repose

---

sa typologie des relations transtextuelles : « relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire éidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre ». Michael Riffaterre propose un élargissement de la notion à ses corollaires pragmatiques, pour une définition de la « lecture littéraire » fondée sur la reconnaissance intertextuelle : « L'intextexte est la perception, par le lecteur, de rapports entre une œuvre et d'autres qui l'ont précédée ou suivie », « L'intertextualité est […] le mécanisme propre à la lecture littéraire. Elle seule, en effet, produit la signifiance, alors que la lecture linéaire, commune aux textes littéraire et non littéraire, ne produit que le sens. ». Michael Riffaterre, « La trace de l'intertexte », *La Pensée*, n° 215, 1980, p. 4-5. Voir également les travaux de Laurent Jenny, « La stratégie de la forme », *Poétique*, n° 27, « Intertextualités », 1976, p. 257-281 ; de Nathalie Piégay, *Introduction à l'intertextualité*, Paris, Dunod, coll. « Lettres supérieures », 1996 ; et de Sophie Rabau, *L'Intertextualité*, Flammarion, coll. « GF-Corpus », 2002.

[21] Nathalie Piégay-Gros, *Le Roman*, Paris, Flammarion, coll. « GF-Corpus/Lettres », 2005. La référence est à Pascal Quignard, « Le hors-la-loi du genre », cité p. 215 et *sqq*.

[22] La structure spécifique de l'héritage peut se comprendre à partir des réflexions menées par Jacques Derrida dans *Spectres de Marx (L'état de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*, Paris, Galilée, 1993). À l'instar du spectre qui se définit par une incorporation paradoxale et se conçoit comme la coexistence de différentes présences au sein d'un même corps, l'héritage est caractérisé par une « hétérogénéité radicale et nécessaire », « la différence sans opposition », « un 'disparate' et une quasi-juxtaposition sans dialectique » (p. 40). Jean-François Hamel place ainsi la modernité sous le signe d'une philosophie de la répétition (alimentée notamment par Kierkegaard, Marx, Nietzsche, Freud, puis Heidegger, Benjamin et Deleuze – je reprends les allusions de Hamel) qui, sur le plan de la littérature, donne lieu à « un mouvement de *revenance* », et engendre des « poétiques paradoxales, comme si elles réfléchissaient leur propre retour, comme si elles offraient la clé de leur apparition historique par une mise en abîme, [qui] racontent des histoires de revenants qui viennent transgresser la ligne du temps et troubler le repos des morts. » On voit que Hamel se place clairement dans une perspective de la hantise, liée à une inquiétude sur les modalités d'inscription du temps historique dans le récit, et de l'ombre des héritages sur la modernité qui « posent la question de la corrélation entre la narrativité, le temps de l'histoire et l'expérience de la mort. ». Il soutient ainsi que « les poétiques de la répétition sont l'index d'une inquiétude mélancolique qui mobilise le régime moderne d'historicité et qu'elles constituent deux répliques narratives à ce nouvel ordre du temps. ». Jean-François Hamel, *Revenances de l'histoire. Répétition, narrativité, modernité*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2006, respectivement p. 10 puis p. 17. Ainsi, le phénomène de la répétition tel que l'envisage Hamel se distingue d'un projet d'esthétique générale, tel qu'on le lit par exemple chez Maxime Decout (*Qui a peur de l'imitation?*, *op.cit.*), et interroge bien plutôt la face mélancolique des écritures modernes de l'histoire et du temps brisé, de Victor Hugo à Claude Simon. La *revenance* y est motif au moins autant que principe poétique.

sur ce que Bruno Blanckeman appelle une « double mémoire » :

> [...] celles des modèles de fictions classiques dont se maintiennent les traditions, à défaut des conventions (roman de formation ou d'exploration, récit picaresque ou philosophique) ; celle de la distanciation spéculaire, généralisée par une littérature moderne dont sont dénoncées les apories mais assumés les acquis[23].

En outre, le répertoire romanesque s'enrichit de références extra-littéraires, prises particulièrement (mais pas seulement) au cinéma. L'écriture trouve ainsi son impulsion dans la conscience de sa secondarité. Elle puise aux codes populaires comme aux arts hétérogènes, selon un principe de circulation de l'énergie romanesque par-delà les frontières génériques : chanson[24], cinéma[25], séries TV[26]… Bruno Blanckeman écrit ainsi :

> Plusieurs textes confrontent l'écriture romanesque aux autres instances possibles de la fiction – cinéma, media, photographie – et l'énonciation narrative à ses multiples usages culturels – sciences humaines, presse, oralité. […] fictions exploratoires, parfois poussées jusqu'à l'objet

[23] Bruno Blanckeman, « Retours critiques et interrogations postmodernes », *in* Michèle Touret (dir.), *Histoire de la littérature française du XX^e siècle. Tome II – après 1940*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2008, p. 432, cité dans Fabien Gris, *Images et imaginaires cinématographiques dans le récit français contemporain (de la fin des années 1970 à nos jours)*, *op.cit*., p. 18.

[24] Qu'on pense par exemple, pour les plus explicites, au *Ravissement de Britney Spears* de Jean Rolin (P.O.L, 2011, et quoique la référence musicale du titre ne soit pas actualisée thématiquement dans le texte) ou à *Hymne*, de Lydie Salvayre, consacré à Jimmy Hendrix (Seuil, 2011), ou encore à la basse continue du jazz ou de la musique classique qui sous-tend les romans de Christian Gailly (*K.622*, Éditions de Minuit, 1989 ; *Be-Bop*, Éditions de Minuit, 1995 ; *Un soir au club*, Éditions de Minuit, 2002 ; *Lily et Braine*, Éditions de Minuit, 2010). On citerait encore Tanguy Viel (pour le jazz) ou Leslie Kaplan, qui fait un usage fréquent du blues et de la chanson populaire américaine. La critique consacre depuis quelques années un intérêt grandissant à la chanson populaire. Voir Bruno Blanckeman et Sabine Loucif (dir.), *Revue critique de Fixxion française contemporaine*, n° 5, « Chanson/fiction », 2012.

[25] Là encore, le cinéma tient une place majeure au sein des fictions contemporaines - sans revenir sur les liens intimes qu'entretenaient les Nouveaux Romanciers avec le *medium* cinématographique. Voir Tanguy Viel (*Cinéma*, Paris, Éditions de Minuit, 1999) ; Céline Minard (*Bastard Battle* (Léo Scheer, 2008) et *Faillir être flingué* (Rivages, 2013)) ; Olivia Rosenthal (*Ils ne sont pour rien dans mes larmes* et *Toutes les femmes sont des aliens*, Paris, Verticales, 2012 et 2016) ; Christine Montalbetti (*Western*, P.O.L, 2005). Leslie Kaplan y multiplie les références explicites ; Jean-Philippe Toussaint travaille l'écriture cinématographique (par des effets de plans et de rythme, notamment), et par ailleurs s'y consacre également en parallèle de ses activités d'auteur. Voir Fabien Gris, *Images et imaginaires cinématographiques dans le récit français (de la fin des années 1970 à nos jours)*, *op.cit*.

[26] De même, la recherche s'intéresse depuis quelques années aux séries TV. La revue pionnière *TV/Séries*, dirigée par Sarah Hatchuel (Université du Havre) et Ariane Hudelet (Université Paris-Diderot) publie deux numéros par an depuis 2012. En ligne : http://tvseries.revues.org/. Le CIRLEP de l'Université de Reims consacre depuis 2013 un séminaire aux « cultures populaires », dirigé par Sylvie Mikowski et Yann Philippe. Dans cette même université, le Centre de Recherche Interdisciplinaire sur les Modèles Esthétiques et Littéraires (CRIMEL) se consacre également aux problématiques de la sérialité et de l'hybridité. Les études narratologiques ne sont pas en reste : voir Raphaël Baroni et François Jost (dir.), *Télévision*, n° 7, « Repenser le récit avec les séries télévisées », CNRS Éditions, 2016.

> excentrique, ouvertes sur les mutations technologiques, donc idéologiques, actuelles[27] […]

On voit comme se confirme l'intuition de Michel Murat selon laquelle le romanesque constitue une force centrifuge, éminemment plastique et accueillante, loin des entraves génériques du roman – ce que Northrop Frye désigne comme la puissance de renouvellement propre au romanesque[28].

Enfin, les pratiques romanesques contemporaines travaillent ce répertoire composite selon un principe de déhiérarchisation, qui associe sans les distinguer culture savante et culture populaire, formes littéraires et autres formes artistiques, quitte à faire se rencontrer des références *a priori* contradictoires[29]. Aux côtés de Beckett, par exemple, qu'on accuserait difficilement de complaisance romanesque, Pierre Michon comme Tanguy Viel disent leur admiration pour Balzac, prodigieux monteur d'histoires[30]. La fiction puise ainsi à la fois dans une bibliothèque romanesque hétéroclite, et dans des imaginaires du roman historiquement et épistémologiquement distincts. Ces représentations se mêlent pourtant dans le creuset des affinités personnelles.

---

[27] Bruno Blanckeman, « Une approche située du roman français (des plis et des paillettes) », *in* Rita Olivieri-Godet, *Écriture et identités dans la nouvelle fiction romanesque*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010, p. 19-30, p. 25.

[28] Selon Northrop Frye, le romanesque œuvrerait comme *pharmakon*, remède énergisant nécessaire au mouvement transitionnel d'une esthétique parvenue à son sommet à une autre encore à élaborer. L'émergence du roman hellénistique après le règne de la comédie nouvelle, celle du roman gothique en Grande-Bretagne à la fin du XVIII[ème] siècle, et le renforcement d'une veine romanesque après le déclin de la fiction à la charnière des années 1980, lorsque Frye publie son essai, sont convoqués comme une suite d'exemples à l'appui de son hypothèse. Selon cette perspective, la perception du contemporain comme un temps de « retour » du romanesque pourrait être analysée comme la dernière manifestation en date d'un phénomène poétique attesté au fil de l'histoire. Northrop Frye, « Chapitre I : Le verbe et le monde de l'homme », dans *L'Ecriture profane*, *op.cit.*, p. 9-40.

[29] Jean-François Lyotard associe le principe de déhiérarchisation des discours à la fin des métarécits qui caractérise l'ère postmoderne. Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1979.

[30] La figure de Beckett fait en effet l'objet d'une quasi-mythologie parmi les auteurs de Minuit. « Contrairement à la rumeur répandue par quelques critiques idiots ou de mauvaise foi, ou peut-être aveugles, les malheureux, tous les livres publiés par Minuit ne sont pas l'œuvre d'un unique écrivain. En réalité, nous sommes bel et bien plusieurs. Il y a de très fortes personnalités, irréductibles et plutôt solitaires. Nos points de vue sur la littérature sont parfois violemment antagonistes... Nous sommes liés, je crois, par notre admiration pour Beckett. », Éric Chevillard cité par Martine Rabaudy, « Les enfants de Minuit », *L'Express*, 27/12/2001. En ligne : <http://www.lexpress.fr/informations/les-enfants-de-minuit_646665.html>, consulté le 21 janvier 2016. À Beckett et Balzac, Michon ajoute Faulkner et Cingria dans *Trois auteurs. Balzac, Cingria, Faulkner* (Lagrasse, Verdier, 1997) mais aussi Flaubert et Hugo dans *Corps du roi* (Lagrasse, Verdier, 2002). Voir notamment le chapitre « Filiation » qu'Ivan Farron consacre à ce sujet dans *Pierre Michon. La grâce par les œuvres*, Carrouge-Genève, Éditions Zoé, 2004, p. 91-124.

b) Le romanesque depuis la fin du XX^e siècle : entre résurgence et évidement

La veine parodique inhérente au développement du romanesque traverse le XX^e siècle à différents degrés et sous différentes formes : Philippe Hamon rappelle ainsi que « l'ère du soupçon », pour tenir son nom des réflexions de Nathalie Sarraute, s'esquisse déjà sous la plume de Virginia Woolf, des surréalistes, de Paul Valéry ou de François Mauriac[31]. Elle trouve son paroxysme dans les mouvances formalistes des années 1960-1970, particulièrement sous l'impulsion du Nouveau Roman. Les deux manifestes fondateurs de ce courant s'en prennent en effet directement aux instances constitutives du roman romanesque, déclarées périmées et caduques[32]. Nelly Wolf analyse ces écritures à l'aune d'une « esthétique de la déception[33] », fondée sur la transgression systématique des codes romanesques comme mode de contestation du canon. Nelly Wolf a bien montré en quoi la réactivation des héritages de genre passe du pastiche à la matière romanesque même : « [l]es manipulations du récit, au départ simple méthode de travestissement, sont ensuite devenues des *a priori* du récit et son matériau premier[34]. » La visibilité du code que l'on transgresse est nécessaire afin que la transgression produise son effet : c'est de subvertir qu'il est question, non de défaire. Wolf cite l'exemple des *Gommes* de Robbe-Grillet[35] pour le modèle du roman psychologique et policier, des romans de Duras pour le roman sentimental, de *L'Herbe* de Claude Simon[36], de *La Jalousie* de Robbe-Grillet[37] pour l'intrigue amoureuse, de *Mercier et Camier*[38] pour le récit de voyage ou d'initiation… L'« esthétique de la déception[39] » repose ainsi sur l'horizon d'attentes que génèrent

[31] Hamon cite Mauriac, qui écrit en 1933: « C'est le drame des romanciers de la nouvelle génération d'avoir compris que les peintures de caractères selon les modèles du roman classique n'ont rien à voir avec la vie (…). Le romancier (…) n'écrira plus que sans confiance et sans illusion ses petites histoires, selon les formules habituelles ». François Mauriac, *Le romancier et ses personnages*, Paris, Buchet-Castel, 1933, p. 117-118, cité par Philippe Hamon, *Le Personnel du roman. Le système des personnages dans les « Rougon-Macquart » d'Émile Zola*, Genève, Droz, 1983, p. 15.
[32] Alain Robbe-Grillet, « Sur quelques notions périmées », in *Pour un nouveau roman*, Paris, NRF Gallimard, coll. « idées », 1963, p. 29-53, et Nathalie Sarraute, *L'ère du soupçon* : *essai sur le roman*, Paris, Gallimard, 1956.
[33] Nelly Wolf, *Une littérature sans histoire. Essai sur le Nouveau Roman*, Genève, Droz, « Histoire des idées et critique littéraire », 1995, p. 145.
[34] Nelly Wolf, *Une littérature sans histoire. Essai sur le Nouveau Roman*, Genève, Droz, coll. « Histoire des idées et critique littéraire », 1995, p. 144.
[35] Alain Robbe-Grillet, *Les Gommes*, Paris, Éditions de Minuit, 1953.
[36] Claude Simon, *L'herbe*, Paris, Éditions de Minuit, 1958.
[37] Alain Robbe-Grillet, *La jalousie*, Paris, Éditions de Minuit, 1957.
[38] Samuel Beckett, *Mercier et Camier*, Paris, Éditions de Minuit, 1970.
[39] Nelly Wolf, *Une littérature sans histoire*, *op.cit*., p. 147.

les schémas donnés en pâture au lecteur : c'est ainsi que la lecture est réorientée, et non désorientée (un effet produit uniquement par l'absence de tout substrat narratif familier repérable).

Pour Pierre Vinclair, ce phénomène caractérise l'économie rhétorique fondamentale du roman par opposition à l'épopée, bien au-delà du moment très restreint du Nouveau Roman :

> [T]out roman valorise systématiquement ce qui le distingue des autres. La subversion des scénarios et l'inventivité formelle fonctionnent tous deux comme *les manières traditionnelles* qu'il a *de faire original* : comme si le roman était ce genre qui ne voulait pas faire genre[40].

Quitte à faire commerce d'un jeu de mot déjà désuet, on parlerait bien d'un passage de la subversion des scénarios à des scénarios de la subversion : l'écriture romanesque consiste précisément à mobiliser des scénarios issus de la tradition romanesque ou culturelle pour les subvertir, et trouve dans ce geste même la matière de son récit. « [L]a subversion des scénarios est elle-même un scénario, l'originalité et la surprise une convention[41]. »

L'effet d'originalité produit auprès du lecteur se nourrit chez celui-ci d'une familiarité avec cette tradition. Raphaël Baroni considère ainsi la « transgression des scripts » comme « l'un des "catalyseurs" essentiels du récit[42] ». Puisant aux schémas narratifs immédiatement repérables pour déterminer un horizon d'attentes familier, tout en désamorçant leur geste par un travail de réduction ou de déformation de l'intrigue, les Nouveaux Romanciers réorientent ainsi la lecture, selon Wolf, plus qu'ils ne la désorientent, puisque la marque architextuelle demeure[43]. Le jeu sur les stéréotypes littéraires et sur les modèles génériques soutient une critique générale du romanesque par amorçage et désamorçage de l'illusion narrative : « [l]a croyance tout à coup s'effondre et l'histoire racontée ou promise s'avère n'être rien[44] ». Ce que le Nouveau Roman met à mal en subvertissant l'écriture romanesque tiendrait donc à une croyance : non seulement la « suspension volontaire de l'incrédulité » souhaitée par Coleridge, mais une foi en la fiction, un *credo*, un acte éthique et pragmatique

[40] Pierre Vinclair, *De l'épopée et du roman, Essai d'énergétique comparée*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2015, p. 53.
[41] *Ibid*., p. 58.
[42] Raphaël Baroni, *La Tension narrative*, *op.cit*., p. 178.
[43] À nouveau, je m'appuie sur la définition genettienne de l'architexte : Gérard Genette, *Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1979. L'architexte regroupe selon Genette « l'ensemble des catégories générales, ou transcendantes - types de discours, modes d'énonciation, genres littéraires, etc. - dont relève chaque texte singulier » (Prière d'insérer).
[44] *Ibid*., p. 147.

d'implication du lecteur. L'intrigue néo-romanesque effondrée provoque ainsi, au-delà d'une expérience scripturaire et esthétique, une remise en question du lien du roman au lecteur et, *in fine*, au monde.

L'entreprise narrative contemporaine demeure tributaire de ces expérimentations sur l'esthétique romanesque, tout en portant un élan renouvelé vers des sujets que celles-ci avaient occultés, comme l'Histoire, le sujet ou le monde, et vers des formes également mises à distance, particulièrement celle du récit[45]. La marque du contemporain serait alors, selon le consensus critique qui s'appuie sur les analyses de Dominique Viart, une « transitivité » renouvelée[46]. Profondément marqués par les discours des avant-gardes formalistes, les écrivains nouveaux venus se revendiquent tant de cet héritage que d'une lancinante tentation romanesque, doublée d'un renouvellement du rapport de la littérature au monde. Le critère de différenciation de ces écritures « citationnelles[47] », nourries à la fois de la bibliothèque romanesque et des expérimentations récentes du Nouveau Roman, ne tient donc pas dans le procédé de la subversion, mais dans les effets qu'il vise et provoque : quand le Nouveau Roman professe un désir de mettre à mal le lecteur (désir trop souvent pris au pied de la lettre par les commentateurs, et qui a conduit à des lectures oublieuses de l'humour et de la dérision pourtant très présents dans ces textes), le roman contemporain travaille, lui, à restaurer la confiance de son lecteur en l'entreprise fictionnelle. La subversion se donne dans le contemporain comme une invitation, non comme un repoussoir.

---

[45] Aron Kibedi Varga parle d'un phénomène de « renarrativisation ». « Le récit postmoderne », *Littérature* n°77, 1990, p. 3-22.

[46] Je reprends l'expression de Dominique Viart et Bruno Vercier : « C'est pourquoi nous proposons de l'appeler 'transitive' comme on le dit, en grammaire, des verbes qui admettent un complément d'objet », *La littérature française au présent, op.cit*., p. 16. Nelly Wolf étudie en effet le lien entre l'interrogation esthétique du Nouveau Roman (peut-être aussi celle de l'Oulipo) et l'impératif de silence face au monde qui pèse sur la littérature de l'après Shoah, qui explique que soit perçu comme un renouveau cet élan contemporain vers les écritures de l'Histoire et du sujet, particulièrement. Voir Nelly Wolf, *Une Littérature sans histoire. op.cit*. La borne du contemporain est généralement placée à la charnière des années 1980, au nom d'une convergence de ces enjeux dans des écritures nouvelles : Georges Perec apparaît en précurseur de ces écritures intimes et historiques (*La Disparition*, Denoël, 1969), et ouvre la voie à Pierre Michon (*Vies minuscules*, Paris, Gallimard, 1984), Pierre Bergounioux (*Catherine*, Paris, Gallimard, 1984), Annie Ernaux (*Les Armoires vides*, Gallimard, 1974, soit une décennie avant le repère généralement accepté comme borne initiale du contemporain), François Bon (*Sortie d'usine*, Paris, Éditions de Minuit, 1982). Aurélie Adler a rapproché l'ambition tant intime que collective qui irrigue ces textes de celle de Michon, dans *Éclats des vies muettes. Figures du minuscule et du marginal dans les récits de vie d'Annie Ernaux, Pierre Michon, Pierre Bergounioux et François Bon*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, coll. « Fiction/non-fiction XXI », 2012.

[47] Frank Wagner, « La relation romanesque », *op.cit*., p. 28-29.

Le retour à une forme de transitivité éloignée par les écritures expérimentales, caractéristique de la période contemporaine, ne doit toutefois pas s'entendre en un sens réactionnaire de retour à des formes littéraires traditionnelles :

> Plus juste est de considérer qu'effectivement *sujet* et *récit* (mais aussi *réel*, *Histoire*, *engagement critique*, *lyrisme*…) font retour sur la scène culturelle, mais sous la forme de questions insistantes, de problèmes irrésolus, de nécessités impérieuses[48].

En précisant l'acception selon laquelle le schème du « retour », devenu un lieu commun du discours critique sur le contemporain[49], présente une efficacité heuristique, Dominique Viart s'oppose à une conception cyclique de l'histoire esthétique qui ferait alterner des périodes d'intense créativité et d'autres, plus conformistes[50]. Christine Jérusalem associe la résurgence de ces préoccupations à un renouvellement des pratiques romanesques. Elle articule ainsi une réflexion sur les usages à une pensée de la forme, et souligne le caractère second des écritures contemporaines :

> … il ne s'agit certes pas de restaurer une forme traditionnelle (les nouveaux écrivains de Minuit ne forment pas une « rétrogarde ») mais de réécrire au second degré certains modèles romanesques pour mieux dire le monde contemporain[51].

Il ne s'agit donc pas, pour la littérature contemporaine, de se réinstaller dans les formes un temps délaissées par des mouvances formalistes iconoclastes, mais de mobiliser à nouveaux frais des enjeux et des esthétiques que celles-ci avaient occultés.

En outre, cette lecture du retour ne permet de rendre compte de la production littéraire de la deuxième moitié du XX^e^ siècle que de manière partielle. De nombreux romans s'écrivent en effet au fil des années 1950-1960, reprenant les formes

---

[48] Dominique Viart, *La littérature française au présent*, *op.cit*., p. 20.

[49] Dans leur introduction au recueil collectif qu'ils consacrent au roman de l'extrême contemporain, Barbara Havercroft, Pascal Michelucci et Pascal Riendeau attirent l'attention sur la difficulté à saisir le contemporain comme période, et par conséquent sur un usage parfois de simple convention de ces bornes chronologiques par la critique : « [e]n ce sens, c'est par simple convention que certains évoquent l'ouverture vers les nouvelles formes romanesques ou fictionnelles apparues au cours des années 1980 pour marquer le début de la période de la littérature de l'extrême contemporain » *Le roman français de l'extrême contemporain. Écritures, engagements, énonciations*, Montréal, Éditions Nota bene, coll. « Contemporanéités », 2010, p. 8. Les auteurs distinguent ainsi un sens historique de l'expression, qui ne désignerait alors que le simple présent où nous parlons, et son sens critique, qui désigne un rapport particulier à ce présent, fait d'adhésion et de distance, dans le sillon des réflexions d'Agamben (*Qu'est-ce que le contemporain ?*, Paris, Rivages Poche, 2008).

[50] Viart fait notamment référence aux travaux d'Eugenio d'Ors (*Du Baroque*, trad. D'Agathe Rouart-Valéry, Paris, Gallimard, 1968). *Ibid*., p. 19.

[51] Christine Jérusalem, « La rose des vents : cartographie des écritures de Minuit », in Bruno Blanckeman et Jean-Christophe Millois (dir.), *Le Roman français aujourd'hui : transformations, perceptions, mythologies*, Prétexte éditeur, collection « Critique », 2004, p. 53-78, p. 64.

canoniques du genre en conservant sa dimension fondamentalement mimétique, sans relever des avant-gardes ni pour autant renoncer à toute ambition littéraire. Dans les *Mémoires d'Hadrien*[52], par exemple, Marguerite Yourcenar emprunte aux canons des écritures autobiographiques comme du roman historique ; Julien Gracq écrit, avec *Un Balcon en forêt*[53], un roman de guerre, paradoxal parce que fondé sur l'attente, mais inscrit dans une tradition aisément reconnaissable ; *La Place de l'Étoile*[54] de Patrick Modiano mêle récit autobiographique et ancrage dans l'Histoire. *Procès-verbal*[55] de Le Clézio fait dissoner le roman d'apprentissage, *Vendredi ou les limbes du Pacifique*[56], de Michel Tournier, le roman de voyage et d'aventures. *Belle du seigneur* d'Albert Cohen [57] constitue un grand exemple de roman de la passion, et dans les mêmes années Jean-Patrick Manchette réinvestit le genre du roman policier, dans son lien fondamental à la critique sociale[58]. Tous ces romans sont, par ailleurs, fort bien accueillis du grand public.

La réception des écritures des années 1980 par le seul prisme de l'héritage formaliste, et sous l'angle qui découle des retours esthétiques et thématiques, semble ainsi tributaire des effets de visibilité et de posture d'avant-gardes pourtant restreintes à un cercle de lecteurs minoritaires. Coïncidence éditoriale (pour ceux et celles qui publient sous l'égide de Jérôme Lindon ou de Paul Otchakovsky-Laurens) et intersection des discours de réception expliquent en partie qu'on ait d'abord reçu ces œuvres par le prisme d'un héritage expérimental fort : de grandes figures du modernisme se placent alors comme chefs de file, adoubant en ces nouveaux venus les héritiers de leurs œuvres. Robbe-Grillet consacre ainsi comme ses héritiers le petit groupe bientôt rassemblé sous la bannière des « impassibles[59] » (puis, au gré des élargissements du corpus ou de légères variations de perspective, « jeunes auteurs de Minuit [60] », « minimalistes [61] », romanciers « ludiques [62] » et enfin « nouveau[x]

[52] Marguerite Yourcenar, *Mémoires d'Hadrien*, Plon, 1951.
[53] Julien Gracq, *Un Balcon en forêt*, Éditions José Corti, 1958.
[54] Patrick Modiano, *La Place de l'Étoile*, Paris, Gallimard, 1968.
[55] Jean-Marie Gustave Le Clézio, *Procès-verbal*, Paris, Gallimard, 1963.
[56] Michel Tournier, *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, Paris, Gallimard, 1967.
[57] Albert Cohen, *Belle du seigneur*, Paris, Gallimard, 1968.
[58] Voir par exemple Jean-Patrick Manchette, *L'Affaire N'Gustro*, Gallimard, coll. « Série Noire », 1971.
[59] L'étiquette de « roman impassible », aujourd'hui désavouée, est en fait la trouvaille d'un journaliste à la sortie du premier roman de Christian Oster, en 1989. Le qualificatif rassemblait alors Christian Oster, Jean-Philippe Toussaint, Jean Échenoz et Patrick Deville.
[60] Michèle Ammouche-Kremers et Henk Hillenaar (dir.), *Jeunes auteurs de Minuit*, Amsterdam, Atlanta, Rodopi, coll. « Cahiers de recherches des instituts néerlandais de langue et de littérature françaises », n° 27, 1994. C'est la maison d'édition qui motive alors le rassemblement, pour une lecture qui interroge les logiques éditoriales du champ.

nouveau[x] romancier[s][63] ») en accompagnant par exemple l'œuvre d'Échenoz sous l'étoile bleue de Minuit ou en participant au discours de réception critique des livres de Jean-Philippe Toussaint[64]. Marguerite Duras et Maurice Blanchot contribuent largement à faire connaître *L'Excès-l'usine* (Hachette/P.O.L., 1982), le premier livre de Leslie Kaplan, imprimant ainsi leur marque sur une œuvre naissante[65].

---

[61] On se place cette fois sur le plan de l'esthétique. Jean-Claude Lebrun propose ce qualificatif dès les années 1990 dans son introduction aux *Nouveaux territoires romanesques* (Jean-Claude Lebrun, Claude Prévost, *Nouveaux territoires romanesques*, Paris, Messidor, 1990) et l'université se saisit très vite de la catégorisation. On peut distinguer les nombreux ouvrages qui rendent compte de cette mouvance en deux périodes distinctes. D'abord une phase de diagnostic pour l'effet de groupe « minimaliste » et les inflexions qu'il portrait dans le champ de la littérature française (Wolfgang Asholt, *Der Französische Roman der achtziger Jahre*, Darmstadt, Wiss. Buchges, 1994 ; Fieke Schoots, *« Passer en douce à la douane », L'écriture minimaliste de Minuit. Deville, Échenoz, Redonnet et Toussaint*, Rodopi, Amsterdam, Atlanta, 1997 ; Warren Motte, *Small Worlds. Minimalism in contemporary French Literature*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1999 ; Colette Sarrey-Strack, *Fictions contemporaines au féminin. Marie Darrieussecq, Marie NDiaye, Marie Nimier, Marie Redonnet*, Paris, L'Harmattan, 2003 ; Olivier Bessard-Banquy, *Le Roman ludique, Jean Échenoz, Jean-Philippe Toussaint, Éric Chevillard*, Presses universitaires du Septentrion, 2003). Puis une phase de bilan, souvent critique et distancié, à partir des années 2010 (Bruno Blanckeman et Marc Dambre, *Romanciers minimalistes, 1979-2003*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, coll. « Fiction/Non Fiction XXI », 2012 ; Sabrinelle Bedrane, Françoise Revaz et Michel Viegnes (dir.), *Le récit minimal. Du minime au minimalisme. Littérature, arts, media*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, « Fiction/Non Fiction XXI », 2012. Ce dernier titre marque un changement de paradigme critique : du minimalisme comme courant à la narrativité minimale comme l'une des lignes de force de la production contemporaine.) La réflexion sur le minimalisme ne se restreint pas au corpus français, et de nombreux ouvrages se consacrent à l'étude de ce phénomène esthétique dans le roman québécois : André Brochu, « Les fictions minimales », in *Lettres québécoises*, n° 107, 2002, p. 19-20 ; Michel Biron, « Le symbolisme *soft* », in *Voix et images*, vol. XXVIII, n° 83, 2003, p. 167-173 ; Gilles Dorion, « Le roman de 1968 à 1996 », *in* Réginald Hamel (dir.), *Panorama de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Guérin, p. 352-385, et plus récemment Janusz Przychodzen, *De la simplicité comme mode d'emploi. Le minimalisme en littérature québécoise*, Québec, Presse de l'université Laval, 2014. Cet élargissement de la perspective tendrait à privilégier une origine philosophique (postmoderne) à cette tendance du mineur dans la littérature de la fin du XX^e^ siècle, que l'héritage des formalismes français complique pour ces auteurs sans l'expliquer uniment (contrairement à ce qu'un discours général d'auteur pourrait laisser entendre, notamment dans la revendication du patronage beckettien).

[62] Pour une lecture tonale (déjà à l'œuvre dans le qualificatif d'impassibilité). Oliver Bessard-Banquy, *Le roman ludique. op.cit*.

[63] Selon l'expression qu'emploient Benoît Denis et Jean-Marie Klinkerberg pour qualifier Jean-Philippe Toussaint dans *La littérature belge. Précis d'histoire sociale*, Bruxelles, Labor, 2005, p. 258.

[64] « Au début des années 1990, Alain Robbe-Grillet me disait même qu'il vous tenait pour son principal héritier, au point de donner des cours sur *L'Appareil-photo* », dit par exemple Roger-Michel Allemand à l'auteur dans « Jean-Philippe Toussaint : la forme et la mélancolie », in *Analyses*, vol. 6, n° 1, hiver 2011. En ligne : https://uottawa.scholarsportal.info/ottawa/index.php/revue-analyses/article/view/773, ou encore l'entretien de Jean-Philippe Toussaint avec Michèle Ammouche-Kremers *in* Michèle Ammouche-Kremers et Henk Hillenaar (dir.), *Jeunes auteurs de Minuit*, Amsterdam, Atlanta, Rodopi, coll. « Cahiers de recherches des instituts néerlandais de langue et de littérature françaises », n° 27, 1994, p. 27-37). Sur la question des affinités du Nouveau Roman avec la critique, depuis les années 1960, voir Nelly Wolf, « Chapitre II : 1960-1979. Un roman pour la critique », in *Une littérature sans histoire, op.cit.*, p. 51-96.

[65] Le premier livre de Leslie Kaplan, *L'Excès-l'usine (*Hachette/P.O.L., 1982) est salué à sa sortie par Maurice Blanchot et Marguerite Duras. Leslie Kaplan, « Usine, par Marguerite Duras et Leslie Kaplan », entretien avec Marguerite Duras, *Banana Split*, n°8, décembre 1982, repris dans *L'Autre journal*, n°5, mai 1985, puis dans Leslie Kaplan, *Les outils*, Paris, P.O.L, 2003, p. 211-224 ; Maurice Blanchot, « *L'excès-l'usine* ou l'infini morcelé », *Libération*, 24 février 1987, repris dans *Écrits politiques*, Paris, Gallimard, coll. « Les Cahiers de la NRF », 2008, p. 233-235.

Lionel Ruffel nous invite à dépasser l'implicite cyclique qui sous-tend la notion de « retour [66] » lorsqu'il propose d'en revenir au sens premier de « contemporain » pour le défaire de tout ancrage chronologique, et rompre avec l'ère des post-, néo- et autres préfixes dont, par ailleurs, Dominique Viart conteste l'efficacité[67]. Ainsi, quatre ans après la première édition de *La Littérature française au présent*, Viart fait la part des discours, tant critiques qu'auctoriaux, dans la constitution du retour comme paradigme épistémologique de la littérature contemporaine :

> Aussi l'affirmation d'un « retour de l'Histoire » dans la littérature contemporaine demanderait-elle à être largement nuancée. Et il est vrai que ce « retour » est autant le fait de la critique, qui porte désormais un autre regard sur les œuvres, que des écrivains qui n'hésitent plus à souligner cet aspect de leur travail[68].

Nouant ensemble le discours critique et celui des écrivains sur leur propre travail, Viart souligne la porosité de deux sphères du champ littéraire. Nelly Wolf pousse la pointe plus avant, et considère la notion contemporaine de « retour » comme un pendant de l'impératif formaliste de la table rase, pour un discours de filiation par antithèse qu'elle qualifie de « rotation de la sphère critique[69] ». Ces enjeux relèvent de la sociologie de la littérature : en effet, le discours de l'héritage s'inscrit dans une stratégie de légitimation par affirmation d'une posture d'auctorialité étudiée. Cette posture ne sera pas de la même teneur selon que l'on publie chez Minuit, sous l'égide de Jérôme Lindon et dans la lignée des Beckett, Robbe-Grillet, Sarraute et autres

---

[66] Pour une mise en cause radicale de la pertinence de cette notion, voir la discussion que Rancière entreprend avec Lyotard dès l'Avant-propos au *Partage du sensible*. Partant d'une critique épistémologique de la notion de « modernité », « principe aujourd'hui de tous les pêle-mêle », Rancière veut défaire ensuite les « discours contemporains du retour à la simple réalité des pratiques de l'art et de ses critères d'appréciation ». Il s'agit de « déserter la pauvre dramaturgie de la fin et du retour, qui n'en finit pas d'occuper le terrain de l'art, de la politique et de tout objet de pensée. » Jacques Rancière, « Avant-Propos », *Le Partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique Éditions, 2000, p. 10-11.

[67] Dominique Viart, « Écrire au présent : l'esthétique contemporaine » *in* Michèle Touret et Francine Dugast- Portes (dir.), *Le Temps des lettres. Quelles périodisations pour l'histoire de la littérature française au XX^e siècle ?*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2001, p. 321-322.

[68] Dominique Viart (éd.), *Nouvelles écritures littéraires de l'histoire*, Caen, Lettres modernes Minard, « Écritures contemporaines », 2009, vol. 1, p.14. Barbara Havercroft, Pascal Michelucci et Pascal Riendeau (*Le roman français de l'extrême contemporain*, *op.cit*.) prennent d'ailleurs acte d'un mouvement réflexif et autocritique général de la recherche contemporaine dès 2010, c'est-à-dire une vingtaine d'années après les premières études critiques parues sur le contemporain (par exemple Jean-Claude Lebrun et Claude Prévost, *Nouveaux territoires romanesques*, Paris, Messidor Éditions Sociales, 1990 ; Dominique Rabaté, *Vers une littérature de l'épuisement*, Paris, Corti, 1991 ; Frank Baert et Dominique Viart, *La littérature française contemporaine : questions et perspectives*, Louvain, Presses Universitaires de Louvain, 1993 ; Wolfgang Asholt, *Der französiche Roman der archtziger Jahre*, *op.cit*.

[69] Nelly Wolf, *Une littérature sans histoire*, *op.cit*., p. 7.

Simon ou Pinget ; ou chez Gallimard, à l'écart aussi bien de ces derniers que d'autres veines formalistes (notamment, au Seuil, celle de la revue *Tel Quel* fondée en 1960 par Jean-Edern Hallier et Philippe Sollers[70]).

Ainsi, lorsque paraissent, tous chez Minuit, *Le Méridien de Greenwich* de Jean Échenoz en 1979, suivi de peu, en 1985, par *La Salle de bain* de Jean-Philippe Toussaint, *Cordon-bleu* de Patrick Deville, *Mourir m'enrhume*, d'Éric Chevillard, *Dit-il* de Christian Gailly, tous trois en 1987, et *Volley-ball* de Christian Oster en 1989, la critique décèle très tôt un air de famille entre ces auteurs rassemblés sous l'étoile bleue et dont les premiers livres paraissent à si peu de temps d'intervalle. Détachement de ton, intrigue ténue voire dérisoire dont la virtuosité provocatrice mêle distance ludique et contemplation mélancolique[71], investissement paradoxal des codes romanesques fonderaient le socle de l'air de famille de Minuit[72]. Christine Jérusalem souligne par exemple le rapport intime qu'entretiennent Jean Échenoz ou Jean-Philippe Toussaint, qui publient chez Minuit où s'était développé le Nouveau Roman, avec leurs prédécesseurs[73]. Pour ces deux écrivains, emprunter les voies du récit sur les pas de Beckett, mais aussi des expérimentateurs du Nouveau Roman pionniers de « l'ère du soupçon », c'est endosser le barda romanesque malmené par ceux-là, et tout l'attirail des instances supposément périmées. Ils accomplissent ce geste dans un rapport de détournement et d'évidement, dans les marges des grands genres.

[70] Ces remarques s'appuient sur la sociologie bourdieusienne du champ littéraire (*Les règles de l'art*, *op.cit*.), et dans leur sillage sur les réflexions que Jérôme Meizoz a consacrées à la posture littéraire : Jérôme Meizoz, *Postures littéraires I. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine Érudition, 2007 ; *Postures littéraires II. La fabrique des singularités*, Genève, Slatkine Érudition, 2011 et *La littérature « en personne ». Scène médiatique et formes d'incarnation*, Genève, Slatkine, 2016.

[71] Voir Oliver Bessard-Banquy, *Le roman ludique. Jean Échenoz, Jean-Philippe Toussaint, Éric Chevillard,* Presses universitaires du Septentrion, coll. « Perspectives », Lille, 2003 et Didier Alexandre et Pierre Schoentjes (dir.), *L'Ironie : formes et enjeux d'une écriture contemporaine*, Classiques Garnier, coll. « Rencontres », Paris, 2013, pour un accent sur le pôle heureux et pasticheur ; Dominique Rabaté, *Pascal Quignard. Étude de l'œuvre*, Bordas, coll. « Écrivains au présent », 2008 et Laurent Demanze, *Encres orphelines. Pierre Bergounioux, Gérard Macé, Pierre Michon*, Éditions José Corti, coll. « Les essais », 2008, qui soulignent le fondement mélancolique de ces pratiques.

[72] Mathilde Bonazzi, *Peut-on encore parler d'un style-Minuit à l'orée du XXI^e siècle (Éric Chevillard, Éric Laurrent, Laurent Mauvignier, Marie NDiaye et Tanguy Viel) ?*. Thèse soutenue sous la direction de Jacques Dürrenmatt à l'Université Toulouse le Mirail - Toulouse II, 2012. En ligne : https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00786206/document. Voir aussi Michel Bertrand, Karine Germoni et Annick Jauer (dir.), *Existe-t-il un style Minuit ?*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, coll. « Textuelles. Univers littéraires », 2014.

[73] Christine Jérusalem, « La rose des vents : cartographie des écritures de Minuit », *in* Bruno Blanckeman et Jean-Christophe Millois (dir.), *Le Roman français aujourd'hui : transformations, perceptions, mythologies*, Prétexte éditeur, collection « Critique », 2004, p. 53-78.

Pour décrire ce rapport particulier au romanesque sans circonscrire de corpus exhaustif ni définir, de manière nécessairement approximative, une école[74], Warren Motte se livre à une série d'études de cas comme autant d'exemples ponctuels pour forger un outil herméneutique, celui de l'esthétique minimaliste, à partir du couple notionnel de la réduction et de la répétition. Selon Motte, la tendance minimaliste – en littérature comme dans les arts plastiques, d'où elle provient originellement – se développe en réaction à une norme auparavant dominante et immédiatement reconnaissable par le récepteur, dans une dynamique de réduction doublée d'une pratique de la répétition contre l'extension. Art de la condensation et du reflet en creux, de la symétrie contre la dispersion : Motte déplie le credo bien connu du « *Less is more* » emprunté à l'architecte allemand Ludwig Mies Van der Rohe[75]. Arthur Saltzman ne s'y est pas trompé, puisqu'il propose de parler d'un effort de concentration plutôt que d'atténuation[76].

Si la notion de « minimalisme » a fait son temps dans le vocabulaire critique[77], le couple conceptuel de réduction et de répétition permet, sans forcer les comparaisons, de lire un vaste pan du corpus de la fin du XX^e^ siècle. Ce choix du petit, de l'éclaté, de l'infime relèverait du trait d'époque, notamment à travers la pensée d'Adorno pour qui le choix du moindre constitue une réaction contre toute métaphysique consolatrice face à l'écroulement des humanismes à la moitié du siècle.

> Le choix du petit exprimerait une double postulation : déchiffrer l'expérience individuelle afin de la recouvrer contre les universels mensongers – et pour cela, séjourner auprès du particulier sans cependant s'y fixer, renvoyant ainsi à l'énigme d'un séjour qui ne soit pas un arrêt – ; avoir en vue, au-delà de la conservation de soi, un individu autre, le minuscule étant ici, contrairement à la coutume, le signe d'une insistance[78].

---

[74] Ce qu'esquisse Fieke Schoots lorsqu'elle définit « l'écriture minimaliste de Minuit » en lien avec un corpus et une maison d'édition précis. Fieke Schoots, *« Passer en douce à la douane »*, *op.cit.*

[75] Lui-même, selon John Barth, le tient de Robert Browning. Voir John Barth, « *A few Words about Minimalism* », *The New York Times Book Review*, 28 Décembre 1986.

[76] Arthur M. Saltzman, « *To See a World in a Grain of Sand: Expanding Literary Minimalism* » in *Contemporary Literature*, Vol. 31, N°4 (hiver, 1990), p. 423-433, p. 431, cité par Warren Motte, *op.cit*., p. 5.

[77] Tout au plus parle-t-on aujourd'hui d'« effet de minimalisme » ou de « minimalisme de surface », pour reprendre les mots de Dominique Viart, *Le roman français au XX^e^ siècle*, Paris, Hachette supérieur, 1999, p. 143. Il souligne en outre qu'on pourrait déceler au sein même de la maison Minuit une forme de minimalisme qui n'aurait rien à voir avec celui que l'on reconnaît chez Toussaint (qu'il n'intègre à ce groupe qu'au nom, précisément, de la dimension ludique de ses textes), comme chez Oster, Gailly, ou encore Chevillard, autour d'auteurs comme Laurent Mauvignier ou Caroline Lamarche par exemple.

[78] Theodor W. Adorno, *Minima Moralia. Réflexions sur la vie mutilée*, Paris, Payot, 2003, p. 353.

Le geste relève de ce que Miguel Abensour appelle, dans la postface aux *Minima Moralia*, une « micrologie » :

> D'abord une posture qui se constitue dans un choix polémique, une insurrection de la volonté, un refus venu du corps, des nerfs les plus ténus qui s'opposent à la réquisition, une posture aussi au sens d'une situation, d'une station auprès du détail, de l'infime, du tenu pour le dérisoire, où entre sans doute un moment de fantaisie, mais qui ne saurait s'y réduire. Une conversion, un affinement du regard qui exige de faire crédit à des qualités jusque-là tenues pour secondaires ; bref l'essai d'une autre expérience du monde[79].

Le choix du détail contre l'analyse systématique et du singulier contre la synthèse collective articule donc deux dimensions. La première, critique envers les diverses tentatives d'explication de l'expérience individuelle, relève d'une prise de position forte – aussi bien intellectuelle que viscérale – qui prend le contrepied des discours massifs pour retrouver dans le détail le fondement d'une expérience partageable (mais pas totalisatrice). Elle rend le romanesque à son essence révolutionnaire, au sens où l'entend Northrop Frye[80]. La seconde opère sur le plan esthétique. Elle fait la part du jeu dans cette entreprise de subversion des codes mais insiste sur la conversion du regard que celle-ci implique, acte de décentrement éthique autant qu'esthétique[81]. La prédilection pour la représentation du quotidien et la « transfiguration du banal[82] » s'inscrivent dans cette logique de minimisation et de décentrement[83], dont l'attention minutieuse portée aux détails qui affleurent sur la toile autrement matte du quotidien dans les textes de Leslie Kaplan (forme des nuages, aspérités des matériaux, mimiques de certains visages parmi une foule), ou les jeux d'échelle et de focalisation (par exemple sur les insectes) sous la plume de

[79] Miguel Abensour, « Le choix du petit ». Cet article, écrit initialement pour la première édition de la revue *Passé Présent* en 1982, figure en postface des *Minima Moralia* (*op.cit*.).

[80] Le critique perçoit dans le mouvement ascensionnel de la fin des romans la dernière étape de la polarisation antinomique entre le monde obscur quitté et le monde idyllique. En sacrant le triomphe d'un personnage *a priori* mal adapté au monde historique, le roman témoignerait de son axiologie essentiellement subversive et révolutionnaire. Northrop Frye, *L'écriture profane*, *op.cit*., p. 57.

[81] Cette conversion du regard n'est pas sans rappeler les analyses de Bergson qui envisage la philosophie comme une « conversion de l'attention » (Henri Bergson, *La Pensée et le Mouvant*, Paris, PUF, 1969, p. 85, cité par Michael Sheringham, *Traversées du quotidien. Des surréalistes aux* postmodernes [2006], trad. Maryline Heck et Jeanne-Marie Hostiou, Presses Universitaires de France, 2013, p. 89) ou celles de Michel de Certeau qui parle, lui, d'un « retournement du regard » en faveur du quotidien contre le spectaculaire (Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien – 2 : habiter, cuisiner* [1980], éd. Luce Girard, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Folio », 1990, p. V).

[82] Voir Arthur C. Danto, *The Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of Art*, Cambridge, Harvard University Press, 1981, cité par Michael Sheringham, *Traversées du quotidien*, *op.cit*, p. 86.

[83] Voir les analyses de Michael Sheringham, *Traversées du quotidien, op.cit.* Sheringham rapproche sur ce point l'art minimaliste de la pratique surréaliste. De même, les *ready-made* de Duchamp n'ont-ils de sens que par rapport au concept traditionnel d'œuvre d'art.

Christine Montalbetti[84], sont des exemples. En décentrant le romanesque, ces textes invitent ainsi à une autre représentation de l'expérience du monde.

La littérature contemporaine épouse donc une tendance générale à l'affirmation d'un romanesque réinvesti au sein de la fiction par réduction et concentration, et toujours mâtiné de ce que Dominique Viart, pour faire pendant au « soupçon » formaliste, qualifie de scrupule esthétique[85]. Viart décèle en outre un infléchissement vers un romanesque plus assumé à mesure que l'on s'avance dans les années, comme un signe de rétablissement de la littérature contemporaine qui se déleste peu à peu de ses oripeaux soupçonneux du siècle dernier :

> J'y vois le signe d'une évolution naissante : le besoin de reconquérir un souffle, non pas épique, certes, mais narratif justement ; de rendre à l'écriture, à la langue, sa puissance d'emportement. Signe aussi que peut-être nous sommes sortis de cet épuisement de la littérature, que Maurice Blanchot, Samuel Beckett ou Louis-René des Forêts avaient légué à notre temps, et qu'à rebours des sombres diagnostics de William Marx (2005), la littérature a repris confiance dans ses moyens, qu'elle peut se réinventer et que les « crapules romanesques » peuvent désormais marcher à visage découvert[86].

Opposant l'emportement et la confiance aux ombres de l'épuisement, Viart prend acte d'une nouvelle impulsion de la littérature narrative française, et y distingue plusieurs régimes d'historicité : les récits des années 1980, marqués du sceau des formalismes, s'ouvriraient peu à peu autour des années 2000 à une écriture romanesque moins entravée. C'est bien une « réactivation de la veine romanesque[87] »

---

[84] Qui raconte un match de football américain du point de vue des moustiques qui s'y repaissent (dans *Journée américaine*, P.O.L, 2009), ou décrit la panoplie de son héros cowboy à hauteur de fourmis (dans *Western*, P.O.L, 2005).

[85] « En redevenant transitive, la littérature n'a pas renoncé à sa réflexivité : elle en a simplement déplacé le cours. […] Ce qui pourrait aussi s'énoncer d'une formule : à l'ère du soupçon a succédé l'ère du scrupule ». Dominique Viart, « Le scrupule esthétique : que devient la réflexivité dans les fictions contemporaines ? », *Studi Francesi*, n° 177, 2015, p. 489-500, p. 499. Jacques Rancière, lui, parle d'un « art sceptique » à propos de la littérature moderne, et notamment depuis les crises du soupçon qu'il fait remonter aux années 1940 : « […] apprivoiser les mythes et les soupçons qui l'écartent d'elle-même, […] inventer les fictions et les métaphores d'un art sceptique, au sens strict du terme : un art qui s'examine lui-même, qui fait fiction de cet examen, qui joue avec ses mythes, récuse sa philosophie et se récuse lui-même au nom de cette philosophie. » Jacques Rancière, *La parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature*, Paris, Hachette Littérature, 1998, p. 173.

[86] Dominique Viart, (2014), « "Nous sommes des crapules romanesques". La littérature contemporaine et la tentation romanesque », dans *Temps zéro*, nº 8. En ligne : <http://tempszero.contemporain.info/document1194>, consulté le 20 janvier 2016.

[87] Jean-Marie Schaeffer, « La catégorie du romanesque », *op.cit*., p. 295. Voir également Aline Mura-Brunel (dir.), *Christian Oster et Cie. Retour du romanesque*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2006 et Wolfgang Asholt, Marc Dambre (dir.), *Un retour des normes romanesques dans la littérature contemporaine ?*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2011. Anne Sennhauser attire l'attention sur la modalité interrogative du titre, qui questionne l'effectivité de cette inflexion plus qu'elle ne l'affirme. Soulignons en outre à quel point ces analyses résonnent avec celles que Northrop Frye livre quant au statut de *pharmakon* du romanesque, capable d'assurer la transition entre une esthétique épuisée et la

que Jean-Marie Schaeffer perçoit dans ces œuvres de la fin du XX^e^ siècle, qui passe par un jeu distancié sur les formes romanesques stéréotypées des aventures héroïques et sentimentales ou des romans réalistes du roman du XIX^e^ siècle ; Wolfgang Asholt et Marc Dambre interrogent quant à eux *Un retour des normes romanesques dans la littérature contemporaine ?* ; et Sylvie Loignon évoque « retour de flamme » pour le romanesque chez Jean-Philippe Toussaint (formule reprise ensuite par Frank Wagner au sujet de Jean Échenoz[88]).

Le défi qui s'impose aux écrivains du tournant du XXI^e^ siècle, « crapules romanesques[89] » héritières d'un roman épuisé, consisterait plutôt en la restauration d'une croyance défaite qu'en la neutralisation d'une charge naïve chevillée au roman. L'ère de la « déception » se solderait dans les premières réticences des années 1980, comme si à travers celles-ci se jouait, *in fine*, la liquidation nécessaire du soupçon formaliste : c'est ce que semblent nous dire les inflexions récentes de l'œuvre d'auteurs d'abord rassemblés sous la bannière des impassibles, tels Christian Gailly, Jean-Philippe Toussaint, Christian Oster, et même de certains venus plus tard à l'écriture. Chez ceux-là, la critique perçoit en effet un embrassement progressivement plus libre de la veine romanesque,

> […] qui consisterait à miser sur la plénitude du discours romanesque, sur sa densité et son pouvoir sur la mémoire et l'imaginaire collectif (même si le manque et le vide ne réapparaissent pas nécessairement simultanément mais ailleurs et autrement[90]).

Le romanesque profiterait désormais d'une lecture du plein contre celle qui lui reproche ses emportements fondés sur des canevas vides, tout en faisant la part de ses lacunes et de ses béances. C'est d'un renouveau de confiance en le genre, une forme réactivée de la suspension du discrédit romanesque passé au tamis de décennies qui avaient orienté ailleurs leurs recherches, qu'il s'agit alors. Laurent Mauvignier, venu à l'écriture en 1999 avec *Loin d'eux* (Paris, Minuit), inscrit ainsi son ambition romanesque dans une compréhension périodisée de l'histoire littéraire :

---

relève par liquidation et renouvellement. Voir note 50.

[88] Sylvie Loignon, « Romanesque : le retour de flamme ; ou comment faire l'amour avec Jean-Philippe Toussaint ?, *in* Aline Mura-Brunel (dir.), *Christian Oster et Cie. Retour du romanesque*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2006, p. 25-34 ; Frank Wagner, « D'un retour de flamme pour la fiction romanesque », *Itinéraires*, 2013-1 | 2013, consulté le 2 février 2018. URL : http://journals.openedition.org/itineraires/783 ; DOI : 10.4000/itineraires.783.

[89] L'expression est empruntée à Pierre Michon : « nous sommes des crapules romanesques », écrit-il dans *Rimbaud le fils*, Gallimard, coll. « L'un et l'autre », 1991.

[90] Aline Mura-Brunel, *Silences du roman. Balzac et le romanesque contemporain*, *op.cit*., p. 183.

> J'aimerais penser une littérature qui dépasse les clivages entre les avant-gardes, dont on ne pourrait aujourd'hui que rejouer sans cesse le geste de rupture, sans réalité autre que fantasmée, et une littérature conventionnelle, disons classique, qu'il s'agirait de ré-oxygéner, de réinventer à la lumière de ce que le vingtième siècle nous a légué, à savoir un répertoire formel inouï[91].

Et Christine Montalbetti, dont le premier roman paraît en 2001[92], fait le vœu d'une restauration de l'écriture fictionnelle sur la toile de fond de l'héritage formaliste :

> Nous ne nous demandons plus comment ne pas raconter une histoire afin de nous démarquer de l'héritage d'un roman narratif. Au contraire, notre héritage à nous, c'est ce roman défait, qui se méfie des intrigues et des personnages. La question devient alors plutôt de savoir comment récupérer, sur le fond de ce désenchantement exultant du Nouveau Roman, quelque chose comme une *croyance*. On ne peut ni faire fi de cet héritage du Nouveau Roman et reprendre les choses exactement comme si le Nouveau Roman n'avait pas existé (à moins d'être sourd aux métamorphoses du roman), ni le répéter, car il est pour nous désormais du passé[93].

Roman « défait », méfiant, histoires qu'on cherche à ne pas raconter, intrigues et personnages relégués au rang des suspects[94] : l'héritage des romanciers de l'après-Nouveau Roman est une toile détissée. Montalbetti appelle de ces vœux une écriture de la restauration, riche des expériences et des pratiques historiques et défaite de l'impératif avant-gardiste de la table rase, où s'ancrerait à nouveau une « croyance », comme l'écho du plaisir que l'on prend à écouter des histoires, enfant, jubilation de la fiction qui engage le lecteur dans le développement et la poursuite d'une intrigue.

Entre les auteurs des années 1980 et ceux qui, comme Mauvignier et Montalbetti, viennent à l'écriture autour des années 2000, un glissement générationnel a eu lieu qui soulève des enjeux de périodisation du contemporain. Frank Wagner s'y appuie pour expliquer l'inflexion du rapport au romanesque dans le contemporain, prenant acte d'un phénomène simple d'éloignement dans le temps du souvenir des avant-gardes et, partant, d'un affadissement de leur marque sur les écritures les plus

---

[91] Michel Murat, « Laurent Mauvignier répond aux questions de Michel Murat », *in* Dominique Combe et Michel Murat (dir.), « L'écrivain devant les langues », *Revue critique de fixxion française contemporaine*, n° 3, 2011. En ligne : < http://www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx03.13/534>. Consulté le 21 janvier 2016.

[92] Christine Montalbetti, *Sa Fable achevée, Simon sort dans la bruine*, Paris, P.O.L, 2001.

[93] Andrea Del Lungo, « Entretien avec Christine Montalbetti », dans Andrea Del Lungo (dir.), *Le Début et la fin du récit. Une relation critique*, Paris, Éditions Classiques Garnier, coll. « Théorie de la littérature », 2010, p. 275-288, p. 279-280. Je souligne.

[94] On retrouve dans les propos de l'auteure le cœur des discours de Robbe-Grillet et Sarraute sur les instances périmées du roman et les fondements du travail de déception qu'ils entreprennent sur le genre.

récente[95]. Laurent Demanze propose toutefois de délester la notion de génération de sa consonance démographique, et de la comprendre comme le signe de l'évolution, non seulement du marché éditorial, mais aussi des représentations du champ contemporain. Cette notion constitue ainsi une grille de lecture formée *a posteriori*, comme un signe de plus grande compréhension de ce qui a pu se jouer de commun entre plusieurs auteurs. Davantage un outil de ressaisie critique, donc, qu'un opérateur chronologique de constitution de corpus :

> […] la génération n'est pas tant le mouvement qui change ou métamorphose les représentations de ce qu'est la littérature, qu'à l'inverse l'évolution de ces représentations qui cristallise un effet-génération[96].

La lecture générationnelle articule ainsi, en diachronie, une réflexion esthétique sur la production romanesque et une approche réflexive du discours de la critique quant à cette dernière.

D'autre part, la question de la croyance et du plaisir romanesques soulevée par Montalbetti noue ensemble la poétique romanesque dans ses devenirs génériques et esthétiques et une dimension morale ou psychologique, qui implique tant l'auteur que le destinataire du texte. Elle est un geste de définition du roman comme dispositif dialogique, pour une relation qui se crée et se maintient dans l'espace éphémère de la lecture. L'acte esthétique d'écrire répond à un besoin éthique de se lier, fût-ce *in absentia*, dans le plaisir d'une lecture captivante. Le roman, selon Montalbetti, doit se concevoir comme le lieu d'une communauté « bénévole », au sens montaignien du terme.

---

[95] « Plus le temps passe, et moins le poids des "interdits" en vigueur à l'apogée des modernismes (en particulier néo-romanesque) est appelé à se faire sentir. » (Frank Wagner, « La relation romanesque », *in* Catherine Grall (dir.), *Le roman français vu de l'étranger*, *Romanesques* n° 9, 2017, p. 16-33, p. 25). Ces réflexions se rapprochent de celles que livre Bourdieu sur la temporalité générationnelle du champ artistique, d'une avant-garde à l'autre et par retours successifs, selon une logique de la distinction : « L'avant-garde est à chaque moment séparée par une *génération artistique* (entendue comme l'écart entre deux modes de production artistique) de l'avant-garde consacrée, elle-même séparée par une autre génération artistique de l'avant-garde déjà consacrée au moment de son entrée dans le champ. ». Sur la question des retours: « En fait, ces retours sont toujours apparents, puisqu'ils sont séparés de ce qu'ils retrouvent par la référence négative (quand ce n'est pas par l'intention parodique) à quelque chose qui était lui-même la négation (de la négation de la négation, etc.) de ce qu'ils retrouvent ». Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art*, *op.cit*., respectivement p. 264 et 267. Ce qui donnerait, pour le cas qui nous occupe, un retour contemporain du romanesque par négation, voire parodie, du geste de la table rase des formalismes et du Nouveau Roman en particulier, lui-même négation d'un parangon du roman (essentiellement celui du XIX^e^ siècle). Sur ces questions, voir Laurent Demanze, « (Ré)générations. Rythmer le contemporain. » *in* Marie Odile André et Mathilde Barraband (éd.), *Du contemporain à l'université : usages, configurations, enjeux*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, « Fiction-non-fiction 21 », 2015, vol. 1, p. 133-140.

[96] Laurent Demanze, « (Ré)générations. Rythmer le contemporain. », *op.cit*., p. 138.

C'est en ce sens qu'Anne-Marie Garat célèbre le romanesque comme une « machine à histoires » formidable :

> Le roman est très contagieux. Vivace, coriace, tout neuf en son vieil âge ; si prodigieux dans ses ressources, si fécond et généreux. Cette machine à histoires est à ressorts inoxydables. C'est merveille d'emprunter les conventions du genre, les procédés éprouvés. La coïncidence, la rencontre, les secrets à tiroirs, intrigues et passions. Laisser venir à soi toutes les voix, les réminiscences et images, les emprunter et les nouer ensemble veut de l'énergie, un investissement monomaniaque de longue durée. Écrire un tel roman, c'est se faire le dépositaire d'autres livres, mais c'est aussi devenir, dans l'impulsion de l'écriture, son premier et propre lecteur : fomenter sa propre surprise de page en page, d'épisodes en chapitres[97].

L'auteure évoque ici le double plaisir lié à l'écriture romanesque, aussi bien du point de vue de l'écrivain que de celui du lecteur, sur deux niveaux. Le plaisir est d'abord lié au foisonnement de l'intrigue et à sa complétude, mais il repose aussi sur la reconnaissance des traditions romanesques antérieures. Toute la bibliothèque est ainsi convoquée sous la plume, pour redevenir le réceptacle des « voix » du monde. Le romanesque résonne, par delà les mouvances et les esthétiques, d'un vaste ensemble d'œuvres en dialogue les unes avec les autres, en un réseau d'échos vertigineux :

> Le faisceau symbolique du romanesque accomplit plutôt le retour involutif de l'œuvre vers son propre contexte littéraire, vers les autres exemples du romanesque qui lui sont les plus proches, du point de vue des conventions adoptées […] Si le romanesque crée l'impression qu'on y entend plus que l'oreille ne peut ouïr, cela provient, en grande partie, des résonances générées par l'aspect si connu, et si familier, de ses conventions, à la manière d'un coquillage qui renferme le bruit de la mer[98].

---

[97] Anne-Marie Garat, *Dans la main du diable*, Arles, Actes Sud, 2006, quatrième de couverture.

[98] Northrop Frye, *L'Ecriture profane, op.cit.*, p. 68. Pour intensifier encore le vertige, on ouvrira la réflexion sur le statut fondamentalement mimétique (au sens de l'imitation, et pour reprendre l'usage qu'en fait Maxime Decout) de toute la littérature, affrontée à une contradiction intrinsèque : « [c]ar c'est aussi le problème du degré de conscience de la littérature devant ce qu'elle est souvent (une pratique mimétique) et devant ce qu'elle voudrait être (une originalité sans précédent), qu'il convient d'examiner ». À l'issue de son parcours qui dégage les solutions mises en place par les écrivains (du plagiat à la mise à mort du modèle, en passant par l'originalité paradoxale d'une imitation inimitable), Decout conclue de cette hantise très largement partagée des écrivains que « toute vraie littérature repose sur le resquillage et la malversation », nous faisant ainsi entrer « dans un monde littéraire inquiétant, ramifié, poreux, où une seule règle préside à un ordre chaotique : tout est imitation, rien qu'imitation. ». (Maxime Decout, *Qui a peur de l'imitation ?*, *op.cit.*, respectivement p. 24 et p. 129). Il défait les *a priori* liés à cette conscience de l'inévitable secondarité de l'œuvre littéraire : « Au constat d'une littérature toujours seconde, succède donc vite le rêve d'une temporalité où chaque œuvre serait toujours première parce que tout est imitation et parce qu'elle pourrait se faire le modèle d'une autre, voire le modèle d'un modèle. » (p. 141). En s'appuyant sur l'exemple de Perec, il montre que les modèles assemblés figurent moins une cohorte écrasante qu'une « famille littéraire dont le roman s'entoure pour sécréter une filiation généreuse mais tourbillonnante. » (p. 141).

Coquillage, selon la belle formule de Frye, ou chambre d'échos inter- et architextuels, le romanesque repose ainsi essentiellement sur une pratique de la reprise et de l'innutrition dont on peut remonter le fil sur plusieurs siècles. La narratologie contemporaine prolonge cette lecture, et tient pour fondamentale la persistance de schèmes et motifs liés à l'architexte, de constantes esthétiques, dans l'instauration du pacte de lecture romanesque : autant de traces mémorielles sur lesquelles se développe la tension narrative et l'intérêt du lecteur[99].

De divertissement populaire traditionnellement associé à la fiction, le roman devient l'instrument le plus à même de capter toutes les nuances de la palette de l'expérience humaine. Ce que propose le roman, c'est une modélisation des vécus singuliers à travers un répertoire de formes pluriséculaires mobilisées dans un jeu entre surexposition romanesque et évidement. Si le romanesque existe comme une constante inaltérable, à la fois comme imaginaire et comme patron formel enrichi, mais pas fondamentalement changé, au fil des siècles, il s'agit pour moi de mesurer les modes de mise en présence dont il fait l'objet dans les écritures de fiction contemporaine.

c) La « relation romanesque[100] » contemporaine : une pratique de la seconde main

Fort de sa position de dernier venu dans l'histoire littéraire, le contemporain est en effet travaillé par une hantise du codage et du préconstruit[101]. Le paradoxe se tient ainsi dans la tension entre la sincérité d'un discours sur le monde (nos vécus, les relations que nous tissons, les affects qui nous émeuvent) et l'inauthenticité du répertoire romanesque. Faute de pouvoir se défaire de l'artifice, c'est en le désignant comme tel que les textes contemporains atteignent à une authenticité renouvelée, par un procédé quasi-dialectique de liquidation du soupçon à travers un jeu d'évidement

[99] C'est ce que Raphaël Baroni appelle le « contexte 'transtextuel' » des récits. Voir Raphaël Baroni, *La tension narrative : suspense, curiosité et surprise,* Paris, Éditions du Seuil, 2007, p. 29. Frye rappelle, en s'appuyant sur Coleridge, que la « modalité de la mémoire », qui joue avec « ce qui est fixe, ce qui est défini » (Samuel Taylor Coleridge, *Biographia Literaria*, *or Biographical sketches of my literary life and opinions* (chapitre XIII), New York, G. P. Putnam, 1848, cité *in* Northrop Frye, *L'Écriture profane*, *op.cit*., p. 43) fonctionne comme un élément fondamental du processus de fantaisie, et donc d'identification et d'adhésion à la fiction. Le pacte romanesque repose ainsi sur une reconnaissance du lecteur à valeur esthétique et anthropologique.

[100] Frank Wagner, « La relation romanesque », *op.cit*. Voir *supra*, note 78, p. 22.

[101] Voir Florent Bréchet, Sabrina Giai-Duganera, Raphaël Luis... [et al.] (dir.), *Le préconstruit : approche pluridisciplinaire*, Paris, Classiques Garnier, 2017.

et de surexposition du romanesque. Celle-ci rejoint les analyses que développe Umberto Eco sur l'attitude « post-moderne » (où l'adjectif vaut comme un marqueur chronologique et met l'accent sur la situation historique de dernier venu du contemporain) qu'il définit comme un *modus operandi*, un jeu de double-codage entre héritage inamovible et désir d'expression personnelle[102]. Si le sentiment demeure authentique, s'il est toujours neuf pour celui qui l'exprime, il ne peut se dire que par des formes usées et connues, vieux ornements d'une rhétorique désuète dont la mise en évidence réflexive permet, toutefois, qu'elles demeurent porteuses de sens. Barthes proposait quelques années plus tôt d'inventer une nouvelle science, la bathmologie, pour déchiffrer le sens malgré les multiples filtres qui l'informent depuis l'énoncé jusqu'à la réception[103]. On peut réinscrire l'appel des écrivains de la « nouvelle fiction » (Frédéric Tristant, Marc Petit, François Coupry, Hubert Haddad, Francis Berthelot et Georges-Olivier Châteaureynaud) à « démasqu[er] la fiction inavouée de notre représentation du réel », pour une « surfiction » qui « relance la quête infinie du sens[104] » par exposition et surenchère sur le canon. Par ailleurs, on lisait sous la plume critique, dès les premiers bilans de la décennie « minimaliste », l'intuition que la minimisation offrait sans doute une voie possible de renouvellement narratif, et le terreau d'une reverdie du roman[105]. La réserve serait le garant d'un embrassement plus libre du récit.

Contre une lecture exclusivement diachronique de la rupture, qui voudrait opposer une première manière « minimaliste » à une inflexion plus franchement romanesque du contemporain, je crois donc plus juste d'envisager ces phénomènes dans une perspective de l'oscillation, selon un axe du vide et du plein sur lequel le

---

[102] Umberto Eco, « Le post-moderne, l'ironie, l'aimable », *L'Apostille au « Nom de la rose »* [trad. de l'italien par Myriem Bouzaher], Paris, Librairie générale française, 1987, p. 73-83, p. 77-78. Eco définit par ailleurs le post-moderne non comme une période chronologique, mais comme une « catégorie spirituelle, ou mieux un *Kunstwollen*, une façon d'opérer » (p. 75).

[103] « Tout discours est pris dans le jeu des degrés. On peut appeler ce jeu : *bathmologie*. Un néologisme n'est pas de trop, si l'on en vient à l'idée d'une science nouvelle : celle des échelonnements de langage. Cette science sera inouïe, car elle ébranlera les instances habituelles de l'expression, de la lecture et de l'écoute (« vérité », « réalité », « sincérité » ; son principe sera une secousse : elle enjambera, comme on saute une marche, toute expression. » *in Roland Barthes par Roland Barthes* [1975], *in* Éric Marty (dir.), *Œuvres complètes*. Tome III, 1974-1980, Paris, Seuil, 1995, p. 646.

[104] « Fiction, Nouvelle Fiction », conférence au colloque de Callaceite (1998), cité par Marc Petit, *Eloge de la fiction*, Paris, Fayard, 1999, p. 108.

[105] Pierre Hyppolyte écrivait ainsi en 2012 : « Il ne faut donc pas considérer cette esthétique comme une esthétique soustractive visant à rendre le réel à son dénuement brut dans un geste de rejet et d'épurement. Le minimalisme répond à des choix esthétiques qui favorisent une autre forme de narrativité. », « Hyperréalisme et représentation minimaliste dans *La femme parfaite* de Patrick Deville », *in* Marc Dambre et Bruno Blanckeman (dir.), *Romanciers minimalistes, op.cit*., p. 55-69, p. 55.

curseur n'a pas fini de se déplacer. Évidement et surexposition forment ainsi les deux pôles d'un romanesque paradoxal, sur le fil d'un va-et-vient qui travaille le contemporain tant en diachronie, pour une périodisation fine qui interroge la pertinence d'une approche générationnelle, qu'en synchronie (d'un auteur à l'autre) et à l'échelle interne des œuvres (dans l'espace d'un seul roman). Cet art narratif se donne comme une pratique « de seconde main[106] », nourrie d'un côté de l'attirance exercée par l'imaginaire romanesque et ses canevas familiers en même temps que de l'influence des critiques pluriséculaires qui en ont peut-être détissé la trame.

Cet imaginaire de la secondarité se traduit par une « pratique citationnelle[107] » du romanesque contemporain, dont Dominique Viart part du constat pour déplier à travers le corpus contemporain une typologie de ses réalisations possibles[108]. Au « romanesque par défaut » des attentes lectorales déçues (par exemple chez Jean-Philippe Toussaint, qui joue sur la réduction de l'intrigue à l'infime et au banal) s'oppose ainsi le « romanesque de connivence » d'Échenoz, fondé sur la complicité avec le lecteur dans l'enchaînement de patrons romanesques familiers traités sur le mode pasticheur, et souvent parodique ; le « romanesque de célébration », imprégné de références intertextuelles ou hypertextuelles (chez Michel Chaillou) ; le « romanesque à contraintes formelles » des constructions sophistiquées d'un Jean Lahougue ; enfin, le « romanesque lettré et manipulateur » que déploie notamment Jean-Benoît Puech.

---

[106] Christine Jérusalem (« La rose des vents : cartographie des écritures de Minuit », *in* Bruno Blanckeman et Jean-Christophe Millois (dir.), *Le Roman français aujourd'hui. Transformations, perceptions, mythologies*, Prétexte éditeur, collection « Critique », 2004, p. 53-78) parle de réécritures « au second degré » du romanesque (p. 64). Dominique Viart, empruntant cette formule à Antoine Compagnon (*La Seconde main ou le Travail de la citation*, Paris, Éditions du Seuil, 1979) et à Montaigne avant lui, parle d'un « romanesque de seconde main » (« "Nous sommes des crapules romanesques" : La littérature contemporaine et la tentation romanesque », *in* Yves Baudelle et Yves Langevin (dir.), *Temps zéro* n° 8, « Le romanesque dans les fictions contemporaines », 2014. En ligne : http://tempszero.contemporain.info/document1194, consulté le 2 juillet 2018). Jeanne-Marie Clerc évoquait dès 1983 l'« imaginaire de la secondarité » à l'œuvre dans la littérature contemporaine française (« Littérature et cinéma », *in* Daniel-Henri Pageaux (dir.), *La Recherche en littérature générale et comparée en France. Aspects et problèmes*, Paris, S.F.L.G.C., 1983, p. 163, citée dans Fabien Gris, *Images et imaginaires cinématographiques dans le récit français contemporain*, *op.cit*., p. 19). Il est vrai que la critique centre son propos sur la question des rapports intermédiaux de cette littérature avec les arts figuratifs de l'époque, au premier chef desquels le cinéma.

[107] Frank Wagner décrit à travers cette expression le caractère fondamentalement second du romanesque contemporain, qui permet une double lecture de réactivation et de prise de distance. Il rappelle que cette secondarité est souvent perçue comme l'une des caractéristiques majeures de l'esthétique postmoderne. « (…) au fil du temps, les originels archétypes romanesques se sont progressivement figés en autant de stéréotypes, innervant un imaginaire commun aux auteurs et aux lecteurs. Dès lors, mobiliser tel ou tel de ces composants relève par là même d'un geste qu'on peut considérer comme "citationnel" ». Frank Wagner, « La relation romanesque », *op.cit*., p. 28-29.

[108] Dominique Viart, (2014), « "Nous sommes des crapules romanesques". La littérature contemporaine et la tentation romanesque », *op.cit*. Viart parle d'un romanesque « purement intertextuel ».

On voit pourtant les problèmes que pose cette segmentation, qui se brouille lorsqu'on la confronte aux textes et oblige à croiser ses catégories. Quand Jean-Philippe Toussaint par exemple exploite par dégonflement les modèles de l'épique (par exemple dans la geste de la sortie de la baignoire dans *La Salle de bain*, ou dans celle du sevrage télévisuel dans *La Télévision*[109]), il combine deux gestes esthétiques : celui d'un embrassement jubilatoire et complice qui appelle le lecteur à prendre part au petit théâtre de la référence archi/intertextuelle, et celui d'un évidement ostentatoire de ces codes et canons. Marie-Pascale Huglo y entend une « voix générique et mémorielle[110] » qui résonne en écho dans les plis de la fable et engagerait ensemble le romanesque « par défaut » et le romanesque « de connivence », que pourtant Viart distingue. On peut lire *L'Origine de l'homme* de Christine Montalbetti par ce même prisme. Le roman progresse des premières tentatives du paléontologue Jacques Boucher de Crèvecœur de Perthes pour obtenir la reconnaissance jusqu'au chant de victoire final – littéralement, et quoique la narratrice se dérobe *in extremis* en arguant de ses piètres talents de chanteuse, en passant par les moments d'abattement du héros. Bien plus, l'ambition générale du livre rejoint celle de l'épopée comme chant des origines : c'est de la mémoire anthropologique de l'humanité qu'il est question, au rythme des déambulations des différents spécimens de nos ancêtres préhistoriques dans le livre. Pourtant, le paléontologue apparaît surtout comme un personnage languissant, inquiet de se hisser au statut de héros, indécis et, pour tout dire, un peu mou ; quand la narratrice s'évertue à lui insuffler le courage nécessaire pour que la découverte ait lieu et que le roman puisse s'écrire.

Montalbetti comme Toussaint mêlent ainsi les différents gestes que Viart sépare comme autant de pratiques distinctes : l'exhibition d'un épique déçu se nourrit d'un jeu de référence foisonnant, où le plaisir repose largement sur la complicité établie avec le lecteur dans le déploiement d'une culture partagée. Il n'y a pas jusqu'à la forme de la contrainte, partie de la typologie de Viart, que ces auteurs ne reprennent. Montalbetti s'y prête avec bonheur lorsqu'elle se glisse, en un geste d'où naît aussi le romanesque chez Tanguy Viel[111], dans des costumes génériquement codifiés :

[109] Tous deux publiés aux Éditions de Minuit, respectivement en 1985 et en 1997.
[110] Marie-Pascale Huglo, *Le sens du récit. Pour une approche esthétique de la narrativité contemporaine*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, coll. « Perspectives », 2007, p. 99.
[111] Par exemple dans ses récits de braquage, d'enlèvement avec rançon ou d'assassinat inspirés du romanesque noir (*Le Black-Note*, *L'Absolue perfection du crime*, *Insoupçonnable*, tous publiés chez

cowboys, gangsters, ou encore astronautes (respectivement dans *Western*, dans *Trouville Casino* et dans *La Vie est faite de ces toutes petites choses*[112]). Dans ces exemples, et selon un constat qu'on pourrait élargir à d'autres (Jean Échenoz, Éric Chevillard, Julia Deck, Pierre Senges, Céline Minard ou Jean-Marie Blas de Roblès[113]…), le romanesque naît des emprunts aux grands genres, roman sentimental, roman d'apprentissage, roman de voyage ou roman noir, comme aux formes extra-littéraires de la fiction (western, *road story*). Très fine et trop serrée donc, la taxinomie que propose Dominique Viart gagnerait à son tour à s'assouplir.

L'attrait pour le romanesque gagne ainsi à se mesurer le long du spectre de ce que Frank Wagner appelle la « relation romanesque[114] », en adoptant une perspective scalaire qui permette de rendre compte de la pluralité des pratiques romanesques contemporaines[115]. Plutôt qu'une typologie des différentes pratiques romanesques à l'œuvre dans le contemporain, je propose donc d'aborder la question en dépliant une gestuelle repérable dans plusieurs textes (et non propre seulement à un corpus limité) et dont les composantes, par ailleurs, ne s'excluent pas les unes des autres. Cette combinatoire m'apparaît déterminée par deux stratégies rhétoriques principales : la prétérition et la métonymie. Au romanesque par prétérition correspondent ainsi un geste tonal (dans le travail d'une « esthétique de la déception[116] »), un geste optique (qui repose sur un principe paradoxal de surexposition de l'ancrage dans l'architexte romanesque, notamment autour du travail des clichés narratifs) et un geste modal (pour un romanesque traité sur le mode du potentiel). Au romanesque par métonymie correspondent un geste compositionnel (où le répertoire romanesque est mobilisé par

---

Éditions de Minuit respectivement en 1998, 2001 et 2006), et largement nourris, en outre, d'un imaginaire cinématographique évident.

[112] Tous parus chez P.O.L, respectivement en 2005, 2018 et 2016.

[113] Je fais référence aux incursions dans les terrains génériquement codifiés du roman d'espionnage (*Lac* d'Échenoz, Éditions de Minuit, 1989; *Sigma* de Deck, Éditions de Minuit, 2017), du roman d'aventure et du roman picaresque (Senges, particulièrement dans son *Achab (Séquelles)*, Verticales, 2015), du western (Céline Minard, *Faillir être flingué*, Payot Rivages, 2013), voire de tout cela à la fois (Jean-Marie Blas de Roblès, *L'île du Point Némo*, Zulma, 2014). Multiplier les exemples étoufferait le propos, et on s'en tient à regret à ces pistes à peine esquissées. Sur Blas de Roblès toutefois, je renvoie à Frank Wagner, « En fiction majeure. La relation romanesque dans *Là où les tigres sont chez eux*, *La Montagne de minuit* et *L'Île du point Némo* de Jean-Marie Blas de Roblès », *Romanesques* n°10, à paraître.

[114] Frank Wagner, « La relation romanesque », *op.cit*.

[115] *Ibid*., p. 24.

[116] Nelly Wolf propose cette expression pour parler du travail des Nouveaux Romanciers dans *Une littérature sans histoire. Essai sur le Nouveau Roman*, Genève [Paris] Droz, coll. « Histoire des idées et critique littéraire », 1995, p. 147. On voit à travers cette référence l'importance de tirer des fils à travers les seuils de l'histoire littéraire : le supposé « retour » au romanesque ne s'accomplit pas sans lien avec les esthétiques qui prétendaient s'en défaire.

vignettes et collage) et un geste dialogique (notamment dans le travail de l'inter/archi-textualité : la dimension romanesque irradie dans le texte à partir d'une référence ponctuelle [117]). L'ensemble doit s'entendre dans le cadre de la dimension fondamentalement architextuelle de l'esthétique romanesque, redoublée par la conscience aiguë, pour le contemporain, de sa propre secondarité. La trace permet alors le déploiement virtuel de tout un imaginaire qui informe le texte en retour.

Cet effort de synthèse s'articule avec la perspective scalaire recommandée par Wagner, qui permet de mesurer au plus juste les variations romanesques du contemporain tout en s'éloignant d'une approche par corpus (fondée sur une logique inductive, qui part d'un exemple pour former une catégorie). Les outils croisés de la stylistique et de la rhétorique saisissent ce qui, dans les textes, suscite ou ravive un sentiment de romanesque si présent à la mémoire collective qu'il se passe désormais d'une actualisation narrative à plein.

Enfin, si Frank Wagner propose de parler d'une tension entre *abandon* et *résistance* au romanesque[118], je préfère les termes plus nuancés (porteurs en eux-mêmes d'une dimension « scalaire ») d'*embrassement* et de *réticence*. On l'aura compris, l'idée fondatrice d'un rapport paradoxal à l'esthétique romanesque est la même ; toutefois l'*embrassement* réserve une part active que l'*abandon* supprime, et permet de garder conjoints le premier et le second degré rarement défaits l'un de l'autre dans les textes qui mobilisent ces postures. En effet, l'embrassement romanesque n'implique pas toujours une narration au premier degré : les romans de Tanguy Viel, s'ils reposent moins sur une mise à distance liquidatrice des grands genres (roman familial, roman noir) que sur une captation de leur énergie résiduelle, mobilisent tout un jeu d'intertextualité, voire de transfictionnalité, qui les positionne d'emblée comme seconds. Le romanesque y fait figure de tremplin et de tuteur fictionnel, terreau ancien d'un renouveau par médiatisation. Par ailleurs, le second degré peut n'être pas d'ironie : ainsi Christine Montalbetti envisage-t-elle sa pratique

[117] Référence à la bibliothèque littéraire, mais aussi à toute forme extra-littéraire du romanesque (cinéma, série télévisée, chanson, etc.), dans le cadre élargi de ce que Richard Saint-Gelais appelle la transfictionnalité : « le phénomène par lequel au moins deux textes, du même auteur ou non, se rapportent conjointement à une même fiction, que ce soit par reprise de personnages, prolongement d'une intrigue préalable ou partage d'univers fictionnel ». Richard Saint-Gelais, *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*, Seuil, coll. « Poétique », 2011, p. 7. Ces analyses rejoignent les enjeux de la réflexion que mène Fabien Gris sur les modes de présence du cinéma dans les textes contemporains, en parlant d'une « "encyclopédie" commune ». Fabien Gris, *Images et imaginaires cinématographiques dans le récit français (de la fin des années 1970 à nos jours), op.cit*., p. 48.

[118] Frank Wagner, « La relation romanesque », *op.cit*., p. 26.

de la métalepse comme une invitation au roman (quoiqu'elle admette, *en même temps*, l'héritage de la tradition antiromanesque du XVII^e^ siècle comme mise à distance[119]). À l'autre pôle du spectre, la *réticence*, contrairement à la *résistance* wagnerienne, fait une part aux éclats romanesques jamais tout à fait absents de ces textes.

Cette tension entre ironie et naïveté, entre réticence et embrassement, donne lieu à une négociation permanente au sein de l'écriture. La « relation romanesque » contemporaine doit alors s'entendre comme une pratique à double foyer, qui conjoint en son faisceau une tradition esthétique ancienne et ses remises en cause les plus récentes. Comme le note Wagner, s'il semble embarrassant pour qui veut défendre une spécificité des romans contemporains face à ceux du modernisme de constater l'indéniable continuité de ce geste depuis le Nouveau Roman (particulièrement si on se souvient que le travail de la réflexivité est une caractéristique essentielle des avant-gardes), l'essentiel désormais ne tient plus dans l'indication d'hyperlittérarité et d'hyperfictivité que portent ces procédés. Il est bien « *ailleurs* », dans la conjonction de ces traits spécifiques et d'un « évident désir (*actualisé* dans ces choix compositionnels et scripturaux) d'accessibilité, où se lit une prise de distance notable à l'égard des devanciers modernistes[120] ».

2) DIRE LE MONDE CONTEMPORAIN

a) Le romanesque comme outil d'intellection du monde

Dans un article consacré à l'écriture romanesque du dégagement chez Jean Échenoz, Dominique Viart propose une lecture articulée sur la présence indiciaire de l'esthétique romanesque dans la fiction. L'écriture adopte une pratique de la notation marginale qui investit les grands genres du répertoire romanesque en trois gestes

[119] « [L'adresse] porte forcément cette trace du roman parodique ou de l'antiroman, selon la façon dont on veut l'appeler. Mais je crois que j'en fais aussi l'usage exactement inverse. Que c'est dans l'adresse au lecteur que je veux réinjecter de la croyance. », Philippe Brand, « Entretien avec Christine Montalbetti. L'espace de la fiction », *in* Barbara Havercroft et Michael Sheringham (dir.), *Revue critique de fixxion française contemporaine*, n° 4, « Fictions de soi », 2012, p. 137-148. En ligne : http://www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx04.13/570, consulté le 7 février 2018. Claude Pierre-Perez y insiste, si on a fait de l'ironie la valeur dominante de ceux qu'il appelle, non sans distance critique, « postmodernes, ou hypermodernes », « on aurait intérêt à penser plutôt que l'ironie toute seule, le couple ironie/naïveté ». À réfléchir, en somme, en tenant toujours en main les deux rênes de la réticence et de l'embrassement. Claude-Pierre Pérez, « D'une hégémonie alléguée : remarques », *in* Claude Perez, Joëlle Gleize et Michel Bertrand (dir.), *Hégémonie de l'ironie ? 1980-2008*, *Fabula*, « Les colloques en ligne ». En ligne : http://www.fabula.org/colloques/document1017.php., consulté le 5 mars 2018.

[120] Frank Wagner, « Le miroir et le simple (des récits postmodernes) », *Œuvres et critiques*, vol. XXIII, n° 1, 1998, p. 74-99, p. 98.

successifs : exploration, exploitation et explosion, convertissant ainsi l'investissement fragmentaire du romanesque en « surgénérateu[r] de fiction[121] ». La définition quadripartite de Schaeffer ne suffit pas à rendre compte de cette pratique du romanesque par éclats, qui mobilise son répertoire par fragments (narratifs, thématiques, voire par allusion à d'autres textes de la bibliothèque) et défait ainsi le nappé canonique du romanesque pour lui opposer une pratique de la notation. Celle-ci a bien plus à voir avec la définition que Roland Barthes propose du romanesque dans ses écrits tardifs. Barthes érige en effet le romanesque en mode énonciatif et discursif, véhicule privilégié d'une captation du monde :

> Le romanesque est un mode de discours qui n'est pas structuré selon une histoire ; c'est un mode de notation, d'investissement, d'intérêt au réel quotidien, aux personnes, à tout ce qui se passe dans la vie[122].

Contre une définition plus consensuelle qui serait inventaire de traits esthétiques majeurs, Barthes dépouille le romanesque de ses motifs, situations et personnages. Son travail reconstitue le romanesque comme voix, discours subjectif qui accueille et donne à voir le monde dans la ténuité de ses mouvements. La distinction générique laisse place à une pratique scripturaire qui traverse les genres et promeut une conversion du regard. Le romanesque devient ainsi le lieu d'expression et de transcription d'une présence au monde et à soi. Il refuse l'intrigue, privilégie le fragment, ne pratique de sélection ni sur le plan quantitatif ni sur le plan qualitatif. En un mot où se lit le renversement axiologique opéré par Barthes, le romanesque serait le terrain privilégié d'une écriture du réel, guidée par un regard désirant. Il constituerait, paradoxalement, « un mode de connaissance, chaotique et incertain mais effectif[123] », selon les mots d'Aline Mura-Brunel, et, devrait-on ajouter, affectif.

---

[121] Dominique Viart, « Le divertissement romanesque, Jean Échenoz et l'esthétique du dégagement », dans Christine Jérusalem et Jean-Bernard Vray (dir.), *Jean Échenoz : « une tentative modeste de description du monde »*, Publications de l'université de Saint-Étienne, coll. « Lire au présent », 2006, p. 243-254, p. 254. Voir en diptyque avec cet article-ci Dominique Viart, « Jean Échenoz, réflexions dans les marges », *in* Agnès Castiglione (dir.), « Jean Échenoz : une petite mélancolie » (dossier « Hors cadre »), *Siècle 21*, n° 17, 2010, p. 132-144.

[122] Roland Barthes, « Vingt mots-clés pour Roland Barthes » [1975], in *Œuvres complètes (Livres, textes, entretiens), « 1972-1976 »*, éd. Eric Marty, vol. 4, Paris, Éditions du Seuil, 2002, p. 851-875. Gerald Prince reprend cette définition du romanesque lorsqu'il oppose au « romanesque restreint » (sur le plan sémantique : « sentimental », « extravagant » et « fantastique »), un « romanesque vraisemblable » (« prosaïque » et « quotidien »). Voir son article Gerald Prince, « Romanesques et roman : 1900-1950 », *in* Gilles Declercq et Michel Murat, *Le Romanesque*, *op.cit*., p. 183-192, p. 183.

[123] Aline Mura-Brunel, *Silences du roman, op.cit*., p. 7. Le paradigme critique contemporain connaît un retournement de perspective quant au romanesque qui s'inscrit dans cette veine. Contre des siècles de critique du romanesque pour son caractère chimérique (dans la lignée d'Erich Auerbach, *Mimésis, la représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, trad. Cornélius Heim, Paris, Gallimard, 1968), et d'Yves Hersant, « Le roman contre le romanesque », *L'Atelier du roman*, n°6, 1996, p. 145-

Dans cette perspective, Alain Schaffner propose une définition du romanesque qui s'écarte des débats séculaires opposant son caractère chimérique à une supposée réalité de l'existence, pour envisager l'écriture romanesque comme un outil cognitif inscrit dans un système de représentations désirantes. Schaffner repart de l'opposition traditionnelle entre « le roman » et « la vie », entendus comme les deux pôles de l'axe épistémique de la vérité, et suggère au contraire que le premier fonctionne comme le mode d'accès à la seconde, outil de modélisation et de compréhension par comparaison, adhésion ou distanciation. Le romanesque devrait s'envisager comme une articulation du réel et de l'œuvre.

> Avant d'être une qualité que l'on attribue à l'œuvre ou au monde, le romanesque est en effet un rapport qui définit leur relation. Que l'œuvre soit conçue sur le mode de l'artifice (elle caricature la vie) ou de l'intensité extrême (elle est la vérité sublime de la vie), le romanesque – que l'on aurait tendance à définir à première vue comme une sorte de naïveté de la représentation (du point de vue de l'écrivain) ou face à la représentation (du point de vue du narrateur, du personnage ou du lecteur) – devient ainsi l'instrument d'une réflexivité possible pour le lecteur. […] La distinction entre les romans romanesques (naïfs) et les romans du romanesque (critiques) tend ainsi à s'estomper puisque les romans du romanesque se contentent de rendre interne en l'amplifiant la spécularité externe qui existait déjà dans la relation du roman romanesque et de son lecteur[124] […].

Outil d'une connaissance fondée sur une lecture intrinsèquement réflexive, le romanesque est un miroir sur le monde orienté par le désir – de l'écrivain comme du lecteur, et mâtiné d'une dimension critique[125]. En ce sens, il instaure une tension entre

---

153), Thomas Pavel (*La pensée du roman* [2003], Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2014) décrit notamment la fiction romanesque comme un instrument de mesure, à chaque époque, de l'écart entre une conception de l'existence idéale et les obstacles qui empêchent l'individu d'y parvenir. Pavel distingue ainsi la période qui court du romanesque hellénistique jusqu'au XVII^e^ siècle comme celle d'une figuration d'un idéal absolu et extérieur, du romanesque du XVIII^e^ siècle marqué par une intériorisation de l'idéal, et du romanesque du XIX^e^ siècle, qui voit les idéaux pénétrer les milieux sociaux du siècle. Enfin, le romanesque du XX^e^ siècle affronté au caractère irreprésentable de l'idéal, séparé de l'homme par trop d'obstacles infranchissables. Voir aussi « L'axiologie du romanesque », *in* Gilles Declercq et Michel Murat [dir.], *Le romanesque*, *op.cit*., p. 283-289, p. 286.

[124] Alain Schaffner, « Le romanesque, idéal du roman ? », in *Le romanesque*, *op. cit.*, p. 273. L'auteur emprunte cette distinction à l'article que signe Jean-Marie Schaeffer dans le même ouvrage, que celui-ci reprend aux analyses de Northrop Frye. Par ailleurs, comme le suggère Alain Schaffner à la suite d'Anne Souriau, le romanesque n'apparaît comme contradictoire avec toute ambition mimétique (parce qu'il est exagéré, invraisemblable, excessif) que par rapport à une certaine idée que nous nous faisons du réel : « Si le romanesque nous apparaît exagéré, excessif, invraisemblable (sur le plan axiologique ou diégétique), c'est bien par rapport à une idée que nous nous faisons du réel », Alain Schaffner, « Le romanesque mode d'emploi », *in* Wolfgang Asholt, Marc Dambre, *Un retour des normes romanesques dans la littérature française contemporaine*, *op.cit*., p. 51-65 ; « juger tout cela propre au roman, et donc à la fiction, implique une certaine idée de la réalité », Anne Souriau, « Romanesque », *op.cit*., p. 245.

[125] Reprenant la métaphore stendhalienne du miroir, Schaffner définit ainsi le romanesque comme « le miroir déformant que le désir promène le long d'un roman ». *Ibid.*, p. 277. Schaffner précise les

le réel d'une part, la fiction et le désir ou le rêve[126], de l'autre. Instance de problématisation des représentations dont il constitue le feuilletage, il offre un outil de connaissance du monde et devient le catalyseur de la puissance cognitive de la fiction[127].

La réflexion n'est pas neuve, qui cherche à articuler les deux pôles de la cognition et de la fiction au sein des pratiques littéraires. Pour Pierre Macherey, la littérature offre un outil pour la pensée qui se distingue de la démarche déductive de la philosophie[128]. Macherey réfute ainsi une conception de la fiction comme illustration d'idées déjà construites (dans un rapport pédagogique qui considère *in fine* la littérature comme une simple traduction de la société dont elle émane : un concentré, une image d'Epinal). Selon Pierre Vinclair, le romanesque (contrairement à l'épopée comme autre grand genre de la fable) fonctionne comme une école de liberté. La configuration symbolique de la *mimésis* et de la *diégésis* romanesques, caractérisée depuis le roman du XVII^e^ siècle par un schème d'imprévisibilité et d'intensité, autorise des interprétations ouvertes et plurielles. Si le roman se caractérise donc par l'ouverture du dispositif narratif, l'épopée, à l'opposé, cherche à rétablir un équilibre perdu :

> …le roman relève d'une *pensée par expérience de la conscience* qui sert une *éducation à la liberté*, alors que l'épopée peut se comprendre comme une *pensée par mise à l'épreuve des postures* qui sert *une recomposition du monde*[129].

À l'épopée réparatrice d'un monde en crise s'oppose donc le roman comme interrogation sceptique du monde. L'œuvre romanesque questionne l'expérience de vie, il est un espace de réflexion et d'élaboration d'un savoir ouvert, jamais définitif, du monde.

---

caractéristiques principales de ce miroir, qui promène son reflet au croisement de l'intersubjectivité et du processus de déchiffrement, faisant du romanesque, après Alexandre Vialatte à qui il emprunte la formule, une « optique de spectateur ». Voir p. 274 et *sqq*. Sur la dimension spéculaire de la littérature, selon la perspective distincte de l'étude des procédés de mise en abyme, voir Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire : essai sur la mise en abyme*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1977.

[126] Cette proximité du romanesque avec le rêve annonce déjà l'apport de la psychanalyse à cette réflexion sur la modélisation fictionnelle. Schaffner s'appuie sur Bernard Pingaud qui évoque le fantasme du romanesque (contre le régime du mensonge), au sens freudien de fantaisie. Bernard Pingaud, *L'Expérience Romanesque*, *op.cit*.

[127] Schaffner en fait même une catégorie ontologique : « (…) *une manière particulière de concevoir la vie par comparaison avec sa représentation artistique*. », « Le romanesque, idéal du roman ? », *op.cit.,* p. 268.

[128] Pierre Macherey, *À quoi pense la littérature ? Exercices de philosophie littéraire*, Paris, Presses universitaires de France, 1990.

[129] Pierre Vinclair, *De l'épopée et du roman. Essai d'énergétique comparée*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2015, p. 128. L'auteur souligne.

Telle est bien la thèse que développe Dominique Rabaté dans *Le roman et le sens de la vie*[130]. Rabaté définit le roman du XX^e^ siècle comme un lieu de captation de l'expérience saisie au carrefour « entre la singularité irréductible d'une vie et les modélisations généralisantes sur la vie, sans que se dégage, dans cet aller-retour, aucune possibilité d'*arrêter* l'image mobile et chatoyante de l'existence[131] ». Le roman permettrait donc d'éprouver les représentations intuitives du réel en les mettant à la distance du récit et de la mise en intrigue. C'est bien la question du sens de la vie, de l'expérience, de l'authenticité du réel et de notre présence à lui que pose le romanesque. A la fin de son essai sur la structure du romanesque, Northrop Frye en situe le projet au rebours des savoirs surplombants et des idéologies dominantes, et le considère comme seul capable d'accueillir ces deux volontés concurrentes : réfléchir le réel et porter les éclats de voix singulières[132]. Le romanesque offrirait « un mouvement de déracinement de l'imaginaire, [une] traversée de tout ce qu'il y a d'établi, de colonisé, d'élaboré[133] ». C'est cette puissance de déplacement et d'interrogation qui se déploie à nouveaux frais dans les fictions romanesques contemporaines.

Cette dimension s'inscrit par ailleurs déjà dans la définition du romanesque que propose Jean-Marie Schaeffer, lorsqu'il souligne la fonction de contre-modèle de la réalité de celui-ci. Dans le cadre plus large de sa réflexion sur la fiction, Schaeffer attribue à celle-ci une portée cognitive, qui ne vise pas tant à décrire le monde tel qu'il est qu'à y adapter nos usages futurs par modélisation[134]. La fiction constituerait un modèle analogique du réel qui permet une réception critique et, partant, que s'adaptent et s'ajustent nos pratiques du monde. Elle repose sur un principe fondamental d'immersion fictionnelle comme état dynamique d'investissement affectif.

---

[130] Dominique Rabaté, *Le roman et le sens de la vie,* Paris, Éditions José Corti, 2010.
[131] *Ibid*., p. 22. Voir également l'entreprise théorique que déploie Philippe Forest dans la série des *Allaphbed*. Dans *Allaphbed*, *3. Le roman, le réel et autres essais* (Nantes, Éditions Cécile Defaut, 2006) notamment, il fait du roman le lieu d'une révélation du réel par le prisme de la subjectivité.
[132] Le réel est ici entendu au deux sens de la représentation et de l'interrogation critique. Frye attire l'attention de son lecteur sur les nombreux cas de « détournement » du romanesque par l'idéologie dominante, qui use de ses structures pour porter une mythologie sociale sans teneur critique. En cela, ses analyses résonnent avec celles que propose Christian Salmon trente ans plus tard sur les pouvoirs du *storytelling*, qui s'approprie les formes narratives de la littérature pour y appuyer le discours idéologique du capitalisme. Voir Christian Salmon, *Storytelling. La machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*, Paris, La Découverte, 2007.
[133] Northrop Frye, *L'écriture profane, op.cit.,* p. 195.
[134] Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1999.

> C'est donc paradoxalement en nous ouvrant l'espace des possibles, que la fiction nous permet de mieux maîtriser le réel. […] C'est à travers sa puissance de projection analogique que la fiction agit et non pas à travers une relation de reproduction […]. Ainsi, un modèle fictionnel est susceptible non seulement d'être un modèle de la réalité, mais aussi un modèle contre la réalité, et cela parce que dans tous les cas il est un modèle pour la réalité (au sens où il est appelé à être projeté sur cette réalité, leur superposition ayant le statut d'un palimpseste). C'est précisément en cela qu'il est un « modèle mimétique » au sens où j'entends cette expression, c'est-à-dire une représentation dont les conditions constituantes sont celles de l'intelligibilité représentationnelle du monde vécu et dont le domaine d'application analogique est ce même monde vécu[135].

Le romanesque, entendu dans le modèle de Schaeffer comme énergie fictionnelle, possède ainsi la même faculté modélisatrice de « contre-modèle » de la réalité dont il émane. Dans cette perspective, la tension initiale entre le quadrige définitoire de Schaeffer et l'intuition paradoxale de Barthes, entre le répertoire de formes fixes et le capteur hypersensible du réel, trouve une résolution : de la bibliothèque au monde, du stéréotype à l'investissement subjectif, du récit linéaire à la notation, le romanesque apparaît comme une écriture cognitive. Michel Murat et Gilles Declercq écrivent ainsi que

> Si le rapport à la fiction comme modélisation est une donnée anthropologique, le romanesque en est la mise en œuvre culturelle dans un espace très large, une durée longue, avec des modalités très diverses[136].

Conçu comme un outil spécifiquement littéraire de captation et de compréhension du monde, le romanesque ne s'oppose plus au réel : en tant que représentation culturelle, il doit être lu comme une traduction du monde à une époque donnée. Le paradigme contemporain des études critiques sur le romanesque s'inscrit largement dans cette perspective, fruit d'une réévaluation critique qu'Anne Sennhauser synthétise ainsi :

> [le romanesque] semble moins se percevoir aujourd'hui dans une perspective « ségrégationniste » (où le romanesque s'oppose au réel comme le mensonge à la vérité) que dans une perspective « intégrationniste » (où réalité et imaginaire sont pensés comme indissociables, parce que toute représentation du réel passe par le prisme d'une subjectivité[137]).

---

[135] Jean-Marie Schaeffer, « De l'imagination à la fiction », *Vox Poetica*, 2002. En ligne <http://www.vox-poetica.org/t/articles/schaeffer.html>. Platon déjà attribuait au mythe une valeur didactique ; Raphaël Baroni, après Aristote, associe au *pathos* que suscitent les arts mimétiques une valeur cognitive. Raphaël Baroni, « Introduction » dans *La tension narrative, op.cit*.

[136] Gilles Declercq et Michel Murat, « Avant-propos », in *Le Romanesque*, *op.cit*., p. 7-12, p. 9.

[137] Anne Sennhauser, *Devenirs du romanesque au début du* XXI^e^ *siècle. Les écritures aventureuses de Jean Échenoz, Jean Rolin et Patrick Deville*, thèse de doctorat soutenue le 5 novembre 2014 sous la

Cette étude s'inscrit dans cette perspective théorique : le romanesque, répertoire narratif nourri au fil des siècles, constitue pour le contemporain une modélisation critique, un discours herméneutique du monde. Le caractère délibérément stylisé de la fiction romanesque offrirait, selon un mécanisme psychique paradoxal, un outil de représentation et de connaissance du réel par concentration et exacerbation. Forme éminemment analogique où l'on se dit de biais en racontant l'invraisemblable et en remobilisant le connu, le romanesque offre une voie d'accès au réel par stylisation et concentration.

b) Les contemporains croient-ils à leurs romans ?

On pourrait, dans cette perspective, proposer un rapprochement entre la fonction cognitive du romanesque, par concentration et saturation, et la puissance herméneutique du mythe, en suivant les réflexions de Paul Veyne sur l'Antiquité gréco-romaine et celles de Claude Lévi-Strauss sur les sociétés premières. S'il semble contre-intuitif *a priori* d'attribuer au mythe le statut d'une herméneutique des expériences et des vécus, toute la démarche de l'ethnologie de la seconde moitié du XX^e^ siècle s'inscrit contre cette dichotomie traditionnelle qui réduit l'acte de fabulation au mensonge contre le vrai. Lévi-Strauss, notamment, associe le mythe à sa réflexion sur le bricolage comme forme d'intellection du monde, complémentaire de l'activité scientifique. La « pensée mythique[138] » se développe comme un modèle alternatif de connaissance rationnelle, quoiqu'elle ne recoure pas à la logique hypothético-déductive de la pensée scientifique[139]. À travers l'image du bricolage, Lévi-Strauss considère le mythe du point de vue de son élaboration comme un outil d'appréhension du monde par catalogue et inventaire, « qui travaille à coups d'analogies et de rapprochements[140] ».

Le mythe devient un instrument spéculatif. Les réflexions de Paul Veyne à propos du mythe grec s'inscrivent dans cette même perspective épistémologique, et

---

direction de Marc Dambre, p. 23. L'auteure reprend ici les termes de Thomas Pavel (« Les êtres de la fiction », in *Univers de la fiction* [1988], trad. Thomas Pavel, Paris, Points, coll. « Essais », 2017, p. 19-58).

[138] Claude Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, chapitre I « La science du concret », Paris, Plon, 1962, p. 26 et *sqq*.

[139] « Dans cette optique, le mythe n'est plus *faux* sous prétexte qu'il s'oppose à la véracité du discours scientifique, il est *autre* : il est un mode d'organisation des éléments qui fonctionne par opposition et complémentarité, parallélismes et inversions. » Charles Delattre, *Manuel de mythologie grecque*, Paris, Bréal, 2005, p. 13.

[140] Claude Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, *op.cit*., p. 31.

jettent un éclairage pragmatique et affectif sur l'écriture en l'abordant par le biais de la croyance fictionnelle[141].

> Car, même si nous tenons *Alice* [*au pays des merveilles*] ou Racine pour des fictions, nous y croyons pendant que nous les lisons, nous pleurons dans notre fauteuil au théâtre. Le monde d'Alice, en son programme de féérie, se donne à nous comme aussi plausible, aussi vrai que le nôtre, aussi réel par rapport à lui-même, pour ainsi dire ; nous avons changé de sphère de vérité, mais nous sommes toujours dans le vrai, ou dans son analogie. […] Loin de s'opposer à la vérité, la fiction n'en est qu'un sous-produit : il nous suffit d'ouvrir *L'Iliade* pour que nous entrions dans la fiction, comme on dit, et perdions le nord ; la seule nuance est qu'ensuite nous n'y croyons pas[142].

L'immersion empathique paradoxale que suscite la fiction se calque sur celle que nous expérimentons dans la vie réelle, quoiqu'elle se développe dans un cadre artificiel. De vraies émotions naissent par le faux, sans que la conscience réflexive s'oppose à leur puissance d'emportement. La relation entre la fiction et la vie repose sur une différence temporalité et non de nature (croire en la fiction le temps de l'immersion, rompre le charme en en sortant), fondée sur une logique de la modélisation. L'opposition binaire se résout en un paradoxe éclairant : la fiction devrait s'envisager comme une variante, et non l'opposé, de la vérité[143]. Le chapitre XIII du *Rouge et le Noir* est un parangon – noir, cruel – de cette logique, dans l'opposition qu'il induit entre personnages lecteurs et personnages naïfs. En effet, à la froideur étudiée de Julien, l'étudiant aux lectures innombrables, s'oppose les emportements sincères de madame de Rênal qui ignore les codes des jeux amoureux faute d'avoir suffisamment lu de romans :

> Comme madame de Rênal n'avait jamais lu de romans, toutes les nuances de son bonheur étaient neuves pour elle. Aucune triste vérité ne venait la

[141] Dont on voit apparaître au fil de cette ressaisie théorique combien elle participe de l'économie du roman, de Coleridge à Lévi-Strauss et de Girard à Paul Veyne, et qu'on a déjà abordée ici avec Christine Montalbetti pour évoquer la restauration nécessaire d'une foi romanesque après les expérimentations des formalismes.

[142] Paul Veyne, « Pluralité et analogie des mondes de vérité » in *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes ? Essai sur l'imagination constituante* [1983], Paris, Éditions Points, 2014, p. 28-38, p. 33. Ricœur considère quant à lui la littérature comme le relais des « vieux mythes » et du « fond archaïque », dans *Temps et récit 2. La configuration dans le récit de fiction*, Éditions du Seuil, coll. « L'Ordre philosophique », 1984, p. 224, et *Temps et récit 3. Le temps raconté*, Éditions du Seuil, coll. « L'Ordre philosophique », 1985, p. 378.

[143] Qui n'est pas la réalité : selon Paul Veyne, rien n'est réel ou fictif en soi. C'est l'investissement subjectif qui fait le ferment de ce brouillage entre les régimes de vérité. En cela, ceux-ci peuvent être dits analogiques, chacun répétant les effets que génère l'autre, indépendamment de la durée de la croyance qu'ils suscitent respectivement auprès du récepteur.

> glacer, pas même le spectre de l'avenir. Elle se vit aussi heureuse dans dix ans, qu'elle l'était en ce moment[144].

Le chapitre est placé sous le signe du mot si célèbre qui compare le roman à « un miroir qu'on promène le long d'un chemin[145] », et ces dernières lignes actualisent la métaphore : si elle avait lu, l'infortunée madame de Rênal n'eût pas ignoré les charmes ni les souffrances à venir ; elle aurait su jouer son rôle, élucider surtout le comportement de Julien (comme le fera plus tard Mathilde, grande lectrice). Le roman apparaît ici comme un outil de connaissance du monde et des passions, au fonctionnement ambivalent. S'il permet de comprendre les règles du jeu, il en arase également les plaisirs, au nom d'un principe selon lequel une passion médiatisée n'est plus une passion, mais son simulacre[146].

Si, comme l'écrit Montalbetti dans le sillon de Genette[147], le réel et la fiction constituent deux ordres étanches l'un à l'autre, si toute trace potentiellement référentielle du monde dans la fiction doit être tenue comme relevant d'un régime d'homonymie, et non de continuité, cela ne signifie pas que la fiction ne constitue pas un discours possible sur le monde : au contraire, c'est parce qu'elle se donne, contrairement au texte référentiel, comme un contournement, un espace autre, que la fiction constitue un lieu d'élaboration d'un savoir être au monde. Ce qui ne revient pas à l'ériger en modèle d'interprétation du réel, emboîtant le pas aux Quichotte et autres Bovary : ce qui se donne à lire dans la fiction romanesque, par condensation paroxystique et à travers des formes connues, c'est une expérience du monde, polarisée autour des lieux de l'affectivité romanesque (l'amour, la perte par excellence, sous leurs nombreuses formes). À la manière du mythe, c'est par l'outrance et la stylisation extrêmes que le romanesque donne lieu à une identification possible. En s'écrivant avec la claire conscience de son artificialité, le romanesque, et surtout le romanesque contemporain dans son mouvement d'oscillation entre évidement et saturation des formes anciennes, se donne comme le lieu d'une authenticité paradoxale.

En renouant avec la veine romanesque par un retravail de ses clichés et de ses lieux communs, l'écriture propose un cadre narratif propice à une défamiliarisation du

---

[144] Stendhal, *Le Rouge et le noir* [1830], Michel Lévy frères, 1854, p. 79.
[145] Stendhal emprunte l'épigraphe à Saint-Réal : « Un roman : c'est un miroir qu'on promène le long d'un chemin. », *Ibid*., p. 74.
[146] Où l'on mesure le retournement axiologique entre l'imaginaire de Stendhal et celui des « post-modernes » tel que le décrit Umberto Eco.
[147] Gérard Genette, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1991.

lecteur face à l'expérience sensible. L'expérience du monde s'y inscrit comme « figure » : non pas l'objet en lui-même, mais les formes et motifs en quoi le texte le transforme et l'informe. Dire le vrai, passe par un travail complexe de travestissement figural, écrit Montalbetti (cette fois sous sa casquette de chercheuse) :

> Ma façon de déjouer l'indicible du monde, c'est bien de l'intégrer dans mon texte comme *figure*. De le faire passer d'une résistance objective à un motif textuel. De créer une dynamique qui repose moins sur l'effort laborieux par où je m'essayerais à faire passer le réel hétérogène dans les cadres du langage, que sur la mise en scène même de cette opération[148].

La valeur de la figure ou du motif textuel est celle d'un outil de traduction : mettre le monde en figure, c'est le *figurer*, fût-ce en le déformant ; lui aménager une place dans l'écriture grâce à la conscience que persiste l'écart entre le texte et son objet. Cette dynamique textuelle se nourrit des apories de son projet, elle en fait la matière du récit pour les y subsumer. Dans son entreprise de théorisation du roman, Milan Kundera souligne avec force que l'histoire du roman consiste avant tout en une histoire des découvertes de celui-ci sur l'expérience. Toute entreprise romanesque qui porte son regard sur la réalité l'érige comme un objet de connaissance, et porte une fondamentale « intention de connaître, de comprendre, de saisir tel ou tel aspect de la réalité[149] », qu'il définit comme « co-existence perpétuelle du banal et du dramatique sur laquelle nos vies sont fondées[150] ».

Telle est la valeur que j'accorde, dans ces pages, aux tropes du répertoire romanesque. Par exemple, les romans de Montalbetti ne peuvent progresser qu'en s'affrontant à diverses stratégies de détournement ou d'empêchement, dont les très remarquables métalepses ne sont qu'un exemple : ce procédé de franchissement des seuils de la fiction et du monde, soit que la voix narrative s'adresse au lecteur, soit au contraire qu'elle s'invite aux côtés du personnage principal, creuse une brèche dans le récit et suspend un instant l'illusion romanesque. Dans *L'Origine de l'homme* (P.O.L, 2002) par exemple, qui reprend le patron du roman d'apprentissage et de la geste épique pour raconter toutefois les déboires d'un héros aisément découragé, la narratrice prend fréquemment la parole : ici pour le réconforter, là pour l'exhorter à

[148] Christine Montalbetti, dans *Le voyage, le monde et la bibliothèque*, Paris, Presses universitaires de France, 1997, p. 6-7.
[149] Milan Kundera, *Les Testaments trahis*, Paris, Gallimard, coll. « NRF/Essais », 1993, p. 113. Voir également « Découvrir ce que seul un roman peut découvrir, c'est la seule raison d'être d'un roman. Le roman qui ne découvre pas une portion jusqu'alors inconnue de l'existence est immoral. La connaissance est la seule morale du roman. » Milan Kundera, *L'art du roman*, Paris, Gallimard, coll. « NRF/Essais », 1986, p. 18.
[150] Milan Kundera, *Les Testaments trahis*, *op.cit*., p. 156.

davantage d'entrain[151]. En introduisant du jeu entre le patron romanesque et son objet – le découragement de Jacques n'est que trop humain, la sympathie de la narratrice en atteste, Montalbetti nous invite à une lecture doublement complice. Mue d'abord par le plaisir de la reconnaissance, lorsqu'on pénètre dans un univers romanesque familier, elle s'approfondit lorsque déraille la machine narrative. Que, l'espace d'un détour ou d'une sortie de route, le récit laisse place à la contemplation affective.

> Le littéraire est alors discours de connaissance au sens fort du terme, qui se fait lieu et moyen d'un questionnement des conceptions de l'être humain et de son expérience, c'est-à-dire d'un questionnement proprement *anthropologique*. Et ce, avec les ressources spécifiques à cette forme symbolique : la fiction littéraire n'élabore pas argumentativement des concepts, elle met narrativement en scène des personnages agissant et pâtissant (à des degrés et sous des formes divers sinon inhabituels). […] La simplicité de ce postulat méthodologique ne doit pas masquer son caractère opératoire et la richesse du questionnement anthropologique que dès lors il permet : il est la clé de voûte d'une réflexion destinée à mettre en lumière les conceptions repensées de l'être humain et de son expérience dont la littérature contemporaine est le mode d'expression et d'exploration, articulant ainsi poétique et réflexion conceptuelle. Il met du même coup en évidence la fonction de représentation et de remaniement culturels que le contemporain s'emploie à exercer[152].

En articulant ainsi forme symbolique de la fiction et puissance anthropologique d'un discours sur le monde, Nicolas Xanthos propose une reconceptualisation du romanesque contemporain comme une force d'interrogation des représentations de l'expérience humaine. Le romanesque devient, dans ce contexte, le véhicule privilégié d'une représentation du réel qui passe par des formes familières pour dire ce qui, inépuisablement, demeure inédit : l'expérience individuelle de la vie et du monde. Il peut donc s'envisager comme une modalisation des vécus, des relations à l'autre et du dire de soi, dans un rapport exacerbé au plus intime et au plus profond qui s'exprime à travers un répertoire – de scènes, de motifs, de personnages – qui forme le terreau de la culture occidentale ; une encyclopédie commune, comme l'écrit Northrop Frye[153]. La matière romanesque propose ainsi un patron pour le récit[154], une configuration sémiotique et sémantique stéréotypée sur

[151] Christine Montalbetti, *L'Origine de l'homme*, P.O.L, p. 239-240.
[152] Nicolas Xanthos, « Du contemporain comme souci anthropologique. Présentation », in Nicolas Xanthos (dir.), *Temps zéro*, nº 9, « Formes humaines. Le savoir anthropologique de la fiction contemporaine. », 2015. En ligne : http://tempszero.contemporain.info/document1288. Consulté le 1 avril 2017.
[153] Northrop Frye, *L'Ecriture profane, op.cit*, p. 118 et *sqq*.
[154] J'emprunte cette formule, en la transposant de la linguistique à la poétique du récit, à Gilles Philippe : « Les patrons stylistiques sont inspirés des *patterns* de la linguistique générative, notion redéployée par la suite en analyse de discours sous la forme de *patrons discursifs*. Ces derniers sont

laquelle peut s'imprimer le regard contemporain. C'est en passant par ces biais que le romanesque contemporain peut accueillir les formes d'un réalisme à nouveaux frais, des manières de dire le monde. Le romanesque devient ainsi la manière par laquelle l'écriture s'ancre au cœur du réel en impliquant le sujet, le monde et la plume. Il s'écrit en lien intime avec le quotidien, entendu comme le lieu d'une connaissance de l'expérience subjective qui refuse l'ambition d'une compréhension surplombante du réel enserré dans divers systèmes explicatifs. Le romanesque serait cette captation affective de l'expérience.

c) Devenirs contemporains de l'ambition réaliste

Se développerait donc, à partir d'un romanesque largement construit à partir de formes connues et immédiatement lisibles, une modélisation de l'expérience du réel qui ne cherche pas tant à représenter le monde tel qu'il est qu'à l'approcher par le prisme de subjectivités individuelles, celles des personnages de la fiction. La fiction romanesque contemporaine nourrit en effet une sensibilité qu'on dirait politique, au sens large d'un être au monde et à la société, appuyée sur la perception subjective et singulière.

La question de la représentation du monde travaille en profondeur le champ contemporain, selon différentes formes qui étendent le domaine du réalisme au-delà des frontières de la fiction narrative. Les écrivains contemporains s'affrontent dans cette entreprise à la multiplicité des discours, tant épistémiques et scientifiques que littéraires, et des modes et moyens d'autres formes de représentation (notamment visuelles), parmi lesquelles la représentation comme la connaissance littéraires interrogent leur légitimité et leur puissance mimétique. Depuis le début du XX^{e} siècle en effet, l'avènement des sciences humaines et le développement de la technique (photographie, cinéma), le monde apparaît comme un feuilletage de savoirs et de prises de vue. Au sortir d'une tendance à l'autonomisation et au repli marquée du sceau du structuralisme, la critique de la fin des années 1980 se nourrit ainsi de

définis par Dominique Maingueneau et Gilles Philippe comme des 'représentations imaginaires de […] types de productions langagières précis, dont la tradition littéraire a figé les spécificités en une sorte de stéréotype' ; en conséquence de quoi 'le déchiffrement des textes romanesques repose […] en tout premier lieu, sur la reconnaissance de tels "patrons" et exige une compétence interprétative spécifique ». Élisabeth Richard, « L'expérimentation syntaxique, le gauchissement de la langue & une petite histoire de la représentation de la langue orale dans la littérature », *Acta fabula*, vol. 14, n° 3, « Beckett, de mal en pis », Mars-Avril 2013. L'auteure se réfère aux analyses de Gilles Philippe et Dominique Maingueneau, *Exercices de linguistique pour le texte littéraire* [1997], Armand Colin, coll. « Lettres Sup », 2005, p. 366-367.

certaines disciplines des récentes sciences humaines comme d'une béquille pour retrouver en la littérature le chemin du réel[155]. Face à ces discours tendus vers une connaissance légitimée par la pratique du terrain comme par l'usage du document, la fiction romanesque semble peu apte à dire encore quelque chose du monde. À ce feuilletage scientifique s'en ajoute un autre, celui de la bibliothèque des siècles passés. Les traductions du monde n'ont eu de cesse de s'écrire au fil des siècles, accumulation de formes et de formules qui remettent sur le métier la poignante question de la mimésis. Le romanesque, constitué précisément en contre-modèle de la réalité de laquelle il émane, prendrait selon ces réserves sa place entre les rayons d'une bibliothèque potentiellement infinie comme le plus déformant des miroirs : privilégiant le rêve de l'idéal sur la réalité, il serait le moins à même de proposer une véritable herméneutique du monde.

Leslie Kaplan entre ainsi en littérature avec l'ambition de témoigner de son expérience d'établissement en usine dans les années 1970[156]. Elle choisit précisément, pour ce premier livre, de se défaire tout cadre formel ou narratif, en adoptant une écriture de la littéralité. *L'Excès-L'usine* (Hachette/P.O.L., 1982) est ainsi construit sur une écriture de la juxtaposition et de l'accumulation d'impressions et d'instantanés quasi-photographiques, parfois réduite à la phrase ou au groupe

[155] Voir les travaux fondateurs de Jean-Marie Privat en ethnocritique, « Pour une approche ethnocritique des soties », *Fifteenth Review Quarterly*, 1988, p. 42-66; « Essai d'ethnologie du texte littéraire : les charivaris dans *Madame Bovary* », *Ethnologie française,* XVIII, n°3, 1988, p. 291-295, et, plus récemment, *L'Ethnocritique de la littérature*, anthologie préparée par Véronique Cnockaert, Jean-Marie Privat et Marie Scarpa, Presses de l'Université du Québec, coll. « Approches de l'imaginaire », 2011 ; voir également le paradigme de la sociocritique : Joëlle Gardes Tamine et Marie-Claude Hubert rappellent tout de même, dans l'article « Sociocritique ou sociologie de la littérature » de leur *Dictionnaire de critique littéraire* (Paris, Armand Colin, 2004, p. 203-204), que cette discipline trouve déjà en Hyppolite Taine et en Lanson ses lointains précurseurs. Voir aussi, plus récemment, Patrick Maurus et Pierre Popovic (dir.), *Actualité de la sociocritique*, Paris, L'Harmattan, 2013.

[156] Ce terme fait référence à un groupement d'écrivains de sensibilité marxiste ayant fait l'expérience du travail à l'usine dans les années 1960-1970. Parmi ceux-ci, on peut citer également Robert Linhart (*L'Établi*, Paris, Éditions de Minuit, 1978) ou Jean-Pierre Martin (*Le Laminoir*, Champ Vallon, 1995). Pour une analyse sociologique de ce mouvement, voir Marnix Dressen, *De l'amphi à l'établi. Les étudiants maoïstes à l'usine (1967-1989)*, Paris, Belin, coll. « Histoire et société », 2000 ; voir également Jean-Pierre Martin (dir.), « Ouvriers volontaires. Les années 68. L''établissement' en usine », *Les Temps modernes*, n° 684, juillet-octobre 2015. Julien Lefort-Favreau rappelle le contexte de cet engagement : « L'UJC(ml), l'Union des jeunesses communistes, d'obédience marxiste-léniniste, découvre le maoïsme durant l'été 1967, s'éloigne du Parti communiste et en appelle à l'établissement de ses membres en usine, mais aussi à des enquêtes qui visent à une meilleure connaissance des masses, de leurs conditions de travail. Dès 1967, deux à trois mille jeunes personnes quittent les bancs de l'école ou leur emploi pour aller s'établir en usine. L'ouvriérisme est l'une des caractéristiques principales de ce mouvement qui fédérera des militants de différents groupes maoïstes. Leur critique de l'idéologie se concentre notamment sur la division du travail manuel et intellectuel. » Julien Lefort-Favreau, « Les communautés littéraires de Leslie Kaplan. De l'usine à l'atelier d'écriture, l'égalité des intelligences. », *Tangence*, numéro 107, 2015, p. 55–72. En ligne : < https://www.erudit.org/fr/revues/tce/2015-n107-tce02164/1033950ar/>. Consulté le 19 février 2018.

nominal, et qui n'est pas sans rappeler les expériences poétiques d'Emmanuel Hocquard ou d'autres poètes « textualistes[157] ». Mathieu Rémy élargit la comparaison dans le temps et l'espace, et compare les premiers textes de Kaplan à ceux de Mallarmé, « à *The Waste Land* de T.S. Eliot, à E.E. Cummings ou à la poésie beat[158] ». Toutefois, le deuxième livre de Kaplan, *Le Livre des ciels* (P.O.L., 1983), tout en reprenant la même thématique, y réintroduit le point de vue, fût-il opaque, d'un personnage fictif : le « elle » succède au « on » anonyme et collectif de *L'Excès-l'usine*. De même, contre la structure infernale de celui-là qui se donne en neuf cercles, celui-ci épouse la trame chronologique du récit, de la petite enfance à l'âge adulte du personnage, au gré de ses déménagements, des usines où elle part travailler, de ses unions et désunions. On pourrait donc lire *Le Livre des* ciels comme une traduction du premier texte de Kaplan, à ras de réel, dans le régime de la fiction.

On perçoit le glissement qui se joue là entre écriture référentielle et écriture fictionnelle, chacune puisant au même terreau et s'affrontant à la nécessité de tenir une parole sur le monde, chacune se heurtant toutefois à des enjeux différents : de « confrontation » du texte au réel pour la première, de « coproduction[159] » du réel et du texte (et de l'un par l'autre) pour la seconde. Si la suite des romans de Kaplan s'ancre plus clairement dans le pacte – d'écriture, de lecture – fictionnel et romanesque, tous néanmoins gravitent autour de cet ancrage politique initial, lesté des réflexions de Mai 68 sur la justice sociale.

Ces questions hantent également, quoique sans être précédées de cette attache biographique, certains romans de Christine Montalbetti et de Tanguy Viel[160], qui s'affrontent à une réflexion sociale et politique par le prisme romanesque. L'enjeu mimétique dans ces textes ne s'inscrit pas dans un régime d'exactitude, il vise moins un savoir sur le monde qu'ils n'instaurent une éthique de l'expérience partagée, où le prisme romanesque et la médiation par les personnages fonctionnent comme la structure nécessaire de l'échange.

---

[157] Dominique Rabaté, « La fabrique de l'écart : Emmanuel Hocquard », dans *Le Chaudron fêlé. Écarts de la littérature*, Paris, Éditions José Corti, 2006, p. 101-112, p. 103. Voir également sur le rapprochement avec la poésie grammairienne ou textualiste Dominique Viart, *Anthologie de la littérature contemporaine française. Romans et récits depuis 1980*, Paris, Armand Colin, 2013, p. 144.

[158] Mathieu Rémy, « *L'Excès-l'Usine*, l'époque et le texte », *in* Mireille Hilsum (dir.), *Leslie Kaplan*, Paris, Classiques Garnier, 2016, p. 69-84, p. 74.

[159] Pour reprendre les termes, immédiatement nuancés toutefois, que Montalbetti emploie dans *Le voyage, le monde et la bibliothèque*, *op.cit*., p. 1.

[160] Respectivement *Plus rien que les vagues et le vent* (P.O.L, 2014) et *Article 353 du Code pénal* (Éditions de Minuit, 2017).

Les écritures réalistes contemporaines refusent la posture de surplomb positiviste qui caractérise le réalisme du XIX^e^ siècle, selon une lecture parfois caricaturale[161]. Elles s'éloignent de ses formes narratives (notamment à travers un travail sur la focalisation) comme de ses convictions épistémologiques (contre le protocole scientifique d'un Balzac ou d'un Zola). Elles ne se posent pas comme un discours explicatif du réel, mais comme une représentation critique, interrogatrice, subversive.

Les écritures romanesques contemporaines, à l'inverse, si elles réinvestissent prudemment le répertoire romanesque traditionnel, procèdent surtout d'une volonté d'exploration des « non-lieux[162] » du roman. Si elles investissent le répertoire traditionnel des scènes et situations du genre, elles savent y ménager du jeu pour tourner leur regard, en contrepoint, vers les lieux traditionnellement désertés par le romanesque : rencontres anodines, événements infimes, banalité du quotidien. Le caractère spectaculaire hérité du romanesque flamboyant entre en tension avec une captation sensible des petits riens de l'existence.

Le romanesque contemporain inscrit ainsi son projet mimétique dans un souci majeur de la perspective, au sens visuel de la représentation comme au sens éthique

[161] Michael Sheringham montre que toute une veine dépréciative se développe à propos de l'esthétique réaliste depuis les années structuralistes, et informe un discours désormais largement répandu où le réalisme figure comme un mode de discours dont les lois et les conventions propres le situent aux antipodes d'une saisie transparente et objective du réel. Selon cette lecture, l'écriture réaliste obéit à des fins littéraires et idéologiques, et l'attention aux pratiques et rituels quotidiens ne fait office que de toile de fond pour que ressortent davantage les lois qui gouvernent les agissements des personnages principaux. Michael Sheringham, *Traversées du quotidien. Des surréalistes aux postmodernes* [2006], trad. de Maryline Heck et Jeanne-Marie Hostiou, Presses Universitaires de France, 2013, p. 54 et *sqq*. Ce phénomène de relecture des œuvres passées à la lumière du présent à des fins de positionnement dans le champ n'est pas nouveau, et se prolonge à travers les siècles sans demeurer l'apanage des écrivains contemporains, comme le rappelle Dominique Viart : « [r]evenons d'abord sur la critique des formes littéraires avérées : elle tend à construire au sein même des œuvres, de manière implicite et souvent sauvage, une Histoire littéraire partielle ou fragmentaire. Les écrivains affichent dans leurs textes mêmes de quelle littérature ils héritent et comment ils envisagent leur rapport avec cet héritage ». Dominique Viart, « Le scrupule esthétique : que devient la réflexivité dans les fictions contemporaines ? », *Studi Francesi*, n° 177, 2015, p. 489-500, p. 495. Voir également Aline Mura-Brunel, « Balzac réinventé chez Pierre Michon, Jean Échenoz ou Régis Jauffret », in *L'Année Balzacienne*, n°16, 2015, p. 361-381, et Aline Mura-Brunel, *Silences du roman. Balzac et le romanesque contemporain*, Amsterdam, New York, Rodopi, 2004, où elle prend le contrepied d'une lecture caricaturale du roman balzacien démonstratif et autoritaire, pour faire la lumière sur les silences et les dysfonctionnements qui le grippent. Voir enfin les analyses d'Henri Mitterand, selon qui le Nouveau Roman n'aurait fait que prolonger l'esthétique du « réalisme balzacien » : Henri Mitterand, *L'Illusion réaliste*, PUF, 1994.

[162] Je reprends, en l'appliquant par métaphore à l'esthétique du roman comme répertoire de formes et de motifs, les analyses de Marc Augé sur les non-lieux entendus comme ceux qui, à la marge de l'espace social, ne génèrent aucun investissement affectif (supermarchés, métros, etc.). Marc Augé, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Éditions du Seuil, « La librairie du XXI^e^ siècle », 1992.

du point de vue[163]. Il s'écrit au croisement de discours et de points de vue individuels croisés, pour faire apparaître différents pans du réel dans leur complexité et leur stratification, en kaléidoscope [164]. Le romanesque contemporain s'offre ainsi comme un discours paradoxal du monde, fondé sur une triple subversion de l'esthétique réaliste. D'une part, il s'appuie sur la perspective subjective, dont il expose les lacunes, pour fonder le collectif[165] ; d'autre part, il renverse l'axiologie romanesque canonique, tournée vers les événements spectaculaires, et met le banal au premier plan ; enfin, il s'appuie sur le répertoire romanesque stéréotypé pour donner à sentir l'intensité des vécus singuliers. Le monde se reflète dans le texte selon des modalités bipolaires : vers le plus subtil par le spectaculaire, vers une communauté par le singulier sur le modèle de l'adhésion empathique, vers le plus intime par le cliché surexposé. C'est par cette série de changements d'échelle que la fiction romanesque contemporaine parvient à relancer le pari de la mimésis.

On ne se privera pas de sourire avec leurs auteurs, en embarquant dans la machine fictionnelle aux rouages surcodés de certains récits. Mais il s'agira de ne pas prendre les choses trop à la légère, de ne pas forcer le trait sur l'intention ludique de ces textes. Mon hypothèse est en effet que le romanesque contemporain, tendu entre évidement et surexposition, offre une variation réfléchie et critique sur des thèmes familiers de l'expérience humaine[166]. Romanesque alternatif (comme on le dit d'un

[163] Sur la question du point de vue dans les sciences sociales, voir Sandra Harding, *The Feminist Standpoint Theory Reader*, New York et Londres, Routledge, 2004.

[164] Le principe du kaléidoscope est au principe de l'essai de David Shields, *Besoin de réel. Un manifeste littéraire* [2010], trad. Charles Recoursé, Vauvert, Au diable Vauvert, 2016, tout entier constitué de fragments qui sont autant d'aphorismes ou de citations, pour la plupart identifiés en notes à la fin dont, en un ultime renversement paradoxal, l'auteur nous enjoint à nous dispenser : « À qui appartiennent les mots ? À qui appartiennent la musique et le reste de notre culture ? À nous – à nous tous –, même si nous ne le savons pas encore tous. La réalité ne peut être soumise au droit d'auteur. » p. 292. L'essai s'inscrit dans une veine hyper-démocratique qu'identifie par ailleurs Alexandre Gefen lorsqu'il discute les nouvelles pratiques réalistes du contemporain (Alexandre Gefen, « Le monde n'existe pas : le "nouveau réalisme" de la littérature française contemporaine », *in* Matteo Majorano, (dir.), *L'incoerenza creativa nella narrativa francese contemporanea*, Quodlibet Studio, p. 115–125, 2016. En ligne : <hal-01624094>. Consulté le 29 mai 2018), et reconduit les réflexions lumineuses d'Eco sur le caractère inévitablement médié de l'expérience postmoderne, toujours déjà dite et déjà vécue. Shields toutefois lève l'interdit, et veut retrouver dans le feuilletage même la texture du réel.

[165] Une question qui hante le contemporain, et fait l'objet d'un intérêt récent de la critique. Voir, sur la question du nous, Marielle Macé (dir.), *Critique*, n° 841-842, « Nous », Paris, Éditions de Minuit, 2017. Chloé Brendlé a consacré sa thèse à cette question, *Seuls, ensemble. Fabrique des appartenances et imaginaires de la communauté dans des récits contemporains (Marie NDiaye, Laurent Mauvignier, Maylis de Kerangal, Arno Bertina, Olivier Cadiot)*, thèse de doctorat soutenue à l'Université Paris Diderot (Paris 7), le 17 novembre 2017, sous la direction de Dominique Rabaté.

[166] Dominique Viart définit ainsi les « fictions critiques » contemporaines : « Ce sont des fictions et qui se savent telles, parce qu'elles ne se réduisent jamais ni au documentaire, ni au reportage, et ne prétendent pas être le juste reflet d'une réalité objective. Et ce sont, à double raison, des entreprises critiques : elles se saisissent de questions critiques – celles de l'homme dans le monde et du sort qui lui

courant électrique), qui progresse par l'actualisation variable d'un programme architextuel toujours latent et s'abrite derrière les paravents d'une encyclopédie générique collective pour déstabiliser les représentations qu'elle soutient ; romanesque qui fait la part belle à la sensibilité individuelle et aux émotions – sensorielles, sensuelles, sentimentales – comme autant de capteurs des expériences humaines ; romanesque critique enfin, qui confronte les discours du monde pour en faire saillir la complexité, les contradictions, les aspérités irréductibles.

3) ÉLABORATION D'UN CORPUS : L'OBSERVATOIRE ROMANESQUE

Pour cette enquête, j'ai choisi de procéder par études de cas, en rassemblant quatre œuvres dont l'évolution sur la période contemporaine et depuis leurs débuts me semble symptomatique des formes et fonctions de l'inscription du romanesque dans un large pan du corpus contemporain. À travers elles, cette étude croise une perspective diachronique sur la période du contemporaine en s'attachant à des auteurs venus à l'écriture autour de 1980 puis de 2000, et une perspective synchronique qui éprouve les hypothèses forgées à la lecture de ce quadrige de tête dans un plus vaste empan de la production contemporaine. Les quatre auteurs principaux du corpus publient en outre dans deux maisons d'édition qui ont compté parmi les plus innovantes pendant la seconde moitié du XX^e^ siècle, et qui partagent un positionnement dans le champ lié aux avant-gardes : Nouveau Roman chez Minuit, OuLiPo chez P.O.L. Comme le souligne Tiphaine Samoyault, le choix que fait l'écrivain de sa maison d'édition signale une manière particulière de s'inscrire dans son temps : « C'est un acte différent de publier chez P.O.L ou chez Plon, chez Julliard ou chez Verdier, chez Gallimard ou aux Éditions de Minuit[167] ». En ancrant ma lecture dans des terrains *a priori* hostiles au romanesque comme veine littéraire supposément moins exigeante ou moins novatrice, j'interroge au plus près les contours de l'héritage formaliste dont on a pu faire une ligne de force des premières

---

est fait, de l'Histoire et de ses discours déformants, de la mémoire et de ses parasitages incertains... et exercent sur leur propre manière littéraire un regard sans complaisance. ». Dominique Viart, « Les "fictions critiques" de la littérature contemporaine / *Daewoo* de François Bon, Fayard, 300 p. / *L'adversaire*, d'Emmanuel Carrère, Gallimard, « Folio », 219 p. / *Corps du roi* de Pierre Michon, Verdier, 101 p. », *in* Stéphan Gibeault (dir.), *Spirale*, n°201, « L'art du roman aujourd'hui », 2005, p. 10-11, p. 10. Voir aussi Dominique Viart, « Les "fictions critiques" de Pascal Quignard », *in* Jean-Louis Pautrot et Christian Allègre (dir.), *Études françaises*, vol. 40, n° 2, « Pascal Quignard, ou le noyau incommunicable », 2004, p. 25–37.

[167] Tiphaine Samoyault, *Littérature et mémoire du présent*, Nantes, Éditions Pleins feux, 2001, p. 19.

écritures contemporaines. Cette restriction de focale initiale ne suffirait pas à rendre compte de la diversité de la relation romanesque contemporaine ; aussi m'appuierai-je au fil du parcours sur des œuvres et des pratiques d'écritures autres, par points et contrepoints, pour faire émerger la singularité de projets par ailleurs rassemblés sous la très large bannière romanesque.

Venus à l'écriture en deux vagues générationnelles distinctes, Jean-Philippe Toussaint, Leslie Kaplan, Christine Montalbetti et Tanguy Viel illustrent la dynamique d'évidement et de saturation des formes romanesques qui constitue l'objet esthétique de ma réflexion, et développent une éthique et une axiologie du regard romanesque où la fiction se révèle comme lieu d'élaboration d'une connaissance du monde par la pratique sensible. Toussaint et Kaplan sont entrés en littérature à l'aube de la décennie des années 1980, encore marquée de l'empreinte antiromanesque des mouvances formalistes. Leurs œuvres s'ouvrent sous le signe d'une évidente réticence narrative : Toussaint, par un travail méticuleux d'évidement et de subversion de la trame romanesque, Kaplan, d'une manière plus radicale qu'ont saluée à sa sortie Maurice Blanchot et Marguerite Duras, par le refus de toute forme narrative. Christine Montalbetti et Tanguy Viel, quant à eux, commencent à publier dans les années 2000, dans un champ littéraire progressivement affranchi de l'inhibition laissée en héritage par les avant-gardes. Ces deux auteurs ne s'affrontent pas à la fiction romanesque dans les mêmes termes que leurs aînés, tendus entre désir et retenue selon un mouvement d'inflexion : leurs œuvres mobilisent dès leurs débuts des trames fictionnelles variées et intermédiatiques dans une conscience plus apaisée du rapport d'innutrition qui les sous-tend. Le partage, esquissé ici à gros traits, acquiert sa véritable valeur herméneutique lorsqu'on l'enrichit des réflexions de Laurent Demanze sur le paradigme générationnel du contemporain, qui invite à envisager la notion comme un effet de représentation critique, largement tributaire d'un regard rétrospectif sur la production des années passées[168]. Ainsi étendue au discours critique lui-même, la réflexion en termes de périodisation qui sous-tend l'élaboration de mon corpus d'étude invite à porter un regard réflexif sur la représentation critique de la production contemporaine. Elle incite à affronter la question des valeurs

[168] Laurent Demanze, « (Ré)générations. Rythmer le contemporain. », *op.cit*.

charriées par ce discours, particulièrement face à un objet longtemps dédaigné pour sa ressemblance avec ceux de la culture populaire[169].

Ainsi, dès *La Salle de bain*, la critique souligne le goût de Toussaint pour des intrigues réduites et une sobriété de ton. Ses personnages spectraux, cousins germains de Bartleby et autres hommes sans qualités, errent avec nonchalance dans des espaces restreints (la salle d'eau, le salon de *La Télévision*[170]). Le regard s'y heurte sans cesse aux limites du cadre : lucarne de la télévision, portes entrebâillées, objectifs photographiques, comme si le texte matérialisait là les réserves de l'élan narratif. Au-delà de cette virtuosité provocatrice, ce sont les effets de distorsion des modes énonciatifs et esthétiques qu'il met en place qui attirent l'œil critique. Entre tension diégétique et récit de l'anodin, brouillage des points de vue et oscillation des registres, l'œuvre de Jean-Philippe Toussaint s'écrit sous le signe du paradoxe.

Dans cette perspective, la parution en 2002 de *Faire l'amour* déconcerte. On y fait la rencontre de Marie au moment où elle rompt avec le narrateur au Japon, en une dernière étreinte. *Faire l'amour* est le premier tome d'une tétralogie centrée sur les aventures de ce couple défait, emporté au gré de courses-poursuites haletantes entre Europe et Asie, bousculé par les coups de théâtre et les effets d'échos, dans un embrassement beaucoup plus affirmé de l'esthétique romanesque. Pourtant, le romanesque qui se déploie là n'est pas celui d'une libération exultante de la plume qui s'éloignerait sans retour des réserves premières. L'écriture poursuit son exploration des possibilités représentationnelles de la fiction entreprise dès les premiers romans sous le signe de la réticence. La tétralogie s'écrit en continuité avec les premiers textes et ne se développe que sous la caution d'un travail d'évidement de la narration : le récit achoppe toujours sur les jeux de suspension développés dans les premiers textes, la distance ironique face à l'archétype romanesque est maintenue – si elle s'estompe.

[169] Voir Nathalie Heinich, Jean-Marie Schaeffer et Carole Talon-Hugon (dir.), *Par-delà le beau et le laid. Enquête sur les valeurs de l'art*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Aesthetica », 2014, et Nathalie Heinich, *Des valeurs. Une approche sociologique*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 2017. Frank Wagner remarque que la définition que Schaeffer donne du romanesque recoupe singulièrement celle que Daniel Couégnas propose pour la paralittérature. Daniel Couégnas, *Introduction à la paralittérature*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1992, p. 182 (où il est question de « la reprise inlassable des mêmes procédés »), cité par Frank Wagner, « La relation romanesque », *op.cit*., p. 22.

[170] Jean-Philippe Toussaint, *La Télévision*, Paris, Éditions de Minuit, 1997.

On lirait dans cette même perspective la trajectoire de Christian Gailly[171] ou Christian Oster[172], qui ont en partage cette curiosité renouvelée pour la plasticité des formes romanesques et jouent à un jeu comparable de dégonflement. De même, les premiers romans de Patrick Deville[173], certains textes d'Éric Chevillard[174], de Jean Échenoz[175], de Céline Minard[176], de Laurent Mauvignier[177], ou de Marie Redonnet[178] et d'Yves Ravey[179] peuvent également être lus au prisme de cet investissement joueur des codes du roman (voire du conte) populaire, roman d'aventure, roman de voyage ou roman policier, roman noir ou roman sentimental… Un geste comparable d'embrassement et d'évidement parodique se retrouve là. À partir de cette relation intrinsèque aux formes romanesques de la bibliothèque se déploie en outre une véritable attention au monde, aux marques toujours latentes de son passé historique (Ravey, Redonnet) ou aux ténuités de la vie comme elle va, avec une sensibilité de moraliste (Échenoz, Toussaint, Gailly, Oster[180]).

Plus frontalement que ceux-là, Leslie Kaplan entre en littérature sous le signe d'un très explicite rejet du roman et du romanesque. Dans ses premiers livres, Kaplan privilégie une écriture de l'infime et du détail, dont l'attention se concentre sur les marges de la vie quotidienne, du non-événement. La plume s'ancre dans un espace qui relève des sciences humaines, qu'elle mobilise ensuite en intégrant plusieurs discours : sociologie dans le rapport de l'écriture au terrain, géographie des centres et

[171] Christian Gailly, *K.622* ; *Be-Bop* ; *Un soir au club* ; *Lily et Braine*, Paris, Éditions de Minuit, respectivement 1989, 1995, 2002, 2010.
[172] Christian Oster, *Volley-ball* ; *L'Aventure* ; *Loin d'Odile* ; *Mon grand appartement* ; *Une femme de ménage*, Paris, Éditions de Minuit, respectivement 1989, 1993, 1998, 1999 et 2001.
[173] Patrick Deville est passé au Seuil avec *Pura Vida. Vie et mort de William Walke*, 2004, qui marque une inflexion esthétique de l'œuvre vers les formes de la fiction biographique, dans le cadre de son projet monumental d'un tour du monde en compagnie de personnages historiques.
[174] Par exemple Éric Chevillard, *Les Absences du Capitaine Cook*, *Le Vaillant Petit Tailleur*, *Oreille rouge*, Paris, Éditions de Minuit, respectivement 2001, 2003 et 2005.
[175] Jean Échenoz, *Le Méridien de Greenwich*, *Cherokee*, *L'Équipée malaise*, *Lac*, Paris, Éditions de Minuit, respectivement 1979, 1983, 1987 et 1989.
[176] *Bastard Battle*, Léo Scheer, 2008, et *Faillir être flinguée*, Rivages, 2013.
[177] Particulièrement dans *Autour du monde* (Éditions de Minuit, 2014), où la critique a perçu une inflexion de la manière habituelle de l'auteur et un usage inédit des patrons romanesques canoniques.
[178] Comme la trilogie Marie Redonnet, *Splendid Hôtel*, *Forever Valley* et *Rose Mélie Rose*, Paris, Éditions de Minuit, respectivement 1986, 1987 et 1987.
[179] Dont la grande majorité des textes, tous publiés chez Minuit, peut se lire selon un projet d'évidement et de saturation d'une trame romanesque policière ou noire : Yves Ravey, *Alerte* (1996), *Moteur* (1996), *Pris au piège* (2005), *L'Épave* (2006), *Bambi Bar* (2008), *Cutter* (2009), *Enlèvement avec rançon* (2010), *Un notaire peu ordinaire* (2013), *La fille de mon meilleur ami* (2014), *Sans état d'âme* (2015), *Trois jours chez ma tante* (2017).
[180] La comparaison s'impose à l'esprit d'abord dans le cadre de la discussion sur la pertinence du corpus rassemblé sous la bannière des impassibles par la critique des années 1990, mais aussi au titre de l'inflexion romanesque qu'Aline Mura-Brunel remarque dans leurs œuvres respectives, et qu'elle identifie comme une nouvelle affinité entre les projets d'écriture de ces auteurs.

des périphéries, psychologie de l'expérience personnelle. Parallèlement aux personnages toussaintiens pour qui les pièces les plus communes (la salle de bain) abritent les méditations les plus anecdotiques comme les plus larges (rencontres mondaines ou inéluctable passage du temps), ceux de Kaplan vagabondent au gré des rues et des espaces urbains en attardant leur regard sur les aspérités des murs ou la forme des nuages. Rien de spectaculaire, *a priori*, n'intéresse la plume, qui va jusqu'à passer sous silence – rieur chez Toussaint, sidéré chez Kaplan – les événements déterminants du récit[181].

Le Criminel (P.O.L., 1985), troisième livre de Leslie Kaplan, rompt avec les deux premiers à la fois sur le plan générique et sur le plan esthétique. Le récit y embrasse une progression linéaire qui contraste avec le présent figé et atone de *L'Excès-l'Usine* et avec la progression par l'alternance des lieux et des emplois, plus que par le passage du temps, du *Livre des ciels*. Les personnages se multiplient à mesure que s'affermit le choix de la fiction qui prend parfois des allures de conte ; la voix narrative se fait plus présente et s'approprie le travail de la focalisation propre au genre romanesque. *Le Pont de Brooklyn* (P.O.L., 1987) est le premier à s'inscrire par voie de paratexte dans le genre du roman, inaugurant ainsi la première inflexion esthétique notable du parcours de Kaplan. Lorsque s'ouvre, en 1996, le cycle *Depuis maintenant*[182], c'est un nouveau palier romanesque qui est atteint, dans la référence au roman feuilleton et au roman réaliste.

Sans totalement baisser leur garde critique, Leslie Kaplan et Jean-Philippe Toussaint orientent tous deux leur travail vers un approfondissement de l'ancrage romanesque par le plein, plutôt que par l'évidement systématique. Tous deux s'emparent de la matière romanesque des grands genres pour y tracer de nouvelles voies : les lieux du roman deviennent le terrain d'un changement de perspective, pour un romanesque aménagé par l'expérience subjective qui porte la marque de la conversion du regard contemporain sur le monde. Le répertoire fictionnel revêt une

[181] On pense notamment à la fameuse scène de la rupture sentimentale que Monsieur traverse avec une nonchalance réjouissante : « Monsieur, à vrai dire, aurait été bien incapable de dire pourquoi sa fiancée et lui avaient rompu. Il avait assez mal suivi l'affaire, en fait, se souvenant seulement que le nombre de choses qui lui avaient été reprochées lui avait paru considérable ». Jean-Philippe Toussaint, *Monsieur, op.cit*., p. 30. Au contraire, mais toujours selon une esthétique du silence et de l'ellipse, les scènes marquantes de la vie et de l'intrigue (le récit personnel de l'usine, ou le récit du meurtre dans *Fever*, P.O.L, 2005) sont très souvent escamotées dans l'écriture de Kaplan.

[182] La série comprend *Miss Nobody knows* (1996), *Les Prostituées philosophes* (1997), *Le Psychanalyste* (1999), *Les Amants de Marie* (2002), *Fever* (2005) et *Mon Amérique commence en Pologne* (2009), tous publiés chez P.O.L.

valeur heuristique, cognitive, qui modélise les vécus dans une ambition mimétique renouvelée.

A quinze ans d'intervalle, on distingue chez Christine Montalbetti et Tanguy Viel un jeu comparable entre vide et plein romanesques, décrochages réflexifs critiques et adhésion empathique. Ce travail n'emprunte toutefois pas les mêmes formes que chez les deux premiers : il informe les textes en synchronie, *a priori* libre des effets d'inflexion qui périodisent les œuvres de Kaplan et de Toussaint, et se double d'une tension encore plus explicite vers des répertoires exogènes issus notamment du cinéma. Deux élans, centrifuge et centripète, animent ainsi l'écriture, qui conserve un recul plus affirmé que chez Toussaint et Kaplan alors même qu'ils puisent à un répertoire romanesque encore plus vaste et consacrent dans cet élan la puissance de cette esthétique dans la modélisation des expériences. Un fil rouge d'ordre générique unit ainsi le premier livre de Viel, *Le Black-Note*[183], *L'Absolue perfection du crime*[184], *Insoupçonnable*[185], et *Paris-Brest*[186]. Tous en effet émanent d'un narrateur qui fait le récit rétrospectif d'une amitié et de son échec à la première personne, sur une toile de fond tendue de suspense et reprise aux grands genres du polar et du roman noir. Ils en mobilisent le personnel (marginaux sans scrupules et parrains tyranniques), le décor (casinos, tripots et bars de nuits), et l'intrigue (qui culmine dans la mise en scène du fait d'arme : braquage, vol, assassinat), qui tous subissent un traitement distancié. Le décor est craquelé, on n'adhère plus tout à fait à ces patrons fictionnels. Mais les narrateurs de Viel se tiennent de l'autre côté de l'intrigue, tout juste sortis de prison ou d'un événement traumatique sur lequel ils reprennent un semblant de contrôle à mesure que leur récit – au juge, au directeur d'un centre d'internement, à leur rival perdu et toujours aimé – l'ordonne. Tanguy Viel fait jouer les motifs de la famille et de l'amitié sur ce fond romanesque populaire jamais défait d'une mélancolie lancinante, qui interroge les formes contemporaines de la communauté et de la relation à l'autre.

La Disparition de Jim Sullivan[187], « roman américain », repose sur un autre type d'extériorité puisqu'il exploite les stéréotypes d'un genre (qui n'en est pas un *stricto sensu*, et signale bien plutôt une expérience de lecture) qui incarne l'antiroman

[183] Tanguy Viel, *Le Black-Note*, Paris, Éditions de Minuit, 1998.
[184] Tanguy Viel, *L'Absolue perfection du crime*, Paris, Éditions de Minuit, 2001.
[185] Tanguy Viel, *Insoupçonnable*, Paris, Éditions de Minuit, 2006.
[186] Tanguy Viel, *Paris-Brest*, Paris, Éditions de Minuit, 2009.
[187] Tanguy Viel, *La Disparition de Jim Sullivan*, Paris, Éditions de Minuit, 2013.

français aux yeux d'un certain lectorat[188]. Le roman américain serait le lieu d'un romanesque échevelé marqué par une ampleur jamais alourdie par l'héritage théorique dont la fiction française peinerait encore à s'accommoder. Christine Montalbetti se prête à un jeu comparable dans *Western*[189] et *Journée américaine*[190], mais aussi, en orientant sa boussole à l'Orient, dans *L'Évaporation de l'oncle*[191] et *Love Hotel*[192]. Ces textes s'ancrent dans un double exotisme, géo-culturel (l'Amérique, le Japon) et esthétique (le genre du *western* ou de la *road story*, les contes japonais, l'art de l'estampe) qu'ils surexposent en sollicitant un effet de reconnaissance de la part du lecteur. Ils contrastent avec l'atmosphère de huis-clos de son premier livre, dont le titre résonne comme une reprise à nouveaux frais – et sans la même ponctualité – des tribulations de la marquise de Valéry : *Sa Fable achevée, Simon sort dans la bruine*[193].

Mon corpus d'étude trouve ainsi son équilibre autour du couple notionnel du vide et du plein, entre évidement et surexposition de l'ancrage romanesque. À partir de ce premier jalon, ma lecture articule une réflexion esthétique, tournée vers les formes et usages du répertoire romanesque dans les fictions narratives contemporaines, et une réflexion épistémique, qui reconnaît dans le travail des patrons stéréotypés du romanesque une manière de parler du monde et de nous.

[188] Au roman parisien et intellectuel, replié sur les méandres du moi, des péripéties infimes et des références obscures, s'opposerait ainsi le souffle romanesque puissant venu du Nouveau Monde. Pour un aperçu de ce genre de réquisitoires contre la littérature française, voir par exemple Pierre Jourde, *La Littérature sans Estomac*, Paris, L'Esprit des Péninsules, 2002, et Jean-Philippe Domecq, *Qui a peur de la littérature ?*, Paris, Mille et une nuits, 2002.

[189] Christine Montalbetti, *Western*, P.O.L., 2005. Ce titre associe directement le roman au cinéma. Comme dans *Cinéma* de Tanguy Viel (Paris, Éditions de Minuit, 1999), dont le narrateur entreprend de raconteur *Le Limier* (*Sleuth*, 1972) de Mankiewicz, la référence exogène informe thématiquement et structurellement le récit.

[190] Christine Montalbetti, *Journée américaine*, P.O.L., 2009.

[191] Christine Montalbetti, *L'Évaporation de l'oncle,* P.O.L., 2011.

[192] Christine Montalbetti, *Love Hotel*, P.O.L., 2013.

[193] Christine Montalbetti, *Sa Fable achevée, Simon sort dans la bruine*, P.O.L, 2001.

PREMIER PÔLE: L'INTRIGUE

L'esthétique romanesque repose sur un imaginaire du temps fondé sur l'attente et l'urgence, elle s'incarne canoniquement dans des romans longs et trépidants dont les multiples péripéties suscitent suspense ou curiosité, et soutiennent une lecture haletante[1]. Or les premiers romans de Jean-Philippe Toussaint ont immédiatement suscité l'attention de la critique par leur entreprise systématique de subversion de ce principe fondamental : mélancolique aboulique, le personnage n'agit pas, n'éprouve pas ; le temps s'écoule comme à propos de rien. Cela a valu à l'auteur, avec Jean Échenoz, Christian Oster, Christian Gailly, Marie Redonnet et quelques autres, d'être lu comme un « minimaliste », un « impassible », et quoique ces étiquettes aient désormais fait leur temps, c'est bien sur cette caractéristique définitoire de l'écriture toussaintienne que s'appuie ma première lecture de son œuvre.

De même, la toile des romans de Leslie Kaplan consiste en un feuilletage inversé. Sous sa plume, l'écoulement routinier des jours occupe le premier plan et fonctionne comme principe narratif, quand le sens de l'urgence ou de la catastrophe qui détermine la création du suspense est relégué dans des indices, tapi en arrière-plan de l'intrigue. Les romans de Christine Montalbetti, eux aussi, privilégient une apparente régularité minutieuse des faits et gestes de leurs personnages, par exemple dans l'emploi des heures ritualisées d'un cowboy casanier (*Western*), quand ils ne se concentrent pas sur ce qui, chez leur héros, précisément ne constitue pas leur héroïsme. Ainsi de Jacques Boucher de Crèvecoeur de Perthes dans *L'Origine de l'homme*, présenté dans ses hésitations et ses doutes, ses crises de confiance, ses échecs, et quitté immédiatement après sa découverte paléontologique majeure ; ou du « papy » de *Trouville Casino*, triste héros d'un braquage qui l'a mené d'une gloire passagère à l'exécution par un policier lors de sa cavale, et pour qui le récit du quotidien lent et bruineux qu'il abandonne l'emporte sur celui de son haut fait.

C'est en adoptant cette approche contradictoire de l'esthétique romanesque, par évidement de ses codes et surexposition simultanée des emprunts à son répertoire,

[1] Je reprends les termes clés de la réflexion de Raphaël Baroni sur *La tension narrative : suspense, curiosité et surprise* (Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 2007), dont on trouvera une explication dans les pages à suivre.

que je me propose d'entamer cette traversée du corpus. En défaisant les rouages du suspense par différents procédés de constitution de l'intrigue qui s'opposent à une lecture emportée (récits en extension plutôt qu'en tension narrative, récits aléatoires qui défont le principe canonique de causalité ou fictions excentriques de Christine Montalbetti, constamment interrompues par les digressions de la narratrice), ces textes se mettent en scène dans une réticence fondamentale face à l'architecture romanesque traditionnelle.

Tanguy Viel s'inscrit en contrepoint de ces premières analyses, puisque ses romans au contraire surinvestissent des schémas romanesques entièrement vectorisés par une tension éreintante, particulièrement ceux du roman noir, fondés sur le suspense. Toutefois, lui aussi effectue un travail d'enrayement de cette dynamique romanesque qui ne passe pas par l'évidement mais par sa réciproque, la surexposition. Les romans de Viel font tourner la machine romanesque en surrégime, au point d'empêcher que se stabilise la logique rétrospective de l'intrigue policière et d'enrayer le passage même du temps, pour des récits de la sidération.

Pourtant, c'est l'objet du deuxième battant de ce volet, la défection de l'intrigue traditionnelle s'accompagne, chez chacun de ces auteurs, de modes d'inclusion fragmentaires du répertoire romanesque. Celui-ci s'actualise alors selon une forme de présence indicielle, fondée sur l'allusion immédiatement reconnaissable, l'importation métonymique de schémas et de motifs, parfois de structures, et la réactivation d'architextes présents en palimpseste sous la trame de ces fictions secondes. Le chapitre 3 (« La trace et la marbrure. Présence médiatisée de l'esthétique romanesque ») plonge ainsi au cœur de mon hypothèse de travail.

Lire le contemporain par le prisme d'une définition immuable de l'esthétique romanesque ne suffit pas à rendre compte de la spécificité de ses formes et usages actuels. Fort de sa position de secondarité, venu *après* (comme dirait Harold Bloom), l'imaginaire contemporain s'abreuve en effet à une source grosse de courants multiples. Traditions romanesques des différents courants littéraires de la modernité, mais aussi actualisations cinématographiques de motifs narratifs (voire importation d'univers initialement forgés au cinéma), et influence de la culture populaire dans ses autres médias (la chanson, le slogan, *etc*)... : c'est davantage à un imaginaire romanesque mêlé que se rapportent ces écritures combinant formes et motifs, structures et images, dans un répertoire collectif immédiatement reconnaissable.

Toute une gestuelle romanesque se déploie alors au gré des textes dont le corpus fournit une coupe expérimentale, en un travail largement informé d'une préoccupation scalaire : au volume du roman s'oppose l'incrustation romanesque à divers degrés, selon une dialectique du masque qui consiste à réactiver l'imaginaire romanesque sous couvert d'un usage par éclats. J'aborde ainsi cette gestuelle par le prisme de la rhétorique, pour éclairer d'abord les formes de la prétérition à l'œuvre dans la trame héroï-comique des romans du corpus. Le travail de Leslie Kaplan repose plus précisément sur un principe de métonymie, qui mobilise l'architexte romanesque par références ponctuelles. La trace permet alors le déploiement virtuel de tout un imaginaire qui informe le texte en retour. Tanguy Viel et Christine Montalbetti, enfin, jouent tous deux sur une rhétorique de la surexposition et de l'évidence : en installant leurs intrigues dans des patrons préconstruits, ils activent les souvenirs et les attentes de lecture qui leur permettent de développer un récit dans les marges, les interstices ou le commentaire de ce romanesque d'importation. Un principe euphémistique se dégage ainsi de ces écritures de l'emprunt jamais pleinement actualisé.

Cette combinatoire de gestes inspirés de la rhétorique repose fondamentalement sur un principe paradoxal : se défendre d'effectuer un geste qu'on réalise en fait par suggestion et allusion, mobiliser les pleins effets du romanesque en travaillant sur la partie qui vaut pour le tout, abriter son récit derrière la toile pompier des stéréotypes immédiatement reconnaissables. Là peut-être bat le cœur de mon propos, sensible à la rhétorique paradoxale du cliché qui irrigue ces textes et subvertit, *in fine*, l'esthétique romanesque dans son axiologie historique. Par ces usages de la trace et de la marbrure, les romans du corpus s'appuient en effet sur une ambivalence indécidable entre le spectacle (l'écriture mise en scène dans la réactivation évidente de l'imaginaire romanesque) et l'intime (le cœur sensible de ces romans, à la fois exposé et abrité sous les formes stéréotypées du romanesque canonique). Ce que les outils de la rhétorique permettent donc de dégager, c'est la paradoxale pudeur du romanesque, cette capacité d'évocation sensible en quoi tient, à mon sens, la permanence pluriséculaire de cette esthétique pourtant controversée depuis ses débuts.

CHAPITRE 2. LES RÉCITS EMPÊCHÉS. (DÉ)CONSTRUCTION NARRATIVE ET IMAGINAIRES INQUIETS DU TEMPS

> Afin que soit préservé au moins un certain sens du mystère, on ne révélera pas encore l'identité du propriétaire de ce bras contusionné. Cette information, parce qu'elle est totalement dépourvue d'importance, peut sans risque faire l'objet du suspense.
>
> Douglas Adams[1].

Dans le premier tome de *Temps et récit*[2], Paul Ricœur développe une réflexion sur le temps de la fiction comme configuration du temps vécu par l'individu. À la différence du temps éprouvé au quotidien, hétérogène et chaotique, le temps de la fiction s'offre comme un agencement des faits et une structuration de la durée. Ces deux expériences apparemment antagonistes s'articulent pourtant à mesure que se déploient les trois niveaux de la mimésis : l'expérience humaine du temps serait, en un premier niveau, *préconfigurée* par une temporalité que la mise en intrigue ne fait qu'actualiser à travers l'acte narratif. Il ne s'agit plus alors d'une différence de nature entre les deux expériences, mais d'une différence d'explicitation : en affichant sa structure narrative, le récit est une *configuration* de l'expérience réelle. Le dernier niveau de la mimésis se joue sur le plan de la réception, lorsque le lecteur *refigure* l'expérience temporelle ainsi décrite. Le récit devient le lieu d'un partage possible de l'expérience humaine du temps :

> [l]a fonction principale du récit est la configuration de l'expérience temporelle vive, donc de l'expérience du temps vécu par le sujet. Le récit, selon Ricœur, ne diffère pas de la mimésis en ce qu'il constitue un acte de synthèse de l'hétérogène, et permet donc d'ordonner, de donner un sens à cet événement insaisissable qu'est l'appréhension du temps par le sujet percevant[3].

---

[1] « *In order that some sense of mystery should still be preserved, no revelation will yet be made concerning whose upper arm sustains the bruise. This fact may safely be made the subject of suspense since it is of no significance whatsoever* ». Douglas Adams, *The Hitchhiker's Guide to the Galaxy* [1979], trad. Jean Bonnefoy, Gallimard, coll. « Folio SF », 2010, p. 160. Ma traduction pour ce passage.

[2] Paul Ricœur, *Temps et récit 1*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 1983.

[3] Article « *Temps et récit, 1* », sur le site *Penser la narrativité contemporaine. Veille et documentation sur la théorie du récit et la littérature actuelle*, tenu par l'équipe de recherché dirigée par René Audet (CRILCQ / Université Laval) et Nicolas Xanthos (Figura / Université du Québec à Chicoutimi). En ligne : <http://penserlanarrativite.net/documentation/bibliographie/ricoeur>.

Ce chapitre s'appuie sur les analyses de Ricœur, d'une part, et sur la réflexion narratologique d'autre part, pour interroger le lien qui unit dans les romans du corpus le travail de déconstruction de l'intrigue et la mise en œuvre d'un imaginaire inquiet du temps. En effet, c'est bien pour la réticence qu'ils impriment à l'élan narratif que ces romans ont d'abord été rapprochés d'un certain courant « minimaliste[4] » de la littérature française contemporaine où la ténuité de l'intrigue répond à l'insignifiance du personnage principal, pour des romans du presque rien[5].

La Salle de bain (1985) de Jean-Philippe Toussaint se caractérise par exemple par une construction circulaire dont on peine à retracer la chronologie (la dernière scène marque-t-elle un retour ou une avancée dans le temps ?), où un personnage indécis et opaque entraîne le lecteur dans ses déplacements d'abord domestique (l'enfermement dans la salle de bain) puis de loisirs, à l'étranger (pour un court et déceptif séjour à Venise[6]). La fable, tendue entre mélancolie et géométrie, puisque le roman est placé sous l'épigraphe du théorème de Pythagore, a posé les jalons d'une lecture minimaliste de Toussaint, et renforcé ainsi la constitution d'un effet de groupe parmi les auteurs contemporains de la maison Minuit. Quant à Leslie Kaplan, elle entre en littérature par le rejet très explicite de tout ancrage narratif ou romanesque, et inscrit *L'Excès-l'usine* (1982) sous le signe du traumatisme de ses deux années de travail en usine, par une écriture de la sidération. De même, c'est surtout parce qu'ils font vaciller le roman sur ses rails que les romans de Christine Montalbetti et de Tanguy Viel sont remarqués par la critique. L'écriture de la première est immédiatement reconnaissable, réceptacle d'une voix narrative malicieuse qui contrecarre l'avancée de l'intrigue par ses interventions intempestives. Ces romans supposent un pacte de lecture dédoublé, ou mieux, une lecture qui s'inscrive sur deux plans simultanés : celui de l'intrigue, fréquemment délaissé, et celui des récits emboîtés et autres digressions en une succession de décrochements narratifs. Chez Tanguy Viel, ce sont les patrons plus tendus du roman policier qui se défont dans le patient travail de l'incrédulité de ses narrateurs mêmes. Anciens malfrats aveuglés par

[4] Sur la question du minimalisme, voir chapitre 1, note 61.

[5] Je renvoie à la lecture que livre Warren Motte des textes supposément « minimalistes », qui me semble la plus convaincante parce que la plus souple. Motte refuse notamment de se prêter à l'exercice de la constitution d'un corpus exhaustif ou fermé, comme à celui du repérage systématique de traits poétiques qui aurait vocation, par renversement, à confirmer la pertinence du corpus ainsi rassemblé. Au contraire, il procède par dégagement de lignes fortes et suit les héritages et renouvellement d'une partie du corpus contemporain selon une démarche comparatiste qui ne force pas les effets d'écho. Warren Motte, *Small Worlds, op.cit*.

[6] Ou, pour reprendre les mots de l'auteur dans le prière d'insérer, « en triangle-rectangle ».

la vengeance, narrateurs non fiables ou affligés d'une mémoire hésitante : aucun conteur, chez Viel, ne parvient à établir un discours narratif stable.

Lionel Ruffel rappelle que le minimalisme, dès les premiers diagnostics critiques, est apparu comme une forme de renouvellement romanesque inscrite dans le sillon du récent Nouveau Roman, et que les œuvres traditionnellement regroupées sous cette étiquette ont au moins en commun « l'idée d'un renouvellement romanesque qui soit aussi un héritage[7] ». Plutôt que de livrer une synthèse des lectures critiques abondantes et bien connues consacrées aux effets de réduction de l'intrigue dans ce corpus, j'ai préféré déplacer l'accent de l'étude tonale (pour un roman dit « ludique[8] ») à l'étude narratologique. L'étude permet ainsi d'articuler les procédés de déconstruction du romanesque et l'élaboration d'une ontologie propres à ces textes. Les diverses stratégies d'empêchement du récit à l'œuvre dans ces romans (amenuisement extrême de l'intrigue, dissociation de la chronologie et de la causalité, dispersion et éclatement du récit) servent en effet, chez chaque auteur, un imaginaire du temps inquiet. Ma lecture allie donc une étude narratologique et une entrée thématique dans ces œuvres, pour un premier parcours des enjeux qui les sous-tendent.

Chez trois de ces auteurs, l'intrigue se construit par étalement, plus que par progression : les récits de Jean-Philippe Toussaint, de Leslie Kaplan et de Christine Montalbetti obéissent à un double principe de juxtaposition et d'écoulement linéaire dépourvu de tension. Sans intrigue vectorisée, le temps narratif s'écoule à vide. Chez Jean-Philippe Toussaint et Leslie Kaplan, cela se manifeste par la suppression de toute borne de fin, dans la représentation de portions temporelles dont rien, ou peu de choses, justifient leurs termes initial ou final. Chez Christine Montalbetti, le récit se construit par augmentations excentriques qui en bloquent ou en retardent la progression (métalepses[9], micro-fictions secondaires, stases descriptives), pendant

[7] Lionel Ruffel, *Le Dénouement*, Lagrasse, Verdier, coll. « Chaoïd », p. 86. Voir plus largement tout le dernier chapitre de cet essai, « Le maximal, le minimal ou le deuil du moderne », p. 80-104.

[8] Olivier Bessard-Banquy, *Le roman ludique. Jean Échenoz, Jean-Philippe Toussaint, Éric Chevillard*, Lille, Presses universitaires du Septentrion, coll. « Perspectives », 2003. Estelle Mouton-Rovira se livre à une critique des impensés de cette notion, excessivement labile sur le plan esthétique et qui risque, d'autre part, de reconduire une hiérarchisation de la réception entre les « bons » lecteurs, capables de jouer le jeu du texte, et les lecteurs « mauvais » ou « naïfs ». Estelle Mouton-Rovira, *Théories et imaginaires de la lecture dans le récit contemporain français*, Thèse de doctorat en littérature française soutenue à l'Université Paris-Diderot le 10 novembre 2017, sous la direction de Nathalie Piégay. Thèse non publiée, p. 102 et *sqq*.

[9] Gérard Genette reprend la figure de Fontanier, et la fait passer du champ de la rhétorique à celui de la narratologie. Il parle ainsi de « *métalepse narrative* », que les classiques appelaient « *métalepse*

que le temps coule bel et bien dans le roman. Le texte joue de cet effet de décalage entre la voix narrative et le cours de l'action, la narration se caractérise par ses déroutes et ses digressions.

Chez Viel en revanche, dont je traiterai en contrepoint, la trame narrative se soumet au schéma du roman policier pour la plupart des romans, selon une écriture rétrospective toujours arc-boutée contre une scène fondatrice traumatique qui hante l'ensemble du roman. Le temps s'est figé pour les narrateurs dans une temporalité spectrale du souvenir, l'écriture analeptique réorganise la temporalité romanesque et la transforme en temporalité obsessionnelle. À peine tissé, le récit toutefois se défait par un jeu savant d'épanorthose et de modalisation, qui porte le soupçon sur le conteur. Dans ces quatre cas néanmoins, ce que ces infractions narratives pointent est une mélancolie générale de l'écoulement du temps. Ces récits s'affrontent ainsi, chacun à leur manière, à un désir de retenir le temps (celui de la diégèse et celui de la vie). Ce chapitre propose d'articuler le travail de réticence narrative que déploient ces quatre auteurs et un imaginaire du temps mélancolique chez Toussaint, politique chez Kaplan, affectif chez Montalbetti et traumatique chez Viel.

Tous ces romans font donc jouer les lignes de construction de l'intrigue sur leurs rails, en s'en prenant d'abord à la temporalité du récit et à sa structure chronologique. La nouvelle narratologie, ayant renoué peu à peu avec des questionnements d'ordre cognitif, pour un temps tenus à l'écart des discours de la littérature, souligne le rapport émotionnel et affectif du lecteur au livre et s'intéresse aux effets « thymiques[10] » de la construction narrative sur la scène de la réception. Depuis le tournant des années 1980, les études du récit gravitent en large part autour d'un questionnement commun : elles interrogent la permanence de notre intérêt et de notre appétit pour les fictions narratives, les romans, les histoires. Dans son ouvrage de référence, Raphaël Baroni propose une définition de l'intrigue qu'il développe notamment en s'appuyant sur les analyses de Ricœur, enrichie des développements

---

d'auteur ». Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1972, p. 244. Lucien Dällenbach préfère, lui, parler de « *mise en abyme de l'énonciation* » (p. 100). Lucien Dällenbach, *Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1977 (voir particulièrement à ce sujet le chapitre « La narration mise au jour », p. 100-122.

[10] Du grec *tumos*, qui signifie « cœur, affectivité », et que Raphaël Baroni emploie pour analyser les effets affectifs ou passionnels suscités par la mise en intrigue (autour des pôles de la curiosité et du suspense). Voir introduction générale, note 5.

plus récents de la nouvelle narratologie et en dialogue avec les apports des théories de la réception :

> […] les charnières principales du récit, qui correspondent aux trois phases fondamentales de son actualisation [le nœud, le retard et le dénouement], visent successivement à intriguer l'interprète par le biais d'un nœud suscitant des interrogations marquées, à entretenir une attente orientée vers un dénouement incertain en retardant stratégiquement la survenue de ce dernier, et à dénouer les fils de l'intrigue dans la phase finale[11].

Le nœud constitue le déclencheur de la tension narrative en générant une incomplétude provisoire du discours que Baroni (après Barthes) appelle le « retard », et qui conjoint développement de l'incertitude et montée en puissance de l'anticipation du côté du lecteur. Cette analyse orientée vers une pragmatique de la lecture s'éloigne de ce que la tradition formaliste, à partir notamment du travail de Propp[12], désigne sous le terme de « développement ». Contre une conception quantitative de l'intrigue, par addition d'informations et augmentation de la maîtrise du personnage, la perspective de l'attente déplace la focale sur la scène de la réception et fait du manque le moteur de la lecture. C'est donc sur l'approfondissement de l'incomplétude initiale, et non sur l'étoffement quantitatif de l'action, que se construit la fiction narrative, et, partant, la fiction romanesque. Si nœud et dénouement apparaissent, au fil des analyses que déploie Baroni, comme des étapes structurantes de la mise en intrigue, c'est donc aussi en vertu du lien qu'ils établissent avec le lecteur. L'un et l'autre forment les deux pôles entre lesquels peut se développer une activité herméneutique (curiosité ou suspense) mue par le manque. Baroni distingue ainsi l'« *effet de curiosité* » qui se développe « quand on constate que la représentation de l'action est incomplète[13] » de l'« *effet de suspense* », qui naît « face à une situation narrative incertaine […] dont l'interprète désire impatiemment connaître l'issue[14] ». Nœud et dénouement doivent donc être envisagés à la fois comme structure séquentielle du récit et comme orientation tensive de l'interprétation.

---

[11] Raphaël Baroni, *La tension narrative. Suspense, curiosité et surprise*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 2007, p. 138. C'est également la définition minimale du récit que propose Gerald Prince : « tout objet est un récit s'il est considéré comme la représentation non contradictoire d'au moins deux événements (ou d'un état et d'un événement) asynchrones et se rapportant l'un à l'autre sans se présupposer ou s'impliquer logiquement ». Voir Gerald Prince, « Récit minimal et narrativité », *in* Sabrinelle Bedrane, Françoise Revaz, Michel Viegnes (dir.)*, op.cit.*, p. 23-32, cité p. 24-25.

[12] Vladimir J.A. Propp, *Morphologie du conte* [1928], trad. Claude Ligny, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1970.

[13] Raphaël Baroni, *La Tension narrative*, *op.cit*., p. 99.

[14] *Idem.*

Pour enrichir l'analyse chronologique des textes narratifs entre début et fin, Baroni propose de s'appuyer sur deux dimensions d'ordre compositionnel et pragmatique : tension et extension, c'est-à-dire l'alternance de moments paroxystiques de crise qui marquent des pics de l'intrigue, et de moments étendus, plus lâches, qui relient les premiers entre eux. De cette alternance naît la tension narrative, résultante émotionnelle de l'intrigue. La mise en intrigue pourra ainsi se définir synthétiquement comme un travail d'agencement du récit qui allie le plan rhétorique, c'est-à-dire l'agencement compositionnel des éléments de la narration, et le plan thymique, où se jouent les réactions affectives ou passionnelles du récepteur face au texte.

Ce préambule en compagnie de Baroni m'est nécessaire pour fonder le socle d'une lecture de l'*extension* contre la *tension* et de la curiosité contre le suspense chez Jean-Philippe Toussaint, Leslie Kaplan et Christine Montalbetti. Tous trois travaillent en effet selon un principe d'extension du récit qui met à mal la notion même d'intrigue : chez les deux premiers, cela passe par une écriture extensive (plutôt que tensive) qui vide le passage du temps de toute signification et suspend tout lien de causalité entre les épisodes narratifs. Chez Montalbetti, l'écriture repose sur deux principes alliés d'extension et de digression : l'intrigue est sans cesse déviée de son cours par des micro-fictions parasites, pour un récit à bâtons rompus.

Les romans de Tanguy Viel doivent être traités à part, puisqu'ils épousent majoritairement la structure tendue du roman policier. Ces récits rétrospectifs, tendus sur des procédés d'analepse et d'ellipse, mettent à mal la représentation d'un temps linéaire. Ils demeurent hantés par une scène traumatique indépassable, à la fois origine et point de fuite du roman, paradoxalement impossible à raconter : constamment remis en cause par des narrateurs en proie au doute ou soupçonneux (des juges, des psychanalystes, du lecteur convoqué dans la fiction), ces récits se développent autour d'une lacune fondamentale sans que jamais se fixe une image nette des événements narrés. Une poétique de l'épanorthose et de la modalisation se met ainsi en place, qui donne lieu à des récits incrédules. Si, chez les trois premiers auteurs, la construction narrative empêchée traduit une angoisse de la fuite du temps, le doute qui plane en permanence sur les romans de Tanguy Viel signalent au contraire un temps qui ne passe pas, pour des narrateurs sidérés par leur propre récit.

1) RÉCITS EN EXTENSION (JEAN-PHILIPPE TOUSSAINT, LESLIE KAPLAN, CHRISTINE MONTALBETTI)

La plupart des romans de Toussaint, de Kaplan et de Montalbetti reposent sur un principe chronologique lâche : le temps s'écoule sans que son cours soit marqué d'événements majeurs, dans la juxtaposition des instants.

Chez Christine Montalbetti, le roman épouse la succession douce des instants, au fil de plusieurs mois dans *L'Origine de l'Homme* (2002), *L'Évaporation de l'oncle* (2011), *Plus rien que les vagues et le vent* (2014) ou *La Vie est faite de ces toutes petites choses* (2016), ou de quelques heures, celles d'une journée entière dans *Western* (2005) ou dans *Journée américaine* (2009), celles d'une soirée contemplative dans *Expérience de la campagne* (2005). Ce principe narratif préside également à l'élaboration de la poétique de Kaplan depuis ses premiers récits. *Le Livre des ciels* (1983) progresse par un défilement de scènes dont seul le changement de décor indique dans quel temps elles se situent les unes par rapport aux autres. *Le Pont de Brooklyn* (1987) comme les six tomes de la série *Depuis maintenant* se présentent comme autant de coupes dans les quotidiens ordinaires des personnages. *Miss Nobody knows* (1996) ou *Les Prostituées philosophes* (1997) s'attachent aux pas de ceux-ci au fil de leurs rencontres et des relations qui se nouent et se dénouent, sans que l'intrigue se tende vers un véritable aboutissement. *Le Psychanalyste* (1999) et *Les Amants de Marie* (2002) procèdent par listes, des patients de Simon ou des amants passés, présents et rêvés de l'héroïne[15].

Le Silence du diable, toutefois, fait exception : ce roman repose sur un sentiment de fatalité tragique et d'urgence menaçante. L'inquiétant personnage de Julien, dans *Le Pont de Brooklyn*, ou de Stanley dans *Les Prostituées philosophes*, incarnent deux exemples d'un comportement inadapté et blessant, souvent, agent dysphorique dans le récit du quotidien par ailleurs heureux des autres personnages. Dans cette perspective, *Le Silence du diable* raconte l'histoire de Lou et de Jackie, un couple dont elle représente la légèreté, la gaieté, l'ouverture insoucieuse au monde, et dont il incarne la pesanteur menaçante, impulsive, angoissée et jalouse[16]. Leurs amis

[15] Je m'en tiens ici aux cas les plus remarquables au sein de l'œuvre, et je reviendrai plus bas, en « Contrepoint », sur la tension qui, au contraire, caractérise d'autres de ses livres, tant parmi les premiers qu'au sein de la série *Depuis Maintenant*, selon une logique du suspense qui anime aussi la plupart des romans de Tanguy Viel.

[16] Rappelant en cela les personnages les plus enviés de notre corpus, et particulièrement les deux Marie, la kaplanienne et la toussaintienne, caractérisées par leur rapport organique au monde.

Max et Claudine sont les témoins les plus proches du drame qui se noue, et tous deux tiennent lieu de remparts entre les deux amants : l'une, par une parole toutefois inefficace, et l'autre par le barrage de son corps lorsque Jackie s'en prend physiquement à Lou. Entre le quatuor, l'écrivain Morel, placide et faussement fin, dont la balourdise révèle les implicites de l'intrigue sans qu'il s'en aperçoive : c'est lui qui offre à Jackie son rôle final, celui d'un criminel devenu fou. Soudain mis face à cette violence jusqu'ici contenue, Morel reste pétrifié, et Jackie part accomplir un destin qui perçait depuis l'ouverture de l'intrigue, par le meurtre (potentiel, puisque la fin ne décide pas) de Lou.

La fin du livre revêt une dimension tragique puisque l'artifice du rêve prémonitoire, clichéique et rebattu, et les avertissements lancinants des amies de Lou qui connaissent la violence de Jackie et les coups dont il frappe parfois la jeune femme, soulignent la fatalité esquissée jusqu'ici par les choix narratifs, particulièrement tout le travail de symétrie entre les personnages, les lieux et les époques. « Ce qui se passe : rien de visible » (*SD*, 44) : tout tient, dans ce roman, dans le sous-entendu d'un passage à l'acte imminent et la captation hypersensible des rapports de violence qui irriguent le quotidien apparemment ténu des personnages. L'écriture, réduite à la notation comme souvent chez Kaplan, est proche ici du scénario filmique.

Toutefois, une nette dominance du paradigme extensif s'impose dans les romans de Leslie Kaplan. Dans *Fever* (2005), par exemple, roman centré sur les deux personnages de Damien et Pierre qui préparent le baccalauréat. Le texte s'ouvre sur la scène de leur crime, décor planté *in medias res* sur la fuite des meurtriers. Seulement l'affaire n'est pas l'objet d'une véritable enquête, et se déplace très vite dans les marges du roman. L'objet de ce dernier est moins le crime des adolescents que le développement de leur réflexion, au fil des jours studieux et des échanges orchestrés en classe pendant cette année de préparation au baccalauréat sur la question du meurtre et de la responsabilité. La scène initiale, spectaculaire, est ainsi évacuée de l'intrigue dès les premières pages. Elle hante le texte comme un souvenir lancinant, mais aucun procédé de narration rétrospective n'y revient. De même coulent les jours de Millefeuille dans le roman dont il est le personnage éponyme (2014), et d'Emilienne dans *Les Mines de sel* (1993), tous deux retraités.

Chaque intrigue consiste en la mise en récit de quotidiens croisés, racontés en une succession de fragments. À la linéarité de la chronologie d'ensemble s'oppose

ainsi la série des arrêts sur image dont se compose le récit, selon un principe narratif spatial plus que temporel. Leslie Kaplan écrit ainsi :

> Je cherche un récit qui ne soit pas linéaire, mais polyphonique. Où le temps ne va pas dans un seul sens, où il se *déploie* et *s'étale* dans toutes ses dimensions, comme dans la tête, où « les choses existent *ensemble, simultanées* » comme je l'ai écrit dans *L'Excès-l'usine*. Et où l'on peut penser depuis maintenant, c'est le titre de la série que j'écris, c'est-à-dire où le présent permet de retourner dans le passé, autrement[17].

L'extrême linéarité de ces romans qui miment l'écoulement simple des jours, se conjugue à un effet que Kaplan appelle « polyphonique », et qui permet de représenter simultanément des quotidiens parallèles, en travaillant à partir d'un même instant représenté tour à tour pour plusieurs personnages. Le roman se donne ainsi comme la chronique fidèle des vies des protagonistes en dehors de toute tension téléologique, à l'image de l'écoulement imprévisible des jours. Le personnage principal de *Millefeuille*, par exemple, est un vieil homme vivant un quotidien rythmé par de brèves sorties, son travail de recherche et les visites de son entourage, au sein d'un espace familier (le quartier Montparnasse à Paris). Le roman progresse au fil des jours, le temps d'un été. S'il ne se passe rien que de fugace et d'anodin pour lui, il est en revanche l'observateur privilégié des vies des autres, connaissances de plus ou moins longue date, habitués du quartier, et même deux adolescents sans-abris qui le confrontent à l'indifférence débonnaire qu'il a développée face aux autres. Dans *Les Prostituées philosophes*, le roman raconte l'histoire de l'amitié de Zoé, nièce adolescente de la narratrice, et Thomas, âgé de dix-sept ans. Le récit épouse la linéarité du temps vécu au fil des rencontres, des disputes, comme des instants vides et extensifs d'une routine quotidienne. Les événements, traditionnellement structurants pour l'intrigue, ne surviennent là que sous la forme d'accidents du quotidien, imprévisibles, inattendus, impropres donc à soutenir l'élaboration d'une temporalité organisée à partir d'un terme (début ou fin). Les éléments perturbateurs s'enchaînent selon un principe de juxtaposition plutôt que de causalité ; sans intrigue dans ces livres, s'il y a bien récit, il n'y a pas de tension. La proportion entre « tension » et « extension », pour le dire avec Raphaël Baroni, s'inverse. Le lecteur est invité à renoncer au plaisir habituel du suspense, et à s'investir plutôt dans une lecture curieuse – voire voyeuriste.

[17] Leslie Kaplan, « Le détail, le saut, le lien ». Texte lu par l'auteure au cours des « Leçons de littérature » données à la Bnf durant l'été 2006. En ligne : http://remue.net/spip.php?article2600. Je souligne.

Dans l'introduction de leur ouvrage sur *Le Récit minimal*[18], Sabrinelle Bedrane, Françoise Revaz et Michel Viegnes définissent précisément celui-ci selon une opposition implicite entre récit et tension : le récit minimal garderait les apparences formelles du récit tout en y transposant un signifié narratif mince, situé dans une durée atone et dépourvue d'événements. Si l'ambition de priver le lecteur du schéma narratif attendu constitue un lieu commun du XX^e^ siècle[19], les trois chercheurs s'appuient sur Barthes pour caractériser le récit minimal par la soustraction des fonctions « cardinales » du récit (les « charnières du récit », indispensables à la progression de l'histoire[20]) et le rejet du récit traditionnel, où la mise en intrigue et la tension font signe vers un sens et un ordre intelligibles qui se développent dans le devenir[21]. Est ainsi valorisée la latence contre l'événement et dissoute la tension vers l'avenir, pour un récit qui fantasme un pur présent.

> « L'important, c'est le déroulement et non le dénouement ». C'est quelque chose que j'ai intégré totalement. Brecht met l'accent sur le fait de suivre une scène après l'autre, d'être présent à chaque scène l'une après l'autre, de la considérer en elle-même, pour que dans sa complexité elle provoque un questionnement au lieu d'emmener le spectateur vers une fin, une résolution finale. Pas de conclusion. Ne pas laisser le spectateur avec un point final[22].

Reprenant à son compte la pensée de Brecht, qui oppose déroulement et dénouement et privilégie le premier sur le second, Leslie Kaplan revendique cette organisation ouverte du récit, dépourvue de fin et de tension narrative. Marie-Hélène

---

[18] Sabrinelle Bedrane, Françoise Revaz, Michel Viegnes (dir.), *Le Récit minimal*, *op.cit*.

[19] Les auteurs citent à ce point la formule de Mallarmé dans « Le Coup de Dés », érigée en adage des avant-gardes littéraires du XX^e^ siècle, « rien n'aura eu lieu que le lieu ».

[20] Voir Roland Barthes, « Introduction à l'analyse structurale des récits », in *Communications*, n° 8, Éditions du Seuil, 1966, cité *in* Sabrinelle Bedrane, Françoise Revaz, Michel Viegnes (dir.)*, Le Récit minimal*, *op.cit.*, « Avant-Propos », p. 7.

[21] C'est déjà le reproche qu'adresse le roman moderne à la représentation traditionnelle du temps narratif, tel qu'on le trouve formulé par exemple dans *La Nausée* : « Mais quand on raconte la vie, tout change ; […] les événements se produisent dans un sens et nous les racontons en sens inverse. On a l'air de débuter par le commencement : […] Et en réalité, c'est par la fin qu'on a commencé. Elle est là, invisible et présente, c'est elle qui donne […] à ces quelques mots la pompe et la valeur d'un commencement. [...] Mais la fin est là qui transforme tout. […] Mais il faut choisir : vivre ou raconter. [...] Quand on vit, il n'arrive rien. [...] Il n'y a jamais de commencements. Les jours s'ajoutent aux jours sans rime ni raison, c'est une addition interminable et monotone. [...] Il n'y a pas de fin non plus : on ne quitte jamais une femme, un ami, une fille en une fois. Et puis tout se ressemble […] », Jean-Paul Sartre, *La Nausée*, Paris, Gallimard, 1974, p. 62-63.

[22] Entretien avec Mireille Hilsum, *in* Mireille Hilsum (dir.), *Leslie Kaplan*, Paris, Classiques Garnier, 2016, p. 223-238, p. 233-234.

Boblet écrit qu'on passe ainsi, avec ces récits ouverts où le passage du temps importe plus que l'accomplissement final, de la tension narrative à l'« attention narrative[23] ».

De la même manière, les premiers romans de Toussaint épousent une composition dépourvue de saillance. Le récit se construit par juxtaposition et dilatation, sans que la progression de l'intrigue repose sur l'élan chronologique. Au contraire, celui-ci se trouve souvent réduit à une précision articulatoire. Dans *La Télévision*, le récit se donne comme une succession d'épisodes anodins, d'une manière mimétique, du passage des jours d'été que le narrateur passe seul à Berlin. Les accroches de chaque nouvel épisode dessinent une frise chronologique de semaine en semaine, et marquent le cours du temps de repères infimes[24]. Uwe et Inge Drescher, les voisins du narrateur qui s'apprêtent à lui confier l'arrosage de leurs plantes d'intérieur pendant leur absence, entrent ainsi dans le récit à la faveur d'un roulement hebdomadaire : « Au début de la semaine » (*TV*, 23). Après cet épisode s'ouvre le récit d'une journée berlinoise caniculaire, en partie passée au lac du parc de Halensee, par une nouvelle indication temporelle : « Le lendemain matin » (*TV*, 39). L'épisode suivant commence le même jour, « cet après-midi là » (*TV*, 93). « Dans les jours qui suiv[ent] » (*TV*, 136), le narrateur partage son temps entre baignades à la piscine publique et menus événements de la vie quotidienne – ici, le retour des Drescher et l'épisode de la fougère oubliée dans le réfrigérateur. « Quelques semaines plus tard » (*TV*, 158), il est invité à participer à une virée dans les airs aux côtés d'un ami et d'une de ses étudiantes apprentie pilote, et c'est « [l]a semaine suivante » (*TV*, 183) qu'il se rend au musée de Dahlem pour y admirer un portrait de Charles Quint (qu'il n'entreverra que par l'intermédiaire des écrans de vidéosurveillance). La récurrence en polyptote (« suivirent », « suivant », « suivante ») du verbe « suivre » n'est pas anodine : l'itération lexicale reflète celle des jours et des semaines. L'après-midi même, « au retour du musée » (*TV*, 197), le narrateur décide d'aller nager en conclusion de sa journée, et ainsi s'écoule l'été jusqu'au retour « [a]u début du mois de septembre » (*TV*, 206) de sa compagne, Delon, et de leur fils, partis passer l'été en

[23] Marie-Hélène Boblet, « Désintéressement et gratuité du récit dhôtelien », *in* Sabrinelle Bedrane, Françoise Revaz et Michel Viegnes (dir.), *Le récit minimal*, *op.cit*., p. 157-164, p. 160.

[24] Contrairement à d'autres romans de Toussaint, celui-ci ne se compose pas d'une succession numérotée de chapitres – que j'emploie ici au sens d'unité formelle délimitée par comptabilisation. Chaque épisode – qu'Aude Leblond définit comme « une unité dans la narration et le chronotope, une case narrative » – se détache plutôt du précédent par un blanc sur la page, en une manière de fractionnement moins formalisé qu'ailleurs. Voir Aude Leblond, *Sur un monde en ruine. Esthétique du roman-fleuve*, Paris, Honoré Champion éditeur, 2015, p. 386.

Italie. Le roman s'achève en même temps que la saison estivale, au retour de la famille du narrateur, par le récit d'une journée de reprise de la vie active (par opposition avec les deux mois de loisir lettré) qui se clôt en même temps que le narrateur éteint le poste de télévision qu'il vient à peine d'acquérir et d'installer dans sa chambre. Le retour à l'obscurité et au silence, le retour, aussi, à l'usage de la télévision, marquent la fin du récit dans un effet de correspondance métatextuelle. Christine Jérusalem souligne le caractère ostentatoire de ces indications de temps, et la fonction métatextuelle plus que narrative qu'elles endossent réellement :

> À trop exhiber ces références chronologiques, le calendrier finit par devenir suspect. Embrayeurs répétés ironiquement, les marqueurs temporels perdent leur fonction de repères, mais balisent l'arbitraire du récit[25].

La narration s'allonge plus qu'elle n'avance : si le temps coule et que les jours passent, on serait bien en peine de situer dans le roman les trois charnières principales dont parle Baroni et de distinguer, entre un nœud jamais noué et un dénouement qui n'est qu'un terme chronologique, une phase d'attente. L'intrigue procède par addition et étalement, non par étagement et complexification. Elle s'étire sur une droite horizontale interrompue de manière aléatoire, et occupe seulement l'espace romanesque à défaut de s'y ancrer. Sa trame est sous-déterminée, ou déterminée par défaut, par l'écoulement du temps. Les événements n'en sont que rarement, le récit n'organise guère que le vide – de sens, de densité.

Le motif de l'écoulement du temps renvoie dans ces romans à une hantise de l'impermanence et de la fuite, jusque dans le cycle de Marie où le temps devient l'agent intérieur de l'effondrement de la relation entre le narrateur et le personnage éponyme. Ainsi, la scène initiale du cycle, qui ouvre *Faire l'amour* sur le retour du couple dans leur hôtel tokyoïte, est scindée en deux pellicules parallèles : deux scènes amoureuses à sept ans d'intervalle, naissance et anéantissement de l'amour des personnages.

> Avant même qu'on s'embrasse pour la première fois, Marie s'était mise à pleurer. C'était dans un taxi, il y a sept ans et plus, elle était assise à côté de moi dans la pénombre du taxi, le visage en pleurs […] La même scène s'est reproduite à Tokyo il y a quelques semaines, mais nous nous séparions alors pour toujours. (*FA*, 12)
>
> A Paris, sept ans plus tôt, j'avais proposé à Marie d'aller boire un verre quelque part dans un endroit encore ouvert près de la Bastille, rue de

[25] Christine Jérusalem, *Jean Échenoz : géographies du vide*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, coll. « Lire au présent », 2005, p. 101.

> Lappe, ou rue de la Roquette, ou rue Amelot, rue du Pas-de-la-Mule, je ne sais plus. (*FA*, 13)
>
> À Tokyo, nous étions remontés immédiatement dans notre chambre, nous avions traversé sans un mot le grand hall désert aux lustres de cristal illuminés […] Et, à chaque fois, ces deux soirs, à Paris et à Tokyo, nous avions fait l'amour, la première fois, pour la première fois – et, la dernière, pour la dernière. (*FA,*14-15)

Paris, Tokyo, Paris, Tokyo, du baiser à l'étreinte et de la première à la dernière fois, l'*incipit* est construit sur un parallélisme qui souligne les différences (des noms des rues parisiennes, d'ailleurs déjà floues dans le souvenir, à l'abolissement dans un hôtel désert, et du lieu familier à l'espace impersonnel) et les répétitions. Marie, toujours, se caractérise par ses larmes. L'instant douloureux de la rupture se tient à cheval entre le récit au présent et l'analepse, qui marquent les deux termes de la relation amoureuse et lestent le passage du temps, par un phénomène d'ellipse flagrant, du poids tacite de tout un passé commun. L'ensemble du cycle repose sur ces effets de déformation du temps par le prisme du souvenir et du sentiment amoureux[26]. Si *Faire l'amour* ouvre la tétralogie, les événements qu'il raconte se situent chronologiquement après ceux que raconte *Fuir*, le deuxième opus : à l'été que relate celui-ci succède l'hiver du précédent tome. Les saisons qui constituent les sous-titres de chacun des quatre volumes marquent la chronologie de l'histoire d'amour, selon une triple métaphorisation. À un premier niveau, diégétique, elles relèvent de la terminologie de la haute couture et rappellent le métier de modiste de Marie[27], mais elles constituent également sur le plan culturel une référence musicale, dans cette traversée rythmée des quatre saisons. Enfin, c'est toute une temporalité symbolique de l'amour, de sa fin et de son renouveau, qui se dit dans la correspondance topique entre les saisons et le ressenti intime. La factualité s'efface devant la préséance du sentiment : le narrateur opère une sélection autoritaire des événements qu'il raconte

[26] Le motif amoureux, tant dans les gestes que dans les sentiments et les paroles qui y sont liés, et jusqu'à son pendant de la rupture, sert de fil conducteur pour l'enchaînement des quatre tomes de l'ensemble du cycle. *La Vérité sur Marie* s'ouvre également sur des étreintes (« Plus tard, en repensant aux heures sombres de cette nuit caniculaire, je me suis rendu compte que nous avions fait l'amour au même moment, Marie et moi, mais pas ensemble. » *VSM*, 11) ; *Nue*, après le chapitre liminaire de la robe en miel, revient sur une nouvelle déclaration amoureuse manquée du narrateur à Marie, depuis un nouveau taxi (*Nue*, 29).

[27] Marie, styliste et plasticienne, a créé sa propre marque à Tokyo, « Allons-y allons-o » (référence au film de Godard, *Pierrot le fou*), est-il indiqué dès les premières pages de *Faire l'amour*. Au sujet de la haute couture dans le cycle de Marie dans ses acceptions sociologiques et romanesques, voir l'article de Frédéric Clemens-Nanni, « La haute couture dans le cycle de Marie de Jean-Philippe Toussaint : un art du spectacle », *in* Alain Montandon (dir.), *Sociopoétiques*, n° 2, décembre 2017. En ligne <http://sociopoetiques.univ-bpclermont.fr/sociopoetique-du-vetement/dossier/la-haute-couture-dans-le-cycle-de-marie-de-jean-philippe-toussaint-un-art-du-spectacle>.

selon une axiologie toute personnelle, fondée sur le rapport de ceux-ci avec son sentiment amoureux. Ces choix sont mis en scène d'une manière provocatrice qui frustre le lecteur d'informations considérées par le narrateur comme superflues, puisqu'elles ne sont pas immédiatement liées au cœur amoureux de l'intrigue.

> D'un autre côté, je la soupçonnais d'avoir nourri au moins deux arrière-pensées légèrement perverses en me proposant de l'accompagner au Japon, d'abord d'avoir cru que je ne pourrais pas accepter son invitation (pour de multiples raisons, mais pour une, surtout, dont je n'ai pas envie de parler) […]. (*FA*, 22)

> Serait-ce jamais fini avec Marie ? L'été précédent notre séparation, j'avais passé quelques semaines à Shanghai, ce n'était pas vraiment un déplacement professionnel, plutôt un voyage d'agrément, même si Marie m'avait confié une sorte de mission (mais je n'ai pas envie d'entrer dans les détails). (*Fuir*, 11)

Les deux extraits, choisis respectivement dans le chapitre liminaire de *Faire l'amour* et sur la première page de *Fuir*, donnent le ton. Ils instaurent une tension entre la constitution méticuleuse d'un effet de suspense, par retardement et dramatisation de la suite, et son dégonflement systématique, en un retournement qui tient de la chute et de la fin de non recevoir. Dans les deux cas, la parenthèse accentue le contraste entre l'accessoire et le nécessaire en inversant la hiérarchie : l'information délibérément retenue est mise en scène par son absence, dans l'affirmation éclatante d'une autorité narrative forte. Les effets de retardement (par la parenthèse elle-même, par la rythmique hachée de la phrase entrecoupée de virgules), et de mise en scène de la restriction finale (par l'opposition *in extremis* portée par l'adversatif « mais », par les modalisations qui font entrer le lecteur dans la confidence du narrateur : « je la soupçonnais », « une sorte de mission » ; par le recentrement progressif de la phrase autour de cette précision tant attendue : « pour de multiples raisons, mais pour une, surtout », « pas vraiment… mais plutôt ») soumettent la lecture à une dynamique de gonflement et de frustration. La tension se fonde autour d'un point aveugle escamoté au dernier moment, pour un effet de *scriptus interruptus.* Analepses et effets d'anticipation font de la trame narrative le reflet d'une temporalité indexée sur l'intime, fondement aussi d'un principe de hiérarchie qui ordonne les vides et les pleins du roman. La chronologie de ces romans, contrairement aux précédents, ne repose pas sur un temps extensif et insignifiant : au contraire, le temps calendaire

s'efface au profit de l'expérience profonde qu'en font le narrateur et Marie, au gré des décalages horaires et des bouleversements amoureux[28].

Le temps se donne ainsi dans une continuité refondée *a posteriori*, essentiellement symbolique et jamais linéaire. Il fonctionne comme un agent de fractionnement du récit et travaille contre son apparente simplicité, sa limpidité mélancolique : ce qui s'enfuit ainsi, insensiblement, est un temps anecdotique, marqué par des repères malingres, qui doit laisser prévaloir la temporalité intérieure. L'œuvre toussaintienne se préoccupe moins de la *chronologie* de l'intrigue que du *sentiment* du temps, tel que les personnages principaux l'éprouvent. Le passage de *La Salle de bain* où le narrateur cherche à saisir en temps réel, sur son visage reflété dans le miroir, les signes d'un vieillissement inéluctable en est une illustration exemplaire. Cet autoportrait ouvre une série d'autres scènes où le narrateur fixe son visage – dans un miroir (*Faire l'amour*, deuxième passage cité), une vitre de train (*Fuir*), sur les écrans des télévisions de surveillance (*La Télévision*)…

> Le mur qui me faisait face, parsemé de grumeaux, présentait des craquelures ; des cratères ça et là trouaient la peinture terne. Une fissure semblait gagner du terrain. Pendant des heures, je guettais ses extrémités, essayant vainement de surprendre un progrès. Parfois, je tentais d'autres expériences. Je surveillais la surface de mon visage dans un miroir de poche et, parallèlement, les déplacements de l'aiguille de ma montre. Mais mon visage ne laissait rien paraître. Jamais. (*SdB*, 12)

A l'effet d'inquiétante étrangeté que provoque le regard scrutateur du narrateur sur son propre visage, dont il se désolidarise à travers la personnification qui lui attribue des intentions hostiles de tromperie et de duplicité (« mon visage ne laissait rien paraître »), répond le constat mélancolique du passage des ans, presque dix ans plus tard.

> […] l'un des caractères fondamentaux de la mélancolie : la discordance du temps extérieur et du temps intérieur. […] Une minute de mélancolie est plus longue que plusieurs jours. […] La mélancolie, dans sa forme sévère, est la souffrance continue qui naît du sentiment que tout est frappé de finitude[29].

[28] Voir sur ce point l'article de Pierre Piret, « Le dispositif minimaliste et la dialectique du désir (Échenoz, Toussaint) », *in* Isabelle Ost, Pierre Piret et Laurent Van Eynde (dir.), *Représenter à l'époque contemporaine. Pratiques littéraires, artistiques et philosophiques*, Bruxelles, Publications des Facultés universitaires Saint-Louis, 2010, p. 325-343.

[29] Jean Starobinski, *L'Encre de la mélancolie*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Librairie du XXIe siècle », 2012, p. 593.

Pour Jean Starobinski, l'un des caractères fondamentaux de la mélancolie tient ainsi en la discordance de deux temporalités, l'intime et l'extérieure, dans la conscience impérieuse de sa propre finitude.

> Mon visage, dans le miroir, était méconnaissable, les paupières et les pommettes bouffies, congestionnées, les yeux minuscules, à peine ouverts, qui lançaient un regard étonné et absent, pas sympathique, pas même attendrissant, presque méchant, mes lèvres étaient sèches et croûteuses, craquelées, ma langue blanche et pâteuse, les joues pas rasées, le cou piqueté de poils gris et noirs, drus, épars. Je regardais ce visage dans le miroir, je regardais ce visage déjà vieux et pourtant mien, et c'est un état qu'il est des plus étranges de devoir associer à soi-même, la vieillesse, ou tout du moins – car je n'étais pas encore vraiment vieux, j'allais avoir quarante ans dans quelques mois – la fin incontestable des caractéristiques de la jeunesse lisible sur les traits de son propre visage. (*FA*, 103)

Ce deuxième passage réunit le Je et son visage (par le biais du renversement antithétique : « ce visage déjà vieux et pourtant mien », qui mène à l'énallage énonciative de la troisième personne, « ce visage », au « je », et de la vieillesse du premier à l'âge actualisé du second) et s'inscrit plus explicitement dans toute une tradition auto-picturale, de Montaigne à Leiris, où la dépréciation du physique connote l'honnêteté de l'énonciateur. L'aboutissement de ce passage, toutefois, quitte le territoire du corps pour verser dans la contemplation mélancolique, et s'élargit à l'universel (le retour à une troisième personne, ici indéfinie et générale, « son propre visage », en est le signe) en portant la réflexion des signes incarnés du passage du temps à la fatalité des âges humains, vers la hantise de la mort. La référence pascalienne qui irrigue toute l'œuvre toussaintienne participe évidemment de ce tropisme mélancolique, particulièrement dans *L'Appareil-photo* où il est explicitement mis en valeur[30].

Toutefois, une scène comparable à cet autoportrait montre, dans *Nue*, le personnage-narrateur en train de se raser. Il voit progressivement réapparaître, à

[30] Jean-Philippe Toussaint, *L'Appareil-photo*, Paris, Éditions de Minuit, 1989. Sur la mélancolie dans l'œuvre de Jean-Philippe Toussaint, voir l'article de Laurent Demanze, « 'Pensivement' : le suspens mélancolique de Jean-Philippe Toussaint », *in* Stéphane Chaudier (dir.), *Les vérités de Jean-Philippe Toussaint*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, coll. « Lire au présent », 2016, p. 251-259, et Sylvie Loignon, « Comment finir ? La mélancolie de Jean-Philippe Toussaint », *in* Laurent Demoulin et Pierre Piret (dir.), *Textyles*, n° 38, *op.cit*. En ligne : https://journals.openedition.org/textyles/308, consulté le 25 mai 2016 ; Agnès Mannooretonil, « Jean-Philippe Toussaint, ou l'art délicat de l'infinitésimal », *Études*, n° 9, 2014, p. 73-82 ; Nicolas Xanthos, « La poétique narrative et descriptive de Jean-Philippe Toussaint : le réel comme oubli de soi », *@nalyses*, vol. 4, n° 2, 2009, p. 80-104 ; Olivier Bessard-Banquy, *Le roman ludique. op.cit*. Sur la figure de Pascal dans *L'appareil-Photo*, voir Anja Kauss, « La dialectique de la fatigue et les stratégies narratives de Jean-Philippe Toussaint », *in* Stéphane Dawans (dir.), *Interval(le)s*, n° 1, « Minimalismes », 2004, p. 145-149. En ligne : http://labos.ulg.ac.be/cipa/n-1-minimalismes/. Consulté le 8 juillet 2018.

mesure que la buée du miroir se défait et que les pans de mousse à raser disparaissent, son propre visage[31]. À partir de l'ouverture du cycle de Marie, l'inquiétude et la nervosité du narrateur vis-à-vis du passage du temps s'inscrivent davantage dans la problématique amoureuse que dans la contemplation philosophique et ontologique. Marie incarne un agent de décentrement qui provoque l'étrangeté du narrateur à lui-même ; tandis que les premiers romans interrogent une identité monadique, autonome. D'ailleurs, si le narrateur de la tétralogie passe son temps à chercher Marie, c'est bien plutôt à fuir leurs compagnes que sont occupés les narrateurs et personnages des romans précédents.

Amoureuse ou pascalienne, la mélancolie toussaintienne correspond au regret d'un équilibre franc. On perçoit cela dès ses premiers livres dans la référence récurrente à la géométrie (de Pythagore à Mondrian) ; dans l'invocation d'une alliance parfaite des éléments, telle qu'elle se réalise par exemple dans la vision heureuse du dessert du narrateur, une dame blanche en train de fondre, selon une esthétique du dégonflement systématique caractéristique d'une certaine ironie[32] ; et jusque dans la valse des divertissements plus ou moins bénins.

Le jeu devient ainsi un véritable terrain de mélancolie, pas un remède, mais un révélateur. Ainsi du tennis et de sa symbolique de l'éternel retour (du moins lorsque la passe est réussie) ; ou des fléchettes, qui exposent le risque du basculement de l'excès de bile noire à la folie vengeresse et meurtrière, lorsque c'est au milieu du front de sa compagne que le narrateur fiche son arme miniature[33]. Le comique de la répétition laisse place au surgissement de la violence, dans un basculement soudain de la tonalité du récit. La tentation de la violence mélancolique persiste au fil de l'œuvre en de frappants effets d'écho : à la blessure d'Edmondsson dans *La Salle de bain* répond ainsi la menace, jamais actualisée, qui pèse sur Marie dès l'ouverture de *Faire*

[31] Jean-Philippe Toussaint, *Nue*, Paris, Éditions de Minuit, 2013, p. 45 et *sqq*.

[32] « Je songeais à la dame blanche, le dessert, boule de glace à la vanille sur laquelle on épanche une nappe de chocolat brûlant. Depuis quelque semaine, j'y réfléchissais. D'un point de vue scientifique (je ne suis pas gourmand), je voyais dans ce mélange un aperçu de la perfection. Un Mondrian. Le chocolat onctueux sur la vanille glacée, le chaud et le froid, la consistance et la fluidité. Déséquilibre et rigueur, exactitude. Le poulet, malgré toute la tendresse que je lui voue, ne soutient pas la comparaison. Non. » (*Sdb*, 14-15).

[33] « Edmondsson me trouvait oppressant. Je laissais dire, continuais à jouer aux fléchettes. Elle me demandait d'arrêter, je ne répondais pas. J'expédiais les fléchettes dans la cible, allais les rechercher. Debout devant la fenêtre, Edmondsson me regardait fixement. Elle me demanda une nouvelle fois d'arrêter. Je lui envoyai de toutes mes forces une fléchette, qui se planta dans son front. Elle tomba à genoux par terre. Je m'approchai d'elle, retirai la fléchette (je tremblais). Ce n'est rien, dis-je, une égratignure. » (*Sdb*, 88).

l'amour[34]. De la fléchette en plein front au contenu de la fiole d'acide en plein visage, toute la tradition pascalienne du divertissement adopte une dimension transgressive dont le jeu n'offre plus alors qu'une façade héroï-comique.

Dans le cycle de Marie, le jeu laisse la place à la mode, dont Marie a fait son métier, et qui travaille comme symbole (au sens sémiotique) d'une attention aiguë au présent dans son instabilité et dans son étrange permanence. Dans cette perspective, Michael Sheringham rappelle en s'appuyant sur plusieurs penseurs (notamment Barthes, Baudrillard et Benjamin) que la mode « aiguise de plus en plus la conscience du présent[35] ». Mélancolie et hantise du présent dominent ainsi l'imaginaire toussaintien jusque dans la tétralogie. La scène de la robe de miel, qui ouvre le quatrième tome et concentre les motifs de l'écoulement, du jeu, de l'impermanence et d'une violence déchaînée en est un nouveau parangon. Face à cette hantise de l'œuvre, l'écriture apparaît comme un moyen de (se) tenir (dans) le temps. La plupart des personnages y ont recours, parfois de manière professionnelle, comme à une pratique vouée à combler le silence et l'« *horror vacui* » dont parle Olivier Bessard-Banquy[36].

Toute l'œuvre de Jean-Philippe Toussaint est ainsi placée sous le signe de « la perception douloureuse de l'écoulement du temps[37] », saisie par une hantise de la fin, de la perte et de la mort qui s'inscrit dans la construction narrative sous la forme de détours chronologiques (analepses et prolepses pour désordonner le temps, notamment dans le cycle de Marie) ou, au contraire, de l'aplatissement de la trame temporelle (qui informe *La Télévision*, *La Salle de bain* ou *L'Appareil-photo*). La construction de l'intrigue, a-chronologique ou hyper-chronologique, relève ainsi

[34] « Mais Marie se demandait, avec une inquiétude peut-être justifiée, si ce n'était pas dans mes yeux à moi, dans mon propre regard, que cet acide finirait. Ou dans sa gueule à elle, dans son visage en pleurs depuis tant de semaines. Non, je ne crois pas, lui disais-je avec un gentil sourire de dénégation. Non, je ne crois pas, Marie, et, de la main, sans la quitter des yeux, je caressais doucement le galbe du flacon dans la poche de ma veste. » (*FA*, 11).

[35] Georg Simmel, *La tragédie de la Culture*, Paris, Rivages, 1988, p. 13, cité dans Michael Sheringham, *Traversées du quotidien*, *op.cit*., p. 184. Voir aussi : « Le *tempo* rapide de la mode lui est consubstantiel, il renvoie à son besoin constant de se démarquer des générations antérieures, besoin qui est selon Benjamin fondamentalement érotique […] Foncièrement dépendante du présent, la mode cherche à "tromper" la mort : elle change rapidement parce qu'elle "titille le Trépas" (Benjamin cite Leopardi et Rilke à ce propos), défiant le déclin du corps humain, soumis au temps, et le caractère mortifère de la tradition. La mode "se moque de la mort" ou l'ignore en créant son propre rythme, favorisé par les "nouvelles vitesses" de la modernité. » Michael Sheringham, *Traversées du quotidien*, *op.cit*., p. 185. Sheringham cite Walter Benjamin, *Paris capitale du dix-neuvième siècle. Le livre des passages* [1989], trad. Jean Lacoste, Paris, Les Éditions du Cerf, 1993, p. 89 et 92.

[36] Olivier Bessard-Banquy, *Le roman ludique*, *op.cit*. On note l'ironie d'accorder à l'écriture une puissance de comblement, pour ces sujets en proie à l'angoisse de la page blanche.

[37] Jean-Philippe Toussaint, *La Mélancolie de Zidane*, Paris, Éditions de Minuit, 2006, p. 10.

d'une résistance à la force d'inertie de l'écoulement du temps. Selon Raphaël Baroni, « la narrativité est la forme d'une attention à l'historialité constitutive de notre être au monde[38] »,

> [elle] ne tient pas à une dramatisation particulière, à la survenue d'événements spécifiquement « romanesques », mais […] peut se loger au cœur du quotidien, chaque fois que le temps nous prend à l'estomac, qu'il retend notre ressort intime[39].

La narrativité toussaintienne, distordue, déconstruite, mais jamais disparue, s'inscrit en plein dans ce paradigme, tant pour ses effets pragmatiques sur le lecteur que dans sa dimension et ses implications phénoménologiques, dont on voit à quel point elles sont liées à un sentiment mélancolique du temps.

Les quelques grands moments de bonheur de ces fictions constituent tous des moments de flottement, au sens propre puisqu'ils correspondent à des scènes de baignade dans lesquelles le motif aquatique métaphorise la suspension du cours du temps, et la coïncidence que cela permet enfin de soi à soi. En deux registres différents, c'est bien la même quiétude, le même repos profond, qui se dit dans ces scènes de *La Télévision* et de *Faire l'Amour* :

> J'étais allongé sur le dos dans l'eau et je réfléchissais à mon étude, les deux mains sans force et relâchées, que je laissais flotter librement à côté de moi et que je regardais avec une curiosité bienveillante, les poignets détendus, chaque doigt, chaque phalange, délassés dans le merveilleux élément liquide dans lequel je baignais, les jambes étendues et le corps en suspension, ma boutique émergeant légèrement hors de l'eau, comme une nature morte très simplement agencée, deux prunes et une banane, qu'un très léger ressac, parfois, venait en partie recouvrir. (*TV*, 62)

> Je nageais comme en apesanteur dans le ciel, respirant doucement en laissant mes pensées se fondre dans l'harmonie de l'univers. J'avais fini par me déprendre de moi, mes pensées procédaient de l'eau qui m'entourait, elles en étaient l'émanation, elles en avaient l'évidence et la fluidité […] (*FA*, 51-52)

Ces deux extraits se répondent en miroir. Tous deux travaillent les mêmes motifs : l'apesanteur comme métaphore de la suspension du cours du temps, le flottement comme incarnation physique, charnelle, d'un bonheur pur où l'on est relevé de ses fonctions intellectuelles et affectives, absorbé dans la contemplation de son propre corps et dans la fluidité d'un accord parfait des éléments avec celui-ci. L'effet de chute triviale qui caractérise l'écriture de *La Télévision* est absent du

[38] Raphaël Baroni, « Presque une île… » *in* Frank Wagner (dir.), *Lectures de Julien Gracq*, Presses Universitaires de Rennes, 2007, p. 162-176, p. 172.
[39] *Ibid*., p. 176.

passage de *Faire l'amour*, qui se conclue au contraire en apothéose par un élargissement de la focale. Quand, dans le premier extrait, la stase méditative au lieu de s'élever se recentre en gros plan sur un autoportrait arcimboldesque de la nudité du narrateur, elle accomplit dans le second le fantasme de la fusion entre le narrateur et l'élément liquide. À travers l'eau, c'est avec le temps que le narrateur fusionne, soulagé pour cet instant du deuil de l'instant présent.

2) LES RÉCITS ALÉATOIRES : COÏNCIDENCES, COUPS DE THÉÂTRE, COLLISIONS (JEAN-PHILIPPE TOUSSAINT ET LESLIE KAPLAN)

Dans l'attention accrue qu'ils portent à l'expérience humaine, qui se déroule sans qu'on puisse en prévoir l'aboutissement ni qu'on la vive toujours comme la succession de nœuds et de dénouements, les textes de Toussaint et Kaplan jouent du décalage irréductible entre logique de la mise en intrigue et logique du vécu représenté. Ils s'appuient sur cette tension entre la durée non téléologique de la vie et celle, nécessairement tendue vers une fin (chronologique et/ou logique) du temps du récit. Ce que Meir Sternberg pointe ainsi :

> Évidemment, le monde narré est susceptible d'être dépourvu de fin, dans les deux sens du terme *telos*, limite ou but ; mais le discours narratif est toujours dirigé par une fin dans les deux sens, même quand il vise à narrer l'« infinitude » du monde : son temps circulaire ou son absurdité. Pour échapper à la téléologie de la communication, une telle ontologie devrait rester irracontée[40].

Christine Montalbetti expose ainsi les termes de cette hétérogénéité :

> Et c'est bien cette spécificité du désordre structurel du monde qui peut se trouver convoquée ici ou là pour définir en contrepoint la logique de la fiction. L'une des manières de fonder l'étanchéité du texte fictionnel, c'est d'insister sur la différence radicale des structures qui régissent le texte de fiction et le monde, comme le statut des événements qui s'y présentent. Parce que la fiction est artefact, elle forge, autant que ses objets, les principes qui les ordonnent, et en particulier elle inscrit ses événements à l'intérieur d'un cadre, qui est à la fois construit à chaque coup, et emprunté à un ensemble de formes déjà prêtes et immédiatement lisibles, aux exigences de la poétique, aux règles du genre, qui participent de l'horizon d'attente. L'exhibition de cet agencement comme définitionnel de la fiction, à l'intérieur d'une interrogation sur le statut des énoncés, peut donc conduire à évoquer la structure du réel comme figure repoussoir : « Les situations et événements d'un récit forment son intrigue.

[40] Meir Sternberg, *Expositional modes and temporal ordering in fiction* [1978], Baltimore, London, Johns Hopkins university press, 1992, p. 512, cité et traduit par Raphaël Baroni, *La tension narative*, *op.cit.*, p. 67.

> Ils obéissent à un enchaînement qui a été arrangé avec un début, un milieu et une fin – ou alors ils possèdent quelque variété moderne de cette forme. Mais la vie humaine et les événements naturels ne possèdent ni ne se conforment à aucune intrigue. Ils n'ont pas de forme arrangée[41] ».

La réflexion que Montalbetti développe ici est riche et multiple. Après Aristote qui pointe déjà l'hétérogénéité des formes de la fiction et de la temporalité du monde, elle souligne la gageure de tout récit qui prétendrait, selon une ambition référentielle, donner à voir la vie comme elle va. L'ordonnancement narratif procède nécessairement d'une déformation du réel dès lors qu'il tente de le faire entrer dans son « cadre ». Mais la « forme arrangée » dont parlent ensemble Montalbetti et Mac Donald ne tient pas seulement à l'enchaînement narratif, aristotélicien, qui mène du début à la fin d'une action en passant par son milieu . Ce dont le récit dispose est un répertoire de formes « déjà prêtes et immédiatement lisibles », héritées des pratiques romanesques d'une bibliothèque pluriséculaire. Non seulement une vectorisation temporelle orientée vers les événements à venir, donc, mais également un agencement scénaristique, selon les patrons stéréotypés immédiatement reconnaissables pour le lecteur. Le texte qui s'inscrit dans le régime de la fiction d'invention, par opposition avec le texte référentiel, s'inscrit toujours *a priori* dans les formes de cet éventail topique. Le travail de détissage de l'intrigue par extension, chez Toussaint, Kaplan et Montalbetti, s'inscrit dans une ambition d'assouplissement des termes de la dichotomie initiale entre vie narrative et vie extra-littéraire.

On distingue en outre chez Jean-Philippe Toussaint et Leslie Kaplan une deuxième forme de subversion de la tension narrative : celle du récit aléatoire. La progression des fictions de Toussaint et de Kaplan s'indexe ainsi fondamentalement sur le hasard des rencontres et des coïncidences. Le seul vecteur de l'intrigue tient à la juxtaposition de ces hasards – en un jeu qui ne cache pas son caractère artificiel, et s'en acquitte en l'exhibant. La coïncidence est un ressort, en effet, parmi les plus romanesques, mais elle est aussi une forme d'événementialité détachée de toute logique, temporelle ou causale. Elle travaille dans ces textes selon une logique dialectique : du plus artificiel pour dire le moins construit, et du plus romanesque pour traduire l'expérience quotidienne. Les faits racontés sont ténus et anodins : c'est le travail de mise en intrigue qui les hisse au rang d'événements romanesques. L'intérêt

[41] Christine Montalbetti, *Le voyage, le monde et la bibliothèque*, Paris, Presses universitaires de France, 1997, p. 44-45. Montalbetti cite à la fin de ce paragraphe un article de Margaret Mac Donald, « Le langage de la fiction » [1954], *in* Gérard Genette (dir.), *Esthétique et poétique*, Éditions du Seuil, coll. « Points-Essais », 1992, p. 221-222.

ne tient plus aux actions représentées, mais au décalage entre celles-ci et les codes du roman et aux procédés de leur transformation.

Ainsi, la tonalité particulière des romans de Toussaint, qui traverse également le corpus dit « minimaliste », à différents degrés toutefois et sans s'y restreindre, tient à un savant travail de désaccordement entre la fable et le récit. Cela apparaît clairement dans l'*incipit* provocateur de *L'Appareil-photo* :

> C'est à peu près à la même époque de ma vie, vie calme où d'ordinaire rien n'advenait, que dans mon horizon immédiat coïncidèrent deux événements qui, pris séparément, ne présentaient guère d'intérêt, et qui, considérés ensemble, n'avaient malheureusement aucun rapport entre eux. (*AP*, 7)

Dans cette première phrase « manifeste[42] », on voit combien chaque repère auquel aurait pu s'attacher le lecteur se trouve allégrement escamoté dès l'*incipit* du roman : chronologie approximative, protestation de non-intérêt du récit à suivre (où l'anadiplose souligne la provocation) tant dans sa trame de fond (la vie calme du narrateur) que dans les événements autour desquels, puisqu'ils surgissent dès l'entrée en roman, on suppose que sera bâtie l'intrigue ; enfin annulation immédiate de la tentation herméneutique. Comme l'écrit Marie-Pascale Huglo, « c'est en effet *la logique* de la fable qui se trouve malmenée dès le début[43] », par un effort concerté de « suspension de la causalité et du *telos*[44] ». À l'échelle microstructurelle, le caractère fractionné des romans de Toussaint, entrecoupés en chapitres numérotés pour la plupart, ceux-ci organisés en différents pans qui ménagent souvent des blancs remarquables entre les paragraphes, rejoue ce geste de suspension de la linéarité et de la causalité de l'intrigue[45]. L'interruption, la parenthèse, marquent le caractère fractionné ostentatoire d'une écriture qui privilégie l'aléatoire et le vagabond sur le

[42] Jean-Philippe Toussaint reprend ce terme à Laurent Demoulin : « C'est très radical, comme *incipit*, c'est vraiment se foutre du monde. Je suis un écrivain de trente ans qui dit : 'Ce que je vais vous raconter n'a aucun intérêt.' En d'autres termes : 'Je vais me foutre de votre gueule.' ». Jean-Philippe Toussaint et Laurent Demoulin, « Pour un roman infinitésimaliste », in *L'Appareil-photo* [1989] Paris, Éditions de Minuit, coll. « Double », 2007. On soulignera les accointances de ce manifeste avec les propos des Nouveaux Romanciers en leur temps, qui refusaient avec force (notamment Claude Simon, Robert Pinget, Nathalie Sarraute) le principe de composition romanesque par segmentation d'unités délimités selon une cohésion de type chronologique ou causale.

[43] Marie-Pascale Huglo, « La fable suspendue : *L'Appareil-photo* de Jean-Philippe Toussaint », in *Le Sens du récit*, *pour une approche esthétique de la narrativité contemporaine*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, coll. « Perspectives », 2007, p. 95-113., p. 97.

[44] *Ibid*., p. 98.

[45] Pour une poétique historique du chapitre, voir Ugo Dionne, *La Voie aux chapitres. Poétique de la disposition romanesque*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 2008. L'ouvrage collectif dirigé par Claire Colin, Thomas Conrad et Aude Leblond (dir.), *Pratiques et poétiques du chapitre du XIX^e^ au XXI^e^ siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2017, rassemble d'importantes contributions à l'étude poétique et narrative des fonctions et usages du chapitre.

signifiant et le logique. La phrase toussaintienne porte en son sein sa réticence narrative, comme le rappelle Pierre Piret qui cite les propos qu'avait tenus l'auteur lors d'une conférence non publiée :

> [Toussaint] insistait ainsi sur l'importance qu'il accorde aux blancs qui séparent les paragraphes dans ses textes, ceux-ci ayant pour fonction de rendre visible sur la page le mouvement d'une écriture qui favorise les sauts de la pensée au détriment des enchaînements signifiants[46].

L'Appareil-photo ne manque pourtant pas de susciter une curiosité paradoxale, sorte de réflexe pavlovien du lecteur romanesque : c'est dans l'espoir d'y entrer que l'on ouvre un roman, où qu'il veuille nous porter (fût-ce sur le plus restreint des terrains narratifs). Olivier Bessard-Banquy qualifie cette entrée de « zeugma tout aussi formel que structurel[47] » où tout, incongrûment, fait sens. Paronomase, allitération et calembour substituent l'association de pensée à la progression du récit, en une forme d'« hypernarration[48] » dont témoigne l'emploi du passé simple. Contre la dynamique du roman, dont l'intrigue naît du caractère signifiant des événements rapportés, Toussaint inverse la cause et l'effet : c'est désormais d'être mis en intrigue que les faits narrés tirent une importance.

Cet *incipit* s'écrit comme une *captatio* dysphorique, dans le sillon de toute une tradition de la rhétorique paradoxale dont la modernité française retient particulièrement l'exemple de l'avis « Au lecteur » de Montaigne. « Ce n'est pas raison que tu emploies ton loisir en un sujet si frivole et si vain. Adieu donc[49] », écrit ainsi Montaigne en préambule des *Essais*, renvoyant son lecteur à des loisirs moins légers. Comme chez Montaigne, c'est l'ironie qui régit le propos : la provocation appelle le lecteur, cherche à le séduire, l'antiphrase instaure une tension dialogique immédiate entre le texte et son lecteur. La figure du lecteur s'esquisse ainsi dès le

[46] Pierre Piret, « Portrait de l'artiste en Oriental », *in* Laurent Demoulin et Pierre Piret (dir.), *Textyles*, n° 38, *op.cit*. En ligne : http://textyles.revues.org/214, consulté le 29 septembre 2017. Le critique fait allusion à une conférence donnée lors de la chaire de poétique de l'Université catholique de Louvain en mars 2008. Le motif du saut circule entre Toussaint et Kaplan, qui définit sa pratique d'écriture par ce mot fondamental. L'auteure reprend ce terme à Kafka, chez qui elle trouve cette phrase dans son journal : « Ecrire, c'est sauter en dehors de la rangée des assassins ». Leslie Kaplan, « La phrase la plus politique », Les Ambassades, publication du CRL de la région Centre à l'occasion du colloque de Tours les 3 et 4 mars 2000, repris dans Leslie Kaplan, *Les Outils*, P.O.L, 2003, p. 26-30. En ligne: http://lesliekaplan.net/le-detail-le-saut-et-le-lien/article/la-phrase-la-plus-politique.
[47] Olivier Bessard-Banquy, *Le roman ludique, op.cit.*, p. 80, note 17.
[48] *Ibid*., p. 71.
[49] Michel de Montaigne, « Au lecteur », *Les Essais* [1580], Éditions Claude Pinganaud, Paris, Arléa, coll. « Poche-Retour aux grands textes », 2002.

seuil, dans la déploration finale (« malheureusement ») qui signale le souci que prend le narrateur de son destinataire.

C'est la « coïncid[ence] » qui justifie que soient mentionnés ensemble ces deux non-événements en ouverture du roman de Toussaint. Déplaçant la posture de Bartleby, qui obtempère à contrecœur, le narrateur toussaintien embrasse et revendique la gratuité de son geste. L'écriture romanesque revêt une puissance performative : en faisant figurer ces deux anecdotes dès l'ouverture du roman, et en vertu des habitudes du pacte de lecture traditionnel, l'écriture leur confère un rôle déterminant. Au lien de causalité se substitue donc une coexistence temporelle. Par cette déclaration préalable au roman, protestation de bonne foi qui donne le ton et s'en excuse en même temps, le narrateur renonce à ce que Genette appelle sa fonction de régie, d'organisation et d'articulation interne du texte[50]. Mais cette impuissance revendiquée confère en réalité un très haut degré d'autorité à l'instance narrative, inversement proportionnelle au contenu diégétique. Raconter le nul, le rien, tient du coup de force.

La coïncidence demeure au cœur de la construction narrative des quatre tomes du cycle de Marie, où elle prend surtout la forme de l'accident et de l'imprévu et s'articule avec un travail du rythme qui interdit tout ancrage dans le présent. Face à sa compagne si spontanée, le narrateur du cycle subit en effet sans cesse des changements de rythme (fuite fulgurante à moto, traversée nocturne de la Chine en train, plan ralenti, au contraire, de l'arrivée en bateau sur l'île d'Elbe où il rejoint Marie) qui lui imposent un décalage permanent avec le moment présent. Christine Jérusalem associe ces variations, de l'accélération à l'arrêt parfois brutal, à une « esthétique loufoque » :

> Coup de frein et accélération : toute l'esthétique loufoque tient à cette gestion contradictoire de la vitesse. Le roman se nourrit d'un mouvement paradoxal qui unit simultanément une force répulsive (l'implosion de la diégèse par un étirement temporel) et une force propulsive (la tension créée par la répétition des scènes[51]).

L'économie narrative travaille ainsi le paradoxe d'un romanesque qui s'écrit en se désécrivant, et qui tient ensemble l'étirement et la répétition (que Warren Motte,

[50] Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1972, p. 261-263.
[51] Christine Jérusalem, « Le loufoque : une écriture en pattes de mouche », *in* Jean-Pierre Mourey et Jean-Bernard Vray (dir.), *Figures du loufoque à la fin du XX^e siècle*, Publications de l'Université de Saint-Étienne, coll. « Travaux », 2003, p. 135-147, p. 142.

on le rappelle, distingue comme le trait distinctif du minimalisme[52]). Pourtant, au-delà de cet effet de détachement et de distance (si l'on accepte que le loufoque est une couleur possible de la parodie et du second degré), c'est dans cet écart même avec la trame romanesque que se ménage l'espace d'une adhésion. C'est parce que les rails crient sous les embardées et les arrêts brusques de l'intrigue que le charme fonctionne, une fois acquitté le tribut au soupçon moderne. Selon Bruno Blanckeman, le registre loufoque permet à la fiction de se défaire d'une posture lourde et de risque de systématiser la dimension réactionnaire de l'écriture parodique. Elle crée ainsi un « non lieu » pour la fiction, qui se défait d'une partie de l'héritage du Nouveau Roman[53]. Ces effets de jeu ménagés dans la construction narrative s'offrent donc comme une manière de liquidation du soupçon qui irrigue encore l'imaginaire des héritiers des formalismes, pour recréer l'espace d'un romanesque possible.

Ces romans, en outre, sont marquées par les coups de théâtre : la trame narrative achoppe sur ces coïncidences, le récit s'y brise et se reconstitue d'accroc en accroc. L'annonce intempestive de la mort du père de Marie que le narrateur reçoit par téléphone et qui interrompt la scène érotique qu'il est en train de vivre avec Li Qi (*Fuir*); et en écho l'autre appel qui lui annonce cette fois la mort de l'amant de Marie, Jean-Christophe de G. (*La Vérité sur Marie*) : autant de coups de théâtre éminemment romanesques qui font irruption dans le cours du récit et le trouent de moments de sidération. Le décalage entre le narrateur et Marie qui lui annonce la mort de son père, elle titubante dans les galeries du Louvre en plein après-midi, lui surpris au milieu de la nuit chinoise, se retourne paradoxalement en scène de lent ajustement. A la traversée ferroviaire du narrateur répond d'abord l'emballement paniqué de Marie qui cherche à quitter le Louvre, puis se rend, prisonnière du dédale, et entreprend de parler à son compagnon, non de son deuil, mais du plafond peint qu'elle regarde au moment même. C'est là que le narrateur la rejoint *in absentia*, dans une communion du chagrin après la course folle, comme un abattement partagé. L'instant se distend et traverse les fuseaux horaires, l'émotion recrée un présent qui échappait :

> Les yeux fermés et sans bouger, j'écoutais la voix de Marie qui parlait à des milliers de kilomètres de là et que j'entendais par-delà les terres infinies, les campagnes et les steppes, par-delà l'étendue de la nuit et son dégradé de couleurs à la surface de la terre, […], la faible voix de Marie qui me transportait littéralement, comme peut le faire la pensée, le rêve ou

[52] Warren Motte, *Small Words*, *op.cit*.
[53] Bruno Blanckeman, « Jean Échenoz : dérapages contrôlés », *in* Jean-Pierre Mourey et Jean-Bernard Vray (dir.), *Figures du loufoque à la fin du XX^e siècle, op.cit.,* p. 127-134.

> la lecture quand, dissociant le corps de l'esprit, le corps reste statique et l'esprit voyage, se dilate et s'étend, et que, lentement, derrière nos yeux fermés, naissent des images et ressurgissent des souvenirs […] (*Fuir*, 47)

Le voyage n'est plus celui, physique, du corps emporté par le train, mais le transport mental et affectif sur le fil de la voix aimée. Le déplacement spatial s'abolit dans la projection mentale : le présent sexuel brutalement interrompu laisse place à un instant de coïncidence à l'autre et à soi par l'intermédiaire du souvenir, dans le présent plus profond du deuil. Les pleurs secs et silencieux du narrateur répondent alors à ceux, plus effusifs, qui caractérisent Marie dans les quatre romans, et rappellent le motif liquide qui traverse toute l'œuvre pour dire ici le repli dans un présent anachronique, intériorisé, défait des contraintes de la réalité comme de la linéarité narrative dans un moment d'ubiquité.

Chez Leslie Kaplan, la mélancolie du passage du temps ne prend pas les mêmes formes que dans les romans de Jean-Philippe Toussaint. Quand celui-ci travaille la représentation intime et subjective du temps vécu, hanté par la conscience de sa fin et le regret de sa fuite, celle-là s'attache davantage à l'expérience collective et politique du temps. Ses romans fondés sur les rencontres et les coïncidences font jouer les liens entre existence individuelle et profondeur historique, et retrouvent en chacun les échos du temps social. Le présent, ainsi, doit être lu comme un palimpseste de plusieurs couches de présents historiques, selon une poétique du télescopage des époques qui progresse par l'association libre de pensée.

Le plus récent roman de Leslie Kaplan, *Mathias ou la Révolution* (P.O.L, 2016) où les déambulations du personnage éponyme à travers Paris donnent lieu à une traversée des siècles, en est le plus frappant exemple. Les lieux et les monuments parisiens servent de prétexte au développement historique comme de tremplin à la réflexion. De la Bastille à la rue Monge, les époques se superposent dans les conversations des personnages au gré des rencontres aléatoires, du présent d'énonciation au souvenir de Mai 68, à celui du mois de mai de 1795. Les révolutions se croisent et se répondent : le mouvement même de l'interrogation et des discussions qui naissent de ces rencontres se trouve requalifié en expérience révolutionnaire.

> - Bonjour, dit une dame qui regardait aussi. Elle avait l'air très joyeuse.
>
> Bonjour, dit à nouveau la dame en se tournant vers Mathias. Est-ce que vous savez qu'on est lundi 20 mai ?
>
> Mathias réfléchit et dit, Oui.

- Ça ne vous dit rien, lundi 20 mai, dit la dame. Elle semblait sur le point d'exploser.

- Lundi 20 mai, dit Mathias.

Mais si, bien sûr.

Comme la dame le regardait de façon insistante, il dit, En fait je ne sais pas si c'était un lundi.

Le 20 mai 1795, c'est le 1er prairial. La réaction thermidorienne. Il y a la disette, rien à manger à Paris, le pain trop cher. […]

Il y aura quatre jours d'émeutes. […]

- Eh bien, dit la dame, eh bien. Elle avait l'air sidérée. Je ne pensais pas du tout à ça.

Comme Mathias la regardait à son tour, elle dit, Je pensais au 20 mai 1968. C'était un lundi, justement, comme aujourd'hui.

Lundi 20 mai 1968.

La France entière en grève. Dix millions de grévistes. Des milliers d'usines occupées.

- Et alors, demanda Mathias.

- Et alors c'est la Révolution, dit la dame en riant. (*Mathias*, 25-27)

Les deux journées historiques se rejoignent, à un siècle et demi d'intervalle, sous le vocable désormais partagé de « Révolution ». Les expressions usuelles qui servent à désigner Mai 68 et l'été 1795 permutent : dans le dialogue de Mathias et de cette femme inconnue, les émeutes désignent désormais le second, et la Révolution devient celle de 68. La coïncidence est double puisqu'elle se joue tant dans la rencontre inopinée des deux personnages que dans la correspondance des dates, et ouvre une brèche dans le temps historique. À partir de la date présente se rejouent dans leurs esprits deux événements majeurs, la grande Histoire fait irruption dans le roman et entre en collision avec le présent diégétique. En orchestrant la narration en temps forts et en temps lâches, puisque le roman suit les déambulations urbaines de Mathias au gré des micro-événements de ses rencontres, Leslie Kaplan propose un imaginaire du temps fondé sur le contraste et la contiguïté, entre le quotidien anodin et le souvenir puissant des événements historiques. Ses personnages se présentent comme des flâneurs-conteurs, selon le motif d'une innutrition du récit par l'espace dont on peut suivre le fil jusqu'aux flâneurs du XVIIIe siècle, et dont les surréalistes ont fait un usage célèbre[54]. La discontinuité apparente de la trame narrative révèle et

[54] Sur cette question, voir les analyses de Michael Sheringham dans *Traversées du quotidien*, *op.cit*.

dramatise les échos du passé dans le présent, et du temps collectif dans l'expérience individuelle.

Fever se construit également comme une machine à tisser des liens entre le présent des deux protagonistes, jeunes préparationnaires du baccalauréat et meurtriers qui n'ont tué une femme inconnue que pour vérifier une hypothèse philosophique (sans motif, y a-t-il même crime ?), et le passé traumatique de la Shoah. L'avant-dernier chapitre relate ainsi un cours de philosophie consacré à *Hamlet* qui fait éclater au cœur de la routine scolaire inoffensive des personnages la question de la folie et du mal. Bouleversé par son acte récent et par la lecture, dans le cadre du même cours, de l'essai que Hannah Arendt a consacré à Eichmann[55], l'un des deux personnages se livre alors à un autoportrait indirect au bord des larmes :

> Au bout d'un moment il dit qu'Hamlet éprouvait un sentiment d'étrangeté du monde, et que lui, Pierre, le comprenait, que quand on avait lu ça, étudié ça, compris ça, il répétait, Vichy, Eichmann, on ne pouvait que se sentir en dehors du monde, étranger à tout[56]. (*F*, 187)

L'essai de Arendt, relu par le personnage au prisme de la pièce de Shakespeare, fait résonner la fiction du souvenir de la Shoah. C'est par ce biais que Pierre, l'enfant d'une famille juive, s'empare d'un héritage jusqu'ici jamais interrogé, qu'il tient de ses grands-parents survivants des camps de concentration. Symétriquement, son acolyte Damien découvre au cours de l'année le passé de fonctionnaire du régime de Vichy de son grand-père. La temporalité de la fiction se creuse ainsi en trois niveaux distincts : le récit d'un quotidien banal se déchire sur l'accident, purement aléatoire, du meurtre, qui prend ensuite une résonance historique (celle de la mémoire encore proche de la Seconde Guerre mondiale) et une profondeur anthropologique. La pièce de Shakespeare et la figure de Hamlet fonctionnent comme des motifs anhistoriques porteurs d'une philosophie de l'expérience humaine, et lestent le geste gratuit de deux adolescents de toute une histoire de la folie et du mal.

Accrocs à la surface lisse de ces récits du quotidien, les événements narrés dans ces romans demeurent indépendants les uns des autres, parfaitement contingents au sein d'une intrigue sous-déterminée par la succession des jours. Ce travail de dé-

[55] Hannah Arendt, *Eichmann à Jérusalem. Rapport sur la banalité du mal* [1963], trad. Anne Guérin, Paris, Gallimard, coll. « Témoins », 1966.
[56] Ce terme déclenche une autre association herméneutique pour le lecteur, en évoquant implicitement *L'Étranger* de Camus [1942].

vectorisation, qu'on pourrait aussi appeler dé-narrativisation[57], constitue l'une des réponses que ces auteurs apportent à l'aporie qui oppose la logique de la fiction à celle de la vie humaine.

Au-delà de la fiction romanesque d'une part, et française de l'autre, cette attitude constitue un champ d'expérimentation majeur des formes d'art narratif contemporaines, notamment du cinéma. Ainsi le récent *Boyhood*, du réalisateur Richard Linklater (2014), constitue à la fois un hapax (dans la méthode de travail dont il est issu) et un symptôme du travail contemporain des formes narratives. Pour ce film, Richard Linklater s'est en effet rendu pendant douze ans aux côtés de son acteur principal, Ellar Coltrane, qu'il a filmé de ses six à ses dix-huit ans parmi un casting d'acteurs professionnels (Ethan Hawke, Patricia Arquette). Le film raconte l'enfance puis l'adolescence de Mason, sans autre borne temporelle que celles, arbitrairement choisies, de ces deux âges (même si l'année des dix-huit ans marque également le départ pour l'université, et l'ouverture d'une nouvelle époque de vie particulièrement symbolique en littérature comme au cinéma dans la tradition du récit d'apprentissage). La grande particularité de ce film est donc de se donner en dehors de tout « cadre » et de toute « forme déjà prête », pour reprendre les termes de Montalbetti[58], de la narration traditionnelle. Les événements y font irruption sans réagencement préalable et seulement à la suite les uns des autres. Tout un lien de causalité ou de temporalité se trouve suspendue, à l'image de l'aléatoire de la vie en dehors de la fiction. Aucune interprétation extérieure, par exemple narratoriale, n'est imprimée sur la trame narrative, aucune vectorisation n'informe la durée. *Boyhood*, comme les romans qui m'occupent, veut apparaître ainsi comme une pure transcription du passage du temps – si tant est qu'une telle chose puisse exister dès lors qu'elle traverse l'objectif de la caméra ou la plume de l'écrivain.

3) CHRISTINE MONTALBETTI : LES FICTIONS EXCENTRIQUES

Comme les romans de Jean-Philippe Toussaint et de Leslie Kaplan, ceux de Christine Montalbetti s'inscrivent dans la logique des récits extensifs. Construits par

[57] En référence, d'abord, à la définition qu'Aristote donne de l'intrigue comme d'un récit pourvu d'un début, d'un milieu et d'une fin, mais aussi aux réflexions d'Aaron Kibédi Varga, qui évoque la dynamique de « renarrativisation » de la littérature française contemporaine au tournant des années 1980. Voir Aaron Kibédi Varga, « Le récit postmoderne », *Littérature* n° 77, février 1990, p. 3-22.
[58] Voir *supra*. Christine Montalbetti, *Le voyage, le monde et la bibliothèque*, *op.cit*.

juxtaposition et selon un principe narratif sous-déterminé par le passage des jours, ils suspendent tout effet de suspense en abolissant les principes de causalité et de tension traditionnels de l'esthétique romanesque – jusqu'à escamoter, ou du moins réserver pour la toute fin du roman, l'événement principal qui en motive l'écriture. Exemple flagrant, *L'Origine de l'homme* repousse à l'*excipit* la découverte qui fit entrer son héros, le paléontologue Jacques Boucher de Crèvecoeur de Perthes, dans l'histoire. Estelle Mouton-Rovira consacre quelques pages de sa thèse à ce livre en particulier, dont elle analyse les évitements comme le signe du discours du soupçon hérité du Nouveau Roman. Intégré à son tour à « l'ensemble d'héritages et de systèmes de filiation » que convoque le roman contemporain, il y figure un point de négociation entre exigence formelle et désir d'être lu. Elle évoque ainsi l'événement « retardé » ou « décentré[59] » des livres de Montalbetti, quand je préfère parler, de manière plus tranchante, d'*excentricité*, pour dire la prééminence de la marge (les à-côtés ou les limites du récit) sur le centre.

Je reprends à mon compte, en outre, la formule de Daniel Sangsue à propos du « récit excentrique[60] ». À partir d'un corpus qui réunit Gautier, de Maistre, Nerval et Nodier, Sangsue dégage une filiation forte entre ces récits et la tradition du récit parodique ou de l'« anti-roman » apparu au XVII^e^ siècle comme une réaction à la multiplication des romans romanesques (*L'Astrée*, *Amadis*, etc.), dans la veine de haine du roman qu'Aline Mura-Brunel retrace à son tour pour en explorer les pulsations dans le premier contemporain[61]. Selon Sangsue, ces récits se caractérisent par

> leur discontinuité, une composition problématique, des digressions, une hypertrophie du discours narratorial et une atrophie de l'histoire racontée,

[59] Voir Estelle Mouton-Rovira, *Théories et imaginaires de la lecture dans le récit contemporain français*, *op.cit*., p. 87.
[60] Daniel Sangsue, *Le récit excentrique. Gautier, de Maistre, Nerval, Nodier*, Paris, Éditions José Corti, 1987.
[61] Sur cette notion, voir notamment l'introduction d'Aline Mura-Brunel (dir.), *Silences du roman. Balzac et le romanesque contemporain*, Amsterdam, New York, Rodopi, coll. « Faux titre », 2004. Le terme d' « antiroman » vient de Charles Sorel, qui sous-titre son *Berger extravagant* : « *L'Anti-Roman ou l'Histoire du berger Lysis* » (1627). Il est repris par Sartre préfaçant Nathalie Sarraute, *Portrait d'un inconnu* [1948] (Paris, Gallimard, 1956, « Préface », p. 35) : « Un des traits les plus singuliers de notre époque littéraire c'est l'apparition, çà et là, d'œuvres vivaces et toutes négatives qu'on pourrait nommer des antiromans […] ». On note, avec Daniel Sangsue, que Sartre semble ignorer que Sorel avant lui employait le terme, pour une tradition aussi vieille que le roman lui-même. Voir également sur la question de l'antiroman Ugo Dionne et Francis Gingras (dir.), *De l'usage des vieux romans*, *Etudes françaises*, vol. 42/1, 2006, et Danielle Bohler (dir.), *Eidôlon*, n° 83, « Le romanesque aux XIV^e^ et XV^e^ siècles », 2009 (particulièrement la première section, « Normes et écarts »).

> une mise en question des personnages, ainsi que par d'autres dispositifs qui visent globalement à une contestation du romanesque[62].

Sangsue s'appuie sur un corpus de la première moitié du XIX^e^ siècle, mais il montre que la tradition que ces récits investissent émerge déjà au XVII^e^ siècle et brille d'un éclat particulier au XVIII^e^ siècle, à travers les œuvres de Marivaux, de Sterne, de Diderot ou de Fielding, dont on sait que Montalbetti est, au moins pour les trois premiers, fidèle et joueuse lectrice[63]. Mon propos s'inscrit donc dans la continuation des travaux de Sangsue (qui, par ailleurs, rapproche le récit excentrique du concept de « postmodernité[64] », dût-il pour le corpus qui l'occupe prendre valeur rétroactive, en un sens assez proche de la notion d'« esthétiques réactionnelles[65] » proposée par Frank Wagner) pour ce qui tient de l'évaluation des procédés de mise à distance du roman romanesque, à l'ensemble des effets de discordance qui se font jour dans la prose de Montalbetti.

Les romans de Christine Montalbetti mettent ainsi en place deux stratégies spécifiques de résistance à la narration chronologique : la délinéarisation de l'intrigue (excentricité temporelle) et sa dispersion en de multiples développements potentiels (excentricité modale). Le récit obéit en effet à une tendance à sortir de son cours, soit pour déborder depuis le présent narré sur d'autres époques ou d'autres espaces (particulièrement celui qu'occupe le lecteur), soit pour raconter ce qui pourrait se passer, qui ne se passe pas et qui constituerait pourtant la véritable aventure. Le fonctionnement est alors doublement excentrique : d'une part, la fiction s'accroît de courts récits parallèles qui font contre-point au récit principal, dénué d'événement notable (l'échappée digressive tirant alors sa justification de l'insuffisance du geste narratif) ; de l'autre, ces excroissances narratives se tiennent à cheval entre la sphère

---

[62] Daniel Sangsue, *op.cit*., p. 9.

[63] Dans *La montre cassée* (Lagrasse, Verdier, coll. « Chaoïd », 2004), Tiphaine Samoyault consacre précisément la séquence « Digression » au *Tristram Shandy* de Sterne. Selon elle, la digression y transcrit dans l'arrangement narratif la maladie de l'exactitude qui frappe le père de Tristram et fait la cause des malheurs de celui-ci. Samoyault conclut ainsi l'analyse : « Le livre, la littérature : des mécaniques capricieuses et divagantes, parfois, qui n'obéissent ni à la ligne droite ni au mouvement continu du temps. » (p. 26). L'écriture de Montalbetti se nourrit de cette conception, quoiqu'elle en fasse à son tour un objet rhétorique dans le jeu de la référence savante.

[64] *Ibid*., p. 413. Sangsue retrace une histoire de l'excentricité narrative qui jalonne celle du roman sur un axe parallèle à celui de la crise qu'étudie Michel Raimond : si, après la vague de l'antiroman et du roman parodique habitée par Sterne ou Diderot et poursuivie par une partie des romantiques (qui font le corpus d'étude de Sangsue), s'élève le « massif romanesque du réalisme et du naturalisme » (Michel Raimond, *La Crise du roman. Des lendemains du naturalisme aux années vingt*, Paris, Éditions José Corti, 1967, p. 13), la confiance du roman est de nouveau ébranlée au tournant du XX^e^ siècle.

[65] Frank Wagner, « "Glissements et déphasages". Notes sur la métalepse narrative », *Poétique*, n° 130, Paris, Éditions du Seuil, 2002, p. 235-253, p. 250.

de l'intrigue et celle de la lecture, et adoptent quasi systématiquement les formes de la métalepse.

Pourtant, cette lecture de la contestation du romanesque ne suffit pas à rendre compte de ce qui se joue dans ces digressions, que pour sa part Montalbetti ne considère pas comme une sortie de route, mais comme la trame même du roman[66]. Au contraire, comme l'écrit Tiphaine Samoyault :

> Dans les romans de l'excès, la digression n'est ni une déviation, ni une déviance. Elle ne peut être perçue comme la dérive loin d'un propos vers lequel il faudrait à tout prix revenir. Outre sa fonction ludique – l'excès est vecteur de plaisir –, outre ses valeurs de dérobade et de dérogation, chaque digression fait le propos : à l'opposé de la rhétorique classique qui règle le discours afin qu'il livre un sens et assure la lisibilité, au sein de laquelle les digressions ne peuvent être que temporaires, dans ces romans, le fil directeur est donné par un projet d'ensemble subsumant tous les détours, sans vectorisation sensible[67].

Dans les romans de Montalbetti, la digression n'est pas une excroissance ou une sortie de route : elle est le signe rhétorique d'une écriture ex-centrée, où le roman se conçoit avant tout dans le geste de l'énonciation, l'effort vers une co-présence avec le lecteur. Warren Motte propose de voir en cette poétique du détour une illustration de ce que Ross Chambers nomme « *loiterature* », que Motte traduit en « écrits loisibles », c'est-à-dire des écrits qui musardent et prennent leur temps pour s'établir, selon un procédé errant et non linéaire[68]. Si Warren Motte conclue de ce parallèle que l'écriture de Montalbetti, dans *Western* en particulier, donne à voir « surtout le récit d'un roman en train de se faire[69] », j'insisterai sur la paradoxale invitation à une complicité romanesque qui se love dans ces stratégies d'exhibition du geste narratif,

---

[66] « Je vous en supplie, n'écrivez pas sur vos blogs qu'il est dommage que je digresse. Avant de sortir votre stylo rouge mental et de me corriger un peu scolairement (avouez), avec votre petit air sévère, qui me blesse (eh oui), posez-vous sincèrement la question : la digression, est-ce que ce n'est pas l'espace même de la liberté ? […] Pourquoi réclamer un roman balisé, taillé au cordeau, policé, encadré par des barrières de sécurité, quand c'est avant tout de rêverie qu'il s'agit ? » Christine Montalbetti, *Trouville Casino*, P.O.L, 2018, p. 179-180. Montalbetti est aussi, avec Nathalie Piégay-Gros, l'auteure d'une étude critique consacrée à *La Digression dans le récit* (Paris, Bertrand-Lacoste, 1994), dans laquelle on peut lire que « [l]a tyrannie de l'ordre prive le raisonnement de toute vivacité et l'étouffe dans des définitions qui endorment le lecteur. La digression, à l'inverse, parce qu'elle est un principe de rupture et de variété, est féconde et stimulante pour la pensée : elle évite en particulier un formalisme excessif et autorise un discours toujours original, puisqu'il n'est soumis à aucun principe d'ordre à prétention universelle et rationnelle » (p. 31).

[67] Tiphaine Samoyault, *Excès du roman*, Paris, Maurice Nadeau, 1999, p. 120.

[68] Ross Chambers, *Loiterature*, Lincoln, University of Nebraska press, 1999, p. 8-12, cité dans Warren Motte, « Il était une fois dans l'Ouest », *in* Barbara Havercroft, Pascal Michelucci et Pascal Riendeau (dir.), *Le roman français de l'extrême-contemporain. Écritures, engagements, énonciations*, Québec, Éditions Nota Bene, coll. « Contemporanéités », 2010, p. 127-145, p. 134.

[69] Warren Motte, « Il était une fois dans l'Ouest », *op.cit*., p. 134.

bien davantage que sur la rémanence d'une mise à distance du roman toute moderne dans ces pages.

Journée américaine repose ainsi sur ce double principe d'excentricité narrative, à la fois temporelle et modale. Le roman progresse à mesure que Donovan avance dans le voyage qui le mène auprès de son ami Tom Lee, au gré des anecdotes remémorées et des épisodes qui jalonnent sa traversée en voiture. Rien n'agrémente son voyage que les souvenirs qu'il égrène et les menus événements de la route et des rares pauses qu'il s'octroie. Les micro-récits rétrospectifs d'un temps déjà clos, livrés au hasard des circonstances sans que se développe aucun effet d'anticipation, interrompent le fil du récit en occupant à sa place l'espace narratif. Le roman tient tout entier dans cette juxtaposition de saynètes, à la faveur du schéma unificateur du *road trip*. Comme son titre l'indique, *Journée américaine* s'étire sur la durée d'une seule journée, et se clôt sur un crépuscule qui est aussi, évidemment, métaphorique[70]. Le dispositif temporel y est extrêmement sophistiqué : à la trame présente du voyage, orientée vers l'avenir, se superpose assez classiquement un mouvement rétrospectif et introspectif, au fil des souvenirs que le personnage principal arpente au gré des hasards et des rencontres de la route. En ce sens, le genre de la *road story* obéit à un principe de dérivation : le déplacement géographique entraîne un vagabondage de l'esprit sur lequel se calque le mouvement narratif.

Un premier principe d'alternance se donne ici, d'ordre temporel : du voyage présent, propice à la méditation et au défilé des souvenirs, à l'acte de remémoration. Tout dans les modalités du voyage en voiture y invite, selon une métaphore largement employée tant en littérature qu'au cinéma dans le genre du *road trip*. Si la route représente une tension vers un à-venir, elle est aussi, par l'immobilité paradoxale dans laquelle elle tient le conducteur, le lieu d'une plongée mémorielle devenue *topos* du genre qui produit une narration en dents de scie, tendue dans un va-et-vient entre les deux pôles chronologiques du voyage, passé et présent. À ces deux pôles s'en ajoute un troisième, qui participe dans ce roman d'un redoublement fictionnel. Le voyage de Donovan est en effet jalonné par des projections de type proleptique lorsqu'il imagine ses retrouvailles avec son ami dans le Montana, qui dessinent les contours d'une scène à laquelle le roman ne parvient jamais. Ces prolepses n'en sont donc pas

[70] Le titre joue également avec la référence au film *La Nuit américaine* de Truffaut (1973). Truffaut reprend le nom d'une technique cinématographique qui consistait à filmer des scènes de nuit en plein jour.

réellement, et aucun avenir ne s'actualise dans le roman : les scènes qu'imagine Donovan viennent de ses souvenirs, elles se sont déjà jouées tant de fois que leur répétition ne fait guère de doute. La différence est subtile, mais importante : les retrouvailles de Donovan et de Tom Lee n'ont jamais véritablement lieu, et ce voyage demeure tourné vers le passé, fût-il projeté en avant à travers une série d'hypothèses toujours suspendues.

La véritable originalité de ce récit, toutefois, est de superposer, par le biais de cette dynamique rétrospective, le voyage de Donovan vers Tom Lee et le film des jours que les deux amis passeront ensemble, depuis l'arrivée au ranch jusqu'à la séparation prochaine. Le récit tient ensemble les deux fils du présent et de l'avenir, et le récit du séjour coexiste avec celui du voyage. La ligne du voyage se caractérise dans le livre par son caractère non borné : elle est prise *in medias res*, alors que le personnage s'est déjà mis en route et qu'il s'éloigne progressivement de la banlieue où il réside, et quittée avant son terme, lors de la dernière pause que s'accorde Donovan avant d'arriver. À cette structure filante s'oppose la boucle parfaite du séjour qui en constitue l'horizon, depuis l'*incipit* du roman qui déploie déjà la scène des retrouvailles des deux amis jusqu'à ses dernières pages, symétriques, qui figurent leur séparation.

> Tom Lee se levait de son fauteuil en osier comme s'il n'avait pas fait autre chose que d'attendre pour ce moment le bruit du moteur de la voiture de Donovan, comme si ce bruit venait emplir la forme même de son attente, comme s'il en épousait les contours avec la justesse doucement triomphante de la pièce de puzzle qu'on insère dans la figure vacante où elle vient prendre sa place. Il marchait vers le break, sans impatience, avec la sorte de sérénité que donnent les choses qui ont l'air de se produire exactement comme elles le doivent, et la lumière semblait enrober sa silhouette avec facilité, et son visage aussi, dont les pommettes se bombaient avec une bonhommie nouvelle, tandis qu'un petit rayon s'en venait fouiller son œil et laissait ricocher dans le brun de l'iris une lueur dans laquelle se concentrait le sentiment qu'il portait à Donovan. Le temps que Tom Lee arrive à la voiture, Donovan s'était extrait du véhicule, et, leurs deux corps se trouvant à même hauteur et face à face, ils se donnaient un *hug* dans la lumière réussie. (*JA*, 11-12)

La scène, qui ouvre le roman par une image (au sens étymologique : une silhouette, un fantôme) avant de l'incarner dans le présent du voyage, se place sous le patronage d'un imparfait à valeur itérative : la prolepse ne peut avoir lieu que par la grâce de l'habitude, et l'ensemble du séjour de Donovan auprès de son ami figure ainsi comme une virtualité paradoxalement assurée du récit. La fiction s'écrit dans un va-et-vient entre deux modes, l'actuel et le potentiel, en un dédoublement qui ouvre

une profondeur dans la trame chronologique. Le présent du départ se teinte du plaisir à venir des retrouvailles, que le texte décrit à la faveur d'une métaphore filmique : le temps ralenti de ce plan sur Tom Lee et l'insistance sur la « réussi[te] » de la lumière au moment de la prise d'image disent la dimension cinématographique, et même photogénique, de cette scène.

Cette écriture de la superposition s'achève en une parfaite symétrie : à la fin du séjour, à la fois irréel (puisqu'il n'existe que sur le mode de la projection, fondée sur des souvenirs répétitifs) et ancré dans une chronologie linéaire (puisqu'il est raconté depuis les retrouvailles jusqu'au congé, comme à rebrousse-plume du récit principal du voyage), correspond la suspension du terme du trajet. Le *terminus ad quem* du voyage, son terme temporel et longitudinal en même temps que l'aboutissement attendu de la diégèse, est justement escamoté par la dernière scène du roman. S'il s'en approche, Donovan ne parvient jamais à sa destination. Les retrouvailles tant attendues avec Tom Lee ne prennent que la forme d'un gonflement mémoriel doublement déceptif : d'abord, parce que Tom demeure à jamais un fantôme du récit, une de ces silhouettes issues du passé qui hantent les pensées de Donovan sans jamais s'incarner devant lui ; ensuite parce que sa dernière apparition, alors que Donovan n'est plus qu'à quelques *miles* de lui, n'est pas un souvenir d'arrivée, mais de départ. Le dernier visage de Tom est celui que Donovan lui connaît au moment des congés qu'ils ont pris l'un de l'autre au fil des ans : « [à] chaque visite, même de jour, Tom Lee raccompagne Donovan jusqu'à sa voiture, et la seule chose qui change, c'est le ciel, son allure, d'une fois sur l'autre » (*JA,* 274). À la lumière heureuse qui se réfléchissait dans l'œil de Tom lors de l'arrivée de Donovan répond la pénombre d'un départ nocturne, qui bientôt se déploie en un inventaire de toutes les configurations lumineuses possibles d'un ciel de départ : « acrylique bleue, unie, couvrante » (*JA,* 274), « nuages onduleux » (*JA,* 275), « ciels gris et compatibles » (*JA,* 276) accordés à la tristesse des départs, « ciel très mobile » (*JA,* 276).

Le roman s'achève sur une ellipse, en un court-circuit temporel qui fait coïncider les dernières minutes avant les retrouvailles avec les derniers pas que les deux amis jamais retrouvés accompliront sûrement ensemble avant de se séparer. Se superposent ainsi dans les dernières pages du roman deux scènes antithétiques, le dernier arrêt de Donovan avant d'atteindre le ranch de son ami, et une rêverie sur la scène de congé elle-même, démultipliée dans le temps. Ce télescopage fait saillir la

profondeur mémorielle dont tout le récit constitue une traversée : tous ces ciels contenus les uns dans le souvenir des autres, au sens pictural que permet le caractère largement métaphorique de la caractérisation, creusent l'instant de la séparation d'une profondeur vertigineuse. L'instant singulier condense la densité temporelle d'une amitié de plusieurs années :

> – car ce moment, oui, a cette puissance qu'il embrasse tous les autres, qui lui deviennent coprésents, tous les moments que vous avez passés ensemble, depuis les années sur le campus, et qui viennent s'y lover, paisibles, indistincts, doux et fondateurs. (*JA*, 274)

La séparation prochaine des deux amis (puisqu'arriver quelque part, c'est toujours, déjà, en prévoir son départ) s'esquisse à travers le souvenir simultané de tous leurs congés passés. Le principe du « coprésent » (qui n'est pas co*présence* : il ne postule pas la présence simultanée de deux êtres côte-à-côte, mais fonctionne par superposition, et révèle la profondeur diachronique d'un instant tunnellaire, perçu dans son épaisseur et non dans son étendue) opère comme une clé du dispositif narratif du roman. La trame du récit subit ainsi une triple subversion : la suppression des bornes chronologiques du voyage (ni début ni fin, donc, pour le fil principal du livre) ; la superposition d'un récit virtuel sur le récit actuel, qui comble les lacunes de ce dernier en désignant l'horizon vers lequel il s'achemine ; la démultiplication du présent en un « coprésent » par quoi s'abolit le caractère passager de l'instant pour laisser place à sa puissance multidimensionnelle.

Or, pour le récit de la route précisément, le présent n'est que celui du passage et de la traversée. L'écriture de *Journée américaine* va à l'encontre du principe même du genre dans lequel s'inscrit le roman. Le véritable objet du roman, qui semble hésiter entre deux pôles dans le titre, est bien le temps (contre l'espace) dans son épaisseur, tel qu'il se donne lorsqu'on le ressaisit par le prisme d'une amitié de plusieurs années. Le temps, dans le roman, est moins celui qui, vectorisé par le voyage depuis le passé vers un point fixe dans le futur, s'écoule d'une manière linéaire, que celui, tout autre, des relations interpersonnelles. Celui-là doit s'envisager en profondeur et non dans l'étalement, il est un « feuilleté » (*JA*, 17) de moments passés ensemble dont les « strates de temps accumulé […] font le liant, l'amidon […] » (*JA*, 18). Géologie ou chimie culinaire, les deux métaphores employées dès les premières pages disent l'épaisseur d'un temps devenu matière.

Il faut entendre en ce sens l'envoi des derniers mots du texte, qui achèvent de défaire la structure du voyage en en escamotant le terme. Si l'enjeu véritable tient

davantage à l'amitié profonde des deux personnages principaux et à la nature particulière d'un temps démultiplié par celle-ci, alors toute borne chronologique ne vaut que comme provisoire dernière couche du millefeuille amical. La fin suspendue désigne le point de fuite d'un parcours qui peut s'entendre, dès lors, comme une métaphore de la vie elle-même. Elle confirme aussi le déport de l'attention romanesque depuis la surface (celle de la route, qui fonctionne comme décor et prétexte au récit de l'amitié qui demande qu'on l'emprunte) vers le cœur sensible du récit.

> Il va s'agir de reprendre la route, et on repense un peu à tout ça, les années sur le campus, Tom tout seul dans son ranch, et Jane, qu'on a laissée sur le parking de la cafétéria, et qui se trouve où à présent, Jane qu'on aimerait bien revoir, dont on se dit que ça se fera peut-être, et on reste un moment comme ça le corps immergé dans les paysages, on regarde les terres qui s'étendent sous le ciel vaste avec l'idée de cet avenir un peu incertain de moments avec Jane, et celle aussi de cet avenir tout proche des retrouvailles avec Tom, on aspire par bouffées profondes le grand air avant de remonter dans le véhicule pour rouler vers la suite, oui, la suite. (*JA,* 279)

Le dernier paragraphe du roman apparaît, logiquement, comme une ouverture et non comme un aboutissement, et relance la perspective fuyante de la route contre la destination. La dynamique temporelle de cet *explicit* est double : à la fois contemplation de possibles où les frontières entre passé et futur deviennent poreuses, et où le présent disparaît sous le signe de l'hypothétique et du provisoire ; et tension vers la poursuite du voyage dans un avenir éternel. La répétition (« la suite, oui, la suite »), redoublée par la coupe monosyllabique en une figure proche de l'épanorthose ou de l'expolition, signe cette tension lâche vers un avenir non défini.

Le cas de *Journée Américaine* est l'un des plus spectaculaires parmi les romans de Christine Montalbetti pour dégager les principes sur lesquels repose la construction narrative de ses romans. Suspension de la chronologie linéaire et creusement d'un temps-matière constituent deux des piliers de cette écriture qui refuse la vectorisation tendue de l'intrigue et n'a de cesse d'y ménager de la respiration.

Soumis à ce même souci, un autre principe de construction narrative se fait jour à la lecture de ces œuvres, qui travaille la déroute et la digression contre la linéarité du récit. Plus que d'une réticence à l'ordonnancement temporel de la fiction, c'est d'une volonté de préserver les aléas de la vie réelle dans le roman, par la suspension ou la contradiction de la succession logique attendue du récit, qu'il

retourne alors. Au lieu de progresser en tenant l'ordre des événements, le récit se développe en ramifications excentriques, qui prennent appui sur un élément du récit principal pour tisser à partir de lui une micro-fiction indépendante. La narration dévie sans cesse de son cours, l'intrigue adopte une forme rhizomatique plutôt que linéaire. Narrations à bâtons rompus, les romans de Christine Montalbetti se construisent ainsi selon un principe de fractionnement et de dispersion, qui se reflète dans l'organisation de ses textes en chapitres courts. Cette fragmentation du texte consacre parfois explicitement le statut de la digression comme principal mode de progression du roman en même temps qu'elle suscite un puissant effet d'écho d'un chapitre à l'autre. La progression des romans s'appuie donc sur une contradiction structurelle entre foisonnement et unité, dispersion et progression narratives.

L'Évaporation de l'oncle (2011) fonctionne ainsi selon un principe de foisonnement excentrique qui rend malaisée la progression du récit. Yasu, dont l'oncle a disparu (la formule japonaise, « s'évaporer », donne son titre au roman) lorsqu'il était très petit, décide à l'âge adulte de partir à sa recherche, sillonnant pour cela les paysages du Japon. Si le récit se place immédiatement sous le sceau du roman initiatique et mobilise par défaut le cadre de la quête comme structure narrative, chaque étape du voyage de Yasu s'accomplit dans une tension entre le caractère infime des événements qui surviennent réellement et les échappées folles des récits secondaires qui se développent à partir d'éléments insignifiants du récit principal, comme autant de boucles parasites qui l'étoffent et le lestent. La lecture doit ainsi opérer entre deux modes : celui, paradoxalement statique, d'une quête narrée au ralenti, et celui, échevelé, des fictions excentriques qui s'y appuient.

Ainsi, lorsque Yasu, attablé dans une auberge, tente de prendre part à la conversation des convives, le silence où l'alcool le plonge libère l'espace de l'intrigue pour une micro-aventure entièrement contenue dans les marges métaphoriques du récit. L'idée qui lui échappe et qu'il tente à toute force de retrouver se mue en un chapeau de paille de riz, l'un de ceux qui figurent sur les estampes de Hiroshige, et entraîne le personnage dans une course éperdue où l'humain lutte pour la parole, l'objet pour la liberté :

> Cette idée est comme un chapeau tombé à terre et qui, par grand vent, tourne sur sa tranche, se carapate bille en tête et tout de guingois. Son propriétaire affolé (vous connaissez cette estampe d'Hiroshige) entame derrière lui une course gauche, le corps empêtré dans son manteau de pluie qui bat dans la tempête, agité par les rafales, et sa bouche est tordue dans

> l'effort et la stupeur ; son œil demeure fixé sur le couvre-chef qui devant lui semble avoir pris son autonomie et dégringole à bonne allure, guilleret, prenant nettement l'avantage. (*EO*, 74)

La comparaison initiale repose sur un contraste entre sa formule apparemment simple (« cette idée est comme ») et la complexité de la saynète qui s'ensuit, et qui progresse par accumulation syntaxique (notamment par tout un travail sur les expansions du nom : propositions relatives et groupes apposés). En lieu et place de la scène de conversation, trouée par ce blanc du personnage, se développe un tout autre tableau. L'estampe, figure traditionnelle de l'art japonais, s'anime et se superpose à la scène quotidienne. Les liens associatifs de la métaphore, qui garantissent le fonctionnement réciproque du symbole entre l'idée vagabonde du personnage soûl et le chapeau envolé, se distendent peu à peu ; le chapeau s'autonomise et la métaphore prend corps.

> Le cône qui s'en va, qui roule sur lui-même comme un disque, devant vous, et qui prend plaisir, on le jurerait, à vous braver, son petit être de paille de riz tout énervé à l'idée de sa liberté neuve, non plus fixé sur votre tête, ni servilement accroché dans une entrée, au-dessus des socques, et là rongeant son frein, dévoré par l'ennui, mais qui dévale, exalté et nerveux ; et qui le suit, gauchement, la main toujours tendue en avant, au bord du déséquilibre, la face raturée par la pluie, son propriétaire ahuri, notre Yasu, qui se représente parfaitement la scène, le chapeau godillant sur sa tranche et filant loin devant, prompt et léger, s'occupant seulement de fuir, tout à la griserie que c'est. (*EO*, 76)

Une nouvelle trame narrative se développe à partir de cette autonomisation du symbole, qui mobilise un autre personnel. On oublie Yasu perclus dans son silence involontaire pour se figurer une scène connue : la détresse commune, infime et irritante, d'avoir à rattraper son couvre-chef sous la tempête. Le pronom d'adresse « vous » sollicite l'identification du lecteur et s'ouvre sur le général. L'indéfini « on » et le présent gnomique ancrent la scène dans un partage sensible où se brouillent, l'espace d'un instant, les frontières de la fiction : narrateur, personnage et lecteur courent ensemble après ce chapeau perdu. La seconde partie de la phrase opère un rétablissement qui prend appui sur la formule métaleptique, héritée de Sterne, de Diderot, de Stendhal, « notre Yasu », et resserre les fils de la métaphore initiale. C'est donc une figure, au sens pictural et stylistique, qui offre le tremplin du développement de la déroute narrative, par franchissement du seuil du symbolique et actualisation de la métaphore. La fin du paragraphe rétablit les assises du récit, la saynète est renvoyée à son caractère imaginaire. Le personnage principal est éclipsé de sa propre rêverie

dont il devient personnage secondaire : il perd son tour de parole et sa place dans l'intrigue.

Les digressions montalbettiennes fonctionnent ainsi sur un double principe de narration supplétive et de compensation héroï-comique de la ténuité des événements de l'intrigue principale. Elles prennent appui sur un élément microscopique, souvent insaisissable, pour développer ensuite à ses dépens des micro-fictions qui l'emportent sur celui-ci. À la vraisemblance de scènes narrées dans leur familiarité plate répond le grandissement ludique de figures qui profitent de l'éphémère autonomie que leur confère le texte. Un motif, celui des insectes, est particulièrement saillant à travers l'œuvre de Montalbetti et repose précisément sur ce principe de décentrement et de changement d'échelle. La focale se décale des personnages humains aux insectes qui en peuplent le décor, pour saisir la scène selon un point de vue excentré et nécessairement déformant.

Ainsi en est-il de la promenade digestive que s'octroient les trois commensaux de Yasu, avec le personnage principal un peu à leur suite, en spectateur. Très vite, la scène se transforme en véritable ballet, entre la chorégraphie pataude des trois compères enivrés et le concert des insectes qui peuplent le tour de l'étang où ils parviennent. Mille-pattes, sauterelles des rizières, araignées, scarabées, limaces, perce-oreilles, grillons, criquets, cigales et crapauds défilent ainsi en une énumération joyeuse, qui crée un effet de foule – contre-point minuscule aux trois hommes qui dansent sur la berge. La narration adopte le point de vue des insectes sur les personnages, pour une plongée vertigineuse parmi ce monde ténébreux, à ras de sol, pour qui la présence humaine se limite à une menace potentielle ou à un accident intempestif : « et la semelle de leurs socques enfonce parfois sous terre la tête d'un perce-oreille résistant mais un peu agacé de cet imprévu cataclysme » (*EO*, 83). La sensibilité passe du côté de l'insecte anthropomorphe et agacé, au détriment de l'homme tout entier contenu, par métonymie, à sa chaussure. Le changement d'échelle favorise un changement de perspective, et la conscience de la scène quitte les corps ivres pour habiter ceux, minuscules, des êtres ordinairement invisibles. La liste n'impose pas une pause à l'action, elle la complète, la donne à voir depuis une autre focale. Le narrateur énumère sans que les trois amis cessent de danser sous la lune.

De même, le match de football américain où Tom Lee et Donovan, les deux personnages principaux de *Journée Américaine*, se sont rencontrés pour la première

fois, est raconté depuis le point de vue des moustiques qui s'y repaissent. Dès l'annonce du chapitre consacré au football, l'intérêt glisse du match en lui-même, avec ses spectateurs qui en constituent au moins autant le spectacle que ses joueurs, vers les moustiques. Le rituel de la saison de football, qui entraîne plusieurs millions d'Américains chaque année dans les stades ou devant leurs télévisions, fait à son tour l'objet d'une transposition du point de vue humain au point de vue animal, par le biais de la personnification. L'ensemble du match passe ainsi au second plan, le temps de lancer le coup d'envoi et d'effectuer la première action, tandis que le récit se concentre sur la perspective des moustiques vrombissant face au choix qui s'offre à eux dans les tribunes. L'action du *quaterback* cède le pas aux stratégies des moustiques, à leurs micro-dégoûts face aux « mauvais coucheurs qui se sont tartinés de citronnelle » (*JA*, 35), à leur satisfaction envers un public globalement « de bonne composition » (*JA*, 36). Oubliant les joueurs de terrain, dont l'uniforme de rigueur constitue un redoutable piège, les moustiques doivent choisir entre les joueurs de la réserve, les arbitres, les majorettes, sélectionner les meilleures cibles, élaborer des stratégies d'approche pour étancher leur soif. Les logiques de la chasse l'emportent sur l'explication promise par la narratrice du jeu de football américain[71].

> Ils prennent le temps de choisir leur cible, et que diriez-vous de foncer sur cette calvitie commode, avec tous ces vaisseaux appétissants à fleur de peau, disponibles, ô spectacle délicieux de leur émouvante vulnérabilité. Offrant sa rondeur blanche et démunie dans la nuit du stade, ce crâne ne réfléchit-il pas la lumière des projecteurs comme une planète morte qui se trouverait dans l'axe de rayonnement d'un astre ? On a vraiment l'impression d'alunir là-dessus. (*JA*, 36)

Neil Armstrong miniature, le moustique vole en caméra embarquée vers sa cible lunaire, dans un effet de grandissement parodique où l'épique évoque les images des grandes missions spatiales. Le chapitre se clôt sur la détresse des moustiques écœurés de tant de sang disponible, soûls à leur tour et incapables désormais de mener l'action nécessaire à la poursuite du récit[72]. L'impression vague de satiété un peu

[71] Dans *Journée Américaine* comme dans la plupart de ses romans, Christine Montalbetti se met en scène en narratrice, utilisant son prénom et façonnant son personnage à son image biographique.

[72] Dans le même chapitre, l'attention se déporte parallèlement sur un autre animal. Quittant un instant les insectes, le texte consacre quelques pages à Ralphie, bisonne mascotte de l'équipe du Colorado : nouvelle échelle pour ce nouveau point de vue animal, qui supplante l'explication attendue des codes du jeu et de ses rites au profit d'une nouvelle liste, biographique, celle-ci, qui recense les bisonnes qui se sont succédées sous le nom et dans le rôle de Ralphie jusqu'à nos jours. En outre, on retrouve ces moustiques écœurés de sang frais dans *Plus rien que les vagues et le vent* (*Les vagues*, 204) ; et le premier chapitre de *Western* se consacre aux tribulations d'une colonie de fourmis menacée par la proximité des pieds du personnage principal : « Adoptons un instant leur point de vue (ceux que la vie des animaux n'intéresse pas peuvent se rendre directement et sans dommage à la page 19) » (*W*, 12).

lourde renvoie à la mélancolie typique des soirs d'ivresse qui en ternit la jubilation première.

Christine Jérusalem appelle « effet de loufoque » ce jeu de perspective et de proportion, qui s'ajoute ainsi au travail du rythme que j'évoquais avec elle plus haut. Elle s'intéresse ainsi aux mouches qui bourdonnent dans les textes d'Échenoz, de Laurrent et d'Oster, dont la geste héroï-comique charrie une vision du monde, au sens propre également de l'optique : « [l]e récit loufoque est une machinerie optique qui rapproche et grossit l'insignifiant, modifie le système des échelles et propose une nouvelle perspective[73] ». On pense alors au dernier chapitre dernier du livre VI de *Tristram Shandy*, « sur les lignes droites », où le narrateur propose, comme une transcription visuelle de son art de conteur, une série de lignes zigzagantes dont la droite constitue la perfection inatteignable (et pour cause : non désirée[74]).

Comme chez Jean-Philippe Toussaint ou chez Leslie Kaplan, ces jeux de distorsion de la linéarité romanesque signalent aussi chez Montalbetti, outre un plaisir évident de la digression, un rapport au temps teinté de mélancolie où affleure la hantise de la perte. Empêcher le roman d'avancer, le gonfler afin qu'il occupe plus d'espace, n'est-ce pas aussi une manière de suspendre, de retenir du moins, le cours du temps, de préserver l'instant sous l'œil complice du lecteur ? Ce souci du passage du temps et de la déperdition que provoque la disparition de l'instant présent affleure dans tous les textes de Montalbetti, mais il s'exprime avec une netteté particulière dans *L'Évaporation de l'oncle*. Ce roman japonais contemplatif et poétique repose sur le motif assoupli de la quête, celle de Yasu parti à la recherche de son oncle disparu depuis des années, et s'étire plus qu'il ne progresse au gré de diversions multiples. Le roman dans son entier s'écrit comme une déploration générale de la fuite du temps. Ainsi, à l'arrivée de l'automne, le narrateur se plaint amèrement de l'obscénité dont la nature jaune et rousse offre le spectacle, lente putréfaction plutôt que derniers feux de la belle saison.

> On dira ce qu'on voudra, au sujet du flamboiement somptueux de l'automne, de l'incendie fastueux de roux, de vermillon et d'or, et je ne parle même pas de la petite feuille d'érable écarlate dont on s'en va chercher dans la forêt l'incarnation la plus parfaite : la vérité, c'est quand même que tout ça est en train de pourrir autour de soi. (*EO*, 167)

[73] Christine Jérusalem, « Le loufoque : une écriture en pattes de mouche », *op.cit.*, p. 137. La chercheuse évoque aussi l'« appareillage optique » caractéristique du récit loufoque.
[74] Laurence Sterne, *Vie et opinions de Tristram Shandy, gentilhomme* [1759], trad. Charles Mauron, Paris, Flammarion, coll. « Garnier-Flammarion », 1982, p. 425-426, évoquées in Randa Sabry, *Stratégies discursive. Digression, transition, suspens*, Paris, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 1992, p. 132-133.

Le comique de cette intervention repose sur le contraste des registres. À la noblesse des couleurs d'automne, listées en écho avec toute une tradition de célébration de la nature à cette saison et en lien seulement à demi ironique avec la connotation mélancolique que lui associe par exemple la poésie verlainienne, s'ajoute la délicatesse de la tradition japonaise de la quête d'une feuille d'érable parfaite. Ce premier ensemble contraste brutalement avec l'effet de chute final qui fait de la putréfaction l'unique révélation de ces transformations insidieuses. Mais le comique n'est pas la seule tonalité qui se dégage de ces réflexions sur l'automne à mesure que progresse le roman (le rythme des saisons soutenant ici la temporalité de l'errance de Yasu), et le texte en dégage bien vite l'écho philosophique :

> En soi-même aussi, sans doute, des transformations subreptices, les effets du voyage, pour Yasu, ceux de l'attente, pour Yunko, tout ce qui, insensiblement, doit bien trouver à muer, ses pensées offertes au vent, dans la sensation de sa propre impermanence. (*EO*, 181)

Des altérations de la forme et de la couleur des feuilles d'arbre, le texte passe à celles que le temps particulier de la quête ou de l'attente impose aux personnages, dans le souvenir – socratique, pascalien, baudelairien… – de leur propre finitude. Le pourrissement prend alors des reflets plus sombres, pour devenir l'anticipation grinçante du devenir des personnages. Mais au-delà de ces considérations nées d'une tradition pluriséculaire, le souvenir de cette impermanence universelle ouvre sur de belles pages où se condense avec émotion toute la densité temporelle de la vie, à la manière du présent tunnellaire que j'évoquais déjà à propos de *Journée Américaine*, et qui fonde la représentation du temps montalbettien.

> C'est là-dessus que vous refermez vos bras, sur cette petite somme non recensée de vos bonheurs et de vos malheurs, qui forme le baluchon de votre existence, et que, devant ce jardin, vous portez sans plus de déchirement contre votre ventre, parce que c'est ce qui vous revient. (*EO*, 194-195)

Chez Montalbetti, le moment de pur présent doit être compris comme une superposition parfaite des expériences du passé. Son présent est complexe et se donne en un feuilletage d'époques, la « somme » d'un vécu singulier, contre l'image de la vie comme une ligne filant vers l'avenir dans la perte irréparable du passé. « [C]e qui [n]ous revient », le « baluchon de [n]otre expérience », est ce présent augmenté qui défie le temps linéaire – quand Toussaint rêve à la suspension parfaite d'un présent pur, hissant le Je à une dimension cosmique. Les romans de Montalbetti s'écrivent par addition contre la perte, avec le discret espoir de relier les instants épars d'une vie, de

solder le vieux compte de l'existence envers nous. Ils empruntent une forme de narration pensive, pour reprendre le mot de Barthes, entre expressivité et suspension du sens dans les retards concertés de la plume[75].

4) CONTREPOINT : LES RÉCITS SIDÉRÉS DE TANGUY VIEL

Les romans de Tanguy Viel ne peuvent être lus par le même prisme que les précédents : la réticence qui s'y exprime face à la continuité narrative ne tient pas en un travail de dé-narrativisation, par suspension de toute logique temporelle ou causale, mais dans un travail de délinéarisation de la trame chronologique qui s'inscrit dans la tradition des écritures du suspense, et surtout de déstabilisation de la voix narrative par un recours systématique aux procédés de la modalisation et de l'épanorthose. La plupart des romans de Tanguy Viel épousent en effet la structure du roman policier, et du roman noir en particulier[76] : récits de crimes et récits par des criminels, ils se donnent pour la plupart comme des témoignages rétrospectifs qui racontent ou élucident le crime passé (*Paris-Brest*, *Le Black-Note*, *L'Absolue perfection du crime*, *Article 353 du Code Pénal*), ou comme des récits tendus vers l'événement criminel (*Insoupçonnable* et *Cinéma*, qui raconte lui-même un film noir) avec la notable exception de *La Disparition de Jim Sullivan*, qui, lui, mène à la transgression criminelle comme par accident et sans que le roman réponde aux codes du genre policier. C'est sur une impulsion, afin de se débarrasser d'un rival amoureux, que le personnage principal accepte en contrepartie de jouer un rôle de transporteur au sein d'un trafic d'œuvres d'art, et le roman ne repose pas sur le suspense.

L'intrigue des romans de Viel demeure donc tendue. L'écriture policière use jusqu'à saturation de l'anticipation et de la prolepse, jusqu'à ordonner tout le roman autour d'un événement fondateur – qui n'est pas toujours le moment du crime. Chaque narrateur est hanté par un souvenir obsédant qui régit toute la construction

[75] Je joins ma voix à celle d'Estelle Mouton-Rovira, qui rappelle ce mot barthésien qu'on trouve à la fin de *S/Z*. Roland Barthes, *S/Z* in *Œuvres complètes. « 1968-1971 »*, éd. Eric Marty, vol. 3, Paris, Éditions du Seuil, 2002, p. 300, et Estelle Mouton-Rovira, *Théories et imaginaires de la lecture dans le récit contemporain français*, *op.cit*., p. 91.

[76] Tzvetan Todorov, dans sa typologie fondatrice, distingue la structure rétrospective du roman à énigme, tournée vers l'élucidation d'un crime antérieur au début de l'histoire, de celle, prospective, du roman noir, qui s'écrit dans la tension vers un crime possible et à venir. Tzvetan Todorov, « Typologie du roman policier » in *Poétique de la prose* [1971], Paris, Éditions du Seuil, 1978, p. 18-21.

narrative. Écrire, pour Tanguy Viel, c'est à la fois regarder à travers le pare-brise et dans le rétroviseur :

> Oui, je voudrais écrire un livre absolument comme ça. Un livre avec un pare-brise et un rétroviseur, c'est-à-dire avec la volonté du devenir pur, toujours devant et aller sans mémoire et puis cette espèce de chose qui, en regardant devant, ne cesse de projeter en arrière[77].

L'alliance du pare-brise et du rétroviseur, du devenir pur et de l'obsession rétrospective, rend compte de la tension qui habite l'écriture de Viel. Les effets de prolepse sur lesquels repose la narration rétrospective, soutenus par l'adoption majoritaire de la focalisation interne pour un narrateur autodiégétique, constituent le lieu principal de ce travail de défection du cours du temps en autant d'instants qui ne passent pas[78]. A cela s'ajoute une posture narrative de non-fiabilité : ces romans, souvent narrés par les coupables, reposent sur une rhétorique de l'hésitation qui ne parvient pas à établir une version définitive de l'événement central[79]. Le récit est creusé par le doute, vacillement de la mémoire ou approximations du récit ; au lieu de résoudre l'événement et d'en proposer une lecture herméneutique, il le fige dans un présent incrédule à jamais soumis à caution.

Article 353 du Code Pénal s'ouvre précisément sur la scène du meurtre d'un promoteur immobilier, Antoine Lazenec, par le narrateur, Martial Kermeur. L'ayant commis, Kermeur se trouve en posture privilégiée pour élucider tous les aspects et établir un récit complet du meurtre, comme le lui demande le juge auquel son quasi-monologue s'adresse après son arrestation. Pourtant, dès les premières pages, le récit est marqué par l'hésitation, le retour sur ce qui vient d'être dit, les aveux d'insuffisance ou d'approximation. Aux notations descriptives des premières lignes

---

[77] Entretien de Tanguy Viel avec Johan Faerber, « Vers une mélancolie des premiers romans? », *in* Marie-Odile André et Johan Faerber (dir.), *Premiers romans, 1945-2003*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, coll. « Fiction/non-fiction XXI », 2005, p. 89-99, p. 97.

[78] Gérard Genette définit le narrateur autodiégétique comme celui qui, présent dans l'histoire qu'il raconte au sein du roman, en est aussi le héros ou personnage principal. Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1972, p. 252.

[79] Sur la question du narrateur non-fiable, voir Frank Wagner, « Quand le narrateur boit(e)… (Réflexions sur le narrateur non fiable et/ou indigne de confiance) », *in* Francis Langevin et Raphaël Baroni (dir.), *Arborescences*, n° 6, « Polyphonies : voix et valeurs du discours littéraire », 2016, p. 148–175 ; Andrée Mercier et Frances Fortier, « La narration impossible. Conventions réalistes, catégories narratologiques et enjeux esthétiques », *in* Andrée Mercier et Frances Fortier (dir.), *La transmission narrative. Modalités du pacte romanesque contemporain*, 2011, Québec, Éditions Nota Bene, coll. « Contemporanéités », p. 333-356. Anaïs Oléron travaille depuis 2014 à une thèse de doctorat consacrée à cette question : *Le narrateur non fiable en question(s), parcours textuels et liberté du lecteur*. Thèse de Doctorat en cours de réalisation, sous la direction de Vincent Jouve et de Frank Wagner, Université de Reims.

qui plantent le décor (grâce au présentatif simple et par énumération : « Il y avait le bruit du moteur qui tournait au ralenti et les vagues à peine qui tapaient un peu la coque, au loin les îlots rocheux […] et puis les sternes ou mouettes [...] », *A353*, 7) succède, dès que la description laisse place à la narration, une rhétorique prudente.

> Je ne saurais pas dire aujourd'hui si c'est cette phrase ou une autre, mais je sais que pas longtemps après, je le regardais frapper la mer de ses bras alourdis, indifférent aux gerbes d'écume qu'il déplaçait. Peut-être il a pensé qu'il allait rejoindre un rocher ou un autre qui à marée basse se verrait affleurer. Même les sternes dans leurs rires avaient l'air de penser ça – elles, posées sur les arêtes coupantes des quelques roches lointaines qui déchiraient l'horizon, comme si elles trouvaient normal ce qui venait de se passer (…) (*A353*, 8)

Au moment d'expliquer son geste, le narrateur hésite, suspend la présomption de causalité qui pousserait le juge, et à travers lui le lecteur, à établir un lien entre la dernière phrase que Lazenec prononce avant d'être jeté à l'eau et l'impulsion de Kermeur. La circonstance temporelle (« aujourd'hui ») laisse entendre que la prudence du narrateur s'explique par la précarité de son souvenir, quelques jours après le meurtre ; que l'impulsion meurtrière s'est jouée dans un instant qui désormais échappe à sa mémoire. Au lien de conséquence attendu se substitue le simple enchaînement chronologique, « pas longtemps après », qui grève la phrase d'une forme déplacée d'asyndète : le lien logique que souligne la prétérition initiale en refusant d'en attester se trouve, ainsi, escamoté.

La sidération du criminel face à son propre crime transparaît également dans le déplacement de la focale de son propre point de vue à celui, animal et insondable, des mouettes. C'est à elles que Kermeur s'en remet en conclusion de cet épisode : « [p]eut-être, j'ai pensé depuis, pour vraiment savoir ce qui s'est passé à ce moment-là, c'est à une mouette qu'il faudrait le demander » (*A353*, 9). L'animal incarne le point de vue surplombant qu'il faudrait pouvoir adopter pour livrer un récit infaillible, leur vol devient le symbole d'une omniscience inaccessible sur laquelle Kermeur projette son propre sentiment : « même les mouettes, elles approuvaient » (*A353*, 9). Il se joue dans ce glissement focal, dès l'*incipit* du roman, une posture de narrateur défaussé, qui refuse d'assumer l'entière responsabilité de la reconstitution des faits en mettant en scène son incompétence paradoxale. Plus loin, le récit de l'arrestation de Kermeur est lui aussi placé sous le signe de la modalisation : « [j]e crois que c'est à ce moment-là qu'il a commencé à pleuvoir un peu » (*A353*, 11-12).

Par opposition, l'histoire plus éloignée dans le temps que Kermeur déplie ensuite lui apparaît avec une clarté synthétique : « Une vulgaire histoire d'escroquerie, monsieur le juge, rien de plus » (*A353*, 17). Le narrateur rejoint alors les mouettes dans leur position de surplomb, capable désormais de rassembler en une formule lapidaire l'essence de son histoire sous une étiquette générique (« une vulgaire histoire d'escroquerie »), dont la qualification péjorative neutralise potentiellement le poids affectif en même temps qu'elle affiche, dès le préambule, les rouages de la narration à venir avec une forme de distanciation ironique (signe d'une maîtrise inédite jusqu'ici). L'escroquerie constitue en effet un motif littéraire stéréotypé, autant qu'un schéma juridique habituel pour le juge : on en connaît les rôles principaux, on en pressent le développement. Dans le cas du roman, l'histoire a même commencé par la fin, et le suspense ne porte plus sur le dénouement, mais sur les rouages de l'affaire. Le lecteur adopte la position de l'enquêteur et le point de vue du juge, guidé par le récit de Kermeur. La numérotation des parties ne commence en effet qu'après la scène initiale du crime, comme si la structure même du paratexte soulignait le statut à part de ce récit en mettant en scène la dislocation de l'aveu. L'adresse de la fin du prologue confirme que ces pages appartiennent bien au monologue du personnage, quoiqu'elles subissent une forme d'antéposition qui défait la chronologie des faits et dramatise cette ouverture. La place qu'elles auraient logiquement dû occuper dans le récit, au moment final de la confession et juste avant le verdict du juge, est signalée au lecteur par dramatisation typographique : une ellipse, soulignée par l'adresse à la fois intradiégétique (au juge) et métaleptique, « La suite, vous la connaissez » (*A353*, 170), clôt le chapitre sur un blanc. Seul donc le jour du crime demeure brumeux, au sein d'une mémoire transie par l'assassinat.

La poétique de l'épanorthose qui se développe là signale la persistance de l'événement traumatique dans le souvenir de Kermeur, dans une intensité telle qu'elle en efface les contours précis. Ce récit se donne comme une succession de saynètes : les bribes d'un dialogue, l'image d'un corps à jamais luttant contre les vagues, le gros plan sur l'œil impavide des oiseaux marins, tandis que l'histoire plus large dans laquelle il se loge et qu'il vient conclure, elle, peut se déployer – non sans que certains épisodes particulièrement marquants, certains enchaînements événementiels, demeurent sous caution. Ainsi du jour de l'arrivée de Lazenec sur la presqu'île : « [d]u moins on dirait que c'est comme ça que ça s'est passé (…) » (*A353*, 22), ou de la première rencontre de Kermeur avec le promoteur :

> Mais je ne dirais pas que je l'ai trouvé antipathique ce jour-là, non, ce n'est pas le mot qui convient, et même, si quelque chose de sombre avait seulement été écrit, même à l'encre invisible ce jour-là sur le verre des fenêtres, cela se saurait et moi je n'aime pas tirer des flèches trop lumineuses depuis le passé lointain pour éclairer le présent, je veux dire, je sais bien qu'il n'y a pas de boussole revenue du fond des mers pour nous indiquer le nord, et souvent c'est plutôt le contraire : c'est le présent qui jette sa lumière vers les grands fonds marins. (*A353*, 36)

La prétérition initiale ouvre une série de précautions rhétoriques qui résonnent avec un reproche communément adressé au récit : celui que la mise en intrigue, rétrospectivement et depuis le surplomb de qui connaît déjà la fin, réorganise les faits selon un enchaînement de cause à effet. Le souci de précision dont fait preuve Kermeur contraste ironiquement avec le caractère pompier des métaphores dont il use ensuite : messages secrets qui rappellent l'encre sympathique des récits d'espionnage, « flèches lumineuses » tirées depuis le passé pour éclairer les zones d'ombre du présent ou « boussole » subitement émergée des fonds marins pour s'offrir aux navigateurs perdus. Signaux codés, lumineux ou magnétiques constituent bien plutôt les risques d'une interprétation trompeuse, et l'accusé adopte la posture du juge en soulignant l'enjeu de son propre récit : établir, depuis la situation présente, la hiérarchie des événements passés sans céder à la tentation téléologique. Sur le plan de la construction narrative, la prudence de Kermeur pointe le caractère artificiel de l'usage des prolepses, caractéristique du roman à suspense. Il met l'auditeur (le juge) et le lecteur en garde contre les réflexes herméneutiques conditionnés par son annonce liminaire : qui promet une « histoire d'escroquerie » instaure un pacte de lecture romanesque familier, et mobilise une grille de décryptage bien rodée. Ces avertissements et prétéritions, cette poétique plus générale de l'épanorthose qui mine le récit à mesure qu'il se développe et porte le soupçon tant sur le propos de l'énonciateur que sur les modalités d'écoute de son destinataire, contribuent à situer le roman entre surexposition de son ancrage générique du côté du roman policier et évidement de son fonctionnement propre.

Le récit adopte des effets de prolepse, pour un mode de développement qui n'est pas tant chronologique que spatial. Les enquêtes de Tanguy Viel répondent à des stratégies d'occupation du territoire narratif. Celles-ci traversent d'abord une phase de disposition, comme on installe ses fils sur le métier à tisser, avant que s'enclenche la mécanique qui les tisse ensemble pour un résultat indémêlable.

> Pour un juge, il n'avait pas cette condescendance ou dureté ni tout l'attirail que je m'étais représenté le concernant, je veux dire, ni la barbe grise ni l'embonpoint d'un quadragénaire, non, ce juge-là, il avait trente ans à tout casser et on aurait dit qu'il avait envie de m'écouter. Je me suis dit qu'il aurait pu être mon fils, qu'en un sens, il aurait mieux valu que ce soit lui, mon fils, étant donné la situation d'Erwan à cet instant – Erwan, oui, c'est le prénom de mon fils –, étant donné la cellule de trois mètres sur trois d'où sûrement il regardait la ville, puisque donc il y a cela aussi dans cette histoire, les conneries d'Erwan. (*A353*, 16)

Du portrait du juge, le texte glisse au fantôme d'Erwan Kermeur (le « fils Kermeur » de *Paris-Brest*, roman familial qui formerait alors comme le premier pan d'un diptyque avec celui-ci ?) par un phénomène d'association de pensée qui prend appui sur l'âge comparable des deux personnages pour passer de l'un à l'autre. La dérivation thématique enraye un instant la progression du récit, la pause descriptive du portrait du juge se transforme en un nouveau fil narratif qui s'éloigne du cœur du roman. Mais il s'agit d'une fausse digression, et la figure d'Erwan reviendra à de nombreuses reprises par la suite, enfant inquiet d'un père progressivement acculé dans la misère et interlocuteur secret de celui-ci, îlot de regret dans un récit par ailleurs impassible. Un fil se détache provisoirement de l'intrigue, que l'on suit ensuite à mesure qu'il réapparaît à la surface de la trame.

Dans *Paris-Brest*, le retour du narrateur dans sa ville natale revêt également une dimension résolutive qui détraque la linéarité du récit. Venu régler ses vieux comptes et affronter ses démons, le narrateur fait alterner dans le roman une veine prospective (le retour à Brest) et une veine rétrospective (les événements qui ont mené à son départ). Secrets de famille et (gros) vols entre proches s'imbriquent ainsi selon un principe de dévoilement progressif, marqué sur le plan de la construction narrative par de nombreux effets de prolepse.

> Il était comme ça, le fils Kermeur, un peu chez lui. Et c'était vrai aussi que c'était un peu chez lui, depuis tant d'années que sa mère travaillait au-dessus, disait-il, et maintenant au service de ta grand-mère, continuait-il.
>
> Mais si on m'avait dit qu'un jour ta grand-mère habiterait ici, si on m'avait dit qu'un jour ma mère ferait le ménage chez ta grand-mère.
>
> Et toujours entre nous il y avait un silence. (*PB*, 19)

Tout dans ce passage contribue à dramatiser les informations distillées en cette fin de premier chapitre. La valeur structurante du chapitrage attise, par le saut de page, la curiosité du lecteur, et souligne la solennité des derniers mots à la manière de ce qu'on appelle, dans le vocabulaire télévisuel, un « *cliffhanger* ». Raphaël Baroni et Anaïs Goudmand soulignent en effet que le chapitre répond non seulement à une

fonction esthétique (dans le souci d'une composition qui prenne en compte la lecture effective, théorisée également à partir du roman-feuilleton et de ses conditions économiques particulières d'écriture et de diffusion), mais aussi à une fonction pragmatique de « respiration haletante[80] », dans le lien intime qui relie narration épisodique et narration chapitrée.

Dans cet extrait, la disposition typographique sépare les informations dispensées par l'échange des personnages, jusqu'à actualiser le silence des personnages par le blanc de la page. L'enchâssement des discours passe du style indirect libre au discours direct puis narrativisé (si l'on accepte que le silence partagé est une figure du dialogue), et les entités antagonistes (« je » et « lui »), se réunissent finalement dans un « nous » miné par ce silence menaçant. La phrase suspendue du fils Kermeur, « si on m'avait dit qu'un jour …», s'énonce comme une menace, elle esquisse les contours d'une rivalité forte entre les personnages, une dissymétrie qui ne trouvera à se résoudre que dans un rétablissement violent de l'équilibre : c'est ce que dit le nous final grevé de silence, en quête de réparation. Racontée depuis son terme final par le personnage principal, l'histoire de *Paris-Brest* repose donc toute entière sur le décalage entre le savoir présent et l'ignorance passée. L'écriture proleptique arc-boute la narration vers le récit du vol de la grand-mère par les deux jeunes hommes, point culminant d'un passé traumatisant pour le narrateur.

À partir de cette scène première, la prolepse s'estompe, les souvenirs du départ pour Paris et des conséquences catastrophiques du vol œuvrant ensuite comme une transition pour retrouver le présent de la confrontation. Le roman repose ainsi sur un effet de dédoublement dont la nuit du vol vaudrait comme l'axe de symétrie, longuement racontée dans la troisième partie du roman[81]. Le dernier chapitre de cette partie fixe les contours de l'événement traumatique à travers le récit du narrateur, qui superpose plusieurs strates temporelles : celle de la réminiscence qui décrit les jours d'après le vol, avant le départ pour Paris ; celle d'une réparation espérée de l'acte

[80] Sur la poétique du chapitre et l'effet de suspense lié à la pratique du « *cliffhanger* », voir Raphaël Baroni et Anaïs Goudmand, « De l'épisode au chapitre : la fonction esthétique de la segmentation narrative », *in* Claire Colin, Thomas Conrad et Aude Leblond (dir.), *Pratiques et poétiques du chapitre du XIX^e^ au XX^e^ siècle*, *op.cit.*, p. 119-134. La citation vient de la page 122. Le *cliffhanger* est ainsi défini : « Il s'agit simplement de ne pas faire coïncider le dénouement du récit, ou d'une séquence de ce récit, avec la clôture provisoire de la narration, de manière à créer un effet de "suspension" entre chaque épisode. » p. 124. Rappelons avec les auteurs que le *cliffhanger* constitue une *technique* qui peut, ou non, s'inscrire dans la *dynamique* générale du suspense, celle-ci consistant plus largement en la procrastination du dénouement.

[81] Le roman se compose de quatre parties: « AVEC VUE SUR LA RADE » (p. 9), « TROIS ANS PLUS TARD » (p. 51), « LE FILS KERMEUR » (p. 77), « DES CHOSES SUR NOUS » (p. 139-190).

criminel qui n'a jamais eu lieu ; et celle d'un autre futur, celui-là réalisé depuis, de la déchéance de la grand-mère contrainte à renoncer à sa liberté tout juste acquise et de la fuite du petit-fils.

> Je me souviens des jours suivants dans les rues, sur les quais, debout contre le vent, sur la digue accoudé aux bastingages. Je me souviens des terrasses de café où je me suis assis, de tous les bancs dans les squares, et même de la mer, j'ai fait une promenade sur la mer, avec le bateau-promenade qui fait des ronds dans l'eau, pas loin des poissons, pas loin des sardines et aussi des méduses, de n'importe quel remous sur la surface de l'eau. Et je me tenais là, dans la houle et le vent au milieu des cargos et des navires de guerre, ce qu'il restait des cargos et des navires de guerre, de vieux porte-avions venus finir leurs jours dans le port militaire. Là-haut, dans les changements du ciel, j'ai failli croire que Dieu me voyait et ne pensait qu'à moi.
>
> Au fils Kermeur j'irai lui dire : voilà, c'est fini toute cette histoire, c'est terminé. Chaque chose va rentrer à sa place. Bientôt la vieille dame reviendra chez elle. Bientôt j'entendrai marcher la nuit et elle sera là, et les meubles un à un, les fauteuils, les vitrines et les tableaux, chaque chose sera minutieusement, silencieusement à sa place. Non. Bien sûr que non. Bientôt seulement il y aura le panneau à vendre qui claquera au balcon, le boulevard qui continuera de dominer la rade. Bientôt je ne serai plus là, les cent mille francs en billets de cent aussitôt calés dans ma valise sous les chaussettes et les pull-overs, prêt à quitter la ville au plus vite. Cette ville.
>
> Et dans ce train qui m'emmenait depuis Brest vers Paris, dans ce train ma valise, je me souviens, je ne l'ai pas quittée des yeux. (*PB*, 137-138)

L'intermède au futur plutôt qu'au conditionnel, enserré dans les rets de l'imparfait de narration, témoigne de la vivacité d'un souvenir fondateur. Le récit excède le régime analeptique et présentifie les suites de la nuit fatale, figeant pour toujours un événement impossible à liquider. À la scansion des « je me souviens » répond celle des « bientôt », pour deux futurs bien différents : celui, rêvé, d'actions qui auraient enrayé le cours des événements, empêché *in extremis* que la grand-mère du narrateur paye de son indépendance la liberté de celui-ci (en volant l'argent qu'elle avait hérité de son mari, le narrateur a provoqué la mise sous tutelle de sa grand-mère par sa propre fille) ; celui, bien réel, de la liquidation des biens de la grand-mère. Le rêve manqué de rétablissement de la justice, métaphorisé par le souhait vain que « chaque chose [soit] silencieusement, minutieusement, à sa place » s'évanouit sous le poids écrasant de la réalité : rien ne se répare, rien ne retrouve sa place, et le narrateur, au contraire, quitte la sienne et s'enfuit. À ce train de départ correspond, pour un effet de boucle qui renforce encore l'inéluctabilité du regret et la permanence du souvenir ineffaçable, le train dans lequel se trouve le narrateur au moment d'écrire cette troisième partie, qui le ramène à Brest depuis Paris où il a écrit le roman du vol.

L'ensemble du texte constitue ainsi l'ultime lieu possible d'une justice symbolique : non pas réparation (désormais impossible), mais révélation à chacun de sa part de culpabilité sous les traits de la fiction.

Insoupçonnable relève de la même structure analeptique que *Paris-Brest*, si ce n'est qu'il s'écrit, contrairement à ce dernier, en un seul bloc temporel qui est celui de la réminiscence. Pourtant, le récit rétrospectif s'effondre contre la dernière page, lorsque le narrateur prend conscience de n'avoir été qu'un simple auxiliaire du plan de Lise, son amante, dont il se croyait le complice ; tandis que *Paris-Brest* parvient à la fin de la troisième partie à une clôture du récit rétrospectif et se rouvre à un présent prospectif pour la dernière partie. Dès le premier chapitre, la scène du mariage de Lise avec Henri Delamare est racontée par le narrateur comme le premier acte d'un plan radical : en laissant Lise épouser Henri pour mieux feindre ensuite l'enlèvement de celle-ci, les deux amants comptent récupérer une rançon formidable et s'enfuir vers de nouveaux horizons. Pourtant, dès l'ouverture, une tonalité sombre et inquiète contamine l'ensemble de la scène et enveloppe le projet d'incertitude et de mélancolie[82]. La préparation de l'enlèvement est racontée comme on remonte un compte à rebours, depuis l'orée de la nuit de noces de Lise. Après l'étreinte fugitive et clandestine des amants, le narrateur commence le récit des mois qui les ont menés à cet instant : « [a]lors moi, allongé là sur l'herbe au creux d'elle, j'ai regardé la nuit dans le ciel, les yeux soudain noirs de Lise, et j'ai repensé à comment on en était arrivés là » (*I*, 17). Ce procédé d'ouverture sur une scène spectaculaire qui marque le jalon temporel central, à partir duquel le roman progresse par réminiscence et anticipation, n'est pas étranger à Tanguy Viel. C'est aussi celui qui opère pour la scène de meurtre d'*Article 353 du Code Pénal*, ou pour celle des retrouvailles extrêmement violentes du narrateur de *L'Absolue perfection du crime* et de son ancien complice, Marin, trois ans après le casse manqué. Ces prologues sont à chaque fois exclus de la numérotation des chapitres et tenus ainsi, par voie de paratexte, en dehors

[82] Christine Jérusalem perçoit dans cette mélancolie une tonalité spectrale, qu'elle attribue au jeu de reflets et d'anamorphoses qui sous-tend ce roman de Tanguy Viel, en triangle cinéphilique avec deux grands films. Elle rappelle que ses thèmes (kidnapping, structure incestueuse, trahison finale) comme les commentaires explicites de l'auteur en font un écho à *Obsession* de Brian de Palma (1976), lui-même une réécriture de *Vertigo* d'Alfred Hitchcock (1958). Christine Jérusalem, « L'absolue perfection du spectre : un exemple dans la littérature contemporaine à partir des romans de Tanguy Viel », *in* Jutta Fortin et Jean-Bernard Vray (dir.), *L'imaginaire spectral de la littérature narrative française contemporaine*, Publications de l'Université de Saint-Étienne, coll. « Lire au présent », 2012, p. 275-282, p. 278.

de la chronologie que rétablit le récit, pour souligner le caractère insolvable de l'événement.

Insoupçonnable oscille ainsi entre trouées anticipatrices et retours en arrière, dans un mouvement d'explication et de mise au jour des dessous de la situation présente selon le motif traditionnel du roman policier, qui ne peut ménager le coup de théâtre final qu'en préservant la possibilité de la surprise. Le rôle principal qu'occupe le narrateur du récit, toutefois, lui confère une position de quasi omniscience – du moins le croit-il – et le rend en mesure d'établir des liens de causalité entre les événements. Se constitue ainsi un ensemble signifiant, où chaque scène prend sa place dans la trame serrée de la préparation et du fiasco de l'enlèvement selon une écriture téléologique. Ce point de vue paradoxal, lié au dédoublement du narrateur en Je narré et Je narrant, transforme le récit des événements passés en narration tendue vers un dénouement déjà connu, que le régime du texte rend inéluctable[83]. Le récit adopte le ton de la tragédie, excédant la trame policière et préparant le coup de théâtre final : « Maintenant, a dit Lise, on est comme des clandestins. (…) Et dans clandestin, j'ai dit, il y a destin » (*I*, 93-94). Déjà les deux amants se séparent par le biais de la répartition du discours et de l'énonciation, entre le constat de Lise et l'interprétation toute personnelle du narrateur. Très vite, leur séparation s'actualise dans l'irruption d'une troisième figure, celle du frère taciturne de la victime, dont le narrateur ne comprendra qu'à la dernière page qu'il est le véritable partenaire de Lise : « Il fallait que tu sois là, Edouard, fatalement » (*I*, 100), « Et j'étais comme frappé de fatalité » (*I*, 113). Sisyphe tragicomique, le narrateur demeure voué à la contemplation hallucinée des retrouvailles de Lise avec son véritable complice. La fatalité à l'œuvre dans le roman prend sa source dans le récit du narrateur dupé par sa compagne ; elle est le lieu de l'ironie tragique de ce texte noir, entre vaudeville et mélodrame. Le motif tragique culmine dans le renversement de l'aphorisme du fusil de Tchekhov, puisque le revolver du narrateur demeurera silencieux et froid jusqu'aux dernières lignes : « Je me suis garé loin pour ne pas éveiller les soupçons. J'ai pris le revolver.

[83] Selon la distinction établie par Lejeune (« le sujet de l'énoncé est double en ce qu'il est inséparable du sujet de l'énonciation ; il ne redevient simple, à la limite, que quand le narrateur parle de sa propre narration actuelle, jamais dans l'autre sens, pour désigner un personnage pur de tout narrateur actuel ». Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1975, p. 39). René Rivara glose cette distinction lorsqu'il attribue au Je narrant deux modalités discursives, affective et épistémique, selon les appréciations et les connaissances qu'il confère au Je narré : « le scripteur est un énonciateur, qui peut exprimer ou non ses points de vue propres. Le moi-personnage est le support de points de vue attribués par le scripteur » (René Rivara, *La langue du récit. Introduction à la narratologie énonciative*, Paris, Montréal, l'Harmattan, 2000, p. 163).

Je ne m'en servirai pas. C'est écrit que je ne m'en servirai pas, mais je l'ai pris » (*I*, 133). Le roman s'achève au moment où Sam comprend l'ampleur du stratagème auquel il a aveuglément participé, dans une suspension de l'action au profit de la stupeur. Reste le spectre d'une vengeance désactivée par la prolepse finale, que l'on peut lire, elle aussi, selon une perspective réflexive : l'écriture, ce qui « est écrit », est à la fois la matière du roman et le signe du destin.

Ces romans empruntent largement à la structure tendue du roman policier en reprenant les effets d'anticipation et d'explication rétrospective qui lui sont caractéristiques, ils travaillent en outre à saturer celle-ci par un usage spectaculaire de ces procédés de dé-linéarisation du temps. Les à-coups de la construction narrative servent, chez lui, à dégager du temps l'instant fondateur qui donne lieu à toute l'intrigue. L'événement traumatique constitue l'écueil indépassable du récit. Dérèglement du souvenir et dérèglement du temps se répondent, pour une écriture minée par l'analepse et l'épanorthose. En cela, ces romans se tiennent exactement à la « posture terminale initiale[84] » que Lionel Ruffel étudie comme une caractéristique récurrente de l'époque postmoderne, dont les histoires commencent après la fin pour raconter des vies déjà spectrales qui cherchent comment tendre à nouveau vers le futur. Les narrateurs de Viel sont ainsi hantés par un souvenir dont la puissance d'impression le rend inassimilable à la fiction, socle et limite à la fois d'un récit qui ne peut le réinscrire dans un temps humain. En cela, ils portent une coloration mélancolique puissante parce qu'elle dépasse l'espace de la diégèse et interroge le pouvoir de réparation du récit. Si le temps narratif ne peut restaurer la cohérence du temps vécu, que faire, alors, de l'expérience humaine ; que faire de nos vécus ?

***

CONCLUSION : LE ROMANESQUE, POUR UNE SPATIALISATION DE L'EXPÉRIENCE DU TEMPS

On sait depuis Ricœur le lien qui unit l'expérience vécue du temps et sa configuration narrative[85]. Dans les romans du corpus, la temporalité constitue un objet majeur, tant sur le plan de la construction narrative que sur celui de la représentation de l'expérience humaine. Se nouent ainsi des enjeux d'ordre esthétique, où le traitement de la tension narrative prend en charge les réflexions sur l'écriture

[84] Lionel Ruffel, *Le Dénouement*, Paris, Verdier, coll. « Chaoïd », 2005, p. 81.
[85] Paul Ricœur, *Temps et récit*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « L'Ordre philosophique », 1983-1985.

romanesque héritées de la modernité et des avant-gardes, et des enjeux philosophiques liés à la conscience subjective du temps[86]. L'approche narratologique éclaire ainsi non seulement un trait poétique d'époque, où le contemporain se donne à lire entre héritage et renouvellements romanesques, mais aussi un motif fondamental de ces récits contemplatifs : pensifs et mélancoliques chez Toussaint, philosophiques chez Kaplan, poétiques chez Montalbetti et sidérés chez Viel. Intrigues déroulées sans que rien n'en marque les articulations signifiantes ; digressions systématiques qui opposent la boucle à la ligne droite ; intrigues dépliées par à-coups à partir d'un moment figé dans un présent irréductible : les schémas narratifs que j'ai dégagés dans ce chapitre donnent forme à quatre expériences subjectives du temps humain.

Le travail minutieux d'extension de l'intrigue auquel se livrent Jean-Philippe Toussaint et Leslie Kaplan, le creusement tunnellaire du présent qu'organise la prose de Montalbetti et l'écriture obsessionnelle de Tanguy Viel situent ainsi ces auteurs dans l'histoire littéraire du contemporain, par points et contrepoints notamment avec les avant-gardes, autant qu'ils révèlent des visions du monde singulières. Le refus de l'intrigue traditionnelle passe chez tous quatre par un travail de dé-linéarisation du récit, qui revêt des formes différentes. Le temps interrompu et insignifiant de Toussaint, le temps chaotique et instable (entre intensité maximale des coïncidences et étalement des heures creuses) de Kaplan, le temps dans son épaisseur affective chez Montalbetti et l'instant sidéré chez Viel font le cœur de ces romans.

Tous se donnent ainsi comme des romans du temps, saisi non pas dans son écoulement chronologique, mais dans la spécificité d'expériences sensibles de son passage. Ces formes de dé-linéarisation de l'intrigue témoignent, chez Jean-Philippe Toussaint, d'une vision du monde trempée à l'encre mélancolique et de la hantise pluriséculaire du *tempus fugit*, qui remotive la figure du « *penseroso*[87] ». Le

[86] On se souvient que l'intrigue fait partie des « instances périmées » des Nouveaux Romanciers. Selon Nathalie Sarraute, l'intrigue romanesque opère comme une distraction pour le lecteur et l'éloigne de la subtilité des mouvements intérieurs que le texte voudrait dépeindre : « Rien ne devait [distraire l'attention du lecteur] : ni caractères des personnages, ni intrigue romanesque à la faveur de laquelle, d'ordinaire, ces caractères se développent, ni sentiments connus et nommés ». Nathalie Sarraute, « Préface », *L'ère du soupçon. Essais sur le roman*, Paris, Gallimard, 1956, p. 9. Il faut rappeler toutefois l'usage que firent les Nouveaux Romanciers du canon policier. Nabil Najjara a consacré une thèse à la question de l'intrigue dans le Nouveau Roman, en s'appuyant principalement sur les apports de Ricœur et de Baroni sur la notion : Nabil Najjara, *Le retour critique de l'intrigue dans le Nouveau Roman français. Entre tension et passion*. Thèse soutenue à l'Université Toulouse le Mirail - Toulouse II, le 8 juin 2012, sous la direction de Guy Larroux. En ligne : https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00949178/document.

[87] Voir sur cette tradition artistique Laurent Demanze, « "Pensivement" : le suspens mélancolique de Jean-Philippe Toussaint », *op.cit*.

personnage rêve de se retirer du monde et de sa course : en témoignent les nombreuses scènes de solitude, lieu de soustraction à l'espace social et de contemplation mélancolique. Ces romans sont tiraillés entre une chronologie implacable, sous la forme de la succession des instants, et un travail de résistance au temps qui passe, par la fragmentation de la masse temporelle en saynètes et par les ruptures rythmiques qui marquent les textes, entre stases contemplatives, régularité de l'addition des heures et fulgurances soudaines, certes plus présentes dans le cycle de Marie. Les romans de Leslie Kaplan jouent quant à eux sur l'emboîtement de trois temporalités différentes : au temps intime de la vie quotidienne répond le temps politique, historique, de questions qui valent comme des fils rouges de l'œuvre (le rêve de 68, la banalité du mal). Tous deux s'inscrivent dans un temps anthropologique, qui est celui de la philosophie d'une part, de la psychanalyse de l'autre, par quoi Kaplan mène son lectorat aux interrogations mises en scène par le texte sans que soient fournies les réponses. Chez Montalbetti, l'intrigue progresse par digressions et étalement. Elle n'avance pas, elle s'étend, car il en va d'une expérience du temps qui se pense dans la profondeur de plusieurs strates de présents superposées, contre la vision d'un temps fugitif. L'expérience du temps est une expérience affective. Chez Viel enfin se met en place toute une poétique du suspense et de l'épanorthose qui défait la trame narrative à mesure qu'elle se tisse : en organisant le récit autour d'un événement indépassable dont on ne parvient pas à fixer l'image nette, en questionnant la fiabilité de la représentation, le roman se construit sur un socle friable. L'autorité du narrateur vacille, l'événement pris au faisceau de discours contradictoires demeure insituable. C'est un temps hallucinatoire de la sidération qui se donne alors dans son épaisseur indémêlable.

CHAPITRE 3. LA TRACE ET LA MARBRURE. PRÉSENCE INDICIELLE DU ROMANESQUE DANS LES ÉCRITURES CONTEMPORAINES.

La scène où l'on raccompagne, c'est la condensation du romanesque.

Christine Montalbetti[1]

> J'aimais les peintures idiotes, dessus de portes, décors, toiles de saltimbanques, enseignes, enluminures populaires ; la littérature démodée, latin d'église, livres érotiques sans orthographe, romans de nos aïeules, contes de fées, petits livres de l'enfance, opéras vieux, refrains niais, rythmes naïfs.
>
> Arthur Rimbaud[2]

Dans l'intrigue minuscule qui met en scène l'anodin comme dans l'enrayement de la tension narrative au sein des romans du corpus, le sentiment du drame demeure grâce à un travail d'intégration des patrons romanesques, par bribes et fragments qui évoquent la nostalgie d'un romanesque emporté[3]. Sur la trame de ces récits brillent en effet des éclats romanesques immédiatement reconnaissables par nos protocoles de lecture habituels, fondés sur des attentes non seulement génériques mais aussi pragmatiques[4].

---

[1] Christine Montalbetti, *Petits déjeuners avec quelques écrivains célèbres*, P.O.L, 2008, p. 124.

[2] Arthur Rimbaud, « Délires II, Alchimie du verbe », *Une saison en enfer*, 1873.

[3] Je reprends la formule de Gilles Philippe sur les patrons stylistiques et discursifs pour les appliquer plus largement à l'esthétique. Gilles Philippe et Dominique Maingueneau, *Exercices de linguistique pour le texte littéraire* [1997], Armand Colin, coll. « Lettres Sup », 2005. Voir également la réflexion d'Umberto Eco sur la « *compétence intertextuelle* », dont les lexèmes sont comparés aux *topoi* de la rhétorique, qui se déplie à plusieurs échelles : les « scénarios maximaux ou *fabulae préfabriquées* » (qui regroupent les règles de genre, par exemple le déroulement du roman policier ou d'un spectacle de variété télévisé) ; les « *scénarios motifs* » (types de personnages, d'actions ou de décor, qui peuvent s'actualiser dans n'importe quel ordre par opposition aux précédents. Par exemple la jeune fille, la scène de séduction ou le château des ténèbres) ; les « *scénarios situationnels* » (séquences narratives codifiées dans leur enchaînement mais qui peuvent se combiner dans n'importe quel ordre, par exemple le duel entre le shérif et le bandit) ; enfin les « *topoi rhétoriques* » (pour des modalités descriptives prescrites, par exemple le *locus amoenus*). Umberto Eco, *Lector in fabula ou la coopération interprétative dans les textes narratifs* [1979], trad, Myriem Bouzaher, Paris, Bernard Grasset, coll. « Figures », 1985, p. 105 et *sqq*.

[4] L'approche pragmatique s'inscrit dans le cadre d'une réflexion sur les pratiques de la réception, à partir notamment de Wolfgang Iser, *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique* [1976], trad. d'Évelyne Sznycer, Bruxelles, Mardaga, 1985, et Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception* [1978], trad. de Claude Maillard, Paris, Gallimard, 1990.

Un nouveau détour par les réflexions de Raphaël Baroni s'impose pour expliquer le développement d'une lecture affective dans ces textes, malgré l'apparent travail de désactivation de celle-ci qui les occupe. Dans le sillon d'Umberto Eco, Baroni indexe en effet l'implication affective du lecteur sur la création du suspense, en lien avec l'actualisation progressive des séquences narratives par laquelle passe le lecteur « modèle » lorsqu'il lit. Si la séquence est conçue, du point de vue de l'auteur, comme un tout achevé, ce n'est que pas à pas que le lecteur la découvre et la complète. En chemin, des compétences spécifiques lui permettent d'en anticiper le développement et la résolution : le suspense naît ainsi de la combinaison d'une incertitude (face à un événement de l'intrigue dont le lecteur comprend qu'il peut produire un changement dans le monde raconté), et d'une anticipation rendue possible par la « compétence encyclopédique[5] » de l'interprète. Selon Eco, celle-ci fonctionne en deux pans qui sont deux types de scénarios connus du lecteur : les « scénarios intertextuels » qui rassemblent des stéréotypes « narratifs », et les « scénarios communs », qui reposent sur des stéréotypes « endo-narratifs[6] ». Baroni rassemble ces deux types dans la catégories des « schèmes séquentiels "sur-codés" (tels que les scripts ou les architextes[7]), qui ne ménagent *a priori* aucune surprise "dramatique", aucune disjonction de probabilité[8] ».

Scripts et architextes désignent en effet deux formes surdéterminées d'enchaînement narratif : les actions routinières et les canons génériques, institutionnalisés par la répétition dans le temps et l'espace[9]. Ces structures rendent

[5] Umberto Eco, *Lector in fabula*, *op.cit.,* p. 16. Voir surtout « L'encyclopédie », *in* Umberto Eco, *Lector in fabula*, *op.cit*., p. 99 et *sqq.*, pour les analyses détaillées de cette notion. Voir aussi Catherine Kerbrat-Orecchioni : « Si la compétence linguistique permet d'extraire les informations intra-énoncives (contenues dans le texte et le cotexte), la compétence encyclopédique se présente comme un vaste réservoir d'informations extra-énoncives portant sur le contexte ; ensemble de savoirs et de croyances, système de représentations, interprétations et évaluations de l'univers référentiel, que l'on appelle, c'est selon, « axiomes de croyance », « bagage cognitif », « informations préalables », « information en coulisse » (Zokovskij), « postulats silencieux » (Korzybski), « complexe de présupposés » (Schmidt), « système cognitif de base » (Flahault), « *background information* » (Searle, Noardman), « assomption contextuelle préalable » (Searle), « univers d'assomptions » (Martin, Rastier), etc. et dont une petite partie seulement se trouve mobilisée lors des opérations de décodage. » Catherine Kerbrat-Orecchioni, *L'implicite*, Paris, Armand Colin, coll. « Linguistique », 1986, p. 162.

[6] Umberto Eco, *Lector in Fabula*, *op.cit*., commenté en note par Raphaël Baroni, *La tension narrative. Suspense, curiosité et surprise*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 2007, p. 93.

[7] Gérard Genette, *Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1979.

[8] Raphaël Baroni, *La tension narrative*, *op.cit*., p. 93-94.

[9] Les scripts correspondent à ce qu'Umberto Eco appelle des « scénarios communs » (*Lector in fabula*, *op.cit*., p. 102), et dont Schank et Abelson donnent la définition suivante : « Un script est une structure qui décrit des successions d'événements appropriés dans un contexte particulier […] Ainsi, un script est une séquence prédéterminée et stéréotypée d'actions qui définit une situation bien connue ». R.Schank et R.Abelson, *Scripts, Plans, Goals and Understanding. An Inquiry into Human Knowledge*

possible « une anticipation du *développement virtuel* des actions tout en maintenant ouverte une incertitude quant à leur *développement effectif*[10] ».

On voit bien dès lors comment s'articulent l'activité herméneutique et le degré de détermination de l'intrigue : amené en terrain – générique, narratif – connu, le lecteur se prêtera de lui-même à un jeu de décryptage des motifs investis ou déçus par le texte, repérera les moments-clés et les intentions textuelles, et connaîtra, pour le dire en termes cognitifs et psychologiques, la place que le texte ménage aux souvenirs de lecture qui conditionnent sa lecture. C'est ce que Baroni appelle le « contexte 'transtextuel' » des récits :

> … polarisation de l'interprétation vers un dénouement attendu, anticipation correcte ou erronée d'un développement, surprise, etc., dépendent très souvent de régularités génériques, de relations hyper- ou intertextuelles et de « pactes de réception » qui peuvent être passés par voie de paratexte[11].

Ce chapitre portera sur la présence indicielle, au sens sémiologique de l'indice comme signe, de l'esthétique romanesque canonique dans ces textes. On sera donc attentif aux modalités d'intégration dans la fiction, par bribes et indices, du romanesque comme répertoire (de scènes, de personnages et de *topoi*) et comme objet (par convocation intertextuelle de formes, exemples précis et modèles génériques[12]). J'adapte ici les analyses que Fabien Gris consacre à la présence de la référence cinématographique dans la littérature contemporaine, en parlant notamment de présence « référentielle[13] ». À cette expression, je préfère toutefois celle de « présence indicielle » qui souligne le caractère fragmentaire et ponctuel de l'esthétique romanesque dans les romans étudiés, selon une pratique de la notation qui s'oppose à

Structure, Hilsdale (NJ), Lawrence Erlbaum Associates, 1977, p. 41, cité dans Raphaël Baroni, *La tension narrative*, *op.cit.*, p. 168 (traduction de Baroni).

[10] Raphaël Baroni, *La tension narrative*, *op.cit*., p. 29-30.

[11] Raphaël Baroni, *La tension narrative*, *op.cit*., p. 29. La référence est à Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1975. Voir la reprise du terme par Gérard Genette dans *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1982, lorsqu'il situe le « *contrat* (ou *pacte*) générique » (p. 9) dans le paratexte.

[12] J'entends l'intertextualité à la fois comme une pratique d'écriture, selon la définition qu'en donne Gérard Genette dans *Palimpsestes (La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1982, p. 8) : « relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire éidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre »), et dans la perspective de ses effets pragmatiques sur le lecteur, dans la lignée de Michael Riffaterre : « L'intextexte est la perception, par le lecteur, de rapports entre une œuvre et d'autres qui l'ont précédée ou suivie ». Michael Riffaterre, « La trace de l'intertexte », *La Pensée*, n° 215, 1980, p. 4-5.

[13] « [Le cinéma] est alors convoqué en tant que « contenu de connaissance », appartenant – et renvoyant – à une "encyclopédie" commune (…) » Fabien Gris, *Images et imaginaires cinématographiques dans le récit français (de la fin des années 1970 à nos jours)*. Thèse de doctorat, soutenue à l'université Jean Monnet-Saint-Étienne, le 19 novembre 2012, sous la direction de Jean-Bernard Vray, p. 48.

la définition traditionnelle du romanesque comme art de l'enchaînement et de la saturation. Ce sont ainsi les éclats d'un romanesque familier que je veux mettre en valeur dans le récit, selon les modalités d'une importation qui crée un effet d'hétérogène au sein du texte.

Les analyses de ce chapitre décrivent les oscillations que les romans de Toussaint, Kaplan, Viel et Montalbetti impriment au pendule romanesque entre évidement et embrassement. Elles croisent une analyse en termes de degrés (plus ou moins romanesque, selon la perspective scalaire dans laquelle s'inscrit la « relation romanesque[14] » contemporaine) avec une analyse en termes de formes (pour une approche sémiologique des pratiques romanesques contemporaines, qui s'affranchit des typologies de corpus). Ainsi, le caractère atélique des récits toussaintiens apparaît comme le lieu où se noue un rapport à la trame romanesque fondé sur l'investissement déceptif de ses canons. Chez Leslie Kaplan, on étudiera une poétique fondée sur le dialogisme bakhtinien, qui mobilise des pratiques de l'intertextualité et de l'intersémioticité pour actualiser les possibles du textes[15]. Montalbetti et Viel, enfin, travaillent plutôt les effets de déport du romanesque, la première dans les marges et le personnel secondaire du roman, le second par une écriture bi-bande, où filent parallèlement le récit tel qu'il est et une autre version qui en serait la doublure romanesque.

En incluant ces patrons romanesques dans le texte, l'écriture déplace son point d'actualisation de l'auteur au lecteur : à romanesque chiffré, lecteur déchiffreur. La tension narrative se noue ainsi entre les propriétés de mise en intrigue du texte et les compétences herméneutiques du lecteur, pour informer une réception active qui présume un rapport complice avec le texte. Dès lors, le plaisir suscité à la lecture tient aussi à la reconnaissance de schémas familiers sur un canevas inédit. C'est d'une collaboration bienveillante qu'il est question, au sens que lui donne Montaigne lorsqu'il appelle de ses vœux un « *lecteur benevolent* ». Cette bienveillance spécifique n'est pas une forme de passivité heureuse : elle consiste au contraire en une immersion délibérée dans l'univers de la fiction, alors même que ses rouages sont

[14] Frank Wagner, « La relation romanesque. Enjeux contemporains du romanesque », *in* Catherine Grall (dir.), *Romanesques* n° 9, « Le roman français vu de l'étranger », 2017, p. 16-33.
[15] La réflexion sur les rapports entre littérature et cinéma s'ancre dans un champ que l'on baptise de nombreux noms : intersémiotique, « transmédiatique » (Jacques Migozzi), ou « intermédial » (Liliane Louvel). Voir Liliane Louvel, *Le Tiers pictural. Pour une critique intermédiale*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2010 ; et Jacques Migozzi, *Boulevards du populaire*, Limoges, PULIM, 2005, p. 223.

découverts et ont été grippés par les narrations expérimentales du mitan du siècle. Elle marque un degré d'implication supplémentaire face à la suspension de l'incrédulité coleridgienne, voire son opposé : il s'agit désormais pour le lecteur d'embrasser son incrédulité comme l'un des ressorts de cette écriture romanesque (selon un renversement de type dialectique). Loin de s'opposer à l'actualisation du programme romanesque, cette incrédulité résorbée en est partie prenante, cinquième caractéristique à ajouter à la liste de Jean-Marie Schaeffer pour mieux cerner les enjeux propres au romanesque contemporain[16].

1) « CECI N'EST PAS UN ROMAN » : LE ROMANESQUE PAR PRÉTÉRITION

« [T]oute écriture transporte avec elle une mémoire plus ou moins apparente et visible de sa bibliothèque personnelle, les traces d'une généalogie qui ne sont pas indissociables de l'effet des textes[17] », écrit Tiphaine Samoyault. On retrouve dans ce propos un écho à la comparaison de Northrop Frye qui voit dans le romanesque un coquillage où mugit – en plus petit – le bruit de la mer : le roman serait voué à bruire de ses modèles, implicitement ou explicitement convoqués. Cette innutrition informe l'écriture, et tient un rôle capital dans la programmation de la réception des textes romanesques qu'on lit en suivant des parcours génériques et mémoriels fléchés. Sur ce mode se développe une écriture romanesque de la prétérition, réticente face à la pleine actualisation d'un tel programme mais qui se sert toutefois de ces traces indélébiles comme d'un tuteur. Chez Jean-Philippe Toussaint comme chez Christine Montalbetti, il s'agit alors d'exploiter par dégonflement les modèles de l'épique ; chez Tanguy Viel, au contraire, de réactiver l'imaginaire du roman comme un exhausteur du texte présent, selon une posture de minoration du texte second représenté dans sa posture d'endettement.

[16] Voir les quatre traits caractéristiques que Jean-Marie Schaeffer attribue au romanesque dans « La catégorie romanesque », *in* Gilles Declercq et Michel Murat (dir.), *Le romanesque*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 291-302.

[17] Tiphaine Samoyault, *Littérature et mémoire du présent*, Nantes, Éditions Pleins feux, 2001, p. 22. En tenant toutefois les effets d'intertextualité comme dissociables de ceux de la réception, Samoyault ouvre la réflexion sur la teneur idéale (au sens d'idée, de pure abstraction) du programme de l'écriture intertextuelle, dont l'actualisation dépend, *in fine*, du lecteur réel que le texte rencontre.

a) L'épique essoufflé : variations héroï-comiques

Le premier modèle contre lequel s'écrivent ces textes est l'épopée. La majorité des romans du corpus travaillent cet héritage selon une même tension tonale qui contient le mouvement d'oscillation entre réticence et embrassement romanesques : l'héroï-comique.

Ainsi, c'est d'une manière distante que Toussaint mobilise les schèmes de l'épique, quoique le genre demeure matriciel dès ses premiers romans. Fables sur rien, où des personnages abouliques s'empêtrent dans un temps qui ne passe pas, ces romans s'écrivent déjà comme des contre-épopées, dans le refus de l'élan temporel et de la densité narrative. Davantage que dans la référence intertextuelle directe (au sens genettien du terme), c'est dans le travail du détissage et de la disproportion que Toussaint développe une veine héroï-comique. *La Télévision* en est un exemple éclatant. D'entrée de jeu, l'*incipit* mobilise ces motifs de la disproportion et de l'écart :

> J'ai arrêté de regarder la télévision. J'ai arrêté d'un coup, définitivement, plus une émission, pas même le sport. J'ai arrêté il y a un peu plus de six mois, fin juillet, juste après la fin du Tour de France. J'ai regardé comme tout le monde la retransmission de la dernière étape du Tour de France dans mon appartement de Berlin, tranquillement l'étape des Champs-Elysées, qui s'est terminée par un sprint massif remporté par l'Ouzbèke Abdoujaparov, puis je me suis levé et j'ai éteint le téléviseur. (…) C'était fini, je n'ai plus jamais regardé la télévision. (*TV*, 7)

Ces lignes reposent sur un travail de saturation rhétorique. L'*incipit* est tout entier construit selon la forme un peu lâche d'un chiasme, renforcée d'anaphores et d'effets de reprise, qui placent la télévision fraîchement abandonnée au centre et laisse déjà entendre qu'il ne sera question que d'elle tout au long du livre à venir. La dernière phrase, aux accents solennels et définitifs, ancre paradoxalement le récit dans une négativité, sous le signe de l'absence et du manque : c'est de ce que le personnage a cessé de faire qu'il sera question. Le caractère spectaculaire de ce passage hisse la geste anti-télévisuelle du narrateur à des hauteurs épiques. L'axiologie du roman renverse celle du modèle : c'est le geste quotidien qui revêt une gravité solennelle, et les accents d'une genèse héroïque[18]. Le livre avance ensuite vers le dégonflement du fantasme héroïque, quichottien, du narrateur, à mesure que celui-ci se réinsère dans le cadre socio-familial et qu'il retrouve une vie collective et sociale harmonieuse.

[18] Toute épopée chante d'abord l'instant fondateur des hauts-faits à venir : l'*Iliade* s'ouvre sur la colère d'Achille, grosse des batailles à venir ; la Genèse est le premier livre de l'*Ancien Testament*.

Roman sur rien que *La Télévision*, qui raconte en outre l'inépuisable remise sur le métier de l'ouvrage du narrateur. Le précepte de Boileau est pris au pied de la lettre, et tout le « travail » du narrateur consiste à se mettre en condition pour s'y adonner : allumer son ordinateur, ouvrir le bon fichier, mettre l'imprimante sous tension[19]. Selon une maxime qu'il établit en comparaison avec les plus grands[20], le narrateur semble appliqué à suivre une morale de la procrastination positive : « (…) finalement, dans la perspective même d'écrire, ne pas écrire est au moins aussi important qu'écrire[21] » (*TV*, 75). Subvertissant l'*otium* latin en le mêlant de son sens moderne d'oisiveté, le narrateur tient le compte précis de ses journées de travail aux moments et aux lieux les moins opportuns (baignade nudiste au parc de Halensee, retrouvailles autour d'un verre de vin avec son ami John Dory). La pensée du travail, à défaut de sa pratique, ne cesse d'occuper le personnage. L'étude symbolise l'impossible réalisation d'une volonté dans le monde, mais elle est aussi le lieu d'actualisation de la tonalité épique par la figuration de soi en héros. Le renversement héroï-comique sous-tend l'ensemble du roman et donne lieu à quelques moments de bravoure, dont cet épisode fondé sur le comique de l'interruption intempestive :

> Déjà un début de phrase m'était venu en chemin en rentrant du parc. Je me répétai la phrase mentalement, mes doigts s'apprêtaient à la taper sur le clavier. « Quand Musset, abordant dans sa nouvelle… » Non, cela n'allait pas, « abordant » n'allait pas. Je levai la tête et regardai le plafond. « Évoquant », peut-être ? Non, « évoquant » n'allait pas non plus. « Quand », par contre, me semblait assez bon. « Quand » était irréprochable, je trouvais. Et « Musset » c'était Musset, je pouvais difficilement l'améliorer. Quand Musset, dis-je à voix basse. Oui, ce n'était pas mal. Je me relevai, fis quelques pas dans mon bureau, ouvris la porte du balcon et me rendis pensivement sur la terrasse. Quand Musset, répétai-je à voix basse. Non, rien à dire, c'était un bon début. Je le dis un

[19] « Toujours concentré, je mis mon ordinateur sous tension, qui me souhaita la bienvenue dans des gargouillements de machine à café. J'ouvris pensivement l'icône du disque dur d'un rapide cliquètement de souris, et, très vite, parmi la dizaine de dossiers légèrement bleutés qui s'affichèrent devant moi dans la fenêtre électronique que je venais d'ouvrir, je choisis le dossier appelé *Le Pinceau*, que j'ouvris également (…). Je soulevai la tête, le regard fixe, et commençai à réfléchir. » (*TV*, 47-48)

[20] À l'image de Michel Ange capable de saisir par la contemplation des blocs de marbre les contours de l'œuvre à venir, puis de simplement les suivre pour les faire apparaître à tous. (*TV*, 89)

[21] Au-delà de l'ironie provocatrice, on lit dans cette réflexion une fascination pour l'œuvre restreinte qui traverse le contemporain, à partir de ce que Sylvie Thorel-Cailleteau appelle « le type de l'écrivain qui n'écrit pas », qu'elle décrit comme une victime de la lecture de Flaubert (Sylvie Thorel-Cailleteau, *La Tentation du livre sur rien. Naturalisme et décadence*, Mont-de-Marsan, Éditions InterUniversitaires, 1994, p. 511). Michon oppose par exemple Balzac à Mallarmé autour de ce principe de sidération de l'œuvre tenue. On trouverait en Jean-Yves Jouannais, particulièrement autour de son travail de performance pour *L'Encyclopédie des guerres* (depuis 2008), une incarnation contemporaine du modèle paradoxal de l'artiste sans œuvre. Il s'engage là, par l'esquisse, une réflexion sur ce qui fait l'auteur, *a fortiori* l'auteur contemporain, personnage lazaréen mis à mort par le travail de la modernité. Voir Jean-Yves Jouannais, *Artistes sans œuvres. « I would prefer not to »* [1997], Paris, Verticales, coll. « Phase 2 », 2009.

> peu plus fort. Quand Musset. Je m'accoudai à la balustrade du balcon et le gueulai un petit coup : Quand Musset ! Quand Musset ! répétais-je au balcon. Quand Musset ! Silence ! entendis-je soudain, silence, s'il vous plaît ! (*TV*, 84-85)

Le narrateur saisit enfin l'occasion aux cheveux et parvient à poser ses premiers mots sur le clavier de son ordinateur[22]. Il adopte les postures d'un Flaubert au travail, tel que l'iconographie commune se le représente : depuis le labeur éreintant des amendements sans fin jusqu'au test ultime du gueuloir. Son effort, toutefois, se heurte à l'impatiente récrimination du propriétaire de l'immeuble. Le grandissement héroï-comique est ramené à son principe de bas corporel : la chute a beau être métaphorique (en ce qui concerne la fierté du personnage) et rhétorique (dans le travail de composition de la scène abruptement interrompue), elle n'en est pas moins douloureuse, surtout que l'injonction vient d'en bas. Le narrateur est de nouveau contraint au silence : permanence de l'inaccompli. Le *statu quo* est entériné, l'étude sur Titien n'avancera pas.

Ce passage illustre de manière éclatante le jeu de disproportion délibéré qui fonde la tension du roman entre le rien et le grandiose. Si l'agir est un être, comme le soutient Sartre[23], alors se développe à travers le *leitmotiv* ludique de la procrastination une ontologie toussaintienne de la lacune et de l'inconséquence, et un art de vivre – contraint – fondé sur la virtualité. D'où l'idée de lire ce récit (mais aussi *La Salle de Bain*, *La Réticence*, *Monsieur* ou *L'Appareil-photo*) comme des apologues, dont le caractère onirique se renforce de l'inconsistance des personnages. Le gonflement de la matière romanesque anodine jusqu'à éclatement agit comme un principe de composition, par exposition d'une trame narrative non investie. En outrant le trait par ces effets systématiques de désaccordement héroï-comique, le narrateur attire l'attention sur l'existence en palimpseste d'une trame romanesque et épique saturée, que le récit choisit de ne pas habiter quoiqu'il en occupe toute la place.

Marie-Pascale Huglo évoque ainsi, en parlant des différents héritages architextuels qui irriguent l'œuvre de Toussaint (roman sentimental, philosophique ou

[22] « Mais, une fois que l'on est parvenu à atteindre la tranquillité d'esprit nécessaire, que ce soit par un effort particulier de la volonté, ou que les choses se soient mises en place presque naturellement à la faveur du sommeil ou de quelque promenade, il s'agit alors, toutes forces tendues vers ce dessein unique, de regagner son bureau sans plus tarder pour se mettre au travail […] » (83-84).

[23] On a d'ailleurs pu lire *La Salle de bain* comme un roman existentialiste. L'auteur lui-même souligne la référence : voir Laurent Demoulin et Jean-Philippe Toussaint, « Un roman minimaliste ? », in *La Salle de bain* [1985], *revue de presse*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Double », 2005, p. 25-30.

d'aventure notamment), une « voix générique et mémorielle[24] » qui résonne dans les plis de la fable. Le rapport à cette voix prend deux formes : celle d'un embrassement jubilatoire et complice, qui appelle le lecteur à prendre part au petit théâtre de la référence archi/intertextuelle, et celle d'un évidement ostentatoire des codes et canons de cette dernière. Ce que Marie-Pascale Huglo pointe d'une formule reprise à Toussaint : « Ce dont la voix joue parodiquement, c'est bien du récit qui revient, un récit chargé d'échos que la voix ravive et 'fatigue[25]' ».

Ce principe fondateur de disproportion entre attendus spectaculaires, impliqués par le pacte générique que le roman emprunte à l'épique, et écriture déceptive, est caractéristique d'écritures contemporaines duplices, fondées sur le dégonflement systématique des attentes liées au souvenir de lecture architextuel. Ainsi par exemple d'*Oreille rouge*[26], d'Éric Chevillard, roman d'un impossible voyage en Afrique puisque le personnage principal, tout en se rendant avec réticence au Mali où on l'invite pour une résidence d'écriture, demeure incapable d'entreprendre le grand poème africain auquel il rêve.

> Quelquefois, Oreille rouge s'adresse directement à l'Afrique.
>
> Afrique, dit-il. Et l'on croit que c'est enfin son chant qui commence.
>
> Afrique, Afrique. Comme il empoigne son sujet ! Comme il le nomme !
>
> Il y a là un rythme qui s'ébauche, entendez-vous, dans le redoublement de l'apostrophe : Afrique ! Afrique !
>
> Afrique, dit-il encore, et son bras s'écarte de son corps, sa main s'ouvre.
>
> La voix est sûre, forte, les syllabes magnifiques claquent de nouveau : Afrique ! […]
>
> Afrique ! Viens dans mon poème ! (*OR*, 54-55)

Un effet d'emphase et de dramatisation, comparable à celui qui sous-tend la scène de la déclamation chez Toussaint, se met ici en place par un travail appuyé de l'anaphore, des rythmes et des sonorités qui parodie le style des invocations épiques. Ce « chant » ou ce « poème » impossible figure le verso mélancolique et tard venu de l'appel à la Muse qui ouvre l'*Iliade*[27]. La personnification de l'Afrique dans cet extrait s'insère dans une série de métamorphoses du continent, qui prend ailleurs la

[24] Marie-Pascale Huglo, « La fable suspendue : *L'Appareil-photo* de Jean-Philippe Toussaint », in *Le sens du récit. Pour une approche esthétique de la narrativité contemporaine*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, coll. « Perspectives », 2007, p. 95-113, p. 99.
[25] *Idem*.
[26] Éric Chevillard, *Oreille rouge*, Paris, Éditions de Minuit, 2005.
[27] Voir Edward Wadie Said, *Du style tardif. Musique et littérature à contre-courant* [2006], trad. Michelle-Viviane Tran Van Khai, Arles, Actes Sud, 2012.

forme allégorique d'une girafe ou d'un hippopotame ou qui transparaît, par métonymie, dans le moindre grain de mil, le moindre instant de silence, dont Jean-Léon assure à son retour qu'il n'a pas la même qualité à Paris qu'au Mali. Derrière la virtuosité des figures, c'est le signifiant même qui se met à flotter, à l'image d'un continent escamoté sous les motifs littéraires qu'il a inspirés[28]. La bibliothèque s'est renversée sur l'Afrique. Le roman se clôt sur une remise en cause de tout le récit : le personnage, de retour à Paris, hésite entre le silence (car il a épuisé ses souvenirs de voyage, par ailleurs fort décevants) et le mensonge (par compensation, et pour que son Afrique se hisse à la hauteur de l'Afrique des livres). « Jean-Léon se hisse pour la première fois sur le rocher ultime de la pointe du Raz. […] Il ne sait plus où est l'Afrique. Il ira peut-être un jour. » (*OR*, 158-159). Ou comment défaire, en une ultime pirouette réflexive, la geste impossible d'un voyage qui ne peut plus exister qu'en régime fictionnel. La dimension mélancolique et spectrale de cet imaginaire de la secondarité est frappante chez Chevillard. Si le geste esthétique d'inclusion des modèles architextuels dans le roman présent est comparable à l'exemple précédent, l'effet et la tonalité se situent presque aux antipodes.

Chez Jean-Philippe Toussaint, le modèle épique apparaît comme l'architexte fondateur sur lequel s'indexe la teneur romanesque des romans, entendu à la fois comme esthétique et comme sentiment (d'écriture, de lecture). Le romanesque épouse le fonctionnement rhétorique de la prétérition inversée, exhibant son modèle pour mieux décevoir les attentes qui l'accompagnent. Il en va ainsi également chez Christine Montalbetti, qui exhibe les patrons épiques pour les investir par l'absence, et actualise les attentes du lecteur en creux.

L'Origine de l'homme constitue par excellence un roman comique en habits d'épopée, surtout parce qu'il affiche immédiatement son ambition épique : le titre indique d'emblée la solennité d'une geste qui s'écrit en parallèle, voire en concurrence, avec les mythologies des origines. Le roman retrace les premières découvertes de Jacques Boucher de Crèvecoeur de Perthes, inventeur de la paléontologie et découvreur des premières traces de vie néandertaliennes. Il croise ainsi une dimension historique avérée avec un fil purement fictionnel, autour du personnage de Margot avec qui le personnage principal vit une romance contrariée. Enfin, le roman est parcouru par les silhouettes fantomatiques d'hommes

[28] Le jeu d'anagramme qui ouvre le livre offre une clé de lecture : « Jamais auparavant il ne s'est soucié du Mali, ni de près ni de loin, ni même de Lima ou de Bali, c'est dire. » (OR, 8).

préhistoriques de différentes espèces, incursions fantasmatiques qui conjoignent les premières fouilles du personnage principal et leur aboutissement dans les découvertes à venir. En ce sens, la trajectoire de Jacques n'est pas soumise à une quelconque incertitude : son statut de personnage historique, de même que la puissance invocatoire de la fiction qui confirme le succès à venir, font que l'issue glorieuse est connue d'avance.

L'ancrage générique de ce texte du côté de l'épopée repose notamment sur les effets de voix, qui relèvent ici de la tradition de l'aède[29]. Selon Pierre Vinclair, la mise en abyme constitue en effet, au sein du canon épique, une caractéristique fondamentale : elle garantit la fidélité du nouveau texte à la tradition, et cette fidélité opère comme un critère définitoire du genre. « [L]'"effet de tradition" produit par les épopées tient, d'abord, à la manière dont elles se présentent elles-mêmes comme des récits essentiellement traditionnels[30] » écrit Vinclair. Toute une rhétorique de la traditionnalité se déploie ainsi, notamment par le truchement d'opérateurs conventionnels : formules figées, scènes-types et structures narratives, valorisation du thème du destin, mais aussi, en dernier lieu, par l'instauration d'un cadre réflexif. L'aède est donc investi de la charge de présenter son récit comme fidèle à ce qu'il a toujours été. L'intrigue s'appuie donc dans ce livre sur la reconnaissance par le lecteur d'un modèle architextuel tutélaire : elle progresse ainsi des premières tentatives de Jacques pour obtenir la reconnaissance jusqu'au chant de victoire final (littéralement, et quoique la narratrice se dérobe *in extremis* en arguant de ses piètres talents de chanteuse), en passant par les moments d'abattement du héros. Bien plus, l'ambition générale du livre rejoint celle de l'épopée comme chant des origines : c'est de la mémoire anthropologique de l'humanité qu'il est question, au rythme des déambulations des différents spécimens de nos ancêtres préhistoriques dans le livre.

Les métalepses dans *L'Origine de l'homme* informent ainsi le texte d'une double tradition réflexive : celle qui définit le genre épique par sa fidélité aux textes antérieurs, et celle qui soutient le roman parodique, dans la veine de l'antiroman[31]. La narratrice se met en effet en scène en conteuse dans le roman, notamment en introduction des épisodes ou lors de pauses narratives où le commentaire se substitue

[29] « Je me concocte un petit notable de province pas mal fait de sa personne et qui aspire à devenir un héros, je l'aide à réaliser son aspiration, je me fais son chantre, son barde, son aède […] », *OH*, 242.
[30] Pierre Vinclair, *De l'épopée et du roman. Essai d'énergétique comparée*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2015, p. 30.
[31] Voir chapitre 2, notamment « Christine Montalbetti : Les fictions excentriques ».

à l'action. Ces interruptions entravent la progression linéaire du roman et participent à la fois du dégonflement comique de l'épique et d'un effet de dramatisation du récit dont les artifices sont ainsi révélés. Le stendhalien (mais avant cela, sternien et diderotien) « notre héros », « brève métalepse rhétorique[32] » qui rythme le roman, fait évidemment signe vers cet imaginaire-là et pose la question fondamentale qui réunit la narratrice et son personnage : qu'est-ce qui fait un héros de roman ? Selon Jacques, qui s'inquiète de ne pas être à la hauteur de ces critères, le héros de roman se caractérise par ses actions d'éclat (dans la droite ligne de l'épopée) et sa force de décision et d'initiative. C'est sa volonté qui détermine la progression de l'intrigue par péripéties successives. Face à cet écrasant modèle, le personnage de Jacques apparaît au contraire peu résistant aux contrariétés, d'un caractère défaitiste qui l'empêche d'entreprendre quoi que ce soit (sur le plan amoureux, avec Margot, comme sur le plan scientifique où les échecs sont près de le décourager définitivement).

Ce principe de dégonflement héroï-comique constitue le cœur de *La Vie est faite de ces toutes petites choses*, où le caractère épique et grandiose de la mission spatiale se joue essentiellement au niveau du minuscule. Manger des spaghetti dans l'espace relève ainsi au moins autant de l'épopée que manœuvrer un module d'exploration spatiale pour une sortie démarrée. *L'Évaporation de l'oncle*, enfin, fonctionne sur la même tension. Lorsque Yasu se lance sur les traces de son oncle « évaporé », la désespérante rêverie du jeune homme en enquêteur au petit bonheur ne cesse de dérouter ses recherches. L'enquête, pourtant motif premier du départ du jeune homme et fondé sur une véritable souffrance, la perte d'un oncle, se trouve compromise par une hyper-réceptivité de l'attention : la pensée de Yasu, comme sa trajectoire, sont ouvertes à la surprise. Là où un Sherlock Holmes aurait su retrouver, dans la juxtaposition aléatoire de l'hétéroclite, le fil menant à la solution, Yasu se convertit au contraire en récepteur passif, égaré dans une rêverie proche de l'attention flottante des psychanalystes.

Le roman d'enquête constitue un terrain particulièrement propice au travail de dégonflement dont il s'agit ici. Chez Jean-Philippe Toussaint, dont le narrateur se lance sur la trace des Biaggi dans *La Réticence*, l'enquête tourne autour du cadavre d'un chat flottant dans l'eau du port et met l'enquêteur en scène dans ses défaillances

[32] Estelle Mouton-Rovira, *Théories et imaginaires de la lecture dans le récit contemporain français*, Thèse de doctorat en littérature française, soutenue à l'Université Paris-Diderot le 10 novembre 2017, sous la direction de Nathalie Piégay, p. 147.

bien plus que ses succès, à la manière d'un film de Charlot dont les spectateurs assistent aux déconfitures ridicules du héros. La scène de l'effraction nocturne chez les suspects donne ainsi à voir l'emballement paranoïaque du narrateur, éperdu par les battements de son propre cœur et convaincu soudain que Biaggi se cacherait en fait à l'hôtel où lui séjourne, selon un renversement de dernière minute sur le motif de l'espion espionné.

Ce fonctionnement mémoriel et déceptif de l'écriture romanesque se retrouve largement dans le contemporain, et justifie les nombreux rapprochements proposés par la critique entre les œuvres de Toussaint et Échenoz (un autre grand amateur d'enquêtes farfelues), par exemple. L'héroï-comique a ainsi pu apparaître comme un trait fondateur des romans longtemps dits « postmodernes[33] », qui mobilisent avec les gants de l'ironie tout un héritage littéraire distancié. Pourtant, c'est là encore d'une tendance qu'il s'agit, qui traverse la production contemporaine et s'inscrit dans des traditions au long cours, plutôt que d'un mouvement ou d'une école (minimaliste ou impassible, par exemple).

Les romans de Jean Échenoz en offrent un remarquable exemple, dans la virevolte des hypertextes et des références romanesques exhibées et dégonflées dans le même geste. Il en va ainsi du modèle du roman d'espionnage dans *Lac*, selon une poétique réflexive qui fait l'une des caractéristiques de l'œuvre échenozienne :

> Pour s'y rendre il dut appliquer la procédure classique de dissuasion des filatures par le zigzag, et c'était encore et toujours le même cirque : et je te saute du taxi devant l'entrée d'un métro, puis d'un autre taxi dans un autre métro, et je te bondis dans la rame au dernier moment, je te rebondis sur le quai juste avant la fermeture des portes et je traverse et retraverse l'immeuble à double entrée, puis l'autre, et je reprends un taxi qui me laisse à cinquante mètres de l'allée dérobée où je parviens en nage, hors d'haleine et certain que tout ça ne sert à rien[34].

Frank Wagner analyse cette scène en écho avec celle où Rathenau (*alias* B. 12) espère se livrer aux plaisirs solitaires, encouragé par la lecture d'une BD d'espionnage pour adulte, mais se retrouve interrompu par l'irruption de l'objet même de ses désirs en la personne de sa collègue : « de sorte que c'est non seulement l'hypotexte générique de *Lac* qui se voit de la sorte signalé, mais également la dévaluation ironique qu'il subit au sein d'une entreprise de récriture ludique et

[33] Voir Introduction générale, note 14. Sur la question de l'impassibilité et du minimalisme, voir chapitre 1, respectivement notes 59 et 61.
[34] Jean Échenoz, *Lac*, Paris, Éditions de Minuit, 1989, p. 53.

distanciée[35] ». Ce dédoublement met en évidence le « *pouvoir de fabrique* du romancier[36] », c'est-à-dire à la fois l'autorité du narrateur et le caractère hyperlittéraire et hyperfictif du roman. La même analyse pourrait être reconduite autour du récit d'espionnage dans *Le Méridien de Greenwich*[37], *Cherokee*[38], ou *L'Équipée malaise*[39], du roman de science-fiction dans *Nous trois*[40], du roman de voyage et d'aventures dans *Je m'en vais*[41], de l'enquête policière dans *Les Grandes blondes*[42], etc. sans compter que les motifs se croisent souvent dans un même livre. L'écrivain parle d'ailleurs de son œuvre comme de la réalisation d'un « cahier des charges[43] », sorte d'écriture à contraintes fondées à chaque nouveau roman sur un modèle préexistant choisi dans la bibliothèque.

Dominique Viart a bien montré comment se manifeste chez Échenoz une « esthétique du dégagement », « à la fois générique et narratologique : exploration, exploitation et explosion des genres, "surgénérateurs de fiction" ; et déplacements narratologiques (personnes, temps, rythmes, voix, modes : toute une écriture de *l'instabilité*[44]) ». Il y insiste dans l'article qui fait suite à celui-ci :

> L'esthétique du « dégagement » […] (se) joue des modèles, en se les appropriant certes, mais en les détournant constamment. Les romans d'Échenoz racontent une histoire à la fois pour le plaisir romanesque dans un temps qui n'en permet plus la pratique naïve, et pour se donner prétexte à notations marginales, fragmentaires saisies du réel quotidien, et à de virtuoses et inattendus jeux d'énonciations[45].

Cette pratique de la seconde main se caractérise ainsi, pour une large part du corpus de fiction des années 1980-1990, par le détournement systématique par déception des canons romanesques. Sans vouloir dresser une liste exhaustive des

---

[35] Frank Wagner, « Le miroir et le simple (des récits postmodernes) », *Œuvres et critiques*, vol. XXIII, n° 1, 1998, p. 74-99, p. 79.
[36] *Ibid*., p. 85.
[37] Jean Échenoz, *Le Méridien de Greenwich*, Paris, Éditions de Minuit, 1979.
[38] Jean Échenoz, *Cherokee*, Paris, Éditions de Minuit, 1983.
[39] Jean Échenoz, *L'Équipée malaise*, Paris, Éditions de Minuit, 1987.
[40] Jean Échenoz, *Nous trois*, Paris, Éditions de Minuit, 1992.
[41] Jean Échenoz, *Je m'en vais*, Paris, Éditions de Minuit, 1999.
[42] Jean Échenoz, *Les grandes blondes*, Paris, Éditions de Minuit, 1995.
[43] Jean Échenoz, « L'image du roman comme moteur de fiction », Entretien avec Jean-Claude Lebrun, *L'Humanité*, 1996. Disponible en ligne sur Remue.net : http://remue.net/spip.php?article3129, consulté le 23 mars 2018.
[44] Dominique Viart, « Le divertissement romanesque, Jean Échenoz et l'esthétique du dégagement », *in* Christine Jérusalem et Jean-Bernard Vray (dir.), *Jean Échenoz : « une tentative modeste de description du monde »*, Publications de l'université de Saint-Étienne, coll. « Lire au présent », 2006, p. 243-254, p. 254.
[45] Dominique Viart, « Jean Échenoz, réflexions dans les marges », *in* Agnès Castiglione (dir.), « Jean Échenoz : une petite mélancolie » (dossier « Hors cadre »), *Siècle 21*, n° 17, 2010, p. 132-144, p. 145.

exemples possibles, et simplement pour pointer l'envergure chronologique et synchronique de ce geste, on citera en ce sens le travail de Jean-Marie Blas de Roblès, dans le foisonnement des références et des patrons[46] ; ou la toute jeune œuvre encore de Julia Deck, chez Minuit[47]. Ces deux exemples, choisis entre deux générations d'écrivains et deux maisons d'édition, s'opposent ainsi à certaines idées reçues (quoique de plus en plus malmenées) de la critique : celle d'une périodisation strictement « postmoderne » d'un tel rapport au romanesque ; et celle d'une spécificité supposée du « style Minuit[48] », fondée notamment sur cet ancrage esthétique paradoxal. On citerait aussi, dans le même souci, les romans de Céline Minard[49] ou de Pierre Senges[50], qui font tournoyer les genres dans une entreprise particulièrement réjouissante de défigement du romanesque réduit à des vignettes juxtaposées. Christelle Reggiani parle d'un « romanesque de la contrainte », en soulignant le rôle d'embrayeur narratif de celle-ci, par ailleurs inspirée de pratiques d'avant-gardes et qui légitime, sur le plan postural autant qu'esthétique, l'intégration du répertoire romanesque[51]. La contrainte serait ainsi le moyen de « *faire revenir* le romanesque dans le roman[52] », et l'on constate la fécondité de cette voie dans le champ contemporain[53].

[46] Particulièrement dans Jean-Marie Blas de Roblès, *L'île du Point Némo*, Zulma, 2014.
[47] Qui investit les schémas du roman policier dans Julia Deck, *Viviane Elisabeth Fauville* (Paris, Éditions de Minuit, 2012) et *Le Triangle d'hiver* (Paris, Éditions de Minuit, 2014), ou du roman d'espionnage dans son récent *Sigma* (Paris, Éditions de Minuit, 2017).
[48] Je renvoie à la thèse de Mathilde Bonazzi, *Peut-on encore parler d'un style-Minuit à l'orée du XXI^e siècle (Éric Chevillard, Éric Laurrent, Laurent Mauvignier, Marie NDiaye et Tanguy Viel) ?*. Thèse soutenue à l'Université Toulouse le Mirail – Toulouse II, le 28 septembre 2012, sous la direction de Jacques Dürrenmatt. En ligne : https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00786206/document.
[49] Roman post-apocalyptique dans Céline Minard, *Le Dernier Monde* (Denoël, 2007), roman japonais dans *Bastard battle* (Éditions Léo Scheer, 2008), roman bigarré entre policier et conte de fée dans *So Long, Luise* (Denoël, 2011), ou western dans *Faillir être flingué* (Rivages, 2013).
[50] Pierre Senges fait valser ensemble fresques historiques, récits d'aventures, romans d'enquête et recension érudite, non sans une pratique ébouriffante de l'intertextualité, de *La Réfutation majeure* (Verticales, 2004) à *Achab (séquelles)* (Verticales, 2015).
[51] Dans la lignée des réflexions de Pierre Bourdieu sur les procédés de légitimation des acteurs du champ littéraire. Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire* [1992], Paris, Seuil, coll. « Points essais », 1998.
[52] « La contrainte, en effet, maintient dans la prose un arbitraire, celui de ses prescriptions : ce faisant, elle permet à l'écrivain de conserver la richesse des possibles romanesques en transformant leur contingence en une nécessité de l'écriture. C'est autrement dit l'arbitraire de la contrainte, qui se présente par définition comme une décision de l'écrivain antérieure au travail d'écriture, qui légitime l'accès à la matière romanesque, en la dissociant de toute idée de gratuité. » Christelle Reggiani, « Le romanesque de la contrainte », *in* Jan Baetens et Bernardo Schiavettam (dir.), *Formules*, hors série, « Le Goût de la forme en littérature », p. 230-245, p. 235.
[53] On pense particulièrement aux romans d'Hortense, de Jacques Roubaud : *La belle Hortense* (1985) et *L'enlèvement d'Hortense* (1987) publiés chez Ramsay, et *L'exil d'Hortense*, 1990, Seghers.

b) « Plus classe, donc plus romanesque » (Tanguy Viel[54]). Surexposition de la référence et poétique du cliché

Chez Tanguy Viel, l'écriture romanesque adopte une toute autre démarche : loin de ces effets de convocation joyeuse d'un imaginaire réalisé par le vide, ses romans sont tendus sur le fil d'une nostalgie romanesque qui passe par un dédoublement de la ligne narrative, par surexposition de l'architexte générique. Le jeu ponctuel des références à des modèles de genre, notamment dans les titres de ses romans, participe à cette poétique de convocation architextuelle. Surtout, d'une manière plus explicitement mélancolique, cela fonctionne chez Viel sur le mode de la surexposition et du dédoublement. L'intrigue progresse en signalant ses manques en regard d'une trame alternative fantasmée, elle pleinement romanesque. Ce faisant, elle s'acquitte d'une méfiance antiromanesque lancinante tout en activant cet imaginaire, et se déplie sous une caution réflexive permanente.

Paris-Brest se construit précisément sur ce double effet de détournement de codes génériques (ceux du roman familial[55]) et de surexposition d'un romanesque impossible dans les commentaires métatextuels du narrateur. Un romanesque « bi-bande » se déplie ainsi, exhibant les failles du récit en même temps que la trame rêvée qui en comblerait les lacunes et les implicites. Le livre remonte les souvenirs du narrateur au miroir du roman qu'il en a fait, par dramatisation et exacerbation des événements du passé. Le romanesque, ici, opère comme exhausteur du réel :

> [C]'était un roman, et [à] ce titre de roman il avait bien fallu que je force un peu les traits […] Il avait bien fallu que je rende certains événements plus attrayants, disons, plus dramatiques qu'en réalité. (*PB*, 69).

Le narrateur de *Paris-Brest* établit un lien de nécessité entre le genre du roman et le caractère spectaculaire du récit, qui fait état d'un sentiment de lecture fondamental dans la définition de l'esthétique romanesque. Jean-Marie Schaeffer y insiste lorsqu'il identifie les critères définitoires de celle-ci, dont les deux premiers sont ceux que retient particulièrement le narrateur : l'importance accordée aux passions (ici, la vengeance, la jalousie, l'amertume), la polarisation axiologique des personnages (qui oppose dans le roman du narrateur, autour de la grand-mère, les

[54] « Ce serait plus romanesque. […] Je dis seulement que c'était plus classe comme ça, et donc plus romanesque » (*Paris-Brest*, 176-177).
[55] « [D]ans mon roman familial, dans ce que j'avais fini par appeler mon roman familial » (*PB*, 69) ; « d'un côté je voulais faire un roman familial à la française, de l'autre je voulais faire un roman à l'anglaise […] » (*PB*, 73).

coupables d'une injustice singulière – dont lui-même au premier chef, puisqu'il a volé la vieille dame et causé sa déchéance ; aux coupables véritables, opportunistes et cruels, autour de la figure de la mère[56]). Le sentiment romanesque s'articule autour d'un sens du drame, contre la platitude du déroulement biographique avéré[57]. Il est du coté des affects extrêmes et du contraste exacerbé, et le relief particulier dont il pare les événements en constitue l'essence (ce que le narrateur qualifie de « classe »). L'enjeu premier de *Paris-Brest*, à travers l'interrogation du narrateur sur la teneur romanesque de sa propre vie, tient à des enjeux herméneutiques et thérapeutiques. En modélisant son passé dans le roman, le narrateur espère à la fois clarifier l'enchaînement des faits (à ses yeux propres et aux yeux de tous), et rétablir la justice en redistribuant ses proches de part et d'autre d'un axe moral.

« [M]éta-roman familial [58] », *Paris-Brest* relève ainsi selon Dominique Viart des écritures mobilisant réflexivement des grands modèles génériques pour accompagner leur propre développement. « Tanguy Viel […] pratique à propos du roman familial le même type de variation métalittéraire que celle pratiquée par Échenoz sur d'autres formes du romanesque[59] » :

> Evocation du texte dans le texte, ce roman est ainsi le recueil de tous les motifs, sinon de tous les poncifs du genre : la maison familiale, les retrouvailles de Noël, quitte à les inventer s'il le faut, comme l'enterrement de la grand-mère. Car c'est une caractéristique de certains romans actuels que de mettre en abyme les traits discriminants des formes romanesques dont ils s'inspirent[60].

Paris-Brest s'inscrit ainsi entre deux traditions critiques, celle du « roman domestique[61] » d'Albert Thibaudet et celle du « roman familial[62] », que Marthe Robert étudie à la croisée de la littérature et de la psychanalyse. Dominique Viart en

[56] Voir Jean-Marie Schaeffer, « La catégorie romanesque », *in* Gilles Declercq et Michel Murat (dir.), *Le romanesque*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 291-302.
[57] Sur l'imaginaire mélodramatique du romanesque, voir Jean Kaempfer, « Genres en résidence. Polar et mélodrame chez Yves Ravey », *in* Jean-Bernard Vray, Jutta Fortin, Wolfgang Asholt (dir.), *Revue des sciences humaines,* n° 325, « Yves Ravey, Une écriture de l'exigence », Lille, Septentrion, 2017, p. 181-192 ; et Peter Brooks, *The Melodramatic imagination. Balzac, Henry James, melodrama and the mode of excess*, New Haven, London, Yale university press, 1976.
[58] Dominique Viart, « Fictions familiales versus récits de filiation », *in* Sylviane Coyault, Christine Jérusalem et Gaspard Turin (dir.), *Le roman contemporain de la famille*, Caen, Lettres modernes Minard, 2015, p. 17-35, p. 23.
[59] *Ibid*., p. 24.
[60] *Ibid*., p. 24. Dominique Viart mentionne l'exemple attendu des fictions ironiques de Jean Échenoz, variations sur le roman policier, le roman d'aventure ou d'anticipation.
[61] Albert Thibaudet, « Le Roman domestique » [1924], repris *in* Albert Thibaudet, *Réflexions sur le roman*, éd. Jean Paulhan, Paris, Gallimard, 1938, puis in Albert Thibaudet, *Réflexions sur la littérature*, éd. Antoine Compagnon et Christophe Pradeau, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2007.
[62] Marthe Robert, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Grasset, 1972.

propose une lecture à la lumière du récit de filiation, tourné vers les ascendants du sujet narrateur et qui interroge le legs conscient ou inconscient que celui-ci reçoit d'eux[63]. Dans *Paris-Brest*, qui ne s'inscrit pas exactement dans la mouvance du récit de filiation puisqu'il relève de la fiction et non de l'autobiographie, et qu'il faut lire avec la conscience de ce hiatus par rapport au modèle, cette archéologie sous-tend néanmoins l'écriture, en s'articulant avec la référence au scénario du roman noir. Le narrateur, coupable d'avoir volé sa grand-mère, revient en effet sur son crime au cours d'un récit rétrospectif qui double l'intrigue au présent. Ainsi les schémas génériques codifiés permettent-ils l'élaboration d'une fiction dont les enjeux se déplient à la lumière des stéréotypes, et non *malgré* ceux-ci. Les modèles littéraires jouent un rôle déterminant dans l'advenue à soi du sujet (ici, dans le cadre du roman familial) et du roman. Dominique Viart parle d'un « partenariat avec la littérature[64] » : le parrainage ironisé du roman de famille remplit une fonction heuristique.

En ce sens, *Cet homme-là* de Tanguy Viel s'inscrit lui aussi dans les romans de la réécriture, puisque le texte naît d'un rapport conflictuel et nourricier entre le roman présent et les multiples récits qui lui préexistent[65]. De la *Légende dorée* aux *Vies imaginaires* de Marcel Schwob[66], le canon de l'écriture biographique est né de l'hagiographie et infléchi, sur le plan philosophique, par le marxisme, et par un retournement épistémologique de l'attention vers les « infâmes[67] » et autres « minuscules[68] ». Il apparaît ici repris dans un rapport mêlant fascination et ironie,

[63] Dominique Viart, « Le silence des pères au principe du récit de filiation », *in* Jan Baetens et Dominique Viart (dir.), *Etudes françaises*, n° 45, vol. 3, « Figures de l'héritier dans le roman contemporain », Montréal, Presses Universitaires de Montréal, 2009 ; Bruno Vercier et Dominique Viart, *La littérature française au présent*, *Héritage, modernité, mutations* [2005], Bordas, Paris, 2008 (« Chapitre 3 : Récits de filiation », p. 79-101) ; et le prologue de Laurent Demanze, *Encres orphelines*. *Pierre Bergounioux, Gérard Macé, Pierre Michon*, Paris, Éditions José Corti, coll. « Les essais », 2008 (« Du roman familial au récit de filiation », p. 13-24).

[64] Dominique Viart, « Fictions familiales *versus* récits de filiation », *op.cit*., p. 34.

[65] Tanguy Viel, *Cet homme-là*, Paris, Desclée de Brouwer, 2009, dont Bruno Thibaut rappelle qu'il est issu d'un premier texte destiné au théâtre, *Personal Jesus*, rédigé en 2007 et mis en scène à Nantes en 2010 par Marc Paquien. Voir également l'article de Sjef Houppermans, « Tanguy Viel : de la parole a l'image », *RELIEF - Revue Électronique de Littérature Française*, n° 6, 2012, p. 96–109. En ligne : http://doi.org/10.18352/relief.798. Où l'on découvre la genèse multi-médiatique de l'œuvre, d'abord enregistrement sur le site « Créations en ligne » de Culture.fr (enlevé depuis) sous le titre *Peplum*, devenu ensuite pièce de théâtre dont on pourra voir un enregistrement ici : http://www.youtube.com/watch?v=PhkZX5AXpLE.

[66] Marcel Schwob, *Vies imaginaires* [1896], Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 1993.

[67] Jacques de Voragine, *La légende dorée* [1260]. trad. Teodor de Wyzewa, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1998. La référence est à l'article de Michel Foucault, « La vie des hommes infâmes » [1977], in *Dits et Ecrits*, vol. 2 « 1976-1988 » [1994], éd. Daniel Defert et François Ewald, avec la collaboration de Jacques Lagrange, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2001.

[68] Voir les *Vies minuscules* de Pierre Michon, Paris, Gallimard, 1984.

typique du genre parfaitement contemporain des fictions biographiques[69]. Dans ce livre qui figure une vie de « Jésus postmoderne[70] », Tanguy Viel ne s'intéresse pas tant au personnage du Christ qu'à la fascination qu'il a pu exercer. Il articule celle-ci avec le caractère humain, donc familier, du personnage, en un geste de « réélaboration dédramatisée[71] » de l'aventure christique, pour reprendre le terme de Bertrand Westphal. Par exemple, il ne s'agit plus dans le jardin des Oliviers d'un Christ méditatif, mais d'un Jésus boudeur ; plus d'un enfant sage et conscient de sa mission sur terre lorsqu'il enseigne aux doctes du temple, mais d'un gamin distrait et facétieux dont l'indocilité cause bien du souci à sa mère. Les rois mages traversent le texte (et l'Orient) comme des benêts dont la naïveté manque de coûter la vie à l'enfant qu'ils adorent ; Joseph, lui, prend le visage du mari inquiet de la fidélité de son épouse plus que celui du père sacrificiel. Le sujet choisi par Tanguy Viel porte à lui seul toute la densité romanesque et intertextuelle de la fable sur des siècles, et l'écriture naît du rapport de commentaire au texte premier, présent en palimpseste au fil du roman selon le geste fondateur de l'exégèse.

> […] La vie de Jésus pour moi, c'est d'abord ceci : une somme infinie de récits et d'images qui forment ensemble une constellation et une mémoire. Je veux croire que cette mémoire et sa généalogie millénaire régissent encore une part de nous. De là à vouloir écrire en 2007 des scènes de la vie du Christ c'est un désir qui reste assez obscur. Peut-être que ça veut simplement dire : comment se faire encore une place au milieu des récits et par extension dans la communauté qui les véhicule[72].

Somme de récits plutôt que vérité dogmatique fondée sur la croyance religieuse, mémoire plus que foi : le cœur du récit de Viel serait ainsi moins à chercher du côté de Jésus que du côté d'un espoir de rassemblement tel que le christianisme a pu le représenter dans les mémoires occidentales. Le récit s'appuie d'ailleurs sur une bibliothèque collective largement hétérogène au moins autant que sur les *Évangiles*. Celle-ci accueille en effet des références récentes : au portrait de l'ange tout droit sorti des fresques de Giotto qui illustrent la couverture du roman

[69] Dominique Viart et Bruno Vercier, *La littérature française au présent*, *op.cit*., et Dominique Viart, « Naissance moderne et renaissance contemporaine des fictions biographiques », *in* Anne-Marie Monluçon et Anne Salha (dir.), *Fictions biographiques*. *XIX^e^-XXI^e^ siècles*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, coll. « Cribles », 2007, p. 35-54. Voir aussi Alexandre Gefen, *Inventer une vie. La fabrique littéraire de l'individu*, Bruxelles, les Impressions nouvelles, 2015.

[70] Bruno Thibault, *Un Jésus postmoderne. Les récritures romanesques contemporaines des Évangiles*, Brill, Rodopi, collection « Chiasma », 2016.

[71] Bertrand Westphal, *Roman et évangile. Transposition de l'évangile dans le roman européen contemporain (1945-2000)*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, 2002, p. 21.

[72] Tanguy Viel, Note pour le programme de la représentation théâtrale de « Personal Jesus », 2010. En ligne : https://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Personal-Jesus/ensavoirplus/idcontent/18659.

répond, dans le texte, une référence au genre cinématographique du western lorsque Jésus s'en prend aux marchands qui profanent le Temple de leurs trafics, et qu'il renverse tout sur son passage « comme un cow-boy dans un saloon » (74). L'écriture puise ainsi à un imaginaire collectif large pour nourrir le romanesque présent, et le geste même de sécularisation de Jésus porte ce désir de retrouver, sous les strates du mythe, une figure en laquelle se reconnaître pour mieux se lier[73].

Ce désir de commun transparaît d'une manière comparable dans *Plus rien que les vagues et le vent*, de Montalbetti, qui sollicite à cette fin les archives du romanesque dans un mouvement, déjà perçu chez Viel, de dédoublement de la trame narrative. En une digression dont le lecteur de Montalbetti est familier, le narrateur s'attache ainsi au personnage tout à fait secondaire de Wendy, la serveuse du motel où convergent les personnages principaux. Pour dire les amours déçues de celle-ci, la fiction mobilise l'architexte vague du roman, employé surtout pour l'imaginaire mélodramatique qui le sous-tend. Le commentaire réflexif allie la sagesse populaire à un imaginaire romanesque collectif, qu'il suffit de citer pour déployer toute son intensité émotionnelle par un mécanisme d'association quasi-pavlovien :

> C'était dans cette chose plate et blanche qu'était alors la vie de Wendy qu'un jour il y avait eu Tom.
>
> Il y en a toujours un, un Tom ou un autre, pour vous ébranler le bon ordonnancement des jours.
>
> Tom avait mis du roman dans la vie de Wendy, il avait ouvert des perspectives, laissé naître des hypothèses, introduit des attentes.
>
> Mais le roman avec Tom avait été bref, et c'était dans un autre genre de roman finalement que Wendy s'était trouvée, un genre de roman social, où les bluettes volent en éclats. (*Les vagues*, 153-154)

Le texte passe en deux tristes pages du roman sentimental au roman zolien, et Wendy, une fois les grandes heures du roman passées, réintègre sa blancheur initiale, pâleur spectrale qui n'est plus, non plus, les grandes déchéances d'une Gervaise, d'une Nana. Le déterminant partitif, « *du* roman », transforme le substantif en catégorie conceptuelle : le feuilletage typologique en genres de roman indique bien que cette première occurrence désigne un *sentiment* de roman, fondé sur le suspense et l'enchaînement de péripéties, plus qu'une catégorie générique. Cet imaginaire

[73] Sur le travail de sécularisation du personnage, on souligne avec Bruno Thibault que *Cet homme-là* s'achève sur la mort de Jésus sur la croix et l'évocation d'un tombeau bientôt vide qui, pourtant, ne donne lieu à aucune mention de la résurrection. Jésus demeure celui qui, « comme les autres » (*Cet homme-là*., 101), s'éteint au bout du supplice.

romanesque est réactivé tout d'un bloc par le prisme d'une situation (la rencontre amoureuse) et d'un syntagme (« du roman ») qui, dans la conscience collective, forment un cliché immédiatement reconnaissable[74].

Dans l'article qu'il consacre largement à *Paris-Brest*, Dominique Viart souligne la place prépondérante et le rôle du cliché dans ces écritures qui se conçoivent comme des variations sur une trame romanesque connue :

> De tels textes confinent à la saturation clichéique dont ils usent comme procédé de dénonciation des malaises contemporains, dans une société qui ne se vit plus que par le truchement des images qui lui sont offertes, sinon assénées, à longueur de temps[75].

Face à la réactivation du cliché au sein d'un genre pourtant vilipendé depuis son émergence pour l'usage trop libéral qu'il en ferait, et face d'autre part à la sensation d'une pétrification de l'écriture dans les canons de la tradition romanesque, Viart s'emploie à élaborer une justification exo-textuelle (une stratégie de dénonciation sociale), qui rachèterait ainsi l'apparente naïveté du roman. En effet, les études sur le stéréotype et le cliché s'affrontent à la pesante connotation dépréciative qui afflige ces notions, longtemps synonymes de banalité ou de médiocrité[76]. En littérature, les travaux de Ruth Amossy s'inscrivent dans un effort de périodisation de notre rapport au stéréotype, et renouvellent l'approche critique en replaçant les lieux communs dans la lignée des *topoi* argumentatifs étudiés par Aristote. Dans un ouvrage publié avec Anne Hershberg-Pierrot, Amossy souligne que la conscience du cliché émerge à la modernité dans le contexte d'une crise du langage pour la société française postrévolutionnaire. Cette hantise de la ventriloquie s'intègre dans le combat des Romantiques en faveur de l'originalité contre la rhétorique codifiée, et de l'invention singulière contre l'usage populaire[77] :

> Au XIX^e^ siècle, [la] critique [des lieux communs] répond au refus des modèles communs de parole et de pensée. Le trivial n'est plus le carrefour

[74] Ces réflexions croisent la typologie d'Umberto Eco qui divise la « *compétence intertextuelle* » en plusieurs scénarios, du schéma narratif complet à la scène ou au personnage type. Umberto Eco, *Lector in fabula*, *op.cit*., p. 105 *et sqq*.

[75] Dominique Viart, « Fictions familiales versus récits de filiation », *op.cit*., p. 25.

[76] On s'appuiera sur la définition synthétique qu'en propose Jean-Louis Dufays : « Des diverses définitions, il ressort que le terme de stéréotype désigne une structure, une association d'éléments, qui peut se situer sur le plan proprement linguistique (syntagme, phrase), sur le plan thématico-narratif (scénarios, schémas argumentatifs, actions, personnages, décors) ou sur le plan idéologique (propositions, valeurs, représentations mentales). » Jean-Louis Dufays, « Stéréotype et littérature. L'inéluctable va-et-vient », *in* Alain Goulet (dir.), *Le stéréotype. Crise et transformations*, Centre de Recherche sur la Modernité, Université de Caen, 1994, p. 77-89, p. 77-78.

[77] Ruth Amossy et Anne Herschberg-Pierrot, *Stéréotypes et clichés, Langue, discours, société*, coll. « 128 », Paris, Nathan, 1997.

> d'une communauté mais le point de séparation de l'individu et de la route commune : il désigne cet espace de division, de distinction de l'individu et du social[78].

Quoiqu'elle ne s'inscrive pas dans cette problématique axiologique, l'analyse de Dominique Viart illustre une telle méfiance, par ailleurs largement partagée par les textes qu'elle commente qui font un usage des clichés comme signaux d'alerte et tremplin d'une réflexion aux accents sociologiques ou politiques. L'exhibition du cliché sert donc, du moins en partie, l'instauration du texte littéraire en contre discours[79]. Toutefois, la poétique du cliché à l'œuvre ici ne se réduit pas à une valeur métatextuelle et ironique qui pointerait vers un en dehors du texte. Au contraire, elle est l'une des formes privilégiées d'une écriture romanesque de la trace et du fragment, et fonctionne comme un embrayeur d'affectivité qui fait passer le texte du répertoire au sentiment de lecture romanesque.

En effet, on décèle à l'époque contemporaine un changement de paradigme autour de l'usage du cliché, lié au renouvellement d'une inquiétude sur l'individu et la communauté. Depuis la deuxième moitié du XX^e^ siècle où culmine le soupçon moderne, on ne sait que trop bien que le langage et la littérature (surtout romanesque !) ne sont que préconstruits. Cette charge de banalité inévitable, certains écrivains choisissent de la reprendre à leur compte, à mesure qu'ils embrassent une tradition romanesque longtemps maintenue à distance. Pour ceux-ci, le cliché devient porteur d'un souci d'ordre éthique, celui de la refondation par le lieu commun d'un lien qui dépasse la couverture du livre pour s'étendre à la vie extra-textuelle. Les ensembles thématiques et les scénarios romanesques qui émaillent délibérément ces romans constituent autant d'éclats ou de vignettes où cherche ainsi à se nouer une solidarité renouvelée. Cette lecture n'est pas sans rappeler la reconfiguration des études sociologiques sur le cliché, qui lui accordent depuis les années 1990 une valeur dynamique de renforcement d'une cohésion de groupe[80].

---

[78] *Ibid*., p. 18.

[79] Pour une analyse de la constitution historique du paradigme de la littérature comme contre-discours, voir Raphaëlle Guidée, « Le gentil récit littéraire et le grand méchant storytelling : anatomie d'un conte contemporain », *Raison publique*, 16 juin 2018. En ligne : https://www.raison-publique.fr/article894.html. Consulté le 9 juillet 2018.

[80] Marcel Grandière développe ainsi ce changement épistémologique : « Le stéréotype peut être cependant une vraie construction intellectuelle, un outil pour comprendre mis en place par une société, un groupe, une personne, pour traduire en éléments intelligibles et donner du sens à des 'réalités' perçues, mais difficiles à cerner, un outil même pour créer des images sociales et de toute nature. » Marcel Grandière, « Introduction. La notion de stéréotype », *in* Marcel Grandière et Michel Molin (dir.), *Le Stéréotype. Outil de régulations sociales*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2004, p. 7-12, p. 8. Voir Annick Ettlin (dir.), *Versants*, n° 64, vol. 1, « Valeurs du lieu commun », 2017.

L'exemple de la première rencontre, scène romanesque codifiée s'il en est, suffira ici à illustrer cette proposition. Je choisis de m'attacher à deux exemples particulièrement représentatifs que l'on trouve chez Montalbetti, dans *Western* pour le premier, et dans *Trouville Casino* pour le second. Outre un travail révélateur sur le cliché de la scène d'énamoration, ces deux extraits permettent également de saisir une légère inflexion dans l'œuvre de l'auteure, qui semble délaisser peu à peu la prudence rhétorique dont ses premiers romans sont saturés pour adopter une écriture moins embarrassée, quoique toujours pudique et délicate. Ainsi, dans *Western*, une coïncidence bouleversante place le héros soudain face à face avec son premier amour (et première amante), Georgina, qui s'encadre dans la porte du saloon au moment où le personnage principal va pour en sortir. Le portrait de la jeune femme se développe alors selon les codes d'une beauté stéréotypée :

> […] à peine est-il à sa hauteur que [cette femme à la robe satinée dont il est question depuis tout à l'heure] commence d'ouvrir une bouche que vous imaginez charnue (et vous n'êtes pas dans l'erreur), fardée (vous ne vous trompez pas), d'un rouge soutenu (vous êtes décidément très fort), laissant apparaître, c'est cela, des dents perlées et mignonettes. (*W*, 196)

Le gros plan sur la bouche de la belle reproduit le mouvement d'une caméra subjective, et joue de l'intertexte cinématographique présent dans le roman depuis son titre en travaillant la focalisation à la fois comme point de vue et comme ajustement optique. Le mouvement d'agrandissement est souligné par une poétique du blason, et les parenthèses métaleptiques ouvrent un dialogue entre la narratrice et le lecteur félicité d'avoir anticipé les éléments de ce portrait. Ces pauses dramatiques accentuent le caractère progressif du dévoilement de chaque détail, et rythment la phrase par un effet de cadence majeure et de gradation ascendante. L'image préconstruite du personnage (pour un exemple de femme fatale) se double, stylistiquement, des accents parodiques d'une rhétorique pétrarquisante : l'écriture ne l'emporte sur le cinéma qu'en se mettant elle-même en scène dans son anachronisme. C'est là la trace d'une interrogation profonde sur le medium du portrait, qui participe pleinement de la dynamique descriptive et relance le plaisir d'une connivence joyeuse entre lecteur et narrateur. L'espoir d'une confiance renouvelée en la fiction romanesque comme espace d'une sensibilité partagée est relayé par le caractère ostentatoire des métaphores convoquées dans ces pages, issues d'un rapport d'innutrition avec le cinéma (et plus largement les arts visuels) d'une part, et avec la bibliothèque d'autre part.

Pour dire l'émotion bouleversante qui traverse le héros au moment où ses yeux rencontrent ceux de son amante d'antan, il est en effet question d'« effet velcro », de « capacité adhésive du regard », enfin de véritables « cordons » oculaires :

> [o]u plutôt, entre les deux pupilles de cette femme et celles de notre trentenaire, viennent de se tendre disons deux cordons, de la circonférence de ces pupilles, et à l'intérieur desquels circulent toutes sortes d'informations, d'une rapidité étourdissante, d'une densité telle que je ne m'essayerai pas à la démêler […] (*W*, 191)

La topique du flux mémoriel par le saisissement du regard subit une série de dégonflements au fil des ruptures : énonciative d'abord, dans la formule d'épanorthose qui ouvre ce dernier rapprochement métaphorique ; tonale ensuite, puisque l'on passe du bouleversement pathétique à la peinture matérielle, triviale, et finalement peu ragoûtante, de deux personnages littéralement arrimés par les pupilles par des cordons qui, par ailleurs, rappellent les câbles sous-marins du réseau internet. La narratrice souligne la grandeur épique de son entreprise narrative par des effets d'hyperbole et de prétérition, en une posture de renoncement anticipé (« d'une densité telle que je ne m'essayerai pas à la démêler »), tout en jonglant avec une illusoire précision lexicale toujours modalisée (« disons deux cordons ») dans le dénombrement exact des pupilles susdites. Le stéréotype (« leurs yeux se rencontrèrent[81] ») est pris au pied de la lettre, et ces effets de dégonflement permettent, paradoxalement et comme dans le blason analysé plus haut, qu'une émotion récemment encore déniée au roman au nom d'une opposition indépassable entre le caractère artificiel de celui-ci et l'authenticité du discours affectif, y retrouve un chemin paradoxal. Celle-ci, selon les modalités du paradoxe d'Eco, ne peut en effet se dire qu'abritée par tout un bataillon de précautions rhétoriques.

C'est bien un partage sensible et affectif que vise Montalbetti à l'horizon de ce travail minutieux sur le cliché générique et langagier. L'émotion qui traverse le personnage devient ainsi passerelle entre texte au lecteur, dans le cadre d'un pacte de lecture fondé sur la reconnaissance du familier dans la fiction :

> […] j'ai besoin aussi qu'on croie aux mondes que j'invente, qu'on éprouve avec mon personnage, qu'on se laisse toucher, émouvoir, par son expérience et ce qu'elle dit aussi de l'expérience des lecteurs. J'ai besoin qu'ils s'y reconnaissent […] ce monde est là comme un liant, un espace

[81] C'est le *topos* de la scène d'énamoration, que Jean Rousset étudie dans son célèbre ouvrage (*Leurs yeux se rencontrèrent. La scène de première vue dans le roman*, Paris, Éditions José Corti, 1981) que Montalbetti rejoue ici avec une facétie qui trouve un double fond dans l'utilisation cinématographique qu'elle fait du motif visuel au long du texte.

> dans lequel vous et moi nous pouvons nous reconnaître, parce que les sensations du personnage, nous les connaissons, ce sont aussi les nôtres[82].

Le saisissement amoureux devient ainsi le point de rencontre, non seulement des deux personnages, mais aussi du texte et de son récepteur, selon une lecture désirante et complice. Semblable et fraternel, le lecteur tel qu'il est dessiné par le texte est appelé à reconnaître ses propres émotions sous le zoom que braque le roman sur les mouvements de l'âme. Montalbetti joue du stéréotype (filmique et rhétorique) comme le torero agite sa cape : la surexposition du code laisse place à une émotion retrouvée. Le stéréotype redevient lieu *commun*, il est le lieu paroxystique de la sensibilité romanesque et se déploie ici en une scène de sidération. Cette nouvelle économie romanesque s'acquitte ainsi du sceau du soupçon dont les formalismes de la fin du XX^e^ siècle ont fait peser le poids sur toute littérature romanesque, tout en s'y appuyant pour explorer une voie paradoxale de représentation de l'expérience affective.

Ce paradigme irrigue très largement la fiction romanesque contemporaine. On pense, dans le corpus, à la scène d'amour entre Li Qi et le narrateur de *Fuir*, dont la minutie dans la description des gestes de prélude amoureux rappellent la délicatesse du mouvement, l'hésitation, et le figement éphémère du temps qui travaillent l'écriture amoureuse de Montalbetti. Dominique Rabaté évoque, à propos de *Réparer les vivants*[83] de Maylis de Kerangal, la « grandiloquence assumée[84] » d'une scène de baiser très romanesque (et très cinématographique, « moment éminemment hollywoodien du récit[85] » selon Rabaté). Derrière le chatoiement du cliché, Rabaté décèle le désir fondamental d'un dépassement de soi par le roman :

> Le cliché est assumé, mais parce qu'il est ce que vit le personnage, ce qui le hisse à plus grand que sa vie ordinaire. […] Contrairement au schème bovaryen, où le cliché est l'indice d'une aliénation de l'existence, où vivre comme dans les livres ne peut servir à se réconcilier avec le monde horrible de la réalité, le stéréotype cinématographique sert ici à agrandir

[82] Philippe Brand, « Entretien avec Christine Montalbetti. L'espace de la fiction », *in* Barbara Havercroft et Michael Sheringham (dir.), *Revue critique de fixxion française contemporaine*, n° 4, « Fictions de soi », 2012, p. 137-148. [En ligne] : http://www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx04.13/570.
[83] Maylis de Kerangal, *Réparer les vivants*, Paris, Verticales, 2014.
[84] Dominique Rabaté, « "Créer un peuple de héros". Le statut du personnage dans les romans de Maylis de Kerangal », *in* Mathilde Bonazzi, Cécile Narjoux et Isabelle Serça (dir.), *La Langue de Maylis de Kerangal. « Étirer l'espace, allonger le temps »*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2017, p. 73-82, p. 77.
[85] *Idem*.

> l'espace intérieur. Il communique parfois ce sentiment rare d'être enfin le héros de sa propre histoire[86].

Le cliché ne fait plus obstacle, occultant la réalité par son caractère préconstruit : il travaille au contraire comme outil d'élargissement du champ de l'expérience. Loin d'enfermer, il déploie ; loin de figer la lecture sous une représentation codifiée, il lui donne les moyens de son expansion.

La poétique de la surexposition du cliché, si elle offre une caution lucide à l'écriture romanesque, fonde par ailleurs une esthétique romanesque de la métonymie et de la litote. En effet, dans son caractère concentré, le cliché fonctionne comme un fragment métonymique de l'esthétique romanesque : il suffit d'en mobiliser la trace pour provoquer son plein effet. En d'autres termes, le scénario romanesque a acquis une telle puissance évocatoire qu'il suffit de le nommer, et *a fortiori* ici de le dérouler, fût-ce selon une tonalité parodique, pour activer l'ensemble de l'encyclopédie romanesque selon le principe de la métonymie (la partie pour le tout) et de la litote (dire le moins pour faire entendre le plus). En outre, la précaution rhétorique (épanorthose, rythme syncopé de la phrase qui s'allonge par ajouts successifs) comme les procédés de l'outrance parodique (préciosité de langue et effets de grossissement du plan, ici) s'allient pour donner lieu à une écriture du second degré qui n'est pas d'ironie, mais de mise en scène. Dans cette réévaluation du stéréotype, il ne s'agit pas de revenir à une forme de naïveté de la représentation figée, mais d'épouser au plus près des émotions vécues par les personnages par le prisme de ces formes préconstruites, cinématographiques ou romanesques. Le roman atteste de ce renversement où l'émotion extra-diégétique se coule dans le moule de la représentation fictionnelle.

> Le cliché devient alors sa propre représentation, avec ce qu'il faut de distance légèrement amusée, mais la narration n'a plus besoin d'ironiser en plus. Elle cherche au contraire à épouser au plus près ce sentiment de cette euphorie, vécue et traduite en *bigger than life*[87].

écrit Dominique Rabaté. Vivre en plus grand, vivre plus fort – Roland Barthes évoque, lui, non des effets de distorsion de l'expérience par zoom ou par jeux imageants, mais une forme de communion du lecteur avec le roman dans un *pathos* simple, celui des « moments de vérité[88] » :

---

[86] *Ibid*., p. 78.
[87] *Ibid*., p. 80.
[88] Roland Barthes, « Longtemps, je me suis couché de bonne heure », conférence au Collège de France qui a fait l'objet d'une édition hors commerce dans la série des « Inédits du Collège de France », n° 3,

> …tout d'un coup la littérature […] coïncide absolument avec un arrachement émotif, un « cri » […] Le « moment de vérité », à supposer qu'on accepte d'en faire une notion analytique, impliquerait une reconnaissance du *pathos*, au sens simple, non péjoratif, du terme, et la science littéraire, chose bizarre, reconnaît mal le *pathos* comme force de lecture ; […] il faudrait, pour [esquisser une histoire pathétique du Roman], accepter d'émietter le « tout » de l'univers romanesque, ne plus placer l'essence du livre dans sa structure, mais au contraire reconnaître que l'œuvre émeut, vit, germe, à travers une espèce de « délabrement » qui ne laisse debout que certains moments, lesquels en sont à proprement parler les sommets, la lecture vivante, concernée, ne suivant en quelque sorte qu'une ligne de crête : les moments de vérité sont comme les points de *plus-value* de l'anecdote[89].

Miettes contre totalité, sommets dans le caractère nappé habituellement attribué au romanesque, on retrouve dans cette confession d'un lecteur qui se projette en romancier (Barthes écrit alors *comme s*'il était sur le point d'écrire un roman, plutôt que dans une posture de discours *sur* le roman) les accents paradoxaux de la définition qu'il donnait déjà du romanesque en 1975, comme un ensemble de fragments et de notules témoins d'un « investissement[90] » affectif (même s'il n'emploie pas l'adjectif) dans le monde. Contre la « réalité objective des faits » (*VSM*, 165), Toussaint définit ainsi la représentation romanesque comme « la quintessence du réel, sa moelle sensible, vivante et sensuelle, une vérité proche de l'invention, ou jumelle du mensonge, la vérité idéale[91] ». Ce n'est plus la vérité avérée que le narrateur poursuit, mais celle, sensible, de « la vie même » - jusqu'à déclarer la fiction supérieure au récit. C'est cette vérité qui nous saisit dans ces scènes que l'on peut appeler clichéiques, le sourire en coin, et dans lesquelles on reconnaîtra surtout, sur le plan structurel et thématique, un lieu romanesque qui est lieu de vie.

Dans le dernier roman (à ce jour) de Montalbetti, la scène de première rencontre fait l'objet d'une nouvelle variation dépouillée cette fois du maniérisme

---

1982, repris dans *Essais critiques IV, Le Bruissement de la langue*, Paris, Editions du Seuil, 1984, p. 313-325, p. 323.

[89] *Idem*.

[90] « Le romanesque est un mode de discours qui n'est pas structuré selon une histoire ; c'est un mode de notation, d'investissement, d'intérêt au réel quotidien, aux personnes, à tout ce qui se passe dans la vie ». Roland Barthes, « Vingt mots-clés pour Roland Barthes » [1975], in *Œuvres complètes (Livres, textes, entretiens), « 1972-1976 »*, éd. Eric Marty, vol. 4, Paris, Éditions du Seuil, 2002, p. 851-875, p. 866-867.

[91] « J'aurais beau reconstruire cette nuit en images mentales qui auraient la précision du rêve, j'aurais beau l'ensevelir de mots qui auraient une puissance d'évocation diabolique, je savais que je n'atteindrais jamais ce qui avait été pendant quelques instants la vie même, mais il m'apparut alors que je pourrais peut-être atteindre une vérité nouvelle, qui s'inspirerait de ce qui avait été la vie et la transcenderait, sans se soucier de vraisemblance ou de véracité, et ne viserait qu'à la quintessence du réel, sa moelle sensible, vivante et sensuelle, une vérité proche de l'invention, ou jumelle du mensonge, la vérité idéale. » Jean-Philippe Toussaint, *La Vérité sur Marie*, *op.cit*., p. 165-166.

caractéristique des premiers romans. Elle apparaît alors dans toute sa puissance évocatoire, moins pudique, mais profondément sensible :

> Il y avait quelques minutes encore tu étais cet homme d'humeur maussade qu'on avait extirpé de son petit confort […] et puis, d'un coup, cette attraction presque magnétique, cette évidence, d'un coup, la violence heureuse du roman.
>
> Tu n'as rien brusqué. Tu n'as rien fait non plus pour raisonner ta trouille. Tu l'as laissée t'envahir parce qu'elle était agréable et neuve. Non pas cette peur confuse, viscérale et vague, que tu connaissais bien (la gredine), obsédante, sans objet apparent, et dont tu ne savais jamais comment te débarrasser, mais une peur délicieuse. Cela faisait si longtemps que tu ne l'avais pas ressentie, cette peur-ci, amoureuse, et dans le secret, à l'intérieur de toi, tu prenais le temps de la fêter. Elle pouvait bien prendre toute la place qu'elle voulait. C'était comme une ivresse, d'avoir soudain si peur, sous les lampions, à cause d'une femme.
>
> […]
>
> Et puis il y a eu une petite accalmie en elle, et elle a levé les yeux vers toi. C'étaient des yeux francs, qui acceptaient l'évidence de la situation. Non pas des yeux de coquette, ni des yeux de défi, mais des yeux qui exprimaient une soumission simple à la réalité de ce moment.
>
> Tu as compris ce que les yeux te disaient. Quelque chose comme, eh bien, commençons-les, ces années qui nous attendent, ces années ensemble, et allons danser. (*TC*, 79-81)

La « violence heureuse du roman » se donne ici sans les préciosités précédentes (modalisations et épanorthoses, notamment), et convoque dans le décor ordinaire d'une soirée entre amis dans une guinguette des bords de Seine, en banlieue parisienne, la puissance bouleversante du saisissement romanesque. Le temps se fige dans l'évidence nue d'un instant de reconnaissance – amoureuse, intertextuelle, et identificatoire.

On voit la manière dont une poétique du cliché s'élabore ici, entre ostentation et diversion. Les procédés de surexposition provoquent un effet de défamiliarisation du stéréotype ; le travail de distanciation (hétérogénéité énonciative, opposition de registres, surdétermination par le jeu de mot ou par l'exhibition d'une écriture à contraintes) transforme le cliché en médiateur d'identification. Ainsi la distance n'est-elle plus seulement caution d'une écriture romanesque qui devrait se garder de toute naïveté : elle devient l'opérateur d'un réajustement affectif du regard. Contre l'exigence de singularité caractéristique de la modernité et reprise dans le discours des avant-gardes romanesques, ce renversement de l'usage du cliché est l'un des signes d'un éloignement de l'ère du soupçon. Il s'agit bien plutôt, dans ces romans, de se

reconnaître au miroir du cliché. Montalbetti explique ainsi, en passant de l'évidence au paradoxe :

> …dans *Sa Fable achevée, Simon sort dans la bruine*, dans *L'Origine de l'homme*, il y a bien entendu, dans la relation entre Simon et Hanz, dans celle qui lie Jacques et André, quelque chose de ma pratique des amitiés ; dans la double expérience de la rupture temporelle et de la fragile, partielle, mais précieuse restitution des temps perdus permise par les retrouvailles avec l'ami, certainement quelque chose d'une expérience propre ; et je pourrais dire aussi, un peu radicalement, que par-delà toutes les particularités exotiques du désert, du ranch, du saloon, et j'en passe, *Western* est mon roman le plus autobiographique[92].

De la projection partielle de soi dans ses personnages au déplacement de l'écriture intime dans le cadre factice et convenu du western, Montalbetti franchit le pas qui sépare l'aveu un peu attendu du paradoxe. En résorbant la dichotomie apparente entre le préconstruit et l'authentique, elle souligne un renversement épistémologique qui oriente la lecture romanesque contemporaine. La dimension modélisatrice et heuristique du romanesque passe donc par une esthétique de la concentration et de la dramatisation, dont le stéréotype est le lieu par excellence.

Le répertoire romanesque, mobilisé dans ces textes sans que ceux-ci se départissent du scrupule contemporain, fonctionne dès lors comme un outil de captation des variations affectives de l'expérience humaine[93]. Le cliché, la scène topique ou le caractère-type, dans leur approximation et leur outrance servent de déclencheur herméneutique pour l'écriture. Il s'agit, chez nos quatre auteurs, aussi bien de clichés culturels, liés aux espaces que traversent les personnages (des *love hotels* japonais aux lumières de la métropole chinoise en passant par tout un pittoresque lexical et géographique), que de clichés narratifs, dans les emprunts aux grands genres romanesques : roman sentimental, roman d'apprentissage, roman de voyage ou roman noir, voire aux formes extra-littéraires de la fiction (western, *road story*). Dans ces deux cas, culturel et narratif, l'usage qu'ils en font se distingue nettement de la hantise de la ventriloquie qui anime la modernité depuis Flaubert comme un syndrome de Brulard indépassable, symptôme par excellence de la secondarité du discours. Au contraire, dans le geste de surexposition du caractère clichéique de ces scènes, de ces configurations ou de ces formules, s'esquisse une

[92] Christine Montalbetti, « Pourvu qu'il y ait un petit coin de vue avec arbres », *in* Laurent Zimmermann (dir.), *L'aujourd'hui du roman*, Nantes, Éditions Cécile Defaut, 2005, p. 101-128, p. 118.
[93] Je reprends à mon compte la distinction entre soupçon moderne et scrupule contemporain qu'étudie Dominique Viart dans « Le scrupule esthétique : que devient la réflexivité dans les fictions contemporaines ? », *Studi Francesi*, n° 177, 2015, p. 489-500.

invitation à retrouver le familier et l'intime sous le connu et le collectif. La poétique du stéréotype constitue ainsi le paroxysme de la relation romanesque, partagée entre méfiance et acte de foi et sous-tendue par une aspiration puissante à l'inscription dans un imaginaire collectif[94].

Enfin, c'est au sens optique qu'il faut envisager le cliché, non comme une stase descriptive, mais véritablement comme un figement dans la narration, mimétique d'une brusque intensité affective chez le personnage. Les scènes de pétrification – amoureuse ou angoissée – chez Montalbetti ou chez Toussaint, les silences des parleurs chez Viel au moment d'en venir au récit d'une scène traumatique, relèvent ainsi de cela. C'est un romanesque par vignettes juxtaposées qui se tisse là, porteur d'une quête toujours relancée de justesse dans la représentation. Le cliché devient le lieu du recul réflexif, exhibant les lieux communs du roman en un geste historique et esthétique de distanciation, en même temps que celui de la puissance modélisatrice de l'écriture romanesque.

Selon Nadine Laporte, le cliché romanesque se transforme ultimement en « pouvoir d'imagination[95] », élément de disjonction de la représentation par lequel le récit conjure la tradition totalisante et idéalisante du roman tout en enclenchant la dynamique imageante – car le cliché est, avant tout, une *figure* textuelle. Le cliché change de nature : d'image figée et occultante, il devient un instrument d'optique. Miroir déformant au premier abord, mais surtout microscope : ultimement, c'est en tant que révélateur affectif, forme lisible des émotions, qu'il faudrait lire le cliché. L'écriture interroge l'image figée pour remettre en mouvement ce qu'elle contient d'émotion partageable. Elle joue ainsi sur une partition à double-fond : la représentation est cryptée, et il s'agit, au fil du récit, d'un patient travail d'exploration sous la surface romanesque. Le défi contemporain de la représentation emprunte ainsi, dans ces exemples, la voie de l'épanorthose.

---

[94] Voir à ce sujet l'étude de Laurent Adert, qui mesure à partir de Flaubert les modalités de négociation romanesque avec le cliché, autour de la problématique de l'aliénation. Laurent Adert, *Les mots des autres. Lieu commun et création romanesque dans les œuvres de Gustave Flaubert, Nathalie Sarraute et Robert Pinget. Essai*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, coll. « Objet », 1996.

[95] Nadine Laporte, « Utilisation des poncifs romanesques dans l'œuvre de Christian Oster : L'exemple du départ », *in* Aline Mura-Brunel (dir.), *Christian Oster et Cie. Retour du romanesque*, Amsterdam, New York, Rodopi, coll. « CRIN - Cahiers de recherche des instituts néerlandais de langue et de littérature française », n° 45, 2006, p. 105-124, p. 109. Laporte envisage toutefois ce phénomène comme une originalité propre à Christian Oster, quand je cherche à démontrer qu'au contraire, il acquiert une dimension symptomatique dans la production narrative littéraire contemporaine de langue française.

2) CHRISTINE MONTALBETTI : UN ROMANESQUE DES MARGES

Les romans de Montalbetti se caractérisent par un travail de déport de leur potentiel romanesque dans les marges de la trame principale, non pour en faire le verso continu de l'intrigue, comme chez Viel dont les narrateurs rêvent du roman qu'ils auraient pu écrire comme à un double alternatif du roman présent, mais par incursions ponctuelles. Dans *L'Origine de l'Homme* par exemple, sur la trame épique qui sous-tend le roman se déplie en outre tout un éventail de références intertextuelles tirées de la bibliothèque romanesque. Les grands genres et leurs modèles se donnent comme un réservoir de motifs exhibés tour à tour, comme un magicien ferait l'inventaire de ses numéros. Ainsi, la diligence qu'emprunte Jacques au début du livre suscite en lui « une certaine aspiration au picaresque » (*OH*, 29) ; les figures personnifiées d'Appréhension et de Douceur (*OH*, 35) font signe vers toute une tradition du roman allégorique dont on trouve le modèle dans *Le Roman de la rose*[96]. Au moment de la scène de départ qui ouvre le troisième chapitre, la narratrice indique comme en didascalie qu'« il faut imaginer un roman russe[97] » (*OH*, 32) pour décrire la disposition des personnages autour de la diligence. Perdu dans sa rêverie lors du voyage, Jacques s'imagine en souffre-douleur d'une pièce de la commedia dell'arte (ou d'une de leurs adaptations moliéresques), poursuivi par son ami André qu'il s'en

[96] Écrit en deux temps, la première partie par Guillaume de Lorris vers 1230-1235, sa continuation, beaucoup plus conséquente, par Jean de Meung entre 1275 et 1280. Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *Le Roman de la Rose*, éd. Armand Strubel, Paris, Librairie générale française, 1992.

[97] On pourrait comparer autour de ce schème la remarque ponctuelle de Montalbetti, où le roman russe apparaît comme un parangon générique, d'autres exemples contemporains qui font un usage différent de la référence au roman russe. Emmanuel Carrère (*Un roman russe*, P.O.L, 2007) use par exemple du syntagme pour embarquer son lecteur dans un roman d'enquête, celle que l'auteur-narrateur mène sur son propre grand-père, et dans un roman de voyage qui est un retour aux sources (les grands-parents de Carrère ont immigré de Géorgie). Ces deux scénarios génériques, de même que l'exotisme *a priori* contenu dans le titre, se renversent toutefois pour devenir les outils d'une écriture intime de soi, et le roman n'a plus de russe que ses origines lointaines. Celui qui fait le cœur du livre est bien plutôt le récit de sa propre vie que l'auteur élabore pour lui-même, et dont il constate l'échec face au réel. Le roman de Michel Chaillou (*La Rue du capitaine Olchanski. Roman russe*, Paris, Gallimard, coll. « L'un et l'autre », 1991), en revanche, est le seul de ces trois exemples qui s'empoigne véritablement (pour les faire dérailler) avec les caractéristiques du genre du « roman russe », qui n'en est un que selon un sentiment de lecture assez largement partagé et jamais tout à fait défini. Chaillou situe son roman comme l'envers de *La fille du capitaine*, d'Alexandre Pouchkine ([1836], trad. Brice Parain, éd., Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2005), en adoptant la perspective du serf contre celle du barine et en suivant Vladimir Beaupré, l'homme qui l'a élevé, Russe réfugié en France pour échapper à la Révolution de 1917. On voit donc qu'à travers le motif du roman russe se rejoue la labilité catégorielle qui frappe aussi le romanesque en général : Montalbetti le mobilise pour jouer d'un effet de lecture, Carrère comme prétexte à une exploration intime et Chaillou en travaillant, d'une manière joueuse, les traits fondateurs de son esthétique traditionnelle pour un faux roman russe.

va rejoindre et roué de coups par lui alors qu'il se serait dissimulé dans un sac à pain (*OH*, 41).

Ce chapitre se donne comme une tentative d'épuisement des lieux du romanesque, mobilisé dans la plasticité de son imaginaire, à travers plusieurs formes et genres littéraires, et, sur le plan esthétique, par incursions fragmentaires. Ce jeu de mémoire sous-tend l'intégralité du livre : ainsi, le chapitre II de la deuxième partie imagine une scène de braquage dans un casino à partir d'une photographie, et ravive des souvenirs cinématographiques (*OH*, 133 *et sqq*[98]). Dans sa virevolte intertextuelle, la narratrice n'hésite pas à inventer des genres secondaires mineurs, comme ici la marine : « [l]e roman maritime, bon, halez les voiles, laissez-vous porter dans un tourbillon de vocabulaire et de vent » (*OH*, 78). Le zeugme confond l'élan du navire et celui de la plume, la narratrice déplace le plaisir (le sien comme celui du lecteur) de l'aventure à la langue. Il ne se joue toutefois pas là un retour à l'aventure ricardolienne[99], mais un va-et-vient gentiment savant qui mise sur une connivence lettrée.

Christine Montalbetti cherche ainsi à établir, à travers ces références, les fondations d'une complicité intertextuelle qui ouvre à un partage affectif :

> À un moment, la narratrice prend en charge toutes les attentes que peut avoir le lecteur en matière romanesque. Le lecteur est appâté par toutes les ouvertures de récits de pirates, de contrebandiers évoqués, et qui avortent presque systématiquement. L'aspiration romanesque du lecteur, la bibliothèque intérieure de la narratrice, et un personnage qui est une sorte de Don Quichotte, qui voudrait que sa vie ressemble à un roman. L'aventure est rêvée, frôlée, mais toujours évitée. En même temps, il y a un jeu sur la déception, jusqu'à la fin qui est heureuse comme on le sait puisqu'il s'agit d'un personnage historique. Boucher de Perthes est un héros qui appartient au XIX[e] siècle mais qu'on ne peut pas traiter comme on le faisait à l'époque de Dumas. Le héros d'un roman écrit à notre époque ne peut pas très sérieusement être projeté dans des aventures de cape et d'épée. Ou alors ce serait un autre livre, un pastiche, à mon sens[100].

[98] Comme pour l'imaginaire (au double sens de répertoire de scènes et d'imagerie) du western, on voit ainsi des motifs traverser l'œuvre de Montalbetti avant de s'incarner au premier plan dans un roman qui leur soit dédié – *Western*, ou *Trouville Casino* pour ce dernier exemple.

[99] « Le roman n'est désormais plus l'écriture d'une aventure mais l'aventure d'une écriture. », Jean Ricardou, *Problèmes du nouveau roman*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Tel quel », 1967.

[100] Alain Nicolas, « Entretien. Les aventures minimales du fondateur de la paléontologie, prétexte du deuxième roman de Christine Montalbetti », *L'Humanité*, 21 novembre 2002. [En ligne] : http://www.humanite.fr/node/275239. Consulté le 12 mars 2018. On voit comme « le lecteur » chez Montalbetti demeure ici une abstraction, le type du lecteur romanesque idéal, pour une réflexion qui s'en tient à l'esthétique (alors que la figure qui se dessine au fil de ces lignes apparaît nettement comme un type sociologique particulier de lecteur instruit).

Montalbetti se défend d'une catégorisation trop rapide dans la veine du pastiche et de l'ironie – on a vu comment elle articule dans son écriture le plaisir de l'exploration des possibles romanesques, virtuose et réflexif mais aussi irrépressible et revendiqué, et le souci de son lecteur. Il ne s'agit pas tant de suspendre l'adhésion que de déclencher une implication active de la lecture par l'investissement affectif des canons mobilisés.

On retrouve cette pratique fragmentaire et fondamentalement paradoxale du romanesque dans les derniers textes de Laurent Mauvignier, qui rompent avec sa première manière marquée par la polyphonie et la hantise du solipsisme. Ainsi, *Autour du monde*[101] se distingue d'abord des autres livres de l'auteur par son organisation formelle. Le fil ininterrompu du monologue, fût-il entrecoupé de voix qui l'intersectent, laisse place à un effort de séquençage où se succèdent des fragments de romans raccordés les uns aux autres par deux procédés de liaison : le fil rouge du tsunami japonais, qui parcourt l'ensemble du livre et s'incarne à différents degrés dans chaque historiette, et l'artifice rhétorique qui négocie le saut, parfois abrupt, d'un ensemble de personnages à un autre. Le roman achoppe donc sans cesse sur une construction fractionnée ; il abandonne ses personnages à peine esquissés, ou peu s'en faut.

Par contrepoint, chaque fragment affiche une complicité générique avec la grande tradition romanesque, du roman d'apprentissage au roman picaresque, en s'appropriant sous la forme de la vignette une configuration structurelle ou thématique, un scénario. Du roman d'apprentissage, Luli par exemple devient un personnage malgré elle lors de son voyage à Jérusalem, où le bouleversement de sa quête intime et familiale se mêle à la violence des conflits modernes et au souvenir de la Shoah, dans le creuset des trois religions du Livre. Peter, Fancy et Owen rejouent la fable de la trahison amoureuse et incestueuse, selon une configuration triangulaire du roman sentimental qu'incarnent également Syafiq et Stas, enlacés l'un à l'autre alors que la femme du second donne naissance à son fils à l'hôpital. C'est entre le roman picaresque et le chassé-croisé amoureux que se situe le safari de Stephen, Stuart et leurs compagnes. L'aveu de Stephen, qui confie à sa femme comment Stuart et lui, partis chasser en pleine nuit plusieurs années auparavant, ont percuté deux enfants africains avec leur 4x4 avant de prendre la fuite, s'inscrit, lui, dans le schème de la

[101] Laurent Mauvignier, *Autour du monde*, Paris, Éditions de Minuit, 2014.

révélation lugubre du roman noir. Chez Toussaint, on lirait par exemple en ce sens l'épisode de la fuite à moto dans *Fuir*, tout droit tiré du film d'action sur fond de trafic (probable) de drogue.

Toutefois, ce qui distingue le geste romanesque de Montalbetti n'est pas tant la surexposition d'un ancrage générique que le déplacement de la référence romanesque dans les marges de l'intrigue. En effet, parallèlement à la trame narrative et selon une progression digressive qui, d'abord, semble l'entraver, Christine Montalbetti développe des épisodes qui peu à peu l'emportent sur l'action principale bien plus plate, en activant l'imaginaire romanesque du lecteur par voie d'intertexte. Les sorties de route de l'intrigue favorisent ces éclats, en greffant sur le fil conducteur du récit autant d'excroissances d'un romanesque codifié. Un rapport lucide – mais pas désenchanté – au romanesque se dit là, fait de croyance et de recul, dans la lignée de l'attitude postmoderne telle que la décrit Umberto Eco : rien ne se perd du dire, même dans la redite et la banalité, tant que le destinataire accepte de reconnaître en lui la trace du déjà-dit. L'exhibition déceptive des schèmes génériques laisse place à un romanesque excentré et surnuméraire.

Ainsi de la scène du premier dîner de Yasu, jeune héros de *L'Évaporation de l'oncle*, dans une auberge inconnue. Lorsqu'arrive le bol de bouillon traditionnel, le récit réaliste (le souper d'un voyageur, au soir après l'averse) se dérobe graduellement, en s'appuyant d'abord sur un détail (la fumée qui se dégage du bol) pour s'enfler ensuite en une tentative désespérée, pour la soupe, d'échapper à son destin d'ingestion et de digestion. Le repas devient scène de massacre. La soupe s'envole en volutes de fumée, actualisant la métaphore d'où le roman tire son titre puisqu'elle, contrairement à l'oncle de Yasu, s'évapore bel et bien :

> À sa face la soupe prend la poudre d'escampette, ni vu ni connu se fait la malle, sous cette texture vaporeuse, éthérée, par où se métamorphosant perfidement en son état gazeux, elle s'envole, parce que c'est bien ça, cette fumée, c'est la soupe qui met les bouts, le délitement alimentaire, l'évaporation du mets, qui paraît tenir solidement au fond du bol, mais qui se joue de vous, sournois, prêt à tout pour éviter votre estomac, préférant dilapider son existence dans l'air plutôt que de se voir prisonnier de votre corps, attaqué par vos sucs gastriques ; et rusée, libre et grandiose, la soupe continue de sauver d'elle-même ce qu'elle peut sauver, quittant le bol à tire-d'aile pour voler vers l'inconnu. (*EO*, 52)

L'évaporation du liquide bouillant, phénomène physique d'une banalité quotidienne, donne lieu à une scène de fuite caractérisée par l'urgence vitale. La soupe s'affronte à une alternative impossible entre la mort par ingestion et le suicide,

et ne choisit le second, héroïne tragique, que face à l'horreur de la première. La scène enfle par paliers, de la description du passage de l'état liquide à l'état gazeux à la première métaphorisation de l'évaporation comme fuite, malicieuse d'abord (« qui se joue de vous ») et bientôt désespérée (« prêt à tout pour éviter votre estomac »), pour culminer dans le triomphe épique du rythme ternaire qui la consacre (« rusée, libre et grandiose ») et s'ouvrir, en un mouvement d'extension qui marque l'envoi de cette boucle narrative, sur le voyage comme saut dans l'inconnu. L'odyssée du bouillon supplante ainsi la trame principale du récit et fonctionne comme une diversion. L'énallage énonciative qui introduit un pronom d'adresse dans la description (« vous ») joue du procédé de la métalepse pour dérouter le lecteur et le détourner du pauvre Yasu et de son voyage décevant. La course folle de cette soupe vaporeuse voile l'intrigue d'un écran de fumée qui en brouille la ligne. Le jeu gagne là un degré d'ironie, puisqu'au caractère familier de cette scène de rien répond l'absence de corps de l'élément gazeux qui l'occulte.

Le voyage de Donovan, dans *Journée américaine*, subit les mêmes détournements – thématiques, narratologiques – que la quête de Yasu. Ainsi, lorsqu'à la faveur d'une pause sur la longue route qui le mène dans le Montana, Donovan retrouve Jane, entrée par hasard dans la cafétéria où il s'apprêtait à déjeuner, le schème amoureux immédiatement s'active à la fois comme archétype narratif et comme filtre cognitif de lecture. Tout le chapitre se construit pourtant comme un déport de l'enjeu amoureux dans les à-côtés de l'échange des personnages, pour faire apparaître une disjonction entre l'endroit du récit et son inséparable envers romanesque. Jane et Donovan sont en effet écartés du devant de la scène par leurs propres vêtements, veste et manteau déposés l'un sur l'autre sur la banquette. La proximité physique des vêtements mime, par actualisation d'un programme narratif sous-jacent, celle qui constitue l'horizon *a priori* de la scène amoureuse romanesque.

> [les vêtements] mènent ainsi leur petite vie à côté d[e Jane et Donovan], prenant doucement l'avantage.
>
> Car ne sont-ils pas en train de remplir par avance, je vous pose la question, le programme très incertain qui se dessine dans le cortex de leurs propriétaires, celui de Donovan, du moins, qui considère Jane avec un air faussement enjoué derrière lequel perce un charivari de projets dont le caractère encore très douteux de la réalisation entraîne en lui une de ces petites guerres dont on a l'habitude […] (*JA*, 77)

Et quelques pages plus loin :

> Animés par des sentiments bien moins complexes, vivant leur existence douce et mutique comme ça leur plaît à côté d'eux, laissés là sans surveillance et occupés à se faire de tendres papouilles l'un contre l'autre, le manteau de Jane et la veste de Donovan continuent d'anticiper plaisamment l'étreinte de leurs propriétaires, qui n'en sont pas encore là, ouh là là […] (*JA*, 80).

Cette fantaisie vestimentaire passe par le biais d'une double métaphore, la personnification évidemment, mais aussi l'étreinte sensuelle à travers l'empilement des vêtements que demande la situation et le cadre du *diner* (car les banquettes n'offrent pas de dossier où suspendre son manteau ; où l'on passe de la nécessité pratique au désir électif). Les vêtements jouent en creux les rôles des amants qui se retrouvent après de longues années, et dont le lecteur romanesque attend que leur rencontre inopinée se solde par une réunion des cœurs et des corps. Pourtant, si veste et manteau s'enlacent aussitôt, Jane et Donovan se contentent de partager une part de *carrot cake*, et se quittent bons amis. Le texte souligne malicieusement cet effet de déception de l'attente romanesque en clôture de l'épisode, et s'ouvre à la fois à la scène de sa réception et à un possible avenir de la fiction elle-même :

> Pourquoi est-ce qu'on voudrait, quand deux individus se désirent, les voir s'étreindre ? La chose arrivera peut-être, mais ce n'est pas l'heure encore, et, pour le moment (on a quand même réussi à s'échanger les numéros de téléphone portable), on se dit à bientôt, on se serre la main avec le regard qui part en vrille, on marche jusqu'à son véhicule sans se retourner. (*JA*, 84-85)

Cette question ne souscrit pas au régime habituel des métalepses montalbettiennes. Elle n'engage pas un rapport d'interlocution directe entre la voix narrative et le lecteur ou entre celle-ci et le personnage principal, mais prend la forme d'une remarque générale (marquée par le « on » à valeur d'universalité) sur les attentes qui se greffent sur les situations de la vie de tous les jours. Dans la vie comme dans les romans, la naissance du désir s'accompagne d'attentes, non seulement de ceux et celles qui l'éprouvent, mais également des témoins de ce désir, sur sa réalisation effective. Plus que d'un investissement émotionnel ou sensuel, il s'agit d'une innutrition réciproque des attentes narratives et des situations de la vie réelle : chaque épisode de vie se dit et se reçoit dans les formes du récit, et les clichés de perdurent que parce qu'ils ont d'abord une part de vrai. L'expérience possède un caractère inévitablement médié. La subversion tient donc, dans cet épisode, dans le déport de la charge romanesque des personnages à des objets inanimés, selon un rapport d'échelle où se déploie un humour poétique de la situation et où s'engage un

rapport complexe à la temporalité narrative, marqué par l'interruption et le suspens conclusif. L'exhibition déceptive des schèmes génériques laisse place à un romanesque modalisé, un romanesque du potentiel.

Il se joue en outre dans cette question que pose la narratrice, à travers le décrochage qu'elle introduit au sein de la fiction et d'autant plus visiblement qu'elle intervient en clôture de chapitre, une sorte de moralité de fable pour une ressaisie interprétative douce-amère. La rencontre amoureuse entre Jane et Donovan, parce qu'elle n'aboutit pas au dénouement attendu, se place sous le signe de la déception affective, davantage même pour le lecteur que pour les personnages eux-mêmes. En effet, on ignore tout de leur éventuelle déception : ils ont échangé leurs numéros de téléphone portable, signe que la clôture n'est que provisoire et qu'une future rencontre s'esquisse déjà à laquelle le lecteur n'est pas certain d'assister. C'est tout le sens de la prudente hypothèse à laquelle se risque la voix narrative, dans un effet comique de préservation de l'incertitude qui joue avec le caractère construit de l'intrigue en gommant les contours de la fonction de régie qui caractérise le narrateur de fiction, comme s'il s'agissait effectivement d'une vie propre aux personnages. L'ouverture incertaine de l'épisode reflète le champ des possibles qui se seraient ouverts, en situation analogique, dans la vie réelle. L'épisode ne se referme pas sur le dénouement romanesque attendu, manière de laisser place au sentiment de la vie dans l'écriture, à son aléatoire et à ses délais. Le caractère mélancolique de cette protestation d'ouverture finale naît de la déception délibérément infligée à un lecteur curieux, mais il signe aussi un travail plus profond de la fiction face à l'enjeu représentationnel. Contre le récit et son carcan narratif qui compose et organise, les romans de Montalbetti cherchent à ménager un espace de respiration pour figurer le désordre, l'aléatoire du monde.

3) COLLAGES INTERTEXTUELS, COLLAGES INTERSÉMIOTIQUES. LE ROMANESQUE EN ÉCLATS DE LESLIE KAPLAN

Une puissante nostalgie romanesque creuse ainsi les romans de nombreux auteurs contemporains, dont la trace active transparaît dans ces effets de convocation du modèle par déception (chez Montalbetti), distorsion (chez Toussaint) ou comparaison (chez Viel). Mais cette nostalgie du romanesque s'incarne également

dans les textes sur le mode de la référence ponctuelle : au lieu que le texte entier soit sous-tendu par une impossible ambition romanesque, sous le signe du regret et d'une écriture de la minoration face aux grands genres, la référence transparaît de manière ponctuelle par le biais d'incrustations intertextuelles et intersémiotiques, en autant d'éclats qui concentrent l'imaginaire romanesque. L'élan romanesque transparaît ainsi plus qu'il ne s'actualise, selon une technique citationnelle du collage.

Marc Gontard rappelle la fortune contemporaine de la pratique de la citation, et l'analyse comme un mode de désignation du caractère hypertextuel du texte, tout entier contenu dans l'exhibition de son procès d'élaboration.

> Dès lors, l'intertextualité, déjà largement utilisée par le Nouveau Roman […] n'est plus un élément générateur du récit mais l'ostentation du double par lequel le texte cite son modèle affirmant par là sa fonction de simulacre[102].

Gontard tient cette pratique pour le symptôme d'un effet généralisé de réflexivité, qui vide le texte de sa substance et réduit l'écriture à une valeur performative. Cette association, outre qu'elle ne tient pas compte de l'inscription des pratiques de l'intertextualité dans l'histoire au long cours du roman, ne permet toutefois que d'éclairer les effets les plus immédiats de l'écriture citationnelle, vouée dans cette perspective à faire dérailler le romanesque et à perturber l'immersion fictionnelle du lecteur par l'exhibition d'une érudition ironisée. L'analyse de ces phénomènes ne prend véritablement d'intérêt que lorsqu'on saisit, derrière cette pratique apparemment fidèle à une veine ludique héritée de l'antiroman des XVII^e^ et XVIII^e^ siècles, le glissement de la mise à distance à l'appel discret. En ce sens, je considère le travail de l'intertextualité caractéristique de certains des romans du corpus comme une variante des procédés de l'adresse que j'étudierai plus loin : il n'atteint son plein effet que lorsqu'il est reçu et déchiffré par le lecteur, et mobilise un pacte de lecture de l'implication fictionnelle contre la distance ironique.

Les romans de Leslie Kaplan en sont un exemple éclairant. Sur la trame générale d'une intrigue dénuée de tension narrative et ouverte à l'aléatoire jusqu'à la déliaison, ils jouent de la reprise de schémas éminemment romanesques (coïncidences, rencontres fortuites, entente amoureuse ou tension meurtrière) sans

[102] Marc Gontard, « Postmodernisme et littérature », dans *Œuvres et critiques*, vol. 23, n° 1, 1998, p. 28-48, p. 40. Gontard écrit plus loin, chantre alors de toute une tendance décliniste, à la vue un peu courte, de la critique : « Aporique et tautologique (j'écris que j'écris), le récit métanarratif dans sa variante postmoderniste peut apparaître comme une réponse à l'écroulement des méta-récits, à la confusion des valeurs, à la dissolution du critère de vérité absolue. » *Ibid*., p. 41.

mener les épisodes à leur terme, selon un principe de préservation du suspens. À différents degrés, tous empruntent au schème du roman initiatique en en suspendant le dénouement d'une manière systématique, dans le refus de toute conclusion autoritaire.

Paradoxalement et comme par contre-point, sur le terrain *a priori* hostile à l'énergie romanesque que Leslie Kaplan ménage depuis ses premiers textes se superposent ainsi différents motifs, ponctuels ou filés, qui œuvrent comme autant d'embrayeurs romanesques. Issus principalement d'une pratique de l'intertextualité et de l'intermédialité, ces motifs disent le processus critique de la pensée de l'auteure, à la manière d'un Montaigne qui se frotte à ses lectures pour mieux penser avec elles, autant qu'ils accueillent les souvenirs de lecture de qui parcourt ces pages. Le romanesque s'élabore ainsi par ricochets et par métonymie, puisqu'il est tout entier contenu dans une collection de syntagmes singuliers qui en réactivent le plein potentiel. Cette écriture à double-fond offre une caisse de résonance au modèle romanesque qui hante toute l'œuvre en filigrane, selon des procédés proches du refoulement (le romanesque se refuse à la surface du récit, mais transparaît dans ses plis) et de l'association de pensée[103].

La référence shakespearienne, particulièrement saillante dans ces romans, offre en ce sens un répertoire de personnages, de motifs et de scènes immédiatement reconnaissables qui sous-tend tout un pan de l'œuvre de Kaplan, et informe une lecture virtuelle du texte présent[104]. Ce travail d'adaptation et d'innutrition modifie le statut de la référence convoquée comme du texte qui l'accueille. Les pièces de Shakespeare deviennent par ce geste un vaste réservoir romanesque convocable par fractions (personnages, situations narratives), et dont les éléments acquièrent une valeur métaphorique, plastique et transposable à volonté. Northrop Frye souligne ainsi l'« intuition pénétrante de la structure du romanesque[105] » dont les pièces de Shakespeare font montre, concordant avec les analyses de Michel Murat selon qui la

[103] On aura compris que ce vocabulaire cherche à rendre compte de l'imaginaire psychanalytique qui nourrit l'écriture de Leslie Kaplan.
[104] Voir mon article « Collages intertextuels et romanesque médiatisé : Leslie Kaplan à la lanterne de Shakespeare », *in* Audrey Faulot, Isabelle Hautbout, Camille Guyon (dir.), *Romanesques*, hors-série, « Shakespeare et l'esthétique du romanesque », 2018.
[105] Northrop Frye, *L'Écriture profane, essai sur la structure du romanesque* [1976], trad. de Cornelius Crowley, Circé, coll. « Bibliothèque critique », 1998, p. 118. Voir aussi les analyses de Harold Bloom, qui écrit, avec un sens savoureux de la mesure, que « nous sommes les inventions de Shakespeare », et que « Shakespeare n'incarne pas seulement le canon occidental, il est le canon mondial/universel ». Harold Bloom, *L'angoisse de l'influence* [1973], trad. d'Aurélie Thiria-Meulemans, Maxime Shelledy et Souad Degachi, Paris, Éditions Aux forges de Vulcain, 2013, p. 17.

plasticité et la transposabilité de l'esthétique romanesque en constitue un caractère essentiel[106].

Les textes de Leslie Kaplan, particulièrement *Les Mines de sel*, *Fever* et *Millefeuille*, mettent en scène des personnages hantés par l'œuvre de Shakespeare et amenés au fil de l'intrigue à rejouer certaines scènes héritées de ses pièces, en un mouvement réflexif qui suggère autant de passerelles herméneutiques. En suivant ce double sillon figural et générique, on distingue trois modalités de l'intertextualité dans les textes romanesques de Kaplan. La première, appuyée sur un répertoire désormais topique de figures et de motifs, constitue une forme de « présence référentielle[107] » de l'hypertexte dans l'écriture, pouvant aller jusqu'à la référence explicite sans toutefois s'y astreindre ; la deuxième, selon une modalité « schématico-formelle », mobilise la structure des pièces dans le déploiement d'un certain romanesque sur le plan narratif et esthétique. Une troisième voie consiste en une opération de translation sémantique : à travers les emprunts citationnels ponctuels et fragmentaires se trouvent mobilisés à plein les enjeux fondamentaux des pièces de Shakespeare comme autant de greffes romanesques sur une trame routinière. Ces éclats à valeur métonymique constituent ce que j'appelle la présence indicielle du romanesque dans les textes. S'instaure ainsi au fil des textes un dialogue entre deux auteurs, Leslie Kaplan et Shakespeare, et deux formes, le roman et le théâtre, dans l'élaboration progressive d'un romanesque fondé sur l'altérité. L'intertexte joue le rôle d'un embrayeur générique qui mobilise les souvenirs du lecteur pour déployer, par métonymie au sein d'une intrigue marquée par la retenue narrative, un romanesque médiatisé.

---

[106]« "Romanesque" s'applique à la fois aux enchaînements de situations (ou structures d'intrigue) et aux affects suscités ou sollicités de manière typique par le genre romanesque. Il s'agit donc d'une catégorie esthétique indépendante du genre, déplaçable (dans la tragi-comédie, par exemple) et rétroactive (on peut qualifier de « romanesque » la rencontre d'Ulysse avec Nausicaa) ». Michel Murat, « Le Romanesque des lettres (note sur un livre en préparation) », Dossier « L'histoire littéraire des écrivains », Fabula. [En ligne] < http://www.fabula.org/atelier.php?Romanesque_des_lettres>, novembre 2015, consulté le 18 janvier 2016.

[107] À nouveau, je mobilise les outils de lecture décidément féconds forgés par Fabien Gris, sur la « présence référentielle » (« [Le cinéma] est alors convoqué en tant que « contenu de connaissance », appartenant – et renvoyant – à une « encyclopédie » commune (…) ») et la « présence schématico-formelle » (« (…) l'intersémioticité est donc, ici, moins référentielle que formelle, envisageant le cinéma comme un instrument de figuration, dont il s'agit, stylistiquement, dans la lettre même du texte, de transposer les effets (…) », *Ibid*., p. 53-54). Fabien Gris, *Images et imaginaires cinématographiques dans le récit français (de la fin des années 1970 à nos jours)*, *op.cit*., p. 48. La référence intertextuelle engendre en effet, au même titre que l'intertextualité filmique et quoiqu'il ne s'agisse pas ici d'un rapport intersémiotique, un phénomène d'hybridation du texte par un matériau hétérogène dont les échos auprès de la postérité justifient qu'on les envisage comme une « encyclopédie commune ». De même pour la seconde modalité de référence, par transposition, ce sont à la fois les effets de dramatisation de l'intrigue et les modes de réception de l'hypertexte qui s'inscrivent alors dans la fiction de Kaplan.

> Une fois elle répéta avec Emilienne, c'était pour un spectacle où elle tenait le rôle d'une princesse de conte. Son père, le roi, avait décidé de partager son royaume entre ses trois filles et pour cela il demandait à chacune de dire combien elle l'aimait. Les deux aînées accumulaient les superlatifs, cherchaient des comparaisons avec l'or, l'argent, le plus précieux. La princesse jouée par Clara, révoltée, se refusait à ces simagrées hypocrites. Clara avait mis une couronne en papier sur la tête d'Emilienne censée tenir le rôle du père, lui avait donné comme sceptre une branche prise dans le jardin et l'avait fait s'asseoir enveloppée dans un drap. Bien sûr Emilienne ressemblait à une momie. (*MS*, 18-19)

Lorsque Clara demande à sa mère Emilienne, l'amie de la narratrice des *Mines de sel*, de l'aider à répéter l'un de ses rôles, le roman se dédouble et cède le premier plan à l'intertexte shakespearien. Mère et fille rejouent la scène du bannissement de Cordelia, la plus jeune fille du roi Lear dans la pièce de Shakespeare[108]. Les accessoires dont Clara couvre sa mère nous invitent à retrouver en Emilienne la figure paternelle du roi, avec une ostentation que souligne par effet de rupture la comparaison finale dégradante. L'intertexte shakespearien transparaît donc d'abord par translation des schémas narratifs et des rôles actanciels au sein d'un système de personnages organisé suivant un principe de duplication, analogique ou antagoniste, qui rappelle le goût romanesque pour les extrêmes que souligne Schaeffer. En effet, dans ces trois romans se forment une série de paires amoureuses, amicales, filiales ou hiérarchiques, qui obéissent à une logique conflictuelle dont les pièces de Shakespeare fournissent des parangons. Ainsi de *Millefeuille*, où l'amitié que développent dès les premières pages la narratrice et le personnage principal devient le point d'intersection entre les chemins de Zoé et Léo, jeune couple ami de la narratrice, de Jeanne et Micheline, deux amies de Millefeuille, de Jean, le fils de celui-ci, de Joseph et Ernest, deux mendiants dont les apparitions inopinées dans le quotidien du personnage contrastent avec sa rassurante routine, et de Loïc et Christelle, couple d'adolescents vagabonds pour lesquels Millefeuille nourrit tantôt une pitié inquiète, tantôt une violente incompréhension. Les deux adolescents constituent en effet les parfaits antonymes du vieil homme qui, bien qu'il soit entouré d'un vaste cercle amical, vit seul un quotidien où s'égrènent de minuscules rituels cycliques que l'on suit le temps d'un été.

[108] Voir *Le Roi Lear*, Acte I, scène 1. On peut souligner le travail de brouillage des pistes qui s'opère dans le choix sémantique de « conte », référence possible à un ancien conte belge parfois désigné comme un hypertexte de la pièce de Shakespeare. Dans celui-ci, la jeune princesse compare l'amour qu'elle porte à son père à celui qu'elle voue au sel, dont elle lui prouve ensuite, face à son courroux, le caractère indispensable. Le titre des *Mines de sel* exploite cette référence en une forme de syllepse qui renvoie à la fois à la géographie brésilienne et à une cartographie littéraire.

Chaque relation est vécue sur le mode de la projection mentale de soi en personnage shakespearien[109]: les références nombreuses dont Millefeuille, ancien chercheur occupé à la rédaction d'une étude sur Shakespeare, est friand, programment une lecture analogique. Par exemple, lors de la première visite que lui rend la narratrice, les deux personnages s'engagent dans une conversation autour des interprétations possibles du *Roi Lear* au cours de laquelle Millefeuille refuse énergiquement de reconnaître l'importance du thème de la paternité dans la pièce. Plus tard, lorsque Jean entre en scène, le mépris avec lequel le traite son père éclaire rétrospectivement ce premier épisode, projetant sur Millefeuille les traits du roi déchu et teintant une banale réunion dominicale des accents menaçants du drame shakespearien. La référence intertextuelle scintille comme un hologramme en surimpression sur la toile mate d'un romanesque du quotidien. Elle fonctionne par motifs ponctuels, aisément identifiables, selon une stratégie de la reconnaissance qui s'appuie sur un répertoire familier et conditionne une lecture médiatisée : grimer Emilienne, puis Millefeuille, en Lear, c'est soulever de biais les enjeux ontologiques auxquels s'affrontent les pièces de Shakespeare. Le motif fonctionne comme un déclencheur herméneutique ; le texte n'a besoin que de poser le premier jalon de la métaphore pour que la suite file d'elle-même, suivant un décodage fléché de l'hypertexte.

Un trio intertextuel émerge ainsi à la lecture des romans de Kaplan, où Shakespeare côtoie notamment Dostoïevski et Kafka. Le statut de ces références rejoint celui que je viens d'étudier pour le dramaturge. Ainsi de l'*incipit* des *Prostituées philosophes*, alors que les deux personnages principaux font seulement connaissance :

> Il n'y a pas longtemps, ajouta Thomas, j'ai lu un roman, Thomas ne dit pas le titre, il avait peur de frimer, le héros se rappelle une scène qui s'est passée quand il était enfant. Il voyait des paysans en train de battre à mort un vieux cheval. Il était avec son père, il lui demandait d'intervenir, son père refusait et se détournait.
>
> Après quoi, dit Thomas, le héros tue deux bonnes femmes. (PP, 12)

La première rencontre de Thomas et Zoé a lieu sous les sombres auspices du père de celui-ci, et ce passage intervient alors que Thomas vient d'évoquer la colère qu'il ressent envers ce père écrasant. La référence à peine voilée à *Crime et*

[109] Ce fonctionnement serait alors à rapprocher des analyses que René Girard développe à propos du désir triangulaire à l'œuvre chez Proust. Voir René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Grasset, 1961.

Châtiment, de Dostoïevski, associe la violence terrible d'une des scènes les plus fameuses du roman à une dégradation quasi-comique de cette référence. L'idiolecte de l'adolescent perceptible dans l'enchevêtrement du discours indirect libre et du discours direct, et la nonchalance feinte avec laquelle il évoque le double meurtre de la suite du roman, font saillir avec d'autant plus de relief la trame de l'hypertexte sur le roman en train de s'ouvrir. Par le biais de la référence intertextuelle, une menace s'installe sur les deux personnages qui ne les quittera pas de tout le livre, et culminera lors des scènes qui rassemblent Thomas et Stanley. La référence fait comme un accroc dans la toile du roman, un jaillissement de violence pure que Kaplan commente dans un texte essayistique :

> …lorsque Raskolnikov tue la vieille usurière « au nom de l'idée », il est entraîné par les circonstances à tuer aussi sa sœur, qui est comme son double débile, enfantin. Mais plus : avant de se décider au crime, Raskolnikov fait un rêve où il se revoit avec son père témoin d'une scène de cruauté : le propriétaire d'un cheval veut l'obliger à tirer sur une charrette trop lourde, et devant la résistance de l'animal il le fouette à mort. Cette scène rêvée est très forte : l'indifférence du père accentue, cadre, en quelque sorte la position d'étonnement révolté de l'enfant, et c'est cette position, où en même temps l'enfant s'identifie au cheval, qui devient celle du lecteur : comment une chose pareille est-elle possible[110] ?

Kaplan poursuit en commentant ensemble le roman de Dostoïevski et le film de Cassavetes, *Meurtre d'un Bookmaker chinois* (*The Killing of a Chinese Bookie*, 1976) pour dégager ce qu'elle perçoit comme une éthique commune à ces œuvres et, par jeu de miroir réflexif, à ses propres textes :

> On peut tout penser, on peut tout dire, enthousiasme et joie de cette force, et tout de suite, angoisse, menace de se retrouver chacun enfermé dans une solitude absolue, c'est-à-dire : fou. L'émotion vient de cette contradiction exposée, ressentie, et renouvelée, explorée, reprise, toujours maintenue. Dans un film de Cassavetes comme dans un livre de Dostoïevski le spectateur, le lecteur est en quelque sorte tiré des deux côtés de la contradiction, il est tourné, retourné, pris et ouvert par elle - mais elle ne l'aplatit jamais par son poids[111] […]

Le détour par le cinéma, et dans son roman le passage par la référence dostoïevskienne, mobilise ainsi à la fois un horizon dramatique (celui du meurtre, ici, qui ne fait que planer sur Thomas mais n'en est pas moins présent à l'esprit inquiet du lecteur) et un parti pris esthétique, celui de l'éclatement. Diffracter les possibles pour

[110] Leslie Kaplan, « Avec des cinéastes - Cassavetes, Dostoïevski et le meurtre », *Cahiers du cinéma*, n° 451, janvier 1992, repris dans *Les outils*, P.O.L, 2003, p. 117-128. En ligne : http://lesliekaplan.net/avec-des-cineastes/article/cassavetes-dostoievski-et-le, consulté le 19 mars 2018.
[111] *Idem*.

inviter le lecteur à les considérer l'un après l'autre, sans s'y retrouver englué par une tentative de ressaisie autoritaire et conclusive. Chez Kaplan, cela se traduit par une écriture de la suspension : scènes coupées à leur acmé (le meurtre demeuré virtuel de Lou par Jackie dans Le silence du diable, le soliloque fou de Millefeuille à la fin du roman), questions lancées et laissées sans réponse, rupture de la linéarité et horizontalité du savoir au sein de la narration[112].

Ainsi, la référence au cinéma chez Kaplan tient de la métaphore de son propre art poétique plus que de la mise en jeu d'une cinétique ou d'une iconographie de l'écriture. Fabien Gris souligne le phénomène de reflet à l'œuvre dans ces essais, qui allient critique de cinéma et art poétique (et, par extension, pour les scènes romanesques d'analyse cinématographique également) :

> La relation intersémiotique se joue donc ici sur un plan réflexif : l'analyse cinématographique ne vaut pas strictement pour elle-même, mais désigne toujours en creux les préoccupations qui animent l'œuvre écrite. Ni simples supports d'anecdotes, ni pièces entassées dans une culture muséale exhibée, les films ainsi regardés par les écrivains contemporains deviennent les interlocuteurs nécessaires d'une œuvre en construction perpétuelle[113] […]

De même, lorsque dans *L'Epreuve du Passeur*, Jean choisit de montrer *Gloria* de Cassavetes (1980), l'analyse que le personnage fait du film en clôture du débat public résonne avec les principes d'écriture que Kaplan développe ailleurs longuement pour ses propres textes :

> […] on éprouve un sentiment de réalité absolue, aucune distance, c'est plus réel que la réalité. Je crois, dit Jean, que c'est parce que la réalité est présente en bloc, ça vient de tous les côtés, de face, de biais, de toutes les couleurs, la musique, le bruit, les paroles. Tout est donné en même temps. Ce n'est pas qu'on ne peut pas comprendre, on comprend très bien ce qui se passe, mais il n'y a pas d'idées *a priori* […] Et alors même si on est tellement pris, entraîné par le film, on reste, comment dire, Jean regarde autour de lui, on reste libre. Oui, le spectateur reste libre. Pas seulement à cause de la fin […] Tout le temps. On n'est jamais obligé, ni même invité, subtilement invité, à suivre un fil. Comme tout est donné là, en même temps, intriqué, indissociable, on se dit, voilà, c'est ça, et chacun doit se débrouiller, doit faire avec. (*EP*, 29-30)

[112] « Dostoïevski, Cassavetes proposent au lecteur, au spectateur un récit non pas linéaire, mais étalé dans tous les sens, une narration ouverte, inachevée, suspendue. C'est-à-dire, ils mettent en acte d'abord pour eux-mêmes comme auteurs la recherche d'une parole "déjà là", déjà adressée. L'auteur, comme Bakhtine le dit de Dostoïevski, ne garde par devers lui aucun "excédent interprétatif", il n'est pas omniscient, il n'a pas la maîtrise de la narration. » *Idem*.

[113] Fabien Gris, *Images et imaginaires cinématographiques dans le récit français (de la fin des années 1970 à nos jours)*, *op.cit*., p. 148.

Comme l'explique l'auteure en ouverture de ses *Outils*, la pensée naît du dialogue des références personnelles de chacun, où les œuvres que l'on a fréquentées se rencontrent pour donner lieu à l'œuvre présente :

> On pense avec des livres, des films, des tableaux, des musiques, on pense ce qui vous arrive, ce qui se passe, l'Histoire et son histoire, le monde et la vie,
>
> et cet *avec* signe une forme particulière de pensée qui tient compte de la rencontre, d'une rencontre entre un sujet et une œuvre, à un moment donné de la vie de ce sujet et de cette œuvre
>
> C'est en ce sens, *avec*, qu'il est dans ce livre question d'*outils* pour penser avec Dostoïevski, avec Faulkner, avec Kafka, avec Robert Antelme, avec Maurice Blanchot, avec Cassavetes, Rivette, Buñuel, Jean-Luc Godard...
>
> penser avec une œuvre : avec un objet fini et infini, fabriqué par un homme ou des hommes, et qui, mis en circulation, va à la rencontre d'autres hommes, et pourra, ou non, effectivement en rencontrer certains[114] […]

Ce principe de composition par l'hétérogène et la surprise répond à un mot d'ordre que se donne Kaplan dans l'un de ses essais, et qui revient souvent sous sa plume et dans son discours : « Penser c'est lier, mettre en rapport des choses apparemment sans rapport, créer la surprise, l'étonnement, ouvrir, et non expliquer, enfermer dans des catégories[115] […] ». Par son hétérogénéité même, l'intertexte – shakespearien, dostoïevskien, kafkaïen, cinématographique ou musical – offre au roman un tremplin pour penser le monde, en dehors de toute représentation figée : le rapprochement inédit libère la pensée et informe le mouvement de l'écriture, il reconvertit le romanesque en « un mode de connaissance, chaotique et incertain mais effectif[116] ». Le romanesque apparaît alors comme un espace d'interrogation des structures sociales et politiques contemporaines, et un ferment de remise en question des cadres établis[117]. En effet, outre l'énergie proprement romanesque que le dialogue avec les pièces de Shakespeare, par exemple, confère à la narration, il lui offre également un terreau où s'ente une dimension politique et critique, selon un pacte de lecture renouvelé qui contraste avec la voie initiale, atone, choisie par Kaplan. C'est à

[114] *Les outils*, P.O.L, 2003, p. 9. Voir sur ce point Tiphaine Samoyault, « Avec », *in* Mireille Hilsum (dir.), *Leslie Kaplan*, Paris, Classiques Garnier, 2016, p. 103-111.
[115] Leslie Kaplan, *Les Outils, op.cit*., p. 27.
[116] Aline Mura-Brunel, *Silences du roman. Balzac et le romanesque contemporain,* Amsterdam, New York, Rodopi, 2004, p. 7.
[117] Cette valeur du romanesque chez Kaplan n'est pas sans rappeler les analyses de Northrop Frye, pour qui le roman contient depuis les origines un ferment révolutionnaire qui se manifeste dans sa structure ascensionnelle particulière. Voir « *Quis hic locus?* Thèmes d'ascension », *in* Northrop Frye, *L'Écriture profane, essai sur la structure du romanesque, op.cit.,* p. 135-166.

la faveur de la folie, autre *leitmotiv* shakespearien, que se développe cette dimension[118].

Films, citations (de textes, de personnages), chansons (qu'on pense au blues de Miss Nobody Knows, ou à celui qui résonne dans les pages du *Criminel*, « *All my sadness, all my joy / Came from loving a thieving boy* », tiré du générique du film qui en est l'hypertexte ; ou encore aux Doors dans *Les Amants de Marie*) fonctionnent donc en un premier temps, chez Leslie Kaplan, comme embrayeurs narratifs au sein de l'intrigue selon un *continuum* métaphorique et thématique[119], puis, en un second temps, de manière réflexive comme pierre de touche d'un art de la fable. Dans cette innutrition double, des figures se distinguent par la fréquence de leurs apparitions : Shakespeare, Dostoïevski et Kafka, côté littérature ; Godard, Cassavetes, Chaplin (pour dire l'usine et les dérives possibles de l'Amérique dans le seul roman autobiographique de l'auteure), un certain cinéma italien[120], et même le western[121]. Un art de la « postproduction » se fait jour ici, qui consiste comme l'explique Nicolas Bourriaud à travailler à partir de matériaux imaginaires préexistants et non bruts, comme on manie des outils laissés en libre-service sur le marché culturel :

> Les artistes actuels évoluent dans un univers de produits en vente, de formes préexistantes, de signaux déjà émis, de bâtiments déjà construits, d'itinéraires balisés par leurs devanciers. Ils ou elles ne considèrent plus le champ artistique comme un musée contenant des œuvres qu'il faudrait citer ou « dépasser », ainsi que le voudrait l'idéologie moderniste du nouveau, mais comme autant de magasins remplis d'outils à utiliser, de stocks de données à manipuler, à rejouer et à mettre en scène[122].

Aussi le sentiment romanesque s'appuie-t-il sur des supports externes, scènes héritées de textes antérieurs ou commentaires de lecture, en autant de vignettes dont la juxtaposition lui permet de se déployer *in absentia*. En effet, plusieurs contextes esthétiques différents se télescopent lorsque Kaplan convoque des personnages ou des motifs intertextuels ou intersémiotiques sur la scène narrative. Si, au premier abord,

---

[118] Voir l'étude que j'en propose au chapitre 4, à propos des configurations kaplaniennes des communautés rompues.

[119] Le meurtre et la folie constituent un thème privilégié, mais il est aussi des sujets plus heureux : Fabien Gris rappelle la contiguïté entre *2001, l'odyssée de l'espace* de Stanley Kubrick, que Dahlia, des *Amants de Marie*, va voir au cinéma, et le caractère aventurier de la jeune fille qui sillonne Paris à scooter.

[120] Celui de Rossellini (*Stromboli* dans *Le Criminel* et *Paisà* dans *Le Silence du diable*) ; *Le voleur de bicyclette* (réalisé par Vittorio de Sica) dans *L'Epreuve du passeur*.

[121] *Johnny Guitar* (de Nicholas Ray) dans *Le Pont de Brooklyn*.

[122] Nicolas Bourriaud, *Postproduction. La culture comme scénario. Comment l'art reprogramme le monde contemporain*, Dijon, Les Presses du Réel, 2004 (quatrième de couverture). On voit la distance que prend Bourriau avec, par exemple, les analyses de Gontard.

ce procédé du collage interrompt la fluidité de la lecture, suspend l'adhésion fictionnelle et sollicite une lecture archéologique (au sens foucaldien du terme) qui contrarie l'élan narratif, il ouvre en réalité l'interprétation et invite le lecteur à décider de son propre parcours dans le texte, par actualisation sélective. Entre identification et reconnaissance culturelle, une forme de communauté se tisse à travers les frontières fictionnelles : les effets de métalepse et les jeux ostentatoires de mise en relief du matériau hétérogène auxquels se livre la narratrice en sont un signe.

Les textes de Kaplan s'écrivent en tension sur deux fils. Le premier érige la figuration de quotidiens banals au premier plan narratif - celui d'un personnage au crépuscule de sa vie (*Millefeuille*), celui, tout aussi monotone, de deux adolescents engagés dans la préparation du baccalauréat (*Fever*), celui d'une jeune femme, Clara, réduite au statut de spectateur de l'existence brisée des autres (*Les Mines de sel*), etc. Véritable *sermo humilis* qui prend l'esthétique romanesque telle que la définit Schaeffer à rebours, ce parti pris contraste avec le second fil, tissé de souvenirs d'œuvres variées où se déploient des enjeux bien plus larges : la quête et la perte de soi, la nature humaine, le mal. En ménageant un double-fond intertextuel dans ses romans, Leslie Kaplan s'empare de la langue romanesque pour la métisser avec un matériau hétérogène qui charrie une portée figurative, et s'inscrit donc dans la veine des fictions transitives par adaptation de la pratique artistique du collage.

Le roman se présente comme le terrain d'une expérience de pensée qui procède en feuilletant les emprunts intertextuels sur différents plans. On distingue ainsi le plan narratif et empirique des rapports entre les personnages perçus à la lumière de l'intertexte ; le plan philosophique et moral de comparaisons qui interrogent l'expérience humaine ; et le plan esthétique, où la référence accueille l'excès romanesque de la fiction et fonde un pacte complice avec le lecteur. Au sein de ce système codé, la référence intertextuelle permet de recomposer des figures romanesques qui contrastent avec l'exploration parfois terne d'un quotidien proche de l'infra-ordinaire perecquien, tout en portant, par la vertu du procédé du collage, une réflexion sur les modalités proprement romanesques de représentation du monde et de la vie[123]. La matière hétérogène devient le conducteur d'un questionnement ontologique qui informe la culture occidentale réévalué au prisme d'interrogations contemporaines, en même temps que l'embrayeur d'un romanesque qui s'appuie

[123] Georges Perec, *L'Infra-ordinaire*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « La librairie du XX^e siècle », 1989.

paradoxalement sur des motifs narratifs traditionnels pour explorer de nouvelles pratiques de représentation du monde. Ce romanesque paradoxal repose donc sur un principe double : métonymie (puisqu'il tient tout entier dans la référence importée dans le texte) et prétérition (puisqu'il aborde, sous le masque de la fiction, des enjeux qui relèvent du monde réel, voire des questions ontologiques).

4) JOUER AUX COWBOYS (AUX GANGSTERS, AUX ASTRONAUTES) : LES EXO-ROMANS DE TANGUY VIEL ET CHRISTINE MONTALBETTI

Chez Montalbetti et Viel en particulier, un autre hétérogène est à l'œuvre d'une manière explicite et massive, notamment par la voie des titres des romans qui s'ancrent tour à tour dans un imaginaire de *western*, de *road movie*, de film de gangsters… autant d'hypertextes (au sens intersémiotique) qui fournissent à ces fictions un canevas déjà connu, informant d'emblée la lecture. On aurait alors, selon la typologie de Raphaël Baroni, à la fois une exacerbation du sentiment romanesque par voie de paratexte (par les titres donc : *Western*, *Insoupçonnable, L'Absolue perfection du crime, Article 353 du code Pénal*) ou par association narrative/thématique/sémantique (les motifs du roman sentimental, du roman picaresque, du roman de voyage), et une neutralisation de ce qui ferait pourtant le cœur de l'intérêt du lecteur : la curiosité ou le suspense. Pas d'incertitude sur les étapes à venir pour qui connaît déjà le parcours qu'il s'apprête à suivre : c'est sur la teneur de l'actualisation des attentes que s'ancre le suspense. L'ancrage générique, actualisé par la mémoire intertextuelle ou intermédiale du lecteur, constitue à la fois un embrassement romanesque et sa mise à distance, non seulement dans la fabrique du texte mais aussi dans la réception que celui-ci se ménage. Ce romanesque d'importation, puisé à un patron générique disponible, est au fondement de ce que je propose d'appeler les « exo-romans » de Viel et Montalbetti.

L'imaginaire cinématographique de la littérature contemporaine mobilise largement l'attention de la critique[124]. Des auteurs aussi différents que Céline Minard, Tanguy Viel, Christine Montalbetti, Jean Échenoz, Marie Redonnet, mais aussi Laurent Mauvignier, Jean-Philippe Toussaint, Olivia Rosenthal, Annie Ernaux, dans

[124] Par souci d'économie, je ne cite ici que les travaux les plus récents : Jean Cléder*, Entre littérature et cinéma, les affinités électives. Échanges, conversions, hybridations*, Paris, Armand Colin, 2012 ; Fabien Gris, *Images et imaginaires cinématographiques dans le récit français (de la fin des années 1970 à nos jours), op.cit*.

la lignée des Nouveaux Romanciers dont on sait le lien profond qui les liait au cinéma, entretiennent avec ces modèles un rapport d'innutrition et d'hybridation[125]. Parmi les quatre auteurs de mon corpus, Jean-Philippe Toussaint et Leslie Kaplan font œuvre également de réalisation cinématographique, Tanguy Viel consacre une partie de son écriture à la critique de cinéma, et Christine Montalbetti en fait fréquemment mention en parlant de son œuvre. Pour la production littéraire des dernières années, en quête d'un renouveau narratif, l'imaginaire romanesque serait désormais à puiser dans les loisirs culturels extra-littéraires (chansons, séries TV et cinéma avant tout), selon ce que Laurent Demanze appelle une « rehiérarchisation du système des arts[126] », dont les écrivains revendiquent parfois le diagnostic. Ainsi particulièrement de Pierre Michon qui déclare :

> La littérature n'est plus un art majeur. [...] L'art de notre siècle, on le sait bien, c'est le cinéma. Les écrivains sont des espèces de survivants maintenus sous perfusion, on ne sait pas pourquoi, un peu comme une réserve d'Indiens. [...] [La littérature] est peut-être une chose du passé, comme on dit[127].

Pourtant, loin de ce discours de l'après ou en prenant appui sur celui-ci, une écriture se développe qui trouve son impulsion paradoxale dans la conscience de sa secondarité. Elle puise aux codes populaires comme aux arts hétérogènes. Il faut mesurer l'effet de cette fusion des imaginaires, et réfléchir à partir de ces exemples symptomatiques à l'évolution des pratiques romanesques de ces dernières années, affrontées d'une part à l'héritage du soupçon formaliste, et d'autre part à la capacité migratoire d'enjeux narratifs et représentationnels qui n'appartiennent plus en propre à la littérature. À l'époque contemporaine où la « haine du roman[128] » a laissé ses stigmates, le réseau intersémiotique sur lequel s'appuient ces auteurs offre un double-fond critique nécessaire à l'élaboration de la fiction. Aline Mura-Brunel écrit ainsi,

---

[125] On citera, en privilégiant l'exemplarité plutôt que l'exhaustivité, *Faillir être flingué* de Céline Minard (Payot & Rivages, 2013), *La Disparition de Jim Sullivan* de Tanguy Viel (Paris, Éditions de Minuit, 2013), ou encore *Nevermore* (P.O.L., 1994) et *Diego* (P.O.L., 2005) de Marie Redonnet, et de nombreux textes à tonalité essayistique qui interrogent les rapports entre littérature et cinéma, comme le diptyque d'Olivia Rosenthal : *Ils ne sont pour rien dans mes larmes* et *Toutes les femmes sont des aliens*, Paris, Verticales, 2012 et 2016.

[126] Laurent Demanze, « Ecrire après Blanchot selon Tanguy Viel », Colloque international « Maurice Blanchot. La littérature encore une fois », Université de Genève, 17-20 mai 2017. L'expression marque le franchissement d'un palier après l'axiologie générale de la déhiérarchisation associée au postmodernisme, sous le signe du « anything goes » (Paul Feyerabend, *Wider den Methodenzwang*, Frankfurt/Main, Suhrkamp, 1983, p. 32.)

[127] Pierre Michon, *Le Roi vient quand il veut. Propos sur la littérature*, Paris, Albin Michel, 2007, p. 128.

[128] Sur ce paradigme de la littérature française contemporaine, voir notamment l'introduction de Aline Mura-Brunel (dir.), *Silences du roman*, *op.cit.*

parlant des modalités particulières du « retour du romanesque » chez Christian Oster, que

> [S]eul le passage par l'image, apparaissant sur un écran quel qu'il soit, parce qu'elle forme une unité dans la discontinuité, parce qu'elle découpe le réel, et en signe la mort, réaliserait pleinement la tentation romanesque[129].

On voit comme l'image représente ici la sortie quasi-dialectique d'une impasse historique. Pourtant, on gagnerait à dégager cette pratique du paradigme antagoniste auquel elle est trop souvent réduite. Comme l'écrit Fabien Gris :

> La littérature et le cinéma sont deux facettes d'un même imaginaire, mises en parallèle. L'écrivain se représente le monde par le biais de filtres non seulement littéraires, mais également cinématographiques[130].

C'est bien autour de la question du filtre, cinématographique ou romanesque, mais essentiellement fictionnel, que s'articule la réflexion des auteurs contemporains face au cinéma. Celui-ci est désormais perçu, non plus comme rival, selon une compétition déjà surannée que Pierre Michon, par posture, déclarait perdue depuis longtemps par la littérature, mais comme un tremplin pour l'écriture, embrayeur de fiction par l'hétérogène[131]. Selon Jan Baetens, la captation de cet imaginaire par le roman peut adopter les modalités d'une « novellisation au second degré[132] », qui dessine l'empreinte de l'œuvre cinématographique dans le texte sur le mode de la référence. Le passage du film au texte impose une double transformation au matériau narratif :

---

[129] Aline Mura-Brunel (dir.), *Christian Oster et Cie. Retour sur le romanesque*, Amsterdam, Rodopi, 2006, p. 33.

[130] Fabien Gris, *op.cit.*, p. 10. Il poursuit cette démonstration en mobilisant, par l'intermédiaire de Marie-Pascale Huglo, les analyses de Jean-Louis Déotte sur les « appareils » : « Les "visions du monde" les plus spontanées sous-tendent un bagage encyclopédique qui oriente et affecte notre perception. Dans ce bagage hétéroclite fait de fables, de films ou de tableaux, on trouve ce que Jean-Louis Déotte nomme les appareils. Les appareils sont des dispositifs techniques (intrigue, perspective, photographie, cinéma, etc.) qui constituent notre sensibilité et la transforment. [...] [L'appareil] fait apparaitre des espaces-temps spécifiques et construit un partage du sensible constitutif de nos imaginaires collectifs. » (voir Jean-Louis Déotte, *Qu'est-ce qu'un appareil ?*, Paris, L'Harmattan, 2007, cité dans Fabien Gris, *op.cit*., p. 10).

[131] Dans un article consacré à l'influence du cinéma naissant sur la littérature des années 1920, Nadja Cohen explique comment la confrontation entre ces deux arts a engagé une réflexion profonde et souvent inquiète sur la nature du medium littéraire, sa relation avec les autres arts, et sa puissance narrative. Au fil du siècle, le cinéma est perçu tantôt comme un repoussoir, tantôt comme le terreau fertile d'un renouvellement possible. Nadja Cohen, « Littérature "pure" et cinéma dans les années 1920 : quelques frictions génériques », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 116, 2016, p. 179-192.

[132] Qui s'écarte de la novellisation simple, c'est-à-dire « la transformation d'une œuvre cinématographique en livre, plus exactement en roman » (ce qu'on verrait à l'œuvre notamment dans *Cinéma*, de Tanguy Viel). Jan Baetens, « La novellisation contemporaine en langue française », *in* Margaret Flinn et Jean-Louis Jeannelle (dir.), *LHT*, n° 2, « Ce que le cinéma fait à la littérature (et réciproquement) », 2006. En ligne : http://www.fabula.org/lht/sommaire189.html, §17.

> Premièrement, la trame narrative […] n'apparaît plus comme le moule de l'hypotexte romanesque, elle acquiert en revanche le statut de *tremplin* : le film de départ ne doit plus être calqué coûte que coûte (sur le plan des événements s'entend, ce qui oblige le romancier à faire l'impasse sur tout le reste, notamment les images !), il invite l'auteur à lancer un travail de refonte et d'imaginaire qui certes ne refoule pas l'hypertexte cinématographique mais le repense dans d'autres perspectives (notamment ekphrastiques, visuelles). Deuxièmement, l'objet-film s'ouvre aussi à l'ensemble plus vaste de la *culture cinéphile* qui le comprend[133].

Ce rapport mobilise à la fois la puissance de l'imaginaire cinématographique détourné comme source du texte romanesque (le « *tremplin* »), et exhibé comme tel auprès d'un lecteur complice ; et les motifs et dispositifs narratifs de celui-ci, adaptés pour la fiction selon une perspective proprement visuelle. C'est ce que ces propos de Laurent Mauvignier soulignent :

> Le cinéma, pour les gens de ma génération, est un moteur d'écriture : il concurrence le réel comme le roman a pu le faire il y a longtemps, et il est un réservoir d'idées, de formes. Bien évidemment, il infléchit notre travail sur les questions de mises en avant de détails, il nous interpelle sur le montage, le découpage, le cadrage, sur la question du temps et du récit, du scénario bien sûr, mais aussi sur des plans autres que narratifs ou formels[134].

C'est aussi dans cette perspective que Christine Marcandier souligne le jeu constant de références à Hitchcock dans l'œuvre de Tanguy Viel :

> Tanguy Viel fait référence jusque dans ses titres au cinéma d'Hitchcock – *L'Absolue perfection du crime* comme un superlatif absolu du *Crime était presque parfait*, *Insoupçonnable* en version adjectivale de *Soupçons* ou l'explicite *Hitchcock, par exemple* –, l'écrivain revendiquant même une « écriture cinéphile[135] ».

On retrouve là ce que Fabien Gris analyse comme le mode de « présence référentielle » du cinéma, qui mobilise dans le texte un répertoire de motifs familiers (personnages, décors, références ou allusions). Romans pasticheurs, donc, qui s'inscrivent dans des genres connus pour en faire le lit de leurs expériences

---

[133] *Idem*.

[134] Johan Faerber, Entretien avec Laurent Mauvignier : « Il y a des livres qui veulent nous soumettre à nos peurs plutôt que de les interroger », *Diacritik*, septembre 2016. En ligne : https://diacritik.com/2016/09/01/laurent-mauvignier-il-y-a-des-livres-qui-veulent-nous-soumettre-a-nos-peurs-plutot-que-de-les-interroger/.

[135] Christine Marcandier, « Les lois de l'abstraction : le blanchiment du noir chez Julia Deck et Tanguy Viel », *in* Jean Kaempfer et André Vanoncini (dir.), *Revue critique de fixxion française contemporaine*, n° 10, « Le polar », juin 2015, p. 116-125. En ligne : http://www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx10.13/929. Les références sont à Tanguy Viel, *Hitchcock, par exemple*, Naïve, 2010 (illustrations de Florent Chavouet) et Tanguy Viel, « Éléments pour une écriture cinéphile », *Vertigo*, n° 19, nov. 1999, p. 149-154, repris, dans une version légèrement remaniée, *in* Jean-Louis Leutrat (dir.), *Littérature et cinéma, Le grand jeu*, Lille, De l'Incidence Éditeur, 2010, p. 263-273.

romanesques, mais romans affranchis, aussi, qui développent dans ces cadres une écriture qui ne s'en tient pas au jeu de dupes.

Si Viel revendique le patronage d'un cinéma de genre et inscrit ses romans dans un héritage littéraire parallèle à celui-ci (celui du roman noir), Montalbetti se montre plus diffuse lorsqu'elle évoque son propre répertoire. Elle cite en outre ses modèles cinématographiques d'une manière plus explicitement métatextuelle qui les désigne comme autant de laboratoires d'élaboration de la fiction. Dans ses « Notes sur *Le Bruiteur*[136] », elle cite deux films qu'on appellerait volontiers des « antifilms » de la même manière qu'on parle d'antiromans : *Le Camion*, de Marguerite Duras (1977), devenu face aux conditions difficiles du tournage le film d'un film qui n'a pas pu se faire, rassemblant l'écrivaine et Gérard Depardieu autour d'une table où ils lisent ensemble le scenario initial ; et *Ceci n'est pas un film*, de Jafar Panahi (2011), où le réalisateur cette fois explique par téléphone à son producteur le film qu'il est dans l'impossibilité juridique de réaliser. Ces deux films exhibent la fabrique cinématographique et s'inscrivent dans la même esthétique paradoxale du lien que les romans largement architextuels et métaleptiques de Montalbetti. Ailleurs, Montalbetti cite toutefois le cinéma de Sergio Leone, mais c'est une fois encore pour déceler ce qui, sous sa plume, se nourrit de l'esthétique subversive de celui-ci : le western spaghetti repose en effet sur un principe de « l'étirement du temps, et [de] l'affabulation du détail[137] », au principe de l'écriture montalbettienne. Le cinéma constitue donc pour elle à la fois un répertoire formel, dans l'adaptation des moyens visuels à l'écriture, et un répertoire iconographique.

Western (2005) et *Journée américaine* (2009) s'ancrent par exemple dans un double exotisme, géo-culturel et artistique, en sollicitant un effet de reconnaissance de la part du lecteur. Raymond Bellour écrit ainsi :

> Faire un western, [...] c'est entrer dans le jeu d'une répétition, recommencer tout à la fois l'histoire et le cinéma américains, c'est en un mot tenter un exercice de haut vol sur le terrain des plus grandes évidences, affronter le jeu le plus risqué sous les auspices conjugués du naturel et de la tradition[138].

Dans ces deux romans, l'écrivaine s'appuie sur un réservoir iconographique essentiellement tiré des films qui constituent la mémoire collective de l'Amérique.

---

[136] « Notes sur *Le Bruiteur* », Christine Montalbetti, *Le Bruiteur*, P.O.L, 2017, p. 65 et *sqq*.
[137] Philippe Brand, « Entretien avec Christine Montalbetti. L'espace de la fiction », *op.cit*.
[138] Raymond Bellour, « Le grand jeu », *in* Raymond Bellour (dir.), *Le Western. Approches, mythologies, auteurs, acteurs, filmographies* [1966], Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1993, p. 16.

Dès leurs titres, *Western* et *Journée américaine* affichent en effet un ancrage en terrain connu : Sylvano Santini évoque le « tropisme cinématographique[139] » explicite qui sous-tend ces romans. Le principe diégétique, de même que la tension narrative à l'œuvre, est faible (le *road trip* comme parcours et occasion d'introspection, thématisé dès le titre par le jeu de mot sur le *journey* américain ; le *western* comme récit d'un affrontement longuement retardé) : il procède d'une téléologie cinématographique qui oriente le développement du texte sans autre explication. Le lecteur est prévenu dès le seuil, et, si Santini n'y insiste pas, c'est bien dans un imaginaire à la fois cinématographique *et* américain que s'implantent ces deux romans[140]. Cette écriture intermédiale mobilise à la fois un réservoir topique, générique (western, *road story*) et culturel (puisé aux représentations d'une certaine culture, à tout le moins).

C'est à ce même répertoire que puise *La Disparition de Jim Sullivan*, où le narrateur pose avec force son programme d'écriture exotique : « il n'était pas question de déroger aux grands principes qui ont fait leur preuve dans le roman américain » (*DJS*, 12) :

> Du jour où j'ai décidé d'écrire un roman américain, il fut très vite clair que beaucoup de choses se passeraient à Detroit, Michigan, au volant d'une vieille Dodge, sur les rives des grands lacs. Il fut clair aussi que le personnage principal s'appellerait Dwayne Koster, qu'il enseignerait à l'université, qu'il aurait cinquante ans, qu'il serait divorcé et que Susan, son ex-femme, aurait pour amant un type qu'il détestait. (*DJS*, quatrième de couverture)

Comme Tanguy Viel, qui joue ici au narrateur, l'explique ailleurs en entretien,

> [J]'ai beaucoup de mal à faire les choses au premier degré. Souvent quand j'ai une idée pour commencer un roman ou même une scène, je me

[139] « Le titre du roman de Montalbetti *Western* est très explicitement un "tropisme cinématographique". Comme l'est aussi le titre d'un autre de ses romans *Journée américaine* (2007) qui fait explicitement référence au film *La Nuit américaine* de Truffaut qui, lui-même, reprend le nom d'une technique cinématographique qui, à l'époque, consistait à filmer des scènes de nuit en plein jour ». Sylvano Santini, « Cinéfiction. La performativité cinématographique de la littérature narrative », *in* Karine Abadie et Marie-Pascale Huglo (dir.), *Textimage*, n° 6, « Cinesthétique (le cinéma de la littérature) ». En ligne : http://revue-textimage.com/10_cinesthetique/santini1.html.
(où la succession des relatives imite la superposition des filtres herméneutiques…). Santini reprend ici la terminologie d'Audrey Vermetten, « Un tropisme cinématographique. L'esthétique filmique dans *Au-dessous du volcan,* de Malcolm Lowry », in *Poétique*, n° 44, 2005, p. 491-508, p. 494.

[140] Voir sur ce point l'étude de Claude-Edmonde Magny, *L'Âge du roman américain*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Pierres vives », 1948, qui toutefois concentre sa lecture sur l'influence du cinéma sur les romanciers américains.

> retrouve aussitôt peuplé d'images et de souvenirs de récits antérieurs, qui peuvent venir du cinéma ou de la littérature[141].

L'écriture devient un travail de composition et de négociation, avec des fantômes qui s'invitent sous la plume en une forme de parasitage nourricier. Dans *L'Âge d'or du roman américain*[142], Claude-Edmonde Magny propose une lecture de quatre romanciers américains (Faulkner, Dos Passos, Fitzgerald et Hemingway) en évaluant à la fois l'influence que leur œuvre a eue sur le roman en France, et le rapport qui unit ces écritures américaines au cinéma. Dans mon corpus d'étude et d'une manière symptomatique dans de nombreux romans du contemporain, le cinéma figure en effet comme une force vive de l'imaginaire romanesque, réservoir dramatique (personnages et situations), formel (effets visuels, autour de la question de la projection) et narratif (notamment dans le travail du montage). Le cinéma offre au romanesque une nouvelle strate imaginaire qui s'intègre à un vivier composite d'images qui servent de tremplin à la fiction.

Ce n'est pas exactement de cette dimension qu'il s'agit toutefois dans *La Disparition de Jim Sullivan*. Le roman adopte les principes structurels et les codes romanesques du roman américain, et la référence hétérogène vaut surtout comme un prétexte pour une structuration tendue, orientée vers une fin inéluctable. En effet, la première partie s'achève en *cliffhanger*, et annonce le « flash-back » attendu à ce moment de l'intrigue :

> Au contraire, le problème restait là, suspendu à la fin d'un chapitre, et on attendait la suite pour comprendre comment on en était arrivé là.
>
> Même si je n'aime pas trop les flash-backs, je savais qu'il faudrait en passer par là, qu'en matière de roman américain, il est impossible de ne pas faire de flash-backs, y compris des flash-backs qui ne servent à rien […] mais il y a quand même des choses qu'il fallait raconter, des choses à propos de Dwayne Koster, des origines de Dwayne Koster, et si je puis dire, des fêlures de Dwayne Koster. (*DJS*, 34)

La dimension réflexive ne se présente pas cette fois comme la doublure du roman, elle en serait bien plutôt l'endroit, et la diégèse se trouve elle-même projetée au second plan. Un parti pris de la minoration et du malgré soi régit l'ensemble, qui créé une communauté de destin entre le lecteur et l'auteur contre le livre en train de s'écrire. Mal adapté au goût de son auteur, frustrant les attentes de son lecteur, mais souverain et autoritaire dans l'affirmation de ses codes, le roman américain devient un

[141] Tanguy Viel avec Blanche Cerquiglini, « Nous venons du rien et nous allons vers les choses », *Europe*, n° 976-977, août 2010.
[142] Claude-Edmonde Magny, *op.cit*.

personnage à part entière de ce livre, confié aux mains d'un narrateur spécialiste. La référence implicite aux fêlures deleuziennes[143], soulignée par l'épanorthose, s'allie aux commentaires critiques sur le genre du roman américain : elle construit, au niveau métatextuel, une figure de lecteur professionnel qui répond sur le plan purement diégétique à celle du personnage de Dwayne Koster, professeur d'université spécialiste de littérature américaine et auteur d'une thèse importante sur l'influence de *Moby Dick* sur la littérature contemporaine. La deuxième partie du roman raconte l'adultère qui a mis fin au mariage de Dwayne et Susan ; la troisième, la rupture de Dwayne avec sa maîtresse Milly et son internement en hôpital psychiatrique pour une cure de désintoxication vouée à l'échec. La fatalité tragique est remplacée ici par les lois immuables du canon générique :

> Et bien sûr le médecin avait raison. Bien sûr ce jour-là arriverait où Dwayne se remettrait à boire, sinon il n'y aurait pas un an plus tard, sur le siège passager de la Dodge Coronet, une bouteille de Jack Daniel's à moitié vide. (*DJS*, 100)

Projet et débats intérieurs du narrateur-auteur, réflexions du héros fictif et rêverie de ces deux-là autour de la silhouette de Jim Sullivan s'entrelacent au fil des allées et venues du roman entre les diverses strates de l'Histoire et de l'espace. Sont en effet évoqués pêle-mêle l'histoire catastrophique de Detroit, la guerre du Vietnam, l'assassinat de John F. Kennedy, l'émergence du mouvement punk aux Etats-Unis, l'attentat du 11 septembre 2001 contre les tours jumelles du World Trade Center, et la guerre en Irak qui s'en est suivie. Toutefois, la dimension réflexive constante de ce roman déporte les enjeux de la représentation de l'espace américain (à la manière de Montalbetti, dont les romans se déroulent dans un décor de cinéma) à celle de l'intrigue en train de se faire. Ce n'est pas tant en Amérique que Viel installe son personnage que *dans un roman américain* ; le schème de l'exotisme se replie sur les codes poïétiques d'un romanesque expatrié. L'espace américain se dissout dans le patron fictionnel, si bien que, d'espace, il n'est presque pas question : les lieux valent d'abord pour leur densité diégétique, ils n'ont de valeur que fonctionnelle et narrative. Toute la poétique de la prétérition qui se donne en spectacle lorsqu'il est question de l'Amérique référentielle répond à ce schème :

> Si j'étais un vrai romancier américain, c'est sûr que j'en aurais profité pour raconter dans le détail la vie de Ralph Amberson, toutes ces années

[143] Gilles Deleuze, « Zola et la fêlure », in *Logique du sens*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1969.

> passées dans l'Arkansas ou le Dakota du Sud, parce que là, oui, il y aurait eu de l'Amérique en barre, celle des vieux fusils dans les pick-up et les John Deere abandonnés sous les préaux (…) (*DJS*, 101)

L'Amérique « en barre », celle dont la réalité disparaît sous un « hologramme[144] » et qui suscite un véritable effet d'exotisme, n'a pas sa place dans le roman. Le schéma du roman s'apparente donc, dans cette perspective, à celui des récits traumatisés : sidération face à un événement qui polarise l'intrigue (ici, les scènes de rupture avec Susan puis avec Milly), enfermement névrotique du personnage principal en soi-même comme dans l'espace clos d'un hôpital, thématiques de l'amour perdu et de la trahison. Ce roman ne relève donc de l'influence cinématographique américaine telle qu'on la voit à l'œuvre de manière éclatante dans les romans américains de Montalbetti, ni de celle de l'Amérique comme espace, qui génèrerait une poétique de la traversée inspirée par cet ancrage particulier. Il souscrit bien plutôt à l'influence d'un stéréotype du « roman américain », condensé de caractéristiques et de points communs que l'auteur a repérés tant dans ses lectures que dans une *doxa* plus large sur le genre (si tant est qu'une appartenance géographique suffise à déterminer un genre ; mais on se trouve là dans le domaine symbolique d'une réception essentiellement affective, qui relève d'un sentiment de lecture – un peu comme on pourrait parler de « style Minuit[145] », à condition de ne pas y chercher les contours précis d'une esthétique déterminante). Le roman s'écrit moins à partir d'un paysage (celui de l'Amérique du Nord où se situe l'intrigue) ou d'un espace (celui d'une Amérique rêvée, fictionnelle, mobilisée par une iconographie immédiatement disponible) qu'à partir d'un lieu au sens rhétorique du terme : celui, littéraire, d'une expérience romanesque spécifique.

L'onomastique et le décor topiques du « roman américain », certes largement nourris du cinéma, se rapportent dans ce texte davantage aux clichés du roman américain qu'à ceux de l'Amérique comme espace et culture. Viel situe son travail

[144] Tanguy Viel, *Cent jours autour du monde*, n° 4, « New York, 7 mai 2018 ». En ligne : http://livre.ciclic.fr/labo-de-creation/le-labo-de-creation/cent-jours-autour-du-monde-avec-christian-garcin-et-tanguy/4-tanguy-viel-cent-jours-autour-du-monde. Consulté le 18 mai 2018.

[145] Mathilde Bonazzi, *Peut-on encore parler d'un style-Minuit à l'orée du XXI^e siècle (Éric Chevillard, Éric Laurrent, Laurent Mauvignier, Marie NDiaye et Tanguy Viel)* ?. Thèse soutenue à l'Université Toulouse le Mirail – Toulouse II, le 28 septembre 2012, sous la direction de Jacques Dürrenmatt. En ligne : https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00786206/document. Voir aussi Michel Bertrand, Karine Germoni et Annick Jauer (dir.), *Existe-t-il un style Minuit ?*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, coll. « Textuelles. Univers littéraires », 2014. Par ailleurs, Michel Raimond démontre, en s'appuyant notamment sur Gide, que l'attrait du romanesque étranger et la dépréciation en regard du roman français (trop tenu, trop peu propice à l'élan romanesque) ne sont pas nouveaux dans l'histoire littéraire. Voir Michel Raimond, *La crise du roman, des lendemains du naturalisme aux années vingt*, Paris, Éditions José Corti, coll. « Les Essais », 1966, p. 95 et *sqq*.

dans une relation d'intertextualité avec le référent littéraire, quand Christine Montalbetti, elle, travaille à partir de l'espace et de ses représentations. L'extimation est, chez l'une, extimation du sujet, quand elle demeure chez l'autre extimation de l'écriture (éventuellement, du sujet écrivant, qui n'est pas le sujet sensible par ailleurs jamais mis en scène dans l'œuvre de Tanguy Viel, qui fait exception parmi le corpus sur ce point). Viel ajoute un degré supplémentaire de distance face au répertoire iconographique qu'il mobilise dans son écriture, et demeure fermement ancré dans un référent étranger (par la fiction d'un narrateur français aux prises avec son roman américain). Christine Marcandier montre comment cette forme d'écriture en palimpseste sur les traces du roman américain fonctionne comme « un laboratoire de fiction, à la Perec ou Vila-Matas, [pour] élaborer un vrai/faux roman américain dans l'espace laissé vacant par une fiction, dans cet horizon construit par un mirage[146] ».

Chez Christine Montalbetti, le déploiement narratif procède également par surexposition des stéréotypes qu'elle charrie, mais il s'agit chez elle d'un catalogue de références culturelles et historiques que l'ancrage cinématographique a pour fonction d'intégrer à la fable. Dès les premiers mots de *Western*, la mention de la tenue du personnage principal apparaît comme un élément essentiel et un signe immédiatement reconnaissable de l'inscription du roman dans une tradition générique connue. « Appelons-le comme on voudra, ce trentenaire à la chemise carrelée qui se berce sous l'auvent » (*W*, 9). Cette esquisse d'un portrait initial rassemble plusieurs éléments qui relèvent du réseau sémantique du grand Ouest américain annoncé par le titre : le lecteur sait qu'il entre là en terrain (générique, romanesque, cinématographique) connu. La chemise carrelée du garçon vacher fonctionne comme la confirmation d'un horizon d'attente déjà saturé.

Le portrait se poursuit, après un détour attendu par le *rocking chair* installé sur le porche, autour de la botte du trentenaire. L'usage du singulier est frappant, et attire l'attention moins sur l'objet lui-même que sur le geste métonymique effectué par la narratrice. La botte du cowboy fonctionne comme le signe d'un parti pris esthétique fondé sur la référence intermédiale : traitée comme un « événement » (*W*, 12) à part entière, le premier de ce roman et pas le moins paradoxal dans son caractère infime, elle contient en germe tous les traits génériques du western et recèle une bibliothèque d'images et de scènes propres au genre. Très vite, pourtant, à mesure que la santiag

[146] Christine Marcandier, « Les lois de l'abstraction : le blanchiment du noir chez Julia Deck et Tanguy Viel », *op.cit*.

prend forme dans chacun de ses traits bien connus, l'élan de la description ekphrastique l'emporte sur son objet :

> Seule la botte, peut-être, celle qui repose sur la poutrelle, a quelque chose de saillant, à cause de cette manière dont elle déborde de l'auvent, dont elle exhibe son monticule coriacé, qui commence de prendre un reflet d'aube, une lueur fragile, toute latérale encore, qui se fraie un chemin dans l'encre magistrale, c'est cela, de l'envahissement nocturne qui précède. C'est une botte d'un modèle reconnaissable, avec son talon en biseau et, sur sa tige, les ondulations des surpiqûres qui courent tout le long – faut-il voir dans ces sinuosités des coutures apparentes coteaux gibbeux, collinettes dont le vallonnement tout bucolique réjouit l'œil, ou bien votre imagination est-elle plus maritime et songez-vous plutôt à ces traces qu'à chaque retour la vague obstinée laisse sur le sable, rubans d'écume je ne dis pas, qui flottent dans l'air comme fragments de bandelettes échappés d'une momie (par grand vent la chose se rencontre), mais ces dessins ornés, ces arabesques que cette même vague, après les avoir inscrites sur la plage, se reculant pour les considérer, examine, ramassée sur elle-même, avant de venir barbouiller le sol autrement, en de furieux coups de pinceaux qui ajoutent aux lignes précédentes. (*W*, 11-12)

L'extrait, qui s'ouvre sur un inventaire méticuleux des traits distinctifs de la botte, laisse rapidement libre cours à une rêverie dont les assauts s'appuient sur l'objet jusqu'à le déborder et l'effacer dans le tourbillon des références à des imaginaires romanesques variés : la pastorale, la robinsonnade ou la marine, jusqu'au fantastique (égyptien, ici). La divagation poétique l'emporte sur l'effort de concentration du regard. La métaphore clichéique (l'encre du ciel nocturne) soulignée par un effet d'épanorthose (« c'est cela »), garant du recul ironique de la narratrice sur son texte, laisse place au débordement de l'imaginaire. Filant le motif naturel, les coutures se transforment en contours d'un paysage bucolique puis marin, jusqu'à briser cette concaténation thématique en un dédoublement de la métaphore. Le dernier segment de la période convoque l'image vaguement dégoûtante de la momie égyptienne défaite avant de revenir, dans un sursaut précieux de l'écriture, à la délicatesse des arabesques bientôt brouillées par des coups de pinceaux désordonnés. La veine métaphorique ne cesse de se ramifier et de monter en puissance, notamment par le biais de la personnification, sans plus d'égard pour le fil initial (celui qui orne la santiag). Le vêtement opère sur un double plan symbolique, à la fois signe de l'inscription esthétique du texte comme roman de genre et prétexte au développement d'une écriture qui jouit de son propre mouvement, jusqu'à s'autonomiser de son support initial. La dimension métatextuelle de la figure de la vague, du pinceau aux « lignes », « traces » et « arabesques », de même que la rupture énonciative de

l'impersonnel (« faut-il ») au « vous », traduisent le plaisir de ce gonflement scripturaire qui réclame la participation complice du lecteur.

Si, au sein du répertoire iconographique sur lequel s'appuie la scène, la chemise carrelée et les santiags dénotaient la réalité concrète de la condition du cowboy, elles se réduisent sous la plume de Montalbetti à la trace seule de ces fonctions antérieures et rejoignent la malle aux déguisements dont l'auteure aime à parer ses personnages (kimono japonais, uniforme de la serveuse de *diner*, combinaison des astronautes). Le plaisir poétique l'emporte, et l'accessoire de scène offre un essor au déploiement romanesque selon une attention au détail qui constitue l'un des traits remarquables de l'écriture de Montalbetti. Pris dans cette joie du spectacle, le costume participe d'une rhétorique complexe de l'artificialité qui travaille le texte comme une caution pour un élan romanesque toujours lesté d'un certain scrupule, tribut versé à cet héritage antiromanesque et tremplin en même temps d'une écriture joueuse et poétique[147]. Le substrat cinématographique transparaît donc en premier lieu comme la matière d'une narration codifiée, pour un romanesque d'importation.

Ces livres s'appuient sur des références topiques pour solliciter de la part du lecteur une complicité fondée sur un effet de reconnaissance. En s'appuyant sur les théories de John Searle sur les actes illocutionnaires, Sylvano Santini démontre avec quelle ostentation délibérée les commentaires métaleptiques qui abondent dans les deux romans de Montalbetti installent un véritable « pacte cinématographique[148] » avec le lecteur. Mais cela se joue également sur le plan de l'économie narrative : l'écriture emprunte des tournures elliptiques qui soulignent le caractère stéréotypé, donc déjà connu, de l'élément introduit plutôt que de se prêter à une description en bonne et due forme de celui-ci. Certaines scènes (ici une rixe enivrée : « la bagarre, bon, vous savez ce que c'est » *W*, 69), certains paysages (« Ils n'ont aucune peine à se figurer le corral baigné dans cette atmosphère commençante [...] », *W*, 76[149]), certains personnages nous sont déjà si familiers que la narratrice refuse de les décrire : la

[147] Le jeu s'accompagne toutefois d'une dimension mélancolique, et le plaisir du déguisement se teinte de nostalgie face à ces héros d'enfance perdus ou réévalués (la liberté souveraine du cowboy, l'épopée de l'espace, le deuil d'un proche). Le spectaculaire s'articule donc à l'intime, et l'on se déguise aussi chez Montalbetti pour solder ses chagrins.
[148] Sylvano Santini, *op.cit*., p. 1.
[149] Où le lecteur est invité à s'identifier aux personnages pour se figurer les lieux – tour de passe-passe qui mobilise évidemment ses souvenirs de spectateur.

réminiscence cinématographique sert d'illustration, et substitue (du moins en partie) à la description verbale une image issue d'un imaginaire commun.

La référence exogène agit donc sur le plan cognitif pour générer un mode de lecture qui se prend lui-même pour spectacle, dressant une scène énonciative où le lecteur est invité à se produire. La dimension spectaculaire de l'inscription textuelle du stéréotype cinématographique redouble celle de son medium d'origine, dans une tentative de captation de ce que Fabien Gris appelle le « pouvoir imageant » du cinéma : « Le récit écrit cherche à projeter littéralement [l'écriture] sur l'écran intérieur de son lecteur[150] ». Point n'est besoin de trop s'étendre sur la dimension visuelle des deux romans de Montalbetti et l'usage qu'elle fait des techniques optiques[151] : l'influence du medium cinématographique déborde sur le terrain poétique, où se déploie un véritable effort de monstration qui s'insinue dans les instances romanesques traditionnelles pour en mettre l'élasticité à l'épreuve. Les scènes de dialogue, notamment, se déroulent largement sans qu'on entende la conversation, pour déporter l'attention sur les bruitages, les mouvements d'arrière-plan, ou les changements physionomiques des interlocuteurs[152], selon les modalités de ce que Fabien Gris appelle, cette fois, la « présence schématico-formelle[153] » de la référence.

L'écriture adopte donc une rhétorique de la périphrase inversée : au lieu de décrire la scène par un effet de contournement lexical, elle mobilise la référence cinématographique pour *faire voir* la scène plutôt que de la raconter. *Western* et *Journée Américaine* reposent tous deux sur une poétique qui passe ainsi par un effort de monstration, manière d'hypotypose intersémiotique, plutôt que de narration – ce qu'Aline Mura-Brunel appelle les silences du roman : « [l]es modèles (photographiques, cinématographiques ou picturaux) s'inscrivent […] en creux dans

[150] Fabien Gris, « Littérature contemporaine et scénario : les dynamiques intersémiotiques d'une forme projective », *in* Marie Martin (dir.), *La licorne*, n° 116, « Cinéma, littérature. Projections », Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015*,* p. 85-104, p. 90. Le critique parle précisément ici des formes d'écriture scénarisée, plus rares dans nos romans (mais dont on peut néanmoins relever quelques occurrences, notamment lors de la scène finale du duel : « Champ : Jack King (...) / Contrechamp ... » (*W*, 210).

[151] D'autres que moi l'ont déjà fait : voir l'analyse de *Western* par Marie Martin, « L'écriture et la projection : Louis-René Des Forêts, Pierre Alferi, Christine Montalbetti », *in* Marie Martin (dir.), *Cinéma, littérature. Projections*, *op.cit.,* p. 117-134.

[152] Par exemple : « Cette dispute avait peu à peu accéléré la vascularisation de leurs deux visages, qui avaient viré au rouge, un rouge assez nuancé d'abord, et puis de plus en plus franc, presque fraise, et d'autres manifestations physiques avaient suivi (…) ». *W*, 68. Quant aux bruitages, c'est le cœur de la pièce *Le Bruiteur* (P.O.L, 2017), que Montalbetti consacre à la merveilleuse fabrique des sons.

[153] Fabien Gris, *Images et imaginaires cinématographiques dans le récit français (de la fin des années 1970 à nos jours), op.cit.* Voir *supra.*

l'œuvre littéraire. Ils organisent le silence de l'écriture romanesque[154] ». Le cadre cinématographique initial s'ouvre à une vertigineuse profondeur de champ où se déploie un imaginaire qui ne distingue plus ses sources et se nourrit de leur télescopage.

De cette fusion naît une familiarité paradoxale entre le lecteur et un texte pourtant inédit. Le roman joue sur un sentiment de déjà vu/déjà entendu : décors de cinéma, situations romanesques, petites phrases de film, comme *Trouville Casino* qui relate un fait divers (le braquage du casino de Trouville en août 2011 par un retraité septuagénaire) en s'appuyant sur toute une tradition iconographique et cinématographique. La scène du casse, évidemment, est un morceau de bravoure.

> Tu t'aperçois que tu as oublié d'y penser, à cette phrase, que tu ne t'es pas posé la question de ce qu'il faudrait dire quand tu sortirais le pistolet, tandis que te reviennent confusément des répliques de films un peu anciens, le fric et que ça saute, ou encore aboule l'oseille, ou des choses du même acabit, des mots d'argot, parce que l'argot, ça vous pose un homme, dans ce genre de situation, mais d'un argot en noir et blanc, dont tu n'es pas sûr à présent qu'il fasse l'affaire, et est-ce que cette phrase, alors, énergique et intimidante comme il faudrait qu'elle soit, tu dois l'improviser ? (*TC*, 53)

L'écriture de ce roman, comme celle du dernier avant lui, *La Vie est faite de ces toutes petites choses*, se nourrit d'images vidéo – archives pour la mission spatiale, bandes de surveillance du casino pour le braquage. L'écriture est donc soutenue par un fil factuel qui œuvre comme propulseur de fiction : à l'image le déroulement factuel, à l'écriture le comblement des brèches, pensées des personnages, latences de l'enchaînement des actions. Ainsi, au moment clé du braquage, la narratrice s'immisce dans les pensées de son personnage et imagine en lui un petit théâtre rhétorique. La vie, dans ces moments saturés des souvenirs de la fiction, ne peut se vivre que par le filtre du cinéma. La réplique culte cent fois entendue s'interpose entre le personnage et le moment présent : l'argot « en noir et blanc », désuet déjà, sonne faux dans ce casino bien réel soudain renvoyé à un décor de carton pâte, et alors comment accomplir l'acte lui-même ? Le roman n'a pas la réponse, et les mots du personnage font l'objet d'une ellipse que cet effet de manche ne comble que partiellement.

Dans *L'Absolue perfection du crime*, Tanguy Viel fait également endosser à ses personnages la panoplie des braqueurs de casino. Chez lui aussi, l'écriture est

[154] Aline Mura-Brunel, *Silences du roman*, *op.cit.,* p. 69.

largement informée du geste cinématographique, que les personnages mettent en œuvre selon des modalités « schématico-formelle » plus que référentielles. Lorsqu'Andrei, par exemple, prépare un « film » du casino qui servira aux personnages de repère pour préparer leur coup, les images décrites charrient tout un flot cinématographique :

> Et ce serait précieux, très précieux, toutes ces images, cette précision visuelle, la condescendance du voiturier, la classe des clients, tout ce qui se tenait là dans le cadre muet de ces plans, zooms serrés à même la peau grasse des vigiles, et jusqu'au cirage de leurs chaussures. Plus que précieux, décisif, à ce point qu'on calquerait nos actions sur ce savoir-là, visuel, cinématographique […] (*APC*, 38)

Seulement le film, ici, se donne comme une juxtaposition de plans muets et déformés : les effets de zoom servent une déformation du matériau imaginaire qui fait le lit du roman, comme pour marquer visuellement, dans le langage antinarratif de la liste, les effets de la transposition du matériau de l'écran à la page. Le cinéma fonctionne ici comme un savoir disponible pour l'écriture, qui la sous-tend et l'influence et, surtout, que celle-ci intègre en retour à son économie propre. Le dispositif de la reconstitution de la scène du crime, qui occupe la deuxième partie du roman et qui se substitue à la scène du braquage telle qu'elle a eu lieu dans le passé, participe pleinement de ce rapport au cinéma fondé sur l'alternance du faux et du réel, du déjà vu et de l'inédit. La reconstitution paraît d'ailleurs plus facile que le braquage lui-même, plus fidèle à l'hypotexte cinématographique, au point que, sous le regard du juge et tandis qu'il se rassied à la roulette comme le soir du hold-up, le narrateur cette fois emporte la mise. La scène clé du roman du casse se transforme dans ce livre en parade de comédiens, au carré : après les préparatifs tendus des braqueurs (particulièrement cette scène d'achat des costumes dans un grand magasin, qui ressemble à une intrusion dans les coulisses d'un théâtre le soir de la générale), la reconstitution braque la lumière sur des comédiens patauds, amateurs, peu crédibles, selon un mouvement de dégradation progressive et profondément mélancolique de l'imaginaire initial.

> Le but du jeu, donc, c'était qu'il m'invite à régler ça en privé, dans son bureau, et c'est cela qui s'était produit le vrai soir, avec le vrai directeur, qu'un comédien pour la reconstitution essayait de mimer : la gêne, le port de tête, les cheveux gominés, le costume blanc, les chaussures cirées, mais il n'était pas crédible. J'ai dit au juge comme la vérité s'éloignait de nous, à cause de ce comédien, qu'il ferait de son mieux, c'est certain, mais on ne pouvait pas y croire. J'ai dû expliquer au juge dans quelle impasse on courait en rejouant la scène […] (*APC*, 94-95)

Du vrai casse, mené par des voleurs déguisés en joueurs de casino, à la reconstitution policière factice ressentie par le faussaire lui-même comme une mascarade, la vérité s'éloigne à mesure que les images la recouvrent en couches successives. La vie même se perd sous ce feuilletage de manquements infimes. C'est que l'instant dans ce texte ne cesse d'échapper : au moment de l'arrestation, racontée elle sur le mode de l'analepse et non de la reconstitution, les personnages disparaissent à eux-mêmes et perdent conscience du présent.

> On aurait dû obéir tout de suite, jeter nos armes qui auraient glissé sur le goudron jusqu'à eux. Mais on continuait de se regarder, et il y avait Marin qui nous fixait, l'air lointain ou absent, et le mouvement lent de ses paupières qui se fermaient, puis s'ouvraient. On a passé nos mains dans nos ceintures, les crosses des flingues à même la peau qu'on approchait lentement, nos visages qui absorbaient la lumière des torches, les œillades qu'on continuait de se donner doucement pour savoir quoi faire, et nos gestes qui s'éternisaient. Tous les quatre on était comme des machines ; on agissait image par image. (*APC*, 119)

Le jeu des temps verbaux, de l'irréel du passé au conditionnel à l'imparfait d'une sidération, crée un ralentissement extrême de l'enchaînement des gestes, comme un film passé au ralenti. Le mouvement si lent des paupières de Marin s'inscrit dans ce motif du temps suspendu entre incrédulité et puissance captivante du souvenir double, à la fois celui du narrateur qui raconte une scène passée mais aussi, au moment de la vivre, celui de ces images de casse qui hantent les protagonistes depuis les débuts de leurs préparatifs. Tout un imaginaire de l'immobilité et de l'éternité se déploie dans ce passage, et les hommes se détraquent dans les sauts de la pellicule où les images entrent en collision.

On a pointé l'imaginaire spectral qui sous-tend le champ contemporain, particulièrement autour du dialogue du cinéma et de la littérature qui ferait de celle-ci un espace hanté par des figures rémanentes et la nostalgie douce amère d'une puissance d'emportement supposée perdue[155]. C'est vers cela que tend la mélancolie qui travaille ces deux romans du braquage, appuyés sur le matériau hétérogène comme sur un tremplin narratif jamais départi d'un sentiment de dette prégnant, dans la hantise d'un dialogue à poursuivre. Ce dialogue et cette hantise atteignent leur paroxysme dans le magistral *Cinéma* de Tanguy Viel, qui se donne comme le récit par le narrateur de son film fétiche, *Le Limier*, de Joseph Mankiewicz (1972), dont

[155] Jutta Fortin et Jean-Bernard Vray (dir.), *L'imaginaire spectral de la littérature narrative française contemporaine*, Publications de l'Université de Saint-Étienne, coll. « Lire au présent », 2012 ; Manon Delcour, Estelle Mathey et Alice Richir (dir.), *Les lettres romanes*, n° 70, « Écrire après la fin : la logique spectrale à l'époque contemporaine », 2016.

l'intrigue particulièrement romanesque (entre adultère découvert et tension du film noir jusqu'aux assassinats échoués et réels de la fin, le tout rythmé par force coups de théâtre) fait palimpseste sous le fil du monologue maniaque du narrateur. Les hésitations, corrections incessantes et effets d'appel dont celui-ci jalonne son récit redoublent, selon une rhétorique de l'épanorthose éminemment dramatisée, les accélérations et les retournements de situation du film[156].

Un hold-up, de Montalbetti, nouvelle écrite lors d'une résidence en 2009 et publiée chez Caprici, emblématise ce procédé de va-et-vient. La nouvelle, suivie d'une proposition d'adaptation cinématographique par Caroline Champetier, décline toute l'imagerie filmique des scènes de hold-up en adoptant le point de vue d'une guichetière plaquée contre son comptoir pendant un braquage. La référence, ici, est la première version du film *Ocean's eleven*, réalisé par Lewis Milestone en 1960[157] : contrairement à l'adaptation qu'en livrera Steven Soderbergh en 2001, celle-ci se solde par un brûlant échec (littéralement, puisque le magot part en fumée) : « [e]t chacun rumine en son cœur le poison de la défaite, ce que cela fait, d'échouer ; ce que c'est qu'une aube, quand elle commence juste après une capitulation[158]. »

L'intertexte cinématographique fonctionne donc comme puissance d'évidement (puisqu'il remplace le texte narratif, devenu description de la scène de film) et de fragmentation romanesques (en fournissant un répertoire qui s'incarne en vignettes dans le texte), en même temps qu'il fait un signe redondant vers la puissance de figuration du roman. Dans les textes qui nous occupent, la recomposition de l'intrigue par des motifs cinématographiques juxtaposés souligne à la fois la

[156] Christine Jérusalem parle à ce propos d'un imaginaire vampirique, et non spectral, du cinéma : « [*Cinéma*] relève d'une cinéphilie qui est plutôt une "cinécrophilie", une cinéphilie anthropophage où s'impose le modèle du vampire plus que celui du spectre. » (Christine Jérusalem, « L'absolue perfection du spectre : un exemple dans la littérature contemporaine à partir des romans de Tanguy Viel », *in* Jutta Fortin et Jean-Bernard Vray, *L'imaginaire spectral de la littérature narrative française contemporaine*, Publications de l'Université de Saint-Étienne, coll. « Lire au présent », 2012, p. 275-282, p. 276). Avec les romans suivants de Viel, on passerait alors de « l'unique fétichisé » à une multitude de films (p. 276 toujours). Sébastien Rongier souligne par ailleurs, dans sa *Théorie des fantômes* (*Pour une archéologie des images*, Paris, les Belles lettres, 2016) le lien qui noue ensemble, dans *Cinéma*, cinéphilie, fascination maniaque et invention du magnétoscope. Il développe ce point aussi dans « Tanguy Viel : une stratégie de l'effrangement. *Cinéma* au regard de l'art contemporain (et inversement) », sur Remue.net. En ligne : https://remue.net/cont/viel_cinema.html.

[157] Auquel correspondent deux titres en français : *L'inconnu de Las Vegas* (France) et *Onze hommes à Minuit* (Belgique).

[158] *Un hold-up*, une nouvelle de Christine Montalbetti ; suivie d'une proposition cinématographique de Caroline Champetier, *Béatrice Merkel*, vol. 4, Nantes, Capricci, 2010, p. 18. L'ensemble est le fruit d'une résidence organisée à l'Abbaye royale de Fontevraud en 2008, pendant laquelle cinq auteurs, (François Bégaudeau, Joy Sorman, Pierre Alferi, Christine Montalbetti et Stéphane Bouquet) ont écrit une nouvelle adaptable au cinéma autour d'un personnage commun, avant de discuter avec un cinéaste d'une adaptation potentielle.

persistance d'une interrogation historique du roman sur sa propre puissance figurative et le renouvellement aventureux de l'élan romanesque. Celui-ci ricoche parmi les miroirs que lui tendent les réminiscences filmiques, et se développe dans le surplomb réflexif qui anime et relance l'écriture.

Dans *Western* et *Journée Américaine* comme dans *Trouville Casino* ou *L'Absolue perfection du crime*, il s'agit pour les personnages et pour les romanciers d'endosser toute la panoplie générique des hypertextes ou hyperfilms, patrons romanesques mobilisés par citation ou par adaptation narrative et formelle. Ceux-ci s'articulent autour d'un silence de l'écriture, comme une pudeur du romanesque qui ménage dans ces déraillements par surexposition et suspension l'espace d'une exploration des possibles. Aussi Christine Montalbetti explique-t-elle à Philippe Brand, au sujet de *Western* :

> Le modèle du western italien me donnait une sorte de licence pour poursuivre plus avant dans ce sens de l'étirement temporel et de l'attention portée au détail. Le western me fournissait un cadre dans lequel de telles tentations de mon écriture prenaient un sens neuf, trouvaient une sorte d'autorisation par le genre[159].

Entre « modèle » et nouveauté, le glissement qui s'opère est celui du libre emprunt et du réagencement d'un matériel fictionnel disponible et plastique. Il ne s'agit plus de se couler dans la panoplie du genre pour y calquer son écriture, mais d'explorer au contraire les licences que permet le déplacement des enjeux narratifs : portés d'emblée et selon un principe métonymique par l'inscription générique, ils ne pèsent plus sur le développement de l'écriture. Celle-ci, rendue à la licence de la contingence sans rompre toutefois avec la structure du roman, peut alors s'adonner à ses « tentations » et trouver, dans le patron préconstruit, un nouveau souffle narratif.

La mise en scène de ces fragments juxtaposés tend alors à réaménager le lieu d'une émotion partagée, en s'appuyant sur des souvenirs collectifs liés à la très large diffusion de cet imaginaire. En effet, le cinéma dont il est ici question n'est qu'assez rarement un répertoire de films précis ; lorsque c'est le cas, comme chez Leslie Kaplan ou Tanguy Viel, dont le puissant *Cinéma* repose entièrement sur ce principe, le film est raconté de manière à ne jamais laisser le lecteur en dehors de la référence. L'écriture refuse la prolifération érudite et cherche au contraire à attirer le lecteur en jouant sur la reconnaissance et les effets de familiarité. Comme l'écrit Fabien Gris :

[159] Philippe Brand, « Entretien avec Christine Montalbetti. L'espace de la fiction », *op.cit*.

> Les images et imaginaires cinématographiques sont ainsi l'ensemble des façonnements cognitifs, des figurations visuelles et sonores, des narrations et des savoirs – qu'ils soient spécifiques à des œuvres précises ou qu'ils soient en voie de stéréotypification – que le septième art nous a apportés et nous apporte, par le biais de visions de films comme de souvenirs ou de transmissions collectives plus ou moins conscientes[160].

Paradoxalement, Christine Montalbetti considère *Western* comme le plus autobiographique de ses romans, quoiqu'il soit aussi le plus explicitement étranger à la vie de l'écrivaine. Moins pastiche ou parodie, alors, que mise en scène d'un lien perdu de vue, tant celui de l'écriture au cinéma que celui de l'émotion réelle à la fiction romanesque dans son caractère spectaculaire :

> […] de manière générale, *Western* est moins une parodie qu'une sorte de rencontre. Le travail a moins consisté pour moi à m'interroger sur les composantes *a priori* du western (ou alors sur des composantes thématiques, anecdotiques, liées disons au décor, comme la présence de l'éolienne, du chardon emporté par le vent, du General store…) qu'à approfondir des mouvements que mon écriture romanesque avait en commun (je m'en suis aperçue alors) avec un cinéma comme celui de Sergio Leone : le temps distendu, la pulsion contemplative, ou encore ce qu'au cinéma on appelle gros plan et que dans mon travail romanesque j'appelle affabulation du détail : cette manière, par exemple, de m'attacher à un tout petit élément du décor et de lui inventer une histoire, des pensées parfois, des velléités […] Ou encore, dans cette même propension à la macroscopie, de travailler sur une émotion qui traverse le personnage et de la personnifier[161] […]

« Rencontre », plutôt que « parodie » ou « réécriture » : Montalbetti suggère que le travail du medium visuel dans ses textes sert en dernier lieu une forme de retour de l'écriture au domaine des émotions, par dérivation focale. L'auteure s'appuie sur la surexposition des emprunts au cinéma (l'aspect « parodi[que] ») pour s'ancrer à nouveau dans une écriture empathique. L'écriture repose sur un principe de reconnaissance de soi en l'autre (la véritable « rencontre ») : du roman dans le cinéma et du lecteur dans le roman. Le stéréotype romanesque fonctionne comme un effet de zoom, selon la même poétique du cliché que j'évoquais dans le rapport aux grands genres littéraires. Dans cette perspective, les effets d'agrandissement, de gros plan, les jeux sur la disproportion visuelle entre le macro et le micro fournissent à l'écriture

[160] Fabien Gris, *Images et imaginaires cinématographiques dans le récit français*, *op.cit*., p. 21. Gris rappelle à ce propos que Barthes parlait de la très forte « valeur impressive » du cinéma par rapport à d'autres media iconographiques, née de la conjonction du dispositif spectatoriel et de l'effet de réalité. Roland Barthes, « Visualisation et langage », propos recueillis par Philippe Pilard, Bulletin de la radio-télévision scolaire, 28 janvier-12 mars 1966, repris in *Œuvres complètes II* (1962-1967), éd. Éric Marty, Paris, Éditions du Seuil, 2002, p. 877, cité par Fabien Gris, *op.cit*., p. 25.

[161] « Entretien avec Christine Montalbetti, par Andrea del Lungo », *in* Andrea Del Lungo (dir.), *Le Début et la fin du récit. Une relation critique*, Paris, Editions Classiques Garnier, coll. « Théorie de la littérature », 2010, p. 275-288, p. 281.

romanesque une panoplie optique qui permet de fixer sur la pellicule les infimes mouvements de l'âme[162].

Si le cinéma sert bel et bien un nouvel élan de figuration dans la littérature contemporaine, c'est ici en tant qu'il lui tend un miroir pour réfléchir, avec une pudeur paradoxale qui profite des effets de surexposition des techniques imageantes, les troubles de l'âme et nos mouvements intérieurs. Ce n'est pas tant l'action, issue d'une mythologie surcodée, qui intéresse l'auteure, que les interstices qu'elle laisse vacants :

> ... ce que ces plans d'après nous racontent de notre propre rapport au plaisir, ou [...] ce qu'ils nous disent du mouvement plus général de la déception, de la fragilité de nos attentes, immanquablement, et aussi de la manière dont nous frayons avec les autres, dont notre petite personne s'engage bravement dans le mouvement collectif, s'y réalise et s'y oublie en même temps, et puis comment, au moment où tout rate, on retrouve ses propres contours, et le poids vague et pourtant exact de son histoire singulière[163].

En s'appuyant sur l'imaginaire romanesque puisé à ses multiples formes et en soulignant, voire en surexposant, les emprunts qu'ils y effectuent, ces romans négocient donc une prise de distance avec la théâtralité convenue à quoi ses détracteurs réduisent l'écriture romanesque, et s'acquittent de la dette du soupçon formaliste[164].

---

[162] Ma lecture s'inscrit ainsi contre celles de Jeanne-Marie Clerc, qui lit dans la référence au cinéma le signe d'une faillite de la représentation littéraire liée à notre incapacité à saisir les contours du monde contemporain, et de Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, qui tient que le rapport à l'image, en thématisant la question de la figurativité, ne fait que renvoyer au texte qui le mobilise dans une forme de repli autotélique (Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, *L'idée d'image*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 1995). Sylvano Santini interprète lui aussi les phénomènes d'innutrition de la littérature par le cinéma comme un geste de surexposition de la référence qui ne renvoie qu'à lui-même, dans une perspective ludique où le plaisir avoué du va-et-vient entre les deux *media* rend hommage à un attachement affectif, et non plus théorique, des auteurs (Sylvano Santini, *op.cit.*).

[163] *Un hold-up*, *op.cit.*, p. 19. Ce passage intervient alors qu'a eu lieu le retournement final, où l'on apprend que l'action n'a eu lieu que dans l'imagination oisive du personnage principal.

[164] Pour une analyse différentielle des usages de la référence cinématographique au fil du XX^e^ siècle, voir les analyses de Fabien Gris (notamment le chapitre II : « Parcours et synthèse du traitement du cinéma par la littérature française », p. 69-110). À propos des avant-gardes néo-romanesques, celui-ci montre que leur rapport au cinéma se fonde sur un rapport conflictuel à la littérature, tandis que, chez les auteurs dont je parle, il s'agit au contraire d'un rapport de redynamisation de l'écriture par le cinéma. Celui-ci fait figure de soutien, et non de rival triomphant : « L'intersémioticité cinématographique dans le Nouveau Roman se déroule donc sous un angle formaliste et contestataire, mettant en cause formellement ces notions littéraires que Robbe-Grillet jugeait "périmées" dans *Pour un nouveau roman*. Le cinéma devient ici un instrument critique, paradigme visuel mettant en cause la transparence du langage et sa capacité mimétique. » Fabien Gris, *Images et imaginaires cinématographiques dans le récit français (de la fin des années 1970 à nos jours*), *op.cit.*, p. 95. Voir aussi Claude-Edmonde Magny, *L'âge du roman américain*, *op.cit.*, particulièrement « Le découpage au cinéma et dans le roman », p. 82-113, qui met l'accent sur les procédés de montage et de séquençage travaillés par les romanciers du XX^e^ siècle (Sartre, Malraux, Audiberti…), qui se tiennent toutefois éloignés du rapport intersémiotique à l'image qui fait la singularité du contemporain.

Virtuosité stylistique et plaisir de la référence s'allient pour une écriture mémorielle, répertoire d'images visuelles et littéraires, habitée en cela d'une dimension spectrale. La référence au préconstruit n'est plus barrage, mais invitation à l'émotion. Innutrition et ironisation du répertoire cinématographique dans le texte littéraire forment ainsi les deux pôles d'une écriture romanesque paradoxale, tendue entre cabotinage et hypersensibilité, goût du spectacle et attention à l'infra-ordinaire.

***

CONCLUSION : LA DIALECTIQUE DU MASQUE

Achab : un pas sur sa jambe légitime,
le pas suivant sur une imitation grossière[165].

Si les romans du corpus, longtemps affublés de la pesante étiquette du minimalisme, demeurent remarqués pour la ténuité générale de leurs intrigues et les effets de défaite du romanesque qui semblent en dominer l'écriture, cette dimension ne prend véritablement de relief que lorsqu'elle est mise en tension avec un autre fil dominant, celui-là mémoriel et empreint de tout un imaginaire fictionnel constamment avivé au fil des textes. Comme on souffle sur des braises pour s'assurer qu'elles chauffent sans brûler tout à fait, Toussaint, Kaplan, Viel et Montalbetti piquettent leurs textes d'incrustations romanesques qui en maintiennent la puissance d'emportement sans en déployer pleinement les formes.

La marbrure romanesque, chez Toussaint, prend ainsi la forme du rappel par contrepied tonal. Toutes les variantes de l'héroïsme sont convoquées dans la réactivation d'un imaginaire épique, de la courtoisie chevaleresque renversée aux accélérations soudaines du rythme qui font signe vers une ampleur narrative jamais tout à fait actualisée, jusqu'à la figure de l'enquêteur clandestin. L'écrivain s'inscrit ainsi dans un paradigme du légataire, à qui il incombe de choisir parmi les volumes de la bibliothèque pluriséculaire qui lui échoient les modèles et patrons de ses propres créations. Si lui les investit majoritairement par une esthétique du dégonflement comique et de l'amoindrissement, Tanguy Viel, en revanche, s'y glisse comme on revêt un costume. Il s'agit moins chez ce dernier d'une mise à distance liquidatrice que d'une exhortation votive, et il ne nomme les genres qu'il investit (roman familial, roman noir) que pour mieux en capter l'énergie résiduelle, dans une circulation des

[165] Épigraphe de Pierre Senges, *Achab (séquelles)*, Paris, Verticales, 2015.

affects qui inclue le lecteur. Exhibé dans un jeu fondateur de références et d'intertextualité, voire de transfictionnalité tant la plume de Viel est nourrie de cinéphilie, le romanesque fait ici figure de tremplin et de tuteur fictionnel, terreau ancien d'un paradoxal renouveau. Un romanesque entravé se décline ainsi chez ces deux auteurs, l'un par litote, l'autre par hyperbole (voire hypotypose). Viel et Toussaint en adoptent les modèles avec une précision d'orfèvre : il y a du jeu, au sens mécanique du terme, entre la nouvelle trame narrative et son canevas, et ce décollement nécessaire offre un espace pour l'inédit. Il ne s'agit pas de répéter les vieilles recettes, mais de convertir celles-ci en laboratoire. Le répertoire romanesque est une fabrique de fictionnalité.

Christine Montalbetti et Leslie Kaplan adoptent majoritairement, quant à elles, la pratique plus ponctuelle d'un romanesque médiatisé par voie de citations, pour un effet de collage ou de pastiche. Le romanesque scintille dans les références convoquées – nominalement, lorsque Kaplan appelle Kafka, Shakespeare ou Dostoïevski dans sa propre fiction, ou par effet de reconnaissance générique dans l'appropriation des scénarios. C'est ainsi dans le feuilletage des genres que Montalbetti pioche comme dans une malle de déguisements. Cette pratique, où l'intensité romanesque se concentre dans des éclats hétérogènes singuliers sur une toile par ailleurs laissée mate et souvent distendue, relève d'un fonctionnement métonymique. Le sentiment du romanesque se développe à ce signal infime dans les marges du roman, digressions (chez Montalbetti) ou implicites laissés dans l'ordre du potentiel (chez Kaplan). Toute une rhétorique du non dit et de la retenue s'organise à partir de ces fragments, qu'Aline Mura-Brunel analyse comme une poétique du silence au sein du roman. À l'époque contemporaine, on ne manquera pas d'établir un lien entre cette pratique très économe de ses moyens et un régime d'écriture qui dit le moins pour évoquer le plus, selon le credo initial du minimalisme (architectural) : *less is more*[166] - pour désigner plutôt une réflexion sur l'économie narrative et les effets produits, et non un catalogue de traits stylistiques. Pour Mura-Brunel,

> […] le jeu des intertextes permet de retrouver des *topoi* connus, des textes retournés, des bribes rassemblées avec d'autres enjeux qui sont autant de fragments, susceptibles de recomposer le romanesque. Plus le réseau intertextuel est dense, plus les schémas suivis ou transgressés sont

[166] Formule empruntée à l'architecte allemand Ludwig Mies Van der Rohe, qui lui-même, selon John Barth, la tiendrait de Robert Browning. Voir John Barth, *« A few Words about Minimalism* », *The New York Times Book Review*, 28 Décembre 1986.

> codifiés, plus l'intervention de la lecture s'impose comme une nécessité dans l'exégèse des œuvres[167].

La critique désigne une économie narrative fondée sur les renvois intertextuels qui pallient les manques ou les mailles lâches de la trame initiale. La référence intertextuelle permet à nos quatre auteurs de concilier romanesque et esthétique de la retenue, selon les deux modalités de la métonymie, puisque le romanesque se réduit aux mentions fragmentaires d'un réservoir culturel dont la perception est confiée aux compétences encyclopédiques du lecteur ; et de la prétérition, puisqu'il avance masqué, en surimpression d'un récit dénué, lui, de toute charge romanesque. Mura-Brunel évoque le « paradigme des clichés[168] » dans lequel s'inscrit la littérature contemporaine, qui reconfigure ainsi la place du lecteur vis-à-vis d'elle : l'efficace d'une telle écriture ne peut opérer qu'en présence d'un récepteur qui accepte ce nouveau pacte du déchiffrage. Le romanesque agit ainsi sur ces textes, et dans un large panel contemporain, à la fois en amont, mobilisé en vignettes qui sont autant d'emprunts à un réservoir thématique et narratif ; et en aval, cette fois en tant que *sentiment* romanesque, selon une configuration affective et mémorielle de la réception.

Larvatus prod[*it romanescum*] : démasquées par toute une entreprise de critique du roman, qu'on réduit trop souvent aux rhétoriques « terroristes » des formalismes des années 1950-1960 mais qui s'amorce dès le début du XX^e^ siècle, les illusions romanesques se voient donc rappelées, mais comme autant de traces ou de marbrures pour des récits toujours tendus entre écriture mémorielle et respiration narrative. Le second degré qui prédomine n'est pas uniquement d'ironie ou de distance. Il est aussi celui d'une claire conscience de la secondarité du contemporain, à une époque où, pour le dire avec Nicolas Bourriaud, toute forme est déjà « préexistante[169] », et où il s'agit de retrouver, par la mise en scène de ces outils déjà là, l'espace d'un nouveau souffle narratif. Le « bon vieux roman[170] » joue alors son propre rôle sur la scène de l'écriture, dans les éclats qui en convoquent le souvenir tout en ménageant pour le texte présent l'espace de l'inédit. La dialectique du masque tient dans ce mouvement de liquidation par surexposition des héritages hétérogènes

[167] Aline Mura-Brunel, *Silences du roman, op.cit.,* p. 93.
[168] *Ibid*., p. 95.
[169] Nicolas Bourriaud, *Postproduction*, *op.cit*.
[170] Comme l'appelle Chevillard avec une tendresse méchante. Éric Chevillard, « Portrait craché du romancier en administrateur des affaires courantes », *R de réel*, Volume J, 2001. En ligne: http://rdereel.free.fr/volJZ1.html, consulté le 8 mars 2018.

du contemporain.

Il est aussi, enfin, une voie d'expression chaque fois renégociée pour réélaborer, au sein du roman, l'espace d'une voix personnelle, sensible, affectée, qui pour s'élever demande de s'abriter derrière ces masques. Les effets de recoupement que l'on repère au fil des œuvres du corpus entre les personnes réelles des auteurs et leurs personnages (sauf chez Tanguy Viel qui fait exception sur ce point, quoiqu'on puisse tirer le tropisme breton de certains romans vers un ancrage autobiographique) nourrissent cette lecture. Les grands emportements de la trame romanesque, mis à distance par le second degré de l'emprunt conscient ou saturés d'une émotivité jamais tout à fait complaisante, signeraient donc, en dernier lieu, la paradoxale pudeur du romanesque contemporain.

> [Le deuil, la fugue, la vengeance] sont des sujets en eux-mêmes douloureux, et les déplacer dans des pays fantasmés, à distance du mien, c'est pour moi la seule façon possible de les traiter. Comme si j'avais besoin de cette mise à distance. Je suis incapable de parler d'événements douloureux de ma vie d'une manière directe, frontale. Déplacer ces chagrins dans des pays en partie imaginaires est le seul moyen pour moi de les aborder[171].

Revenant sur des lectures qui ont été faites de ses romans les plus marqués par les emprunts à une iconographie culturelle (géographique ou artistique) stéréotypée, comme *Western* ou *L'Évaporation de l'oncle*, Christine Montalbetti souligne, derrière le plaisir de la parodie ou du pastiche, la hantise d'anciens chagrins et de tristesses profondes qui les animent également. Ce que permet alors le romanesque est une mise à distance qui, loin de neutraliser ces sujets, en permet la mise en mots. Moins mensonge que confidence à double entente, et saisi dans un geste de partage : transporter l'expérience individuelle dans les patrons collectifs, et nourrir l'écriture d'une émotion généreuse parce qu'elle s'exporte. La dimension exotique du romanesque (c'est-à-dire son degré d'étrangeté, d'hétérogénéité face à l'expérience subjective, intime) fonctionne comme une voie de désenclavement de l'affect : le caractère spectaculaire de la fiction se tourne vers les ébranlements souterrains. Le masque y opère comme instrument de vérité, selon une ancienne dialectique qui sous-tend ce travail contemporain de la variation, du collage, de l'emprunt et de l'incrustation. En ce sens, le romanesque ne *dit* pas, il donne à *voir*. Il est un appel plus qu'une assertion, un dévoilement paradoxal de soi par le déguisement.

[171] Christine Montalbetti, « Le voyage et le livre », *Cadernos de literatura comparada*, n° 30, juin 2014, p. 5-15, p. 9.

DEUXIÈME PÔLE : LE PERSONNAGE

Dans la perspective du désormais célèbre tournant pragmatique des études littéraires, le personnage romanesque constitue un lieu essentiel du nouage entre une approche esthétique des textes et une analyse de leur réception. On peut pleurer pour Gavroche sans même avoir lu *Les Misérables*, moquer les Bovary de cette terre en comptant sur la complicité de son public, voir Don Quichotte sorti de ses pages et incarné par un acteur de cinéma avec un doux sentiment de reconnaissance. Lolita, Julien Sorel, Anna Karénine… les exemples sont trop nombreux pour qu'on cherche même à les épuiser, et disent assez ceci : que le personnage romanesque contient parfois son roman, que la lecture romanesque, fondée sur un paradigme immersif (comme le démontre Jean-Marie Schaeffer[1]), fait la part belle à la dimension projectionnelle ou sympathique du personnage. Sur ce point, les théoriciens de l'esthétique romanesque s'accordent, et la constitution du personnage s'intègre au paradigme caractéristique de la polarisation à l'extrême des affects, des actions et du personnel dégagé par Schaeffer[2].

Ainsi le deuxième pôle de ce travail s'attache-t-il à une étude de la constitution du personnage selon les modalités oscillatoires caractéristiques de l'investissement du romanesque dans ces romans contemporains. Le personnage se construit ainsi au croisement d'une remarquable ténuité de caractère et d'une puissance de projection empathique, entre mise à distance des figures traditionnelles déterminées par le plein (physiquement et psychologiquement) et aménagement, dans les failles de ces intériorités laissées vacantes, d'un espace transitionnel de projection (pour le dire avec Winnicott[3]).

Dans le chapitre 4 (« Silhouettes et figures. Les personnages inexistants »), je prends un pas de recul historique et retrace les filiations qui dessinent dans les personnages du corpus des héritiers possibles de ceux du Nouveau Roman, marqués

[1] Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction?*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1999.
[2] On retrouve ce trait dans les deux définitions fondamentales d'Anne Souriau et de Jean-Marie Schaeffer, sur lesquelles s'appuie la progression de ce travail. Anne Souriau, « Romanesque », *in* Étienne Souriau, *Vocabulaire d'esthétique* [1990], Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 2010, p. 1318 ; Jean-Marie Schaeffer, « La catégorie romanesque », *in* Gilles Declercq et Michel Murat (dir.), *Le romanesque*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 291-302.
[3] Daniel W. Winnicott, *Jeu et réalité. L'espace potentiel* [1971], trad. Claude Monod et Jean-Baptiste Pontalis, Gallimard, « Connaissance de l'inconscient », 1975.

par l'évidement nécessaire de toute psychologie en réaction contre les diverses entreprises du XX^e^ siècle, du monologue intérieur à la ventriloquie qui fait du personnage un portefaix idéologique dans l'immédiat après-guerre. Rompant avec l'extériorité caractéristique d'un certain Nouveau Roman (celui de Robbe-Grillet, surtout), les auteurs du corpus donnent à voir une intériorité marquée par le manque, la lacune et l'insuffisance. Contre l'étiquette mal fondée de l'« impassibilité » postmoderne, je développe une lecture de la mélancolie qui s'inscrit dans un « comique de faiblesse[4] » bien éloigné de la perspective ludique à laquelle on a parfois voulu la restreindre[5]. Surtout pas impassibles donc, mais entravés dans leurs pulsions empathiques, les personnages de ces fictions se placent du côté de l'inactuel ou de l'intempestif.

Ces romans sont alors traversés par deux motifs en tension : celui de la médiatisation systématique qui empêche le rapport à l'autre, et celui d'une pulsion herméneutique compensatoire. Entravé par son incapacité à créer des liens, le personnage se figure le monde et les autres comme inaccessibles, à la manière du narrateur toussaintien toujours pris du mauvais côté d'une vitre (celle d'un aquarium ou celle d'une fenêtre de train), ou de cette serveuse de *diner* montalbettienne prisonnière de son propre corps, où l'obésité figure l'obstacle à la relation intersubjective. La constitution du personnel romanesque s'indexe alors sur une tentation spectrale sous-jacente dans le corpus, qui se manifeste aussi bien dans les thématisations variées du motif de la fuite ou de la disparition que dans l'élaboration de dispositifs de focalisation et de discours où l'individu s'efface dans la multiplication des voix hétérogènes.

Toutefois, sur ce point encore un mouvement de balancier s'instaure, entre réduction du personnage à une silhouette perçue en ombre chinoise et investissement massif de cette silhouette par un paradigme de la lecture affective, voire empathique, fondé sur une rhétorique de l'adresse. En effet, une pierre de touche du corpus, et une clé pour une très vaste part de la production romanesque contemporaine, tient dans ce paradigme adressé de la fiction, tenu par des figures de la métalepse. Particulièrement sensible sous la plume de Montalbetti, dont *L'Origine de l'homme* a servi d'exemple

[4] Je reprends ici les termes que Jérôme Meizoz a employés dans notre correspondance à ce sujet, suite à notre rencontre à l'EHESS dans le séminaire d'Annick Louis consacré à « L'objet littéraire », le 17 mai 2016.
[5] Olivier Bessard-Banquy, *Le roman ludique. Jean Échenoz, Jean-Philippe Toussaint, Éric Chevillard*, Lille, Presses universitaires du Septentrion, coll. « Perspectives », 2003.

à Gérard Genette dans son essai de théorisation de cette figure[6], la métalepse offre également un point focal chez Toussaint, Viel et Kaplan à partir duquel se déploie une investigation générale quant aux pouvoirs du récit.

Deux lignes de fond du contemporain se croisent alors dans la circonscription de cette pratique : d'une part, la dimension essentiellement réflexive d'écritures qui thématisent leur caractère second comme principe même de création ; d'autre part, un paradigme empathique largement prégnant depuis les années 1990, et théorisé notamment par les penseurs anglo-saxons[7]. À l'intersection de ces deux axes théoriques, les écritures romanesques du corpus conduisent une enquête sur la puissance de la fiction qui interroge sa place sur la scène de la réception. Ainsi, Toussaint et Montalbetti inscrivent-ils (quoiqu'en des modalités distinctes) cette dynamique affective dans le cadre de la relation textuelle, autour du trio personnage-auteur-lecteur qui imite la relation interpersonnelle, quand Viel et Kaplan s'approchent, cette dernière avec une insistance particulière, d'une investigation d'ordre politique sur les rôles et pouvoirs du récit.

Défaire le personnage, en refuser au lecteur les traits qui garantissent une identification stable selon des ressorts romanesques familiers, ne revient donc pas dans ces textes à abolir le paradigme thymique de la lecture romanesque. Au contraire, la constitution de ces personnages en silhouettes évanescentes informe le mode de lecture, où l'on passe de l'observation (garante de l'étanchéité de la frontière entre soi-même et l'autre) à la projection (fantasmatique, elle glisse parfois à un mode d'immersion plus profond qui supprime l'intermédiaire du personnage et nous affronte, dans l'illusion d'une médiation levée, aux questions posées par le roman). Ce n'est pas tant les personnages de ces romans, alors, qui nous accompagnent longtemps après leur lecture, que des situations dans lesquelles on aura pu se reconnaître et qui se superposent, à l'improviste, à des instants de vies.

[6] Gérard Genette, *Métalepse (De la figure à la fiction*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 2004, particulièrement p. 129-130.
[7] Suzanne Keen, *Empathy and the novel*, New York, Oxford University Press, 2007.

CHAPITRE 4. SILHOUETTES ET FIGURES : LES PERSONNAGES INEXISTANTS

> Cela lui donnait envie de rire, elle essayait, hésitait, non, décidément, elle ne pouvait pas, elle se figurait l'œil narquois du lecteur observant ses tristes manipulations de marionnettiste. [...] Nathalie Sarraute aurait eu l'impression d'injurier le lecteur, de le prendre pour un imbécile crédule, elle connaissait le niveau de lucidité sur lequel on peut tabler, elle aurait pouffé sans arrêt si elle avait dû se mettre à écrire selon ce genre de technique littéraire naïve et révolue.
>
> Emmanuelle Pireyre[1]

> Monsieur n'aimait pas tellement ce qui, de près ou de loin, lui ressemblait.
>
> Jean-Philippe Toussaint (*M*, 15)

> *Some of us can only live in bubbles.*
>
> The Magnetic Fields

Parmi les « notions périmées » dénoncées par Robbe-Grillet se tient, avec l'intrigue, le personnage.

> En fait, les créateurs de personnages, au sens traditionnel, ne réussissent plus à nous proposer que des fantoches auxquels eux-mêmes ont cessé de croire. Le roman de personnages appartient bel et bien au passé, il caractérise une époque : celle qui marqua l'apogée de l'individu.
>
> Peut-être n'est-ce pas un progrès, mais il est certain que l'époque actuelle est plutôt celle du numéro matricule[2].

Le discours de Robbe-Grillet résonne à l'époque avec celui de nombreux autres, et l'on pourrait élargir le spectre de l'étude en tournant le regard vers la scène, où Robert Abirached diagnostique une comparable « crise du personnage[3] ». Sur le personnage en effet se concentrent les enjeux de l'écriture du roman quant à la vraisemblance psychologique ou sociale, dans le cadre du projet mimétique. Lorsque

[1] Emmanuelle Pireyre, *Comment faire disparaître la terre ?*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Fiction & Cie », 2006, p. 116.
[2] Alain Robbe-Grillet, *Pour un Nouveau Roman*, Éditions de Minuit, Paris, 1963, p. 33. On déchiffrerait la métaphore du numéro matricule en s'appuyant sur les analyses que développe Nelly Wolf au sujet du poids du souvenir de la Shoah dans la constitution du Nouveau Roman, dans *Une littérature sans histoire*, *op.cit*.
[3] Robert Abirached, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Grasset, 1978. Philippe Hamon évoque à ce titre le titre d'une pièce radiophonique de Claude Ollier, *La mort du personnage* (1964).

les structuralistes choisissent d'étudier son importance au sein d'un schéma strictement actantiel, ils l'extraient de fait des réseaux de sens dans lesquels il était placé jusqu'au paroxysme du roman réaliste du XIX^e^ siècle. La focalisation externe caractéristique de ce que la critique, pour un temps du moins, a appelé « l'école du regard[4] », sert cette écriture expérimentale en réduisant le personnage à une silhouette, à laquelle le lecteur ne peut accéder autrement qu'en renonçant au principe d'identification qui anime traditionnellement la lecture romanesque. La prose obsessionnelle du Robbe-Grillet de *La Jalousie*[5] (Minuit, 1957), par exemple, parvient à rendre extrêmement présent le personnage de A. Elle sature même le texte, puisque c'est d'elle seulement qu'il s'agit, de ses moindres mouvements, du ton de sa voix, de l'ondulation sensuelle de ses cheveux et de sa peur des scutigères, et, pourtant, elle ne cesse d'échapper. Le lecteur adopte à son insu la position du voyeur ou de l'épieur, tenu par l'impénétrable opacité du personnage à un enfermement progressif dans des suppositions à jamais privées de conclusion. L'extériorité résolue à tout psychologisme fonctionne comme une mise à distance concertée des habitudes de lecture romanesque, un sevrage imposé au lecteur qui chercherait vainement en A. une image de lui-même[6]. Défaire le personnage, c'est ainsi refuser « l'image d'un univers stable, cohérent, continu (...) [et] entièrement déchiffrable[7] » qu'il soutient et incarne dans le roman. Les grands romans demeurent souvent en nous longtemps après la lecture comme le souvenir d'un compagnonnage identificatoire, voire empathique, avec un personnage marquant : la Princesse de Clèves, Manon Lescaut, Nana, Fabrice ou Bardamu… Comme Eco pleurait pour Jenny[8], le lecteur de fiction participe à l'intrigue par une implication affective liée au personnage.

En préambule de son étude consacrée au personnel du roman zolien, Philippe Hamon réinscrit le discours néo-romanesque sur le personnage dans les sphères, elles aussi mouvantes alors, des sciences humaines. Le discours robbe-grillettien sur les notions périmées s'insère, selon le critique, dans un contexte de déplacements épistémologiques qui dépasse et entraîne la littérature. Ce discours, selon Hamon, est

[4] En reprenant l'expression de Émile Henriot, « L'école du regard », *Le Monde*, 13 novembre 1957.
[5] Alain Robbe-Grillet, *La Jalousie,* Paris, Éditions de Minuit, 1957.
[6] Il est en revanche délicat de se prononcer avec la même fermeté sur l'absence supposée de tout ancrage social ou sociologique du personnage, tant il est évident que A. incarne une figure de la bourgeoisie coloniale, exploitante agricole dans les Antilles probablement arrivée là après un séjour en Afrique française.
[7] Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, *op.cit*., p. 31.
[8] Umberto Eco, « Pleurer pour Jenny », in *De Superman au surhomme* [1978], trad. de Myriem Bouzaher, Paris, Grasset, coll. « Le livre de poche », 2012, p. 13-25.

marqué par l'influence des sciences humaines qui se développent. Ainsi de la sociologie, qui met en lumière et questionne les investissements idéologiques des notions de « personne », de « sujet » et de « personnalité », et qui rapproche les structures économiques et sociales des structures stylistiques ; et de l'anthropologie, qui démontre la relativité des modèles narratifs psychologistes, individualistes et personnalistes habituels. L'héritage des analyses de Freud sur le sujet clivé, ainsi que les approches scientifiques informées des théories structuralistes qui rompent avec la tradition du roman comme peinture de caractères, viennent compléter ce tableau épistémologique.

Presque un demi-siècle après la parution du texte manifeste du Nouveau Roman, la nouvelle narratologie replace au centre de ses études la dimension thymique du personnage de roman. Les travaux de Raphaël Baroni gravitent notamment autour de ce nœud primordial lorsqu'il analyse les divers procédés d'implication du lecteur dans l'intrigue, autour des concepts de curiosité et de suspense :

> L'une des principales innovations apportées par la narratologie postclassique pour l'analyse des œuvres littéraires est d'éclairer la fonction de l'intrigue en la resituant au cœur de l'interaction entre le texte et le lecteur. Les liens entre l'intrigue et l'histoire racontée doivent ainsi être redéfinis sur une base rhétorique, en insistant sur les dispositifs textuels qui visent à dynamiser la progression du lecteur dans le récit, notamment à travers l'articulation de virtualités qui se greffent sur la trame des événements racontés. […] Seule une performance imaginative permet de donner vie à l'œuvre, et sans cette participation active du lecteur, le récit n'est qu'une suite d'instructions imprimées sur une feuille de papier[9].

Le chercheur salue les évolutions de la recherche en narratologie qui tendent de plus en plus à mêler des approches auparavant concurrentes, en alliant, sous le faisceau des sciences cognitives, l'analyse fonctionnelle des dispositifs narratifs héritée des structuralistes à la description des formes textuelles à travers lesquelles ces fonctions s'incarnent dans une œuvre singulière. L'importance de l'implication affective du lecteur dans la réalisation du programme de l'intrigue, reconnue comme une clé de la construction et de la lecture romanesques, amène à reconsidérer le statut du personnage au-delà des traditionnels niveaux thématiques et actantiels[10]. Comme

[9] Raphaël Baroni, « Le rôle des personnages dans les rouages de l'intrigue », in *Letras de Hoje*, Porto Alegre, vol. 52, n° 2, 2017, p. 156-166, p. 165.

[10] Jean-Marie Schaeffer distingue entre deux ordres de fonctions du personnage, narratives (qui recoupent la définition des « rôles » de Brémond, des « actants » de Greimas ou des « agents » de Todorov et métanarratives, c'est-à-dire axiologiques. Selon lui en effet, le personnage ne saurait se réduire à un statut d'actant, et constitue « le vecteur principal de l'orientation axiologique du récit »

le souligne Françoise Lavocat, les théories contemporaines d'une approche narratologique fondée sur l'identification et l'empathie sont allées « jusqu'à contester " la différence entre personne et personnages[11] "». L' épaisseur psychologique du personnage joue donc un rôle essentiel dans sa réception émotionnelle, qui nourrit l'évolution de la tension du récit. Baroni s'appuie sur les travaux de Vincent Jouve[12], qui postule que la réception d'un personnage dépend d'abord des techniques narratives mises en œuvre par le texte (parmi lesquelles, mais non exclusivement, la focalisation), ensuite seulement de ses caractéristiques morales ou physiques. Jouve envisage ainsi le personnage comme un « pion[13] » narratif, support du jeu de prévisibilité qui fonde la lecture romanesque et pôle privilégié des attentes du lecteur.

> Le personnage sera ainsi à étudier comme élément du sens (fonction narrative et indice herméneutique), illusion de personne (objet de la sympathie ou de l'antipathie du lecteur) et alibi fantasmatique (support d'investissements inconscients[14]).

Jouve s'appuie notamment ici sur les analyses de Dorrit Cohn, qui démontre que « les codes narratif et affectif sont les moteurs essentiels du système de sympathie[15] », et qu'ils prévalent sur tout système éthique ou idéologique pour susciter un effet d'intimité entre lecteur et personnage qui nourrit l'intérêt romanesque. Il évoque ainsi un « effet-personne », qui naît de l'impression d'un savoir intérieur authentique sur le personnage, d'un effet de sincérité nécessairement illusoire. À partir du fonctionnement diégétique du personnage, le lecteur conçoit une relation d'identification à celui-ci, qui nourrit son rapport à la fiction et alimente la tension narrative[16]. L'activité projective du lecteur qui consiste à construire mentalement le personnage de fiction comme une « quasi-personne[17] » informe en

---

(Jean-Marie Schaeffer, « Personnage », *in* Oswald Ducrot, Jean-Marie Schaeffer [*et al*.] (dir.), *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Éditions du Seuil, 1995, p. 622-630, cité respectivement p. 623 et p. 625) en tant qu'il est mis en scène comme « sujet » (Philippe Hamon, « Héros, héraut, hiérarchies », in *Texte et idéologie*, Paris, PUF, 1984, p. 104) attestant d'un système de normes par divers procédés d'évaluation (qu'il revient au texte de brouiller ou non).

[11] Françoise Lavocat, *Fait et fiction. Pour une frontière*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 2016, p. 347, cité par Raphaël Baroni, « Le rôle des personnages dans les rouages de l'intrigue », *op.cit*., p. 163.

[12] Vincent Jouve, *L'effet personnage dans le roman*, Paris, PUF, coll. « Écriture », 1992.

[13] *Ibid*., p. 92.

[14] *Ibid*., p. 111. Baroni élargit toutefois cette affirmation en montrant, grâce aux découvertes des sciences cognitives, que la projection dans le monde narratif, pour le lecteur, dépend en réalité d'un phénomène de simulation mentale qui outrepasse les jugements axiologiques sur lesquels se fondent la sympathie ou l'antipathie.

[15] *Ibid*., p. 144.

[16] Françoise Lavocat, « Identification et empathie : le personnage entre fait et fiction », *in* Alexandre Gefen et Bernard Vouilloux (dir.), *Empathie et esthétique*, Paris, Hermann, 2013.

[17] *Ibid*., p. 622.

large partie le plaisir esthétique pris à la fiction et s'inscrit dans le programme cognitif du texte. Selon Jouve, de la constitution du personnage dépend la motivation textuelle[18] qui cherche à combler, par l'implication du lecteur, les blancs et les lacunes ménagées au sein de celui-ci. Le lecteur se trouve ainsi en position de « transgrédient[19] », qui pallie par sa conscience englobante l'incomplétude du personnage.

Dans la continuité d'une filiation avec les Nouveaux Romanciers largement informée par les discours de réception comme par l'accompagnement promotionnel des écrivains et éditeurs, la critique a particulièrement insisté sur le caractère insaisissable des personnages des « jeunes auteurs de Minuit », particulièrement chez des auteurs rassemblés autour de Jean Échenoz et Jean-Philippe Toussaint : Christian Gailly et Christian Oster, pour un moment Patrick Deville (et par extension, quoiqu'elle ait suscité moins d'attention critique, Marie Redonnet, qui a commencé à publier chez P.O.L avant de passer sous l'étoile bleue de Minuit en 1986, et qui poursuit son travail entre plusieurs maisons depuis). Chez Christian Oster, ce sont l'éloignement et la rupture qui enclenchent le récit. Celui-ci repose ainsi sur un paradigme du manque et du silence comparable à l'intrigue toussaintienne – celle du cycle de Marie, celle déjà des premiers romans.

Impassibilité supposément constitutive d'un personnel romanesque retiré du monde social (dans les faits ou en esprit) ; humour, voire loufoquerie héritée des figures marquantes de la réticence littéraire et cinématographique (Bartleby en premier lieu) souligneraient ainsi l'empreinte d'une filiation indéniable, et du refus d'un imaginaire romanesque fondé sur l'ambition mimétique et dépendant d'une lecture affective.

---

[18] Vincent Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF, « Écriture », 1992, p. 31.

[19] Jouve reprend ici les termes de Bakhtine : « Dans la vie, nous faisons cela à chaque pas : nous nous apprécions nous-mêmes du point de vue des autres, nous essayons de comprendre les moments transgrédients à notre conscience même et d'en tenir compte à travers l'autre [...] ; en un mot : constamment et intensément, nous surveillons et nous saisissons les reflets de notre vie dans le plan de conscience des autres hommes » (Mikhaïl Bakhtine, « L'auteur et le personnage dans l'activité esthétique », *in Esthétique de la création verbale*, Moscou, 1979, p. 16-17). Todorov glose ainsi le terme : « [Bakhtine] emploie [ce terme] dans un sens complémentaire à celui d' « ingrédients », pour désigner des éléments de la conscience qui lui sont extérieurs mais néanmoins indispensables à son parachèvement, à sa constitution en totalité. » (Tzvetan Todorov, *Mikhaïl Bakhtine, Le principe dialogique*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1981, p.146).

Cette dimension affective de la lecture et du rapport au personnage est mise en valeur dans l'étude de Philippe Hamon, qui se situe au croisement de plusieurs perspectives de lecture du personnage romanesque :

> […] ce concept de personnage définit un champ d'étude complexe, particulièrement surdéterminé, qui est à la fois celui du *figuratif* dans la fiction (en tant que tel, il est le lieu d'un « effet de réel » important), celui de l'*anthropomorphisation* du narratif (en tant que tel, il est le lieu d'un « effet moral », d'un « effet de personne », d'un « effet psychologique » également important), et celui d'un *carrefour projectionnel* (projection de l'auteur, projection du lecteur, projection du critique ou de l'interprète qui aiment ou n'aiment pas, qui se « reconnaissent » ou non en tel ou tel personnage[20]).

Hamon articule ici trois enjeux, situés sur deux plans différents. D'abord, la question figurative se place du côté de l'enjeu mimétique, elle concerne la représentation de la réalité et le quotient de vraisemblable de l'intrigue, pose l'enjeu du « faire vrai » et de la crédibilité du personnage tant sur le plan sociologique que sur le plan psychologique. C'est à partir de ce point que le critique glisse de la poétique interne du roman – vraisemblance sociale et vraisemblance psychologique, fidélité du roman tant au monde qu'à l'humain, à la réalité extérieure qu'à la réalité intérieure – à la scène de réception. Le motif psychologique fait basculer l'analyse de l'esthétique narrative à celle de la réception et des effets de lecture, à travers la métaphore du « carrefour projectionnel ». Cette idée m'intéresse tout particulièrement pour ce développement. Je propose en effet d'étudier le personnage dans sa construction narrative comme entité vacante, caractérisée par la ténuité et le manque, pour montrer comment se trouve ainsi favorisée une lecture projectionnelle. Le personnage se construit comme un écran pour le lecteur, au double sens d'obstacle à l'identification, et de celui, technique, de réceptacle d'une projection. Il ne s'agit plus, dans ces récits contemporains, de peindre un personnage plein pour constituer un « effet de personne » moral auquel puisse s'identifier le lecteur, mais de ménager, dans les contours d'une figure lacunaire ou volontairement inapte à revêtir son rôle actantiel, l'espace d'une projection de soi. Ainsi le personnage devient-il le support de la médiation romanesque : il fait écran, au double sens du terme, tant par son excentricité narrative que par la capacité paradoxale que cela lui donne de s'offrir en

[20] Philippe Hamon, *Le Personnel du roman. Le système des personnages dans les « Rougon-Macquart » d'Émile Zola*, Genève, Droz, 1983, p. 9.

réceptacle des affects du lecteur[21]. Dominique Viart souligne l'attention particulière que le récit contemporain semble porter à ces mécanismes psychiques projectionnels, en une forme de souci du lecteur qui correspond à la réouverture « transitive » de ces pages :

> Ce faisant, la littérature contemporaine se rend attentive à une dimension du psychisme existentiel jusque-là peu visitée par les textes – et que la psychanalyse plus que les autres disciplines a su identifier : que les actes des uns et des autres ne se décident qu'en fonction d'une projection de soi dans le fantasme d'un désir. Tout *projet* existentiel, selon la formule de Sartre, est une *projection*. Le mot le dit bien. Or, cette projection passe par *l'image* que le sujet voudrait donner de soi, ou simplement avoir de lui-même[22].

Ce chapitre propose de montrer que l'évidement du personnage dans les romans de mon corpus, et plus largement dans une constellation de récits qui mettent en place des stratégies similaires de creusement de cette instance, fait en réalité de celle-ci un écran idéal pour la projection, tant de la figure narratrice que du lecteur. On abordera la question de l'impassibilité et de la dimension ludique de cette mise à distance, mais on cherchera surtout à recentrer le propos sur la question de l'incomplétude et de l'inaptitude, loufoque, certes, mais opératoire, du personnel de ces récits. On étudiera aussi, en s'appuyant sur la notion de « carrefour projectionnel » telle que la développe Hamon, la constitution du personnage en catalyseur des voix du récit, depuis la voix narrative jusqu'à celle, figurée dans ces textes, du lecteur lui-même. Il s'agira bien sûr de la silhouette omniprésente de la narratrice chez Montalbetti, mais aussi de la hantise herméneutique qui domine les personnages de Viel et de Kaplan, qui laissent libre cours à leurs interprétations et invitent le lecteur à revêtir à son tour la tenue de l'enquêteur. A ces postures explicitement projectives et qui dessinent une obsession du déchiffrage, on opposera l'opacité volontaire orchestrée dans les premiers romans de Toussaint sur un *continuum* qui se poursuit jusqu'à l'exégèse amoureuse impossible dans les romans de Marie, tout en dégageant, dans le corpus entier, l'ambition finale d'une réduction de la distance entre les êtres.

---

[21] Philippe Hamon évoque également un « effet-personnage », et regroupe sous ce terme les « effets de fascination, d'illusion référentielle, de projections et d'identifications diverses » qui relient le lecteur au personnage, en critiquant au passage une vision « idéaliste, anthropocentrique et personnaliste de l'œuvre littéraire » qui considérerait que le roman nous parle de l'homme, et de l'homme avant tout. Philippe Hamon, *Le personnel du roman*, *op.cit*., p. 12-13.

[22] Dominique Viart, « "Sur le vif" : l'image prise aux mots », *in* Matteo Majorano (dir.), *Le Jeu des arts. L'écriture et les arts*, Bari, B.A. Graphis, coll. « Margini Critici », 2005, p. 41-55, p. 50-51.

Chez tous, il s'agit ainsi d'exposer la toile du personnage pour la rendre disponible de nouveau. Si, dans le sillon des études pragmatiques, on part du principe que la lecture romanesque repose sur un intérêt pour l'intrigue (ce que Baroni appelle les effets de suspense ou de curiosité) ou la part prise au devenir des personnages (selon la « motivation textuelle » dont parle Jouve), il s'agit ici de comprendre le travail paradoxal qui favorise une implication affective du lecteur en aménageant du vide au cœur du personnage. Ces textes s'écriraient donc moins en fidélité à un canon (narratif, esthétique) que dans la tension vers une efficace romanesque. Le socle définitoire sur lequel nous étions restés se déplace ainsi légèrement, et le romanesque glisse d'un répertoire de fictions à un conducteur affectif.

1) LES EMPATHIQUES ENTRAVÉS, OU L'IMPOSSIBLE RAPPORT AUX AUTRES

Narrateur dans la baignoire (*La Salle de Bain*) et fougères dans le frigo (*La Télévision*) chez Toussaint, mouches équipées comme des espionnes de haut vol chez Échenoz (*Lac*, Minuit, 1989), multiplication de raisonnements par l'absurde[23] : autant de décrochements drolatiques du récit chez un ensemble d'auteurs de la même génération qui ont motivé un rassemblement critique sous différentes bannières. De l'étiquette minimaliste à la supposée « impassibilité[24] », on a voulu mettre en lumière l'humour particulier qui se dégageait de ces textes à partir d'une poétique de la suspension de l'agentivité et de la causalité, voire du loufoque. Dans l'ouvrage qu'il consacre, non au loufoque, mais précisément à l'incongru, Pierre Jourde accorde quelques mentions (épisodiques) à Toussaint, et caractérise l'incongru à l'œuvre chez lui, comme chez Chevillard, Gailly ou Échenoz, comme

> une écriture distanciée, presque toujours au second degré, aussi attentive que le Nouveau roman au détail des choses, mais jouant plus volontiers avec les mots et débarrassée de tout dogmatisme[25].

[23] Un exemple seulement, parmi la foule des possibles, choisi chez Chevillard par souci comparatiste et par goût, aussi : Monge, qui renonce à conduire « par crainte d'abuser d'une auto-stoppeuse » (*Le Démarcheur*, Paris, Éditions de Minuit, 1998, p. 25).

[24] Cette forme particulière de comique de la suspension et de l'écart constitue un trait d'écriture que la critique a très tôt associé aux romanciers « impassibles » de Minuit, rassemblant ainsi sous cette bannière, aux côtés de Toussaint, Jean Échenoz, Christian Gailly, Christian Oster, Éric Chevillard. En ce sens du moins le rapprochement est-il pertinent, s'il faut accepter de laisser l'adjectif aux archives des dernières tentatives de catégorisation du contemporain. Où l'on voit que c'est plutôt le contraste entre la réaction du lecteur – amusement, perplexité – et l'absence de commentaire du personnage ou du narrateur que la psychologie dudit personnage qui explique le qualificatif d'impassible.

[25] Pierre Jourde, *Empailler le toréador. L'incongru dans la littérature de Charles Nodier à Éric Chevillard,* Paris, Éditions José Corti, 1999, p. 299.

Du loufoque à l'incongru, la différence tiendrait aux moyens mis en œuvre pour provoquer l'effet de suspension et de déshérence dont je parlais plus haut : distorsions optiques (goût pour le détail, particulièrement) et logiques pour le loufoque, travail plus général de l'« écart » pour l'incongru (qui se définit selon selon Pierre Jourde, empruntant ici la définition de Jean-Marc Defays[26], plus volontiers comme un travail du décalage et de la perturbation textuelle, formelle ou sémantique, qu'en une série de figures). Un écart permanent et effet de suspension constituent les deux piliers du comique particulier qui se dégage de l'attitude des personnages de ces romans. L'écart se manifeste au moins sur deux plans distincts : celui de l'agencement narratif et celui de la tonalité. Sur le plan narratif en effet, l'incongru se dégage de la suspension de la causalité entre les événements – dont nous avons vu qu'elle caractérisait une écriture narrative empêchée, fondée sur l'inattendu et le décalage. Réactions du personnage principal, progression diégétique et même régie narrative achoppent ainsi sur un effet de suspension déroutant, qui mobilise des sentiments inadaptés : perplexité tranquille face à une rupture amoureuse chez Monsieur ou paralysie des héros manqués de Montalbetti ; enchaînements de situation inattendus lorsque les personnages surgissent plus qu'ils ne sont introduits dans les intrigues (à l'image de l'intempestif voisin de Monsieur, Kaltz, ou lors des rencontres fortuites des narrateurs de Kaplan) ; voire un décalage drolatique et métanarratif qui s'exprime dans le jeu de focalisation et la confrontation des points de vue internes, des discours rapportés au style indirect libre, ou plus explicitement par voie de métalepse.

Loufoque plus qu'impassible[27], et incongru plus qu'illogique : la suspension provocatrice du principe de causalité constitue un trait saillant de l'écriture de ces écrivains. Le comportement du personnage de Toussaint offre un modèle de loufoquerie : dilemmes systématiquement résolus par une tierce et improbable voie,

[26] Voir Jean-Marc Defays, *Le comique. Principes, procédés, processus*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Mémo lettres », 1996. André Bellatorre et Sylviane Saugues adoptent la notion de déplacement pour qualifier cet effet textuel chez Christian Oster, en parlant du « vertige du déplacement et [du] dérèglement comique » constitutifs de ses romans (*L'Aventure narrative. Lecture à deux voix des romans de Christian Oster*, Paris, Éditions Hermann, 2013, p. 14).

[27] À ce sujet, Jean-Philippe Toussaint exprime toutefois des réserves : « Elles ne me dérangent pas même si c'est un peu réducteur ! 'Impassible', non, mais c'est à moi que l'adjectif 'minimal' s'applique le mieux. Dans mes livres, il y a peu de moyens, peu de mots, tout est très ténu, ce qui n'est pas du tout le cas chez Échenoz par exemple. Cependant, le 'minimalisme' en littérature n'a rien à voir avec son acception dans les arts plastiques, il faudrait donc trouver encore autre chose ». Entretien avec Michèle Ammouche-Kremers, *in* Michèle Ammouche-Kremers et Henk Hillenaar (dir.), *Jeunes auteurs de Minuit*, Amsterdam, Atlanta, Rodopi, coll. « Cahiers de recherches des instituts néerlandais de langue et de littérature françaises », vol. 27, 1994, p. 27-37, p. 33.

suspension importune de la prise d'effet des décisions auxquelles le texte, pourtant, avait accordé une importance de premier plan, poétique de l'incongruité qui se déploie à différentes échelles textuelles. Dans son étude, Pierre Jourde définit l'incongru comme une addition purement superfétatoire, qui ne vaut que pour l'excès qu'elle représente :

> on qualifiera […] d'incongrue toute formulation contenant un excès de précision par rapport aux nécessités du sens, qui ne peut être réduite par le contexte, et produisant un effet de rupture logique par rapport à ce contexte. L'incongru est un déchet de l'énonciation, qui n'en perturbe pas fondamentalement les lois[28].

Le paradoxe de ces romans repose donc sur une inversion des pôles hiérarchiques de l'écriture, et l'incongruité fonctionne ici comme le propos même du texte. Elle est le lieu de constitution d'une poétique narrative et descriptive qui trouve dans le décalage et la suspension le moyen de dire quelque chose d'un rapport au monde. Pierre Jourde met en évidence une tradition du loufoque qui se poursuivrait dans ces romans sous le signe d'un apparent anachronisme : né en 1890 avec les fumistes, les hydropathes et autres zutistes en parodie du sérieux et de la raison bourgeois, le loufoque offre une forme particulière de remise en cause du besoin de sens que la modernité n'a pas totalement satisfait. Jourde, qui s'étonne que l'éclatement des formes et la dissolution des conventions portées par les diverses avant-gardes ne soient pas venus à bout de ce besoin, développe ainsi une axiologie qui oppose le discours faible, ludique, celui de la post-modernité légère aux discours forts du XX^e^ siècle, des surréalistes au Nouveau Roman[29].

Dans le texte loufoque, ce sont ainsi la surprise ou la frustration qui animent la progression du lecteur, selon qu'il espère trouver dans les pages suivantes une explication résolutive à ces écarts ou qu'il jouisse de ces effets et trouve son plaisir à découvrir les suivants. Cet effet de surprise ou de frustration, toutefois, n'est jamais radical : les transgressions des personnages toussaintiens se tiennent toujours dans un cadre de règles et de normes connues et familières, tant sociales que civiques. Ces infractions confirment en négatif l'appartenance du protagoniste à un espace où se meut également le lecteur, et permettent que se noue une forme paradoxale de complicité fondée sur le rire incrédule, voire l'identification à une telle audace

[28] Pierre Jourde, *Empailler le toréador, op.cit.*, p. 60.
[29] Voir Pierre Jourde, « Le loufoque comme exercice d'épuisement », *in* Jean-Pierre Mourey et Jean-Bernard Vray (dir.), *Figures du loufoque à la fin du XX^e^ siècle*, Publications de l'Université de Saint-Étienne, coll. « Lire au présent », 2003, p. 155-166.

antisociale que permet l'immersion fictionnelle (où les conséquences demeurent également fictives). Les repères sont intacts, la transgression imaginable. On est loin de l'inquiétude qui s'installe dès les premières pages d'un texte de Volodine, par exemple, où l'identification se heurte à une totale ignorance des règles de ces univers (trop proches pour répondre au pacte de lecture de la science-fiction ou du merveilleux, trop éloignés pour que celui du réalisme s'applique[30]). Le rire émane toujours d'une forme préservée de reconnaissance possible de soi en le personnage. Il prend sa source dans l'explicitation et la mise en scène de codes sociaux et comportementaux qui demeurent en général souterrains ou implicites.

L'attitude du personnage fait sourire parce qu'elle prend les normes sociales à rebours et manifeste une forme d'empathie déplacée. Le personnage n'est pas impassible : il est sujet à des accès d'enthousiasme comme de nostalgie (que l'on pense aux scènes de regret du narrateur de *La Télévision* en l'absence de sa Delon), il ressent la gêne de son inadéquation dans les situations les plus quotidiennes. Seulement, son comportement frappe par son inaptitude à refléter les intentions du personnage d'une part, et à respecter l'étiquette de la vie collective, de l'autre. Le personnage n'est pas *dépourvu* d'empathie, seulement incapable d'en faire part.

L'épisode du bisou à la dame, dans *La Réticence*, en est un fameux exemple. Le narrateur (homodiégétique) de ce roman a un enfant et un passé, puisqu'on apprend qu'il n'en est pas à son premier séjour dans cet hôtel balnéaire de la ville de Sasuelo où il passe quelques semaines avec son fils de huit mois. Dans cet épisode, le narrateur et son fils se trouvent dans un supermarché, et le père décide de confier la surveillance de l'enfant à une femme qui attend à la caisse, le temps de terminer plus efficacement ses courses. La scène génère un comique de situation qui se double d'un travail de mise à distance caractéristique de Toussaint :

> Finalement, pour pouvoir faire mes courses tranquillement, je demandai à une vieille dame qui faisait la queue à la caisse de bien vouloir avoir l'amabilité de me garder le petit quelques instants, le temps que je fasse quelques courses. La dame accepta volontiers, et, comme je m'accroupissais au pied de mon fils pour lui expliquer qu'il allait rester un instant avec la dame et qu'il devait lui faire un bisou, mon fils parut soudain très malheureux dans sa poussette. Mais elle est très gentille, la dame, lui dis-je. Comment vous appelez-vous, Madame ? Marie-Ange, dit

[30] Anne-Sophie Donnarieix mène actuellement, sous la codirection de Dominique Viart (Université Paris Nanterre) et de Jochen Mecke (Université de Regensburg) un travail de thèse consacré aux "nouvelles frontières du réel : formes et enjeux poétologiques du surnaturel dans la fiction française contemporaine", à partir d'un corpus qui rassemble notamment Antoine Volodine, Sylvie Germain, Christian Garcin, Marie NDiaye et Alain Fleischer.

> la dame qui s'était rapprochée de nous et qui s'était penchée au-dessus de mon fils. Elle est très gentille, Marie-Ange, dis-je à mon fils, tu ne veux pas lui faire un bisou ? Regarde, moi je fais un bisou à Marie-Ange, dis-je (et je fis un bisou à la dame, qui parut un peu étonnée). (*LR*, 22)

La saynète repose sur un comique de déliaison entre l'identité des protagonistes et leurs comportements. Le narrateur tente de mettre en œuvre les réflexes supposément enfantins (comme celui qui associe au sentiment de la gratitude le geste d'embrasser – du reste plus souvent exigé des adultes que spontanément adopté par les enfants) pour susciter chez son fils une réaction mimétique. La bonne Marie-Ange reçoit donc ces marques de gratitude puérile en adulte. Les réactions attendus du père se trouvent ainsi déportés sur son fils au sérieux imperturbable, et les attitudes du bébé, instinctives et hors de toute maîtrise des codes de la socialité, se transfèrent au père. L'usage du point de vue interne permet de restituer toute l'opacité d'une conduite d'enfant à la lecture, et renforce encore cette inadéquation comportementale. L'enchevêtrement des discours rapportés (indirect, narrativisé, et direct), la juxtaposition de marques de familiarité (l'adresse par le prénom, le vocabulaire enfantin des catégories morales, du bisou) et de marques de distance polie (l'adresse par le titre, « Madame », le vouvoiement), enfin la mise en œuvre par l'adulte du geste demandé à l'enfant qui revêt alors des connotations, sinon sensuelles, du moins galantes : tout cela travaille à aviver un comique de l'inadéquation, qui renforce par contraste la conformité du texte aux habitudes sociales du lecteur. Au rang de ce que Denis Saint-Amand analyse comme une « rupture des rites d'interaction » et « [d'] improbables mises en scène de la vie quotidienne », fondées sur une « difficulté à se plier aux conventions en matière de sociabilité[31] », on compte également les incartades du narrateur de *La Salle de bain*, prompt à déclarer à son invité que sa façon de se vêtir ne lui plaît pas (*SdB*, 38), ou à jouer, à l'image d'un enfant, un tournoi de fléchettes imaginaires en endossant successivement le rôle de représentant de chacune des nations qui y prennent part (*SdB*, 83-84). Le comique est bien l'effet recherché, le décalage de la situation se résout dans la complicité du rire. La prévisibilité du script (faire ses courses, demander le secours d'un inconnu charitable pour résoudre une difficulté pratique, passer le temps en jouant) est transgressée par la maladresse du protagoniste : de

[31] Denis Saint-Amand, « D'une fin de siècle l'autre », *in* Laurent Demoulin et Pierre Piret (dir.), Textyles, n° 38, « Jean-Philippe Toussaint », 2010, p. 99-108. En ligne : http://textyles.revues.org/322. Consulté le 25 mai 2016.

banale, la situation devient loufoque. Pris en tenaille entre ces deux pôles, le lecteur empathique – par identification, fût-elle narquoise – reçoit la double charge affective de la gêne du personnage et de celle de ses interlocuteurs. De ce croisement fuse le rire, jamais tout à fait délesté d'une certaine inquiétude. Ainsi, ce phénomène qui se donne en premier lieu comme un travail de réduction des affects induit en fait une mobilisation renforcée du lecteur.

Ce travail de l'incongru entraîne deux effets principaux : une dimension ludique, d'abord, qui ne relève ni du comique franc ni de l'ironie postmoderne mais de la création d'un espace littéraire parallèle ou paradoxal ; et une charge mélancolique discrète, mais lancinante, qui naît d'une inquiétude de ce déphasage permanent. Distance indispensable pour mélancolie voilée, donc, vers laquelle l'intertexte pascalien des récits de Toussaint fait un signe assez évident[32]. Ainsi Olivier Bessard-Banquy écrit-il, à propos de l'œuvre de Toussaint, que : « (…) la poétique du souci qui caractérise cette œuvre inquiète est le produit dédramatisé d'une écriture en proie aux angoisses de la finitude et de l'isolement[33] ». Fieke Schoots suggère un rapprochement entre cette lecture et la notion baudrillardienne d'« ironie objective »[34], qui ferait la particularité de l'époque postmoderne. L'ironie prise sous cet angle semble donc se confondre avec ce que l'on a voulu désigner sous le terme de « minimalisme » comme un ensemble de procédés qui affectent le détachement, et dont les marques sont sensibles à travers les textes selon diverses modalités : flegme toussaintien, ton exclusivement factuel des narrateurs de Redonnet et de Ravey.

Dans *Monsieur*, l'ironie prend notamment la forme du paradoxe, que l'on voit à l'œuvre avec netteté dans les relations humaines (avec sa fiancée, avec la secrétaire de l'entreprise où travaille le personnage au début du roman). Le personnage est mis en scène dans une solitude irréductible qui confine au monadisme. Son impossible présence au monde dit une suspension du lien, une inquiétude de l'isolement qui se traduit par ces effets d'interruption ou de courts-circuits narratifs, et se matérialise dans le chapitrage très séquencé commun en outre à la plupart de ces ouvrages. La

[32] Il n'est pas anodin que Toussaint soit l'auteur d'un essai très court intitule *La Mélancolie de Zidane* (Paris, Éditions de Minuit, 2006), et que, par ailleurs, Tanguy Viel aussi ait écrit un court texte, demeuré inédit, intitule *Mélancolie*, et dont les archives ont malheureusement disparu avec le site de la revue électronique *Inventaire/Invention* où certaines étaient hébergées.

[33] Olivier Bessard-Banquy, *Le Roman ludique. Jean Échenoz, Jean-Philippe Toussaint, Éric Chevillard*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, coll. « Perspectives », 2003, p. 73.

[34] Jean Baudrillard, *Les stratégies fatales*. Coll. « Figures », Paris, Grasset, 1983, cité par Fieke Schoots, *op.cit*., p.46.

légèreté apparente du ton de ces romans ne saurait s'interpréter comme une absence de profondeur du propos ou du sentiment, et la dimension ludique des textes qui l'a longtemps emporté ne doit pas occulter le fond mélancolique de ces écritures, que d'autres ont révélé plus tardivement. Lidia Cotea remarque ainsi que, loin de faire signe vers une quelconque neutralité de la représentation, l'écriture impassible dénote un profond malaise, qu'elle décrit en termes physiologiques : « [l]oin d'être impassible, la littérature minimaliste est souvent une littérature du spasme, de la difficulté de vivre et d'être[35] ».

Il s'agit alors de faire la part des postures de distanciation, d'éloignement et de neutralisation des événements, qui contribuent pour le lecteur à vider ces personnages de leur substance, à en épuiser l'intériorité pour déplacer l'accent d'une lecture identificatoire à une lecture projectionnelle. Cette béance centrale, cette absence à soi et au monde caractéristiques de la plupart des personnages de ces romans les inscrivent dans une lignée qui rassemble le Teste de Valéry, l'homme sans qualité de Musil, le Bartleby, évidemment, de Melville. « Une des caractéristiques du personnage burlesque est l'incompétence, qui joue toutefois habilement avec le hasard[36] », écrit Mireille Raynal-Zougari à propos des personnages-narrateurs de Toussaint, élargissant encore la filiation aux personnages célèbres du cinéma burlesque[37]. Emporté par le passage du temps, dont on a vu qu'il constituait un motif obsédant de l'œuvre toussaintienne, le personnage n'oppose plus à celui-ci que la résistance ténue d'un refus de participer, une suspension volontaire de l'agentivité qui s'inscrit ainsi dans le stade le plus abouti du comique burlesque tel que le définit Deleuze :

> Le nouveau burlesque ne vient plus d'une production d'énergie par le personnage, qui se propagerait et s'amplifierait comme naguère. Il naît de ce que le personnage se met (involontairement) sur un faisceau énergétique qui l'entraîne, et qui constitue précisément le mouvement de monde, une nouvelle manière de danser, de moduler[38].

---

[35] Lidia Cotea, *À la lisière de l'absence. L'imaginaire du corps chez Jean-Philippe Toussaint, Marie Redonnet et Éric Chevillard*, Paris, l'Harmattan, 2013, p.79.

[36] Mireille Raynal-Zougari, « Mise en scène de l'écrivain en cinéaste patineur », *in* Laurent Demoulin et Pierre Piret (dir.), *Textyles*, n° 38, « Jean-Philippe Toussaint », 2010, p. 57-66. En ligne : http://textyles.revues.org/292, consulté le 1er décembre 2017.

[37] Christine Jérusalem rapproche ainsi la poétique de ces romans des modèles du cinéma burlesque de Chaplin ou de Tati, dans la grande tradition du *slapstick*. Christine Jérusalem, « Le loufoque : une écriture en pattes de mouche », *in* Jean-Pierre Mourey et Jean-Bernard Vray (dir.), F*igures du loufoque à la fin du XXe siècle*, Publications de l'Université de Saint-Étienne, coll. « Travaux », 2003, 135-147.

[38] Gilles Deleuze, *L'Image-temps. Cinéma 2*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1985, p. 89, cité par Mireille Raynal-Zougari, *op.cit*. Dans le même numéro de *Textyle*, Jean-Benoît Gabriel

Mais les manifestations d'empathie entravée ne se limitent pas aux saynètes tirées d'un quotidien dérisoire. Dans le cycle de Marie, et c'est là peut-être que le basculement principal s'opère, l'objectif se resserre sur l'intériorité troublée du narrateur. On a maintenant accès pleinement aux coulisses, et le monologue intérieur prend le pas sur le récit des menus gestes. Dans *Faire l'amour* (2002), l'impossible aveu des sentiments (le lecteur apprend dès le début du roman que le narrateur n'a jamais déclaré son amour à Marie, en dépit des nombreux développements de micro-fictions secondaires, alternatives, où il semble le lui répéter avec insistance) correspond à une hantise de l'opacité de la femme aimée.

> Tu es là ? dis-je en m'approchant d'elle. Elle me regarda avec une lueur d'amusement, et je lus un soupçon de supériorité méprisante dans son regard, qui semblait me dire qu'on ne pouvait décidément rien me cacher (oui, en effet, elle était là), mais qui voulait dire aussi, ou bien interprétais-je mal ce sourire en y débusquant de la malveillance alors qu'il n'y avait peut-être qu'un peu d'affectueuse moquerie, qu'elle n'en avait rien à foutre, de ma sagacité, et qu'elle y était même souverainement indifférente, à ma sagacité de merde. (*FA*, 57)

Dans cet extrait, le malaise né de l'illisibilité de l'autre à soi éclate dans la montée en tension d'un dialogue avec Marie entièrement projeté par le narrateur sur l'écran de ses craintes. Marie demeure silencieuse, et le narrateur interprète ses pensées moqueuses et agressives. L'alternance des première et troisième personnes, et surtout le renversement du point de vue interne à la confiscation de la parole de Marie dans le dédoublement légèrement paranoïaque du narrateur, la modalisation en épanorthose (« ou bien interprétais-je mal ») et le mode du potentiel signent de manière flagrante l'angoisse du personnage enfermé en son for intérieur. Le *kairos* échappe, le narrateur est assigné à une posture d'interprète incompétent. C'est une forme de déliaison et d'empêchement de l'empathie pour un personnage monadique qui se joue ici, et qui renouvèle l'inquiétude de la modernité autour de la possibilité de la communication. Marie tient le rôle d'un *alter ego*, quoique le dialogue se joue sans ou malgré elle : si elle rend visible une altérité irréductible, c'est bien celle de soi à soi.

Ainsi, ce qui constitue en apparence un mécanisme de réduction simple, qui empêche l'interaction dans le roman au niveau de la diégèse (notamment amoureuse,

---

esquisse un parallèle entre les personnages toussaintiens de la fuite et le personnage du seul film de Samuel Beckett, *Film*, joué par … Buster Keaton. Voir Jean-Benoît Gabriel, « Fuir l'image avec désinvolture. Autour du court métrage *Fuir* de Jean-Philippe Toussaint », *in* Laurent Demoulin et Pierre Piret (dir.), *Textyles*, n° 38, « Jean-Philippe Toussaint », 2010, p. 47-56. En ligne : http://textyles.revues.org/289. Consulté le 28 novembre 2017.

chez Toussaint mais aussi chez Montalbetti[39] ou chez Viel, et plus largement encore chez Oster, Gailly, Échenoz, *etc*) fonctionne en fait comme une mobilisation renforcée du lecteur. Dans ces diverses postures d'inaptitude et de non coïncidence à soi et au monde, les personnages de ces romans font leur la vision du monde de Paul Valéry, que rappelle Mireille Raynal-Zougari : « [m]on idée la plus intime est de ne pouvoir être celui que je suis. Je ne puis pas me reconnaître dans une figure finie. Et MOI s'enfuit toujours en ma personne, que cependant il dessine ou imprime en la fuyant[40] ». Personnages burlesques saisis dans leurs gestes échoués, ces êtres sont marqués par l'impermanence et la dispersion du moi au vent des situations quotidiennes. Velléitaires et abouliques, ils demeurent en dehors de toute agentivité, à l'image du narrateur de *La Salle de bain* : « [j]e devais prendre un risque, disais-je les yeux baissés, en caressant l'émail de la baignoire, le risque de compromettre la quiétude de ma vie abstraite pour. Je ne terminai pas ma phrase. » (*SdB*, 15 et 123). La formule ouvre et clôt le roman, selon l'effet de boucle dont j'ai parlé dans le chapitre 2, et on voit comment la suspension de la phrase imite celle de la volonté. Les phénomènes d'évidement thématique et de suspension syntaxique creusent le texte pour y ménager un jeu dans lequel peut s'immiscer le lecteur, pas tellement au sens où l'entendrait un Winnicott dans le cadre des théories de la lecture comme exercice ludique, mais bien au sens mécanique pour parler de la machine à histoires romanesque[41].

Le roman de la toute fin du XX^e^ siècle et du début du XXI^e^ siècle s'écrit dans un souci renouvelé de la scène de sa réception. Sous les dehors d'une subversion lucide, et par ailleurs toute relative, des rouages du romanesque traditionnel, ces textes travaillent les effets de réception, d'implication émotionnelle et de projection. À travers ce que Pierre Jourde appelle « la mise en scène d'une particularité immotivée, d'une singularité vide[42] » s'opère ainsi un glissement du pacte de lecture romanesque : de l'identification traditionnelle du lecteur au personnage, on passe dans

[39] On pense aux désaccordements de Jacques et Margot dans *L'Origine de l'homme*, dont le baiser attendu est toujours remis à plus tard, son absence compensée par des scènes érotiques esquissées en trompe-l'œil pour un lecteur impatient. Ce jeu de retardement de la scène manquante, mise en valeur par des procédés de description proches de l'hypotypose et un traitement narratif correspondant à ce que Genette appelle une « scène », où le temps du récit correspond au temps de l'histoire, produit un effet de frustration. Voir notamment l'étreinte racontée au lecteur et refusée aux personnages, p. 249-251, et les analyses du chapitre 3 autour du couple de *Journée américaine*.

[40] Mireille Raynal-Zougari, « Mise en scène de l'écrivain en cinéaste patineur », *op.cit.*, p. 6.

[41] « Cette machine à histoires est à ressorts inoxydables », Anne-Marie Garat, *Dans la main du diable*, Arles, Actes Sud, 2006, quatrième de couverture.

[42] Pierre Jourde, « Le loufoque comme exercice d'épuisement », *op.cit*., p. 161.

ces romans à la projection de l'un en l'autre. Les personnages de ces romans avares en portraits (jusque dans le cycle de Marie, chez Toussaint, où le personnage est contenu tout entier dans ses accessoires vestimentaires et dans le motif de la liquidité, larmes ou vagues, qui fait son élément[43]), sont « ectoplasmique[s][44] ». Même lorsque l'intrigue entière est confiée à leur régie narrative, « l'identité et la personnalité de ce[s] détenteur[s] du point de vue et du discours sont très floues[45] », écrit Gianfranco Rubino. Ce que Vincent Jouve appelle « l'effet personne[46] », qui confère un savoir intérieur sur un personnage à travers l'illusion d'un rapport authentique et sincère, fondé sur ces silhouettes fantomatiques, entraîne une modification des rapports affectifs au texte. Le caractère suspendu des personnages en déshérence appelle une implication compensatoire du lecteur, favorisée par l'écriture métaleptique. Dans les contours vides de la silhouette du personnage, la sensibilité du lecteur trouve un espace d'inscription de soi par comblement.

2) PRÉSENCES MÉDI(ATIS)ÉES : LA VIE DERRIÈRE UN ÉCRAN

L'impossible présence au monde des personnages se cristallise autour du motif omniprésent de l'écran, au double sens du terme : à la fois surface de diffusion d'images (écrans de surveillance, télévision, fax…) et barrage à la perception (particulièrement la vitre, réfléchissante ou embrumée, salie, ou simplement génératrice d'une isolation phonique qui empêche toute communication). À travers ce motif du regard entravé se déploie une ligne de force de ces textes, qui posent la question du cadre et du point de vue, et celle du reflet, de l'image trompeuse ou mensongère. Le monde et l'expérience paraissent ainsi médiatisés : on ne peut les

[43] Avec Jean-Louis Hippolyte, Christophe Meurée s'intéresse au paradoxe de l'absence quasi-totale de portraits au fil de l'œuvre jusqu'au personnage de Marie, dont tout un faisceau de traditions – sans compter sa position focale dans le cycle à elle consacrée – commanderaient qu'on la voie mieux. Voir Christophe Meurée, « Jetki portreti s preljevom od meda. Proces prepoznavanja u djelu Jean-Philippea Toussainta », trad. croate de Mirna Šimat, *in* Vanda Mikšić et Sorin C. Stan (dir.), *Književna Smotra*, n° 180, vol. XLVIII, « Pitanje / pisanje identiteta: belgijska frankofonska književnost », 2016, p. 125-131. Le texte français (« Portraits à l'acide enrobés de miel. Le procès de la reconnaissance chez Jean-Philippe Toussaint », p. 1-2), que l'auteur m'a fait l'amitié de me transmettre, est à paraître dans la revue *Bassamat.* Jean-Louis Hippolyte, « À Tokyo comme à Bastia : le non-lieu chez Jean-Philippe Toussaint », *in* Mirko F. Schmidt (dir.), *Entre parenthèses. Beitrage zum Werk von Jean-Philippe Toussaint*, Paderborn, Vigilia, 2003), p. 117-25.

[44] « [L]e héros minimaliste est ce fantôme qui occupe un étrange entre-deux », écrit Jacques Poirier (« De la littérature et autres bagatelles : sur Éric Chevillard », *in* Marc Dambre et Bruno Blanckeman (dir.), *Romanciers minimalistes, 1979-2003*, Paris, 2012, Presses Sorbonne Nouvelle, p. 15-26, p. 18).

[45] Gianfranco Rubino, « Jean-Philippe Toussaint : une narrativité paradoxale », *in* Marc Dambre et Bruno Blanckeman (dir.), *Romanciers minimalistes, op.cit*., p. 71-80, p. 74.

[46] Vincent Jouve, *L'effet-personnage dans le roman, op.cit*.,

saisir que par le biais de ces conducteurs optiques qui fonctionnent à la fois comme un obstacle et comme un révélateur. L'approche de la postmodernité comme ère du second degré que propose Eco doit être reprise et étendue ici : il ne s'agit pas seulement d'un scrupule qui viendrait informer le *discours* de l'expérience postmoderne (sentir l'amour mais comprendre qu'on ne peut le dire que par le détour de la référence ironique), mais bien plutôt d'un mode de perception, une médiatisation de l'*expérience* elle-même. L'émotion est elle aussi informée par une culture de la secondarité, dans l'abondance des références et des formes de celles-ci.

La série des écrans par lesquels les personnages abordent le monde doit être tenue pour la métaphore de cette secondarité : de la télévision au fax toussaintiens, en passant par les écrans de surveillance (chez Toussaint, chez Viel), l'appareil-photo, évident chez Toussaint comme chez Kaplan, et même le magnétoscope chez Tanguy Viel. Outil technique qui permet de multiplier le visionnage, le magnétoscope diffracte le temps du regard entre présent vécu de l'expérience et présent médié de la répétition. Le narrateur obsessionnel de *Cinéma* doit sa névrose à la possibilité technique de ce visionnage infini. On ajoutera aussi les jeux de reflet et de transparence qui brouillent la vision des personnages de Montalbetti (vitrine de restaurant, clair-obscur d'une silhouette qui s'encadre dans une porte brutalement ouverte, jeux de reflet entre plusieurs surfaces). Le romanesque s'écrit là à l'encre réflexive, et met en scène un imaginaire de la représentation médiée et critique qui cherche à articuler secondarité et sincérité.

La Télévision charrie dans son flot, comme à la dérobée dans les interstices du quotidien héroï-comique du narrateur, une réflexion philosophique sur l'objet éponyme en tant que divertissement d'abord, fidèle en cela à l'intertexte pascalien qui irrigue l'œuvre toussaintienne, mais aussi en tant que leurre, écran et obstacle à l'inscription de soi dans le monde.

> La télévision offre le spectacle, non pas de la réalité, quoiqu'elle en ait toutes les apparences (en plus petit, dirais-je, je ne sais pas si vous avez déjà regardé la télévision), mais de sa représentation. (*TV*, 12)

Dans cette considération qui joue sur un double effet de défamiliarisation (la télévision comme objet inconnu, la réalité qu'elle montre dans sa matérialité déformée), la solennité philosophique, les accents moralistes même se dégonflent contre la parenthèse. Le narrateur, anthropologue averti, fait montre d'une conscience du risque de l'ethno- comme de l'ego-centrisme en s'efforçant à adopter des accents

pédagogues. Cet avertissement apparemment dérisoire s'inscrit toutefois en réseau avec le motif récurrent dans ces romans du rapport empêché à la réalité. Celui-ci culmine dans *L'Appareil-photo*, dont le narrateur fait sien le credo kafkaïen : « dans le combat entre toi et la réalité, sois décourageant[47] » (*AP*, 50), et l'applique à une olive d'apéritif, métonymique du monde ainsi mis à sa portée.

> [...] tout mon jeu d'approche, assez obscur en apparence, avait en quelque sorte pour effet de fatiguer la réalité à laquelle je me heurtais, comme on peut fatiguer une olive par exemple, avant de la piquer avec succès dans sa fourchette, et […] ma propension à ne jamais rien brusquer, bien loin de m'être néfaste, me préparait en vérité un terrain favorable où, quand les choses me paraîtraient mûres, je pourrais cartonner. (*AP*, 14).

Anja Kauss propose de lire dans cet extrait le retournement de la supposée impassibilité du narrateur en une combativité sublimée par le jeu : il s'agirait d'atteindre enfin à la maîtrise du réel par une stratégie de passivité trompeuse, jusqu'à ce que le monde, lassé, baisse sa garde et que le narrateur lui assène le dernier coup.

> Par un tour de force épistémologique, la réalité est réduite à un adversaire de jeu pour qu'elle ne soit plus qu'un ennemi candide que l'on devrait seconder par complaisance. C'est dans l'acte de travailler une olive, et ce non sans langueur et indolence, que le protagoniste fait preuve de sa courtoisie raffinée[48] […].

Chevalier courtois, le narrateur toussaintien terrasse finalement son adversaire dans un retournement de situation à la fois éclatant et modeste. Kauss ne semble pas s'interroger sur le fondement de cette opposition duelle, pourtant, entre le personnage et le monde. Si l'adage du narrateur reprend et déforme un axiome kafkaïen, s'il est ensuite mis à distance par des effets loufoques de disproportion et d'ironie, il fait signe toutefois vers une inquiétude fondamentale de l'œuvre, qui est celle de l'impossible adhésion au monde et au présent. Fatiguer la réalité et rejeter, à travers la télévision, les simulacres qui nous leurrent sur notre ancrage effectif en son sein, échouer à fixer sur la pellicule photographique une image de soi (*L'Appareil-photo*), sont autant de signes d'un flottement essentiel, caractéristique du personnage toussaintien. Selon Maryse Fauvel[49], l'envahissement progressif du monde toussaintien par les écrans cristallise un dédoublement des points de vue. Dans ce

[47] Déformation ironique de la version originale : « Dans le combat entre toi et le monde, seconde le monde. » (Franz Kafka, *Beim Bau der chinesischen Mauer (und andere Schriften aus dem Nachlaß)*, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag GmbH, 1994, p. 183, cité par Anja Kauss, « Les stratégies narratives de Jean-Philippe Toussaint », *Intervalles*, vol. 1, n° 1, 2004, p. 145-149, p. 142.
[48] Anja Kauss, « Les stratégies narratives de Jean-Philippe Toussaint », *op.cit*., p. 143.
[49] Maryse Fauvel, « La société des écrans chez Jean-Philippe Toussaint », in S*cènes d'intérieur. Six romanciers des années 1980-1990*, Summa Publications, Birmingham, Alabama, 2007, p. 13-42.

monde devenu virtuel, le point de vue égocentrique du personnage s'accompagne du point de vue extérieur de l'opérateur/narrateur. À travers cette double focalisation, le narrateur de Toussaint s'observe en fait sans cesse[50] : Dominé par le sens de la vue, le monde de Toussaint devient « cinémorphique[51] », il se diffracte en une série d'images. En cela, il serait comparable à celui que ne cessent d'arpenter les personnages de Kaplan lors de leurs déambulations, à cette différence toutefois : l'objet des regards de ces derniers est le monde extérieur, urbain ou naturel, qu'ils parviennent à capter en s'appuyant sur les détails du paysage ; tandis que ceux-là évoluent dans un monde de reflets et de représentations.

La télévision, dans le roman qui porte son nom, envahit tout, jusqu'au titre de l'étude du narrateur : les initiales du peintre Titien Vicello sont le symbole d'une contamination de l'espace et du discours. Les écrans dans leurs avatars variés (télévision, ordinateur, fenêtre) prennent le pas sur l'événement : ils n'en sont pas la simple médiation, ils en tiennent lieu. La fascination remplace la contemplation et l'analyse.

À cette quête des écrans dont le personnage échoue à saisir les codes correspond comme un double antithétique l'attention parallèle qu'il porte à son propre corps, thématisée notamment lors des scènes récurrentes de baignade qui marquent une (toujours éphémère) coïncidence de soi à soi dans un présent apaisé. La multiplication des images fait signe vers l'impossible constitution d'une image de soi, et la projection à travers les multiples moyens de représentation de la réalité déclinés tour à tour[52] cherche ici à combler l'insignifiance du sujet, en un mouvement d' « auto-observation ou autoscopie[53] » toujours voué à l'échec. Le personnage fait l'épreuve de l'intranquillité. Il s'agit bien d'une tentative de reconquérir un espace « aboli[54] », d'ébranler la superficialité du monde pour, finalement, renouer avec lui. Dans cet effet d'étrangeté constamment rejoué tiendrait la portée critique des textes

[50] Danièle Méaux propose une analyse comparable de la multiplication des écrans et de l'importance du phénomène de la projection dans les romans de Jean Échenoz, qui renvoient, selon elle, à « une approche inquiète du monde ». Danièle Méaux, « Le miroir des écrans », *in* Christine Jérusalem et Jean-Bernard Vray (dir.), *Jean Échenoz. Une tentative modeste de description du monde,* Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, coll. « Lire au présent », 2006, p. 167-178, p. 167.

[51] Maryse Fauvel, *op.cit.,* p. 17.

[52] Et dont les références picturales seraient un autre avatar : l'association des narrateurs avec des peintres par références (Rothko, Titien, Michel Ange,…) questionne aussi les formes de représentation de la réalité.

[53] Maryse Fauvel, *op.cit*., p. 36.

[54] Maryse Fauvel emprunte ici une expression de Paul Virilio, *L'esthétique de la disparition*, Paris, Balland, 1980.

de Toussaint qui s'articulent fondamentalement autour de la question de la médiatisation, d'un désir triangulaire impliquant le personnage et le monde par l'intermédiaire des écrans. Dominique Fisher qualifie ainsi le rapport au réel qui s'instaure dans ces livres, en s'appuyant sur les remarques de Lyotard qui montre que la culture de l'image contemporaine repose largement sur le « mode de la nostalgie ou de la dérision[55] », d'une « littérature […] de simulation[56] ».

Dans *La Télévision*, la marginalité du personnage-narrateur est double. D'une part, son geste de ne plus regarder la télévision constitue une tentative de singularisation dans une société qui se définit essentiellement par son rapport à l'image : son refus de s'y soumettre, largement mis en scène par une rhétorique agonistique, constitue une sécession sociologique[57]. En effet, renoncer à la télévision en particulier place le narrateur dans une situation d'autant plus marginale que celle-ci constitue un vecteur d'appartenance et de sociabilité, dans une société guidée par l'image et la profusion des informations et contenus divertissants. Renoncer à la télévision ne constitue pas seulement une décision intime, fondée sur un désir de reconquête de son espace mental et visuel – selon les analyses et critiques de la télévision (et, depuis, des *smartphones* et autres appareils capables de connexion mobile), mais également un geste fortement codifié sur le plan social : il porte une revendication d'ascétisme qui sépare le personnage de ses semblables. On mesure l'écart apparent entre ce personnage et le couple que forment Sylvie et Jérôme dans *Les Choses*, par exemple. Ces derniers ne se définissent que par un rapport d'appropriation et de collection toujours frustré aux objets. Toutefois, adhésion comme rejet trahissent un même désir obsédant chez ceux-là comme chez le personnage toussaintien : *La Télévision* est tout entier consacré à l'impossibilité, pour le narrateur, de se livrer à une quelconque autre activité sans éprouver le besoin de

[55] Dominique Fisher, « Les non-lieux de Jean-Philippe Toussaint : bricol(l)age textuel et rhétorique du neutre », University of Toronto Quarterly, Vol. 65, n° 4, mars 2013, p. 618-663.
[56] *Idem*.
[57] Sécession que Jérôme Meizoz analyse à l'appui des analyses bourdieusiennes, et appelle la *skholê* : « loisir studieux » qui témoigne d'un désir non critique de distinction. Selon Meizoz, c'est dans le cadre éthique et socio-économique que cette attitude suppose que peut se développer une affinité complice entre lecteur et personnage toussaintiens, qui partagent une vision du monde commune : « Selon mon hypothèse, l'auteur comme le lecteur cultivé trouvent leur affinité spontanée dans la situation de *skholè* qui leur est commune et familière. Coutumiers du temps de réflexion libéré des urgences pratiques, ils posent sur les objets du monde un regard spécifique de « lector » (les structuralistes ont systématisé le procédé), à savoir une saisie du monde comme un texte à déchiffrer et non comme une suite d'actions qui les impliquent affectivement ou exigent d'eux une prise de position. » (Jérôme Meizoz, *La littérature « en personne ». Scène médiatique et formes d'incarnation*. Genève, Slatkine, 2016, p. 127-128).

regagner l'espace familier de son appartement où il s'ingénie à ne pas céder à la tentation de rallumer le poste.

Si l'impératif qu'il s'est fixé au début de son été berlinois visait à lui donner le temps, en l'absence des présences distrayantes de sa compagne et de leur enfant, de se concentrer sur son étude et d'entreprendre enfin la rédaction de son essai consacré au Titien et à Charles Quint, il se transforme sous l'effet du manque – comme on le dit en situation d'addiction – en combat permanent d'évitement de l'ennemi. « J'ai arrêté de regarder la télévision », déclaration péremptoire et programmatique du roman, doit alors s'entendre comme le récit d'un désir contrarié. La catachrèse se défige lorsque le narrateur fixe longuement l'écran de son téléviseur éteint, à défaut de l'allumer pour suivre un programme. L'expression « regarder la télévision », prise au pied de la lettre, exprime désormais un rapport pathologique à l'objet, inévitable point de fuite d'un quotidien tout entier dressé contre lui. La deuxième stratégie de contournement de l'interdit que le personnage s'est lui-même imposé consiste en un déplacement géographique. Lorsque, pris de regret, le narrateur décide de rendre une visite de contrôle aux plantes assoiffées de ses voisins du dessus, il suspend son geste et ses bonnes intentions pour s'installer devant le poste de télévision qui trône dans la chambre de ceux-ci. Aucune infraction à ses yeux n'est commise : c'est chez lui que s'applique l'interdit, sa propre télévision qu'il s'agit de ne pas regarder. Par cet effet de singularisation, l'objet acquiert une dimension anthropomorphique qui confine à la personnification. En l'absence de sa famille, dans la solitude élue de son séjour berlinois, la télévision constitue l'unique compagne du narrateur.

Le passage des jours se mesure en outre à l'aune de son renoncement, et toutes les conversations du narrateur semblent irrésistiblement attirées par l'écran. Lorsqu'il annonce sa résolution à sa compagne puis à son ami John Dory, ceux-ci ne saisissent pas l'ampleur de l'événement. Les réponses indifférentes qu'ils lui donnent renversent l'entreprise de singularisation de soi menée par le narrateur en passade, la geste du sevrage en symptôme d'un air du temps. « Oui, nous non plus nous ne la regardons pas beaucoup », répond Delon à la grande déclaration de son compagnon. La communauté aurait pu se renouer dans l'espace laissé vacant du poste, mais la désinvolture de Delon ne signale que trop le peu de cas qu'elle en fait, signe de sa capacité, à elle, à exister dans le présent de son quotidien plutôt qu'entre les bords

d'un écran, fût-il mis à distance. Le transfert affectif, libidinal[58], effectué par le narrateur sur la télévision n'est que l'une des formes de son impossible adhésion au présent et de son impossible présence à soi. La déception qu'il éprouve alors face à la réaction de Delon peut s'analyser à deux niveaux : si l'objet vampirise les pensées du personnage, il monopolise jusque dans son absence la relation à l'autre, et met fin à toute possibilité d'échange véritable et de reconnaissance intersubjective. Lorsque Delon et John échouent à comprendre l'ampleur de la décision du narrateur, son quotidien entier, ses fiertés et ses capitulations, leur deviennent un point aveugle. La tentative de refondation du lien par la suppression de l'écran n'aboutit qu'à la confirmation de l'indisponibilité du personnage, tant intellectuelle qu'affective, et d'autant plus cruelle qu'elle est réciproque.

Le narrateur toussaintien est condamné, jusque dans la tétralogie de Marie, à ne faire l'expérience du temps qu'en tant qu'il est manque, intempestivité, décalage, obstacle aux relations amicales ou amoureuses. Dans *Fuir*, le narrateur se trouve ainsi aux prises avec la conscience de son incurable retard sur le monde. Si le livre tout entier repose sur des effets de variation de rythmes, entre accélérations soudaines et retraites en soi, l'intempestivité caractéristique du rapport au monde médié du personnage se dit pleinement lors de cette scène de départ ferroviaire, à la gare de Nagoya, depuis le Shinkansen arrêté :

> Je regardais par la fenêtre, le visage à la vitre, et, soudain, une de ces jeunes filles me fit coucou de la main au passage. Je fus brusquement sorti de ma torpeur, pris au dépourvu, et je m'apprêtais à lever la main pour lui répondre, mais elle n'était déjà plus là, elle avait disparu, et l'ébauche d'un sourire demeura en suspens sur mes lèvres, prêt à éclore pour lui témoigner ma reconnaissance, mais il n'y avait plus personne sur le quai, et mon visage redevint dur et impassible, distant, fatigué. (*Fuir*, 136-7)

Le narrateur manque le *kairos*, il peine à habiter le présent et se trouve confronté à une démultiplication de l'instant : les modalisations temporelles, adverbes (« soudain », « brusquement », « déjà ») et tournures inchoatives (« je m'apprêtais à », « demeura en suspens », « prêt à ») marquent le décalage incompressible d'un rapport au temps voué à la frustration. Le personnage face à la vitre ne parvient pas à échapper à son reflet solitaire, un instant dédoublé en une figure heureuse du lien

[58] En ce sens, la scène nocturne où le narrateur épie sa voisine nue occupée aux préparatifs du coucher est un reflet des programmes érotiques de deuxième partie de soirée qui occupaient jadis le personnage. Tout concourt à l'explicitation de cette métaphore : le cadre de la fenêtre qui impose une perspective limitée sur la scène, les commentaires sensuels du narrateur et surtout la sanction qui s'abat sur lui lorsque la voisine ferme les rideaux : « fin des émissions célestes » (*TV*, 39).

possible à travers les traits d'une jeune fille curieuse et la rêverie d'un échange immédiatement balayée par le passage du train et des secondes. A l'ombre du sourire reconnaissant – pas même encore formé, en germe seulement dans une intention qui ne peut éclore – succède la dureté de la résignation.

De manière générale, les personnages ne peuvent s'actualiser que par le biais d'un « supplément » (en termes derridiens[59]), signe d'un rapport conflictuel au monde. Le cas des écrans de surveillance emblématise ce mouvement double, entre pulsion visuelle et méfiance généralisée, qui fait émerger les motifs du temps (son passage, son présent, et le décalage fondamental qui nous en sépare) et de l'être (qui suis-je, moi qui ne suis que regard, qui es-tu, toi qui ne fais que passer ?). L'*incipit* proprement spectaculaire de *L'Absolue perfection du crime*, de Viel, noue ensemble ces motifs avec les accents d'un romanesque largement cinématographique, inspiré du film noir :

> L'écran de télévision au-dessus du comptoir, relié à une caméra a l'extérieur pour qu'on voie qui entre, souvent par ennui ou réflexe je le regardais d'un œil lointain, et c'était à peine si la couleur des cheveux ou la peau de celui qui sonnait dehors, à peine si je les notais à travers l'écran. Mais ce jour de septembre, cette même télévision au programme unique de la rue, à travers cette même poisse enfumée et lourde et malodorante, le hasard a voulu que mon regard s'y fixât pour le voir arriver, lui, Marin, trois ans plus tard, le même. (*APC*, 9)

Dans le regard éteint du narrateur assis au comptoir se joue, réduit, le drame de la rue et de ses allées et venues. Les silhouettes fantomatiques s'y succèdent dans un effacement inversement proportionnel à la volonté de surveillance dont la caméra et l'écran qui en projette les images témoignent. Parmi ces silhouetes se distingue Marin, le frère ennemi et perdu, et les années de séparation dues à l'incarcération de ce dernier se résument soudain au décalage spatial qu'implique l'outillage optique. Trois ans passés ont laissé intact Marin, « le même », et la distance désormais n'est plus que celle de la médiation technique, entre écran et réel, présent vécu et présent décalé de la vidéo.

Cette diffraction de l'instant et l'inquiétude qu'elle implique quant à la permanence de l'être transparaissent autour du même motif écranique lors de la

[59] Chez Derrida, le supplément est d'abord ce qui « s'ajoute », « une plénitude enrichissant une autre plénitude, le comble de la présence », mais il est aussi ce qui, en s'ajoutant, supplée, c'est-à-dire « ne s'ajoute que pour remplacer », « intervient ou s'insinue à-la-place », et dont la « place est assignée dans la structure par la marque d'un vide ». C'est cette deuxième acception qui trouve une illustration dans ces romans. Jacques Derrida, *De la grammatologie*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1967, p. 208.

dernière visite du narrateur de *La Télévision* au Musée de Dahlem. La scène répond symétriquement à celle, immédiatement précédente, où le narrateur était bel et bien assis dans la salle des Dürer, face au tableau, trop près même au goût de l'agent de surveillance : elle en est le double inversé, le négatif photographique.

> Des rangées de moniteurs vidéo étaient fixés au mur en hauteur, qui diffusaient en continu les images des différentes salles du musée à l'étage supérieur. Toutes ces images en plongée, très denses, en noir et blanc, mal réglées, un peu baveuses, évoquaient des plans fixes de parking souterrain, on ne distinguait presque rien sur les écrans des moniteurs vidéo. (*TV*, 195)

A mesure qu'elle se développe, la scène prend des accents hallucinatoires. Les salles du musée s'évanouissent pour devenir les espaces déserts d'un parking souterrain, l'écran tourné vers la surveillance scrupuleuse n'évoque plus qu'une reproduction figée, inerte, d'une réalité escamotée par la série des filtres qui s'interposent devant l'œil : densité de l'image, mauvais réglage, définition aléatoire, surexposition aussi dans la suite de la scène. Ce n'est que lorsqu'il ferme les yeux que le narrateur parvient à voir véritablement :

> Charles Quint, bien sûr, était méconnaissable sur l'écran du moniteur vidéo, et je ne parvenais pas très bien à discerner ce qui relevait de l'observation directe que j'étais en train de faire de ce qui appartenait à une connaissance antérieure que j'avais du tableau, beaucoup plus fiable et précise. Je fermai les yeux, et, debout dedans ce couloir désert au sous-sol du musée de Dahlem, Charles Quint apparut alors lentement derrière mes yeux fermés. (…) Je rouvris les yeux, et, lorsque je posai de nouveau le regard sur l'écran du moniteur, c'est mon propre visage que je vis apparaître en reflet sur l'écran, qui se mit à surgir lentement des limbes électroniques des profondeurs du moniteur. (*TV*, 196-197)

On ne voit réellement qu'en fermant les yeux, des objets que la mémoire perçoit plus précisément qu'ils ne sont montrés à l'écran. En rouvrant les yeux, c'est son propre visage que le narrateur découvre à la surface des télévisions. Le texte organise une collision entre deux types de représentation : celle, outillée, de la vidéo, et celle de la remémoration, dans un jeu de réflexivité où se croisent les miroirs, les vitres et les écrans éteints. De soi à soi par l'intermédiaire d'un écran opaque qui s'interpose entre soi et le monde, c'est une expérience de la solitude mélancolique que traverse ici le narrateur dans ce sous-sol obscur où on ne fait que regarder passer des silhouettes (celles des rares visiteurs du musée) témoins de ce malaise ontologique.

> …l'on apercevait parfois un visiteur aller et venir lentement à l'étage supérieur dans une salle de peinture du musée, qui se déplaçait en silence sur l'écran neigeux en laissant une très légère traînée de lui-même dans

> son sillage, avant de se rejoindre et de réintégrer progressivement son enveloppe corporelle lorsqu'il s'arrêtait devant un tableau. (*TV*, 195)

La mauvaise résolution de ces caméras alliée à la lenteur du déplacement indolent d'une toile à l'autre donne l'impression d'un dédoublement des visiteurs, dont seul l'arrêt permet qu'ils coïncident de nouveau avec leur propre corps. Le comique d'une association joueuse à l'escargot – lenteur et « sillage », « traînée » légère de soi qui rappellent le déplacement du gastéropode – laisse place à l'inquiétude d'une prise de conscience quasi-ontologique. Ainsi la relation, tant interpersonnelle que de soi à soi, ne peut-elle être que médiée. Certains médias la rende possible : comme le téléphone notamment, qui marque toujours néanmoins l'interruption d'une autre relation. Ainsi du coup de téléphone de Marie que le narrateur reçoit en pleine étreinte avec Li Qi, dans *Fuir* ; du fax qui interrompt son étreinte avec Marie, dans *Faire l'amour* ; et déjà à travers le répondeur des Biaggi dans *La Réticence*, qui marque l'impossibilité des retrouvailles avec les amis puisque, à l'annonce qui fait entrendre leur voix « toute proche et en même temps terriblement lointaine » (*LR*, 121), le narrateur ne peut opposer que le silence. La plupart du temps, toutefois, le medium ne fait que symboliser l'irréductible distance qui interdit l'échange[60].

Cette scène de *La Télévision* trouve ainsi des échos franchement mélancoliques dans *Faire l'amour*, lorsque le narrateur, amant presque éconduit de Marie, déambulant dans le musée où celle-ci prépare le vernissage de son exposition ne peut plus la voir, elle, qu'à travers les écrans de la salle de contrôle du bâtiment. L'écran, cette fois, devient explicitement une métaphore de la perte, mort ou séparation définitive, puisque « les personnages que l'on découvre à l'image apparaissent souvent comme des victimes désignées ou des morts en puissance » (*FA*, 125). Marie elle-même, alors, disparaît au monde et au narrateur en apparaissant à l'écran :

> …quand je vis soudain Marie apparaître dans le tableau, silhouette solitaire que je voyais se mouvoir lentement devant moi sur l'écran. Elle passait comme en apesanteur d'un écran à l'autre, manteau noir sur fond blanc, disparaissant de l'un et surgissant dans l'autre. Parfois,

[60] Dans son dernier roman, *L'Avancée de la Nuit*, Éditions de L'Olivier, 2017, Jakuta Alikavazovic livre une magnifique rêverie sur ces écrans de surveillance et le monde interlope auquel ils donnent accès pour des personnages en constant décalage temporel et spatial, notamment autour du personnage de Paul. On pourrait suivre ce fil du regard médié à travers le contemporain, depuis la pulsion voyeuriste de *La Jalousie* à la jubilation vertigineuse de l'espionnage chez Échenoz, jusqu'au fantasme panoptique autodestructeur, signe des temps, dont Paul fait l'expérience dans le roman d'Alikavazovic.

> fugitivement, elle était présente sur deux écrans à la fois, puis, tout aussi fugacement, elle n'était plus présente sur aucun, elle avait disparu, et, immédiatement, c'était étrange et même un peu douloureux, elle me manquait, Marie me manquait, j'avais envie de la revoir. (*FA*, 125-126)

Marie offre ici une silhouette chromatiquement inversée du fantôme, elle dont le manteau noir contraste avec l'habituel drap blanc, et dont la densité à l'image fait saillance contre la traditionnelle transparence du spectre. Elle n'apparaît pourtant que par intermittence, et les sauts d'une caméra à l'autre valent, du point de vue interne du narrateur qui informe le monde narratif, comme une véritable disparition, une petite mort. La douleur que cela procure à ce dernier confirme la métaphore, l'actualise dans le registre d'un présent vécu, désormais, sur le mode de l'absence.

Tout se passe toujours derrière un écran, tangible (vitre, télévision, miroir…) ou symbolique (celui notamment de l'anamnèse, l'écran des souvenirs). Ainsi, une scène de récit rétrospectif du début de *Nue* marque le paroxysme de cette poétique de la médiatisation et de l'absence, lorsque le personnage principal retourne au *Contemporary Art Space* de Shinagawa le soir du vernissage, mais, au lieu d'y entrer, s'arrête une fois de plus devant la vitrine de la salle de contrôle et cherche la silhouette de son amante sur les écrans de surveillance. « Marie, sans visage. Marie, sans apparence. Marie, tellement absente ce soir » (*Nue*, 51). Le rythme ternaire, la cadence majeure disent avec force le devenir-spectre de la femme aimée, être de fuite s'il en est, présence-absence incurable dans la vie du narrateur. Ces deux scènes résonnent des analyses de Paul Virilio qui écrit qu'

> [À] l'esthétique de l'apparition d'une *image stable* […] présente par sa statique, la persistance de son support physique […] succède l'esthétique de la disparition d'une *image instable* […] présente par sa fuite et dont la persistance est seulement celle de la rétine[61].

Le motif toutefois culmine lorsqu'il se renverse et passe de Marie au narrateur lui-même. Celui-ci, inquiet que le gardien du musée puisse le reconnaître après sa dernière effraction dans le musée (racontée à la fin de *Faire l'amour*), s'enfuit et finit par assister à la réception depuis le toit du musée, où il a pu grimper par un escalier de secours. Accroupi sur le toit, le visage penché sur un hublot qui plonge dans l'une des salles occupées par les convives, le personnage fait l'expérience d'un déphasage quasi-onirique avec le présent, qui culmine dans la sensation d'absence à soi depuis un temps insituable :

[61] Paul Virilio, *L'Espace critique*, Paris, Christian Bourgois, 1984, p. 43, cité par Danièle Méaux, « Le miroir des écrans », *op.cit.,* p. 175.

> Et, observant l'animation de la salle d'exposition en dessous de moi à travers le hublot, je fus alors pris de vertige car je me rendis compte que le présent que j'avais sous les yeux avait toutes les apparences d'une scène issue du passé et que ce n'était que maintenant, dans l'avenir, que j'en prenais conscience. […] Où étais-je alors ? Où – si ce n'est dans les limbes de ma propre conscience, affranchi des contingences de l'espace et du temps, à invoquer encore et toujours la figure de Marie ? (*Nue*, 60-61)

Pris dans un temps d'« avant la naissance, après la mort » (*Nue*, 59), maintenu en dehors du temps comme de l'espace présents par la vitre qui le sépare de la fête aux préparatifs de laquelle, pourtant, il a assisté aux premières loges, le personnage fait l'expérience d'une « dispersion de soi » (*Nue*, 59), d'un devenir-ombre (d'autant plus que la scène s'inscrit dans un effet d'écho avec celle qui clôt le premier tome du cycle, déjà caractérisée par la nuit, la fuite, la clandestinité, et qui s'achevait sur la mise à mort symbolique d'une petite fleur par l'acide que l'*incipit* destinait d'abord à Marie, voire au narrateur lui-même).

Ce qui change toutefois, des premiers romans au cycle de Marie et si on aborde la trajectoire toussaintienne par le prisme du personnage, est moins la caractérisation de celui-ci par le loufoque, l'épique manqué et l'impossible adhésion au monde que l'aboutissement de son parcours et, partant, la tonalité d'ensemble de ces romans. Aussi serait-il faux de séparer le personnage-narrateur de la tétralogie des Monsieur et autres maladroits sans qualité du début de l'œuvre. Tous, en effet, s'illustrent dans l'anecdote et l'occasion manquée, tous demeurent porteurs d'une forme particulière de comique, d'incongruité riante et sombre (selon les romans, l'équilibre entre ces deux pôles varie, et on pourrait s'amuser à les ordonner sur un spectre où *La Télévision* tiendrait le pôle du rire et *L'Appareil-photo* celui de l'inquiétude, assez proche de la mélancolie qui se déploie dans la tétralogie). Deux types de dénouement se distinguent toutefois entre ces deux périodes d'écriture : les fins suspendues et les fins ancrées. Si *L'Appareil-photo* se ferme ainsi sur un cliché manqué, relançant *in extremis* la quête qui anime le personnage en en consacrant l'échec ou du moins la réévaluation nécessaire ; si *La Salle de bain* s'achève sur le retour du narrateur à un point de départ qui informe rétroactivement la structure du texte en bande continue ; si *La Télévision* sanctionne l'échec d'une épopée ridicule et le retour à la normale pour un narrateur procrastinateur, les quatre romans du cycle de Marie, eux, tendent à un réancrage du personnage-narrateur dans le présent d'une relation restaurée.

Chaque tome poursuit l'espoir d'une réparation amoureuse et narrative : il s'agit à la fois de réunir les personnages séparés et de retrouver par l'écriture la linéarité d'un présent toujours fuyant[62]. La grossesse de Marie, à la fin de *Nue*, vient récompenser ces efforts et combler la distance que le texte s'attachait à réduire depuis *Faire l'amour* : en ce sens, cette dernière scène invite à une relecture vectorisée des textes précédents, et particulièrement des instants de sérénité du narrateur. Ces scènes, essentiellement aquatiques, donnent lieu *in fine* à une coïncidence réussie de soi à soi, là où chaque tentative se soldait dans les romans précédents par un effet de chute, déclinant toute une gamme de « Olé[63] ». Ce que Jacques Dubois caractérise comme les moments belliqueux de la relation amoureuse entre le narrateur et Marie, « coup de chatte dans la gueule » (*Fuir*, 168) et « doigt dans le trou du cul » (*FA*, 91), pris dans ce *continuum* qu'aménage la poétique du cycle, se transforme en instants transitoires vers un dénouement apaisé que cherchaient en vain les romans précédents[64].

Le motif douloureux du rapport à l'autre à la fois désirant et empêché traverse l'ensemble du corpus, notamment à travers le travail de la focalisation interne, voire du monologue intérieur qui dit l'enfermement en soi.

> Monologique, le roman contemporain l'est souvent, presque nécessairement pourrais-je dire. […] Cette forme témoigne du basculement du roman du côté de la narration à la première personne, et installe au poste de commandement narratif un narrateur non fiable, réduit à son point de vue sur le monde, point de vue incomplet et biaisé[65].

Ce constat de Dominique Rabaté fait aussi l'objet de l'étude de Frédéric Martin-Achard, dans le travail duquel les fictions de Mauvignier, de Bon ou de Serena illustre une défection de la fiabilité du narrateur, pour un monde qui n'est plus donné que par le prisme d'une subjectivité toujours médiée, fragmentaire et partielle[66].

---

[62] C'est ce que j'ai montré dans le chapitre 2, à propos de la structure en analepse des quatre romans du cycle.

[63] Référence à la boutade célèbre de *La Salle de bain* : « Ainsi est-il possible de se représenter que le mouvement, aussi fulgurant soit-il en apparence, tend essentiellement vers l'immobilité, et qu'en conséquence, aussi lent peut-il parfois sembler, entraîne continument les corps vers la mort, qui est immobilité. Olé. » (*SdB*, 36).

[64] « Échange de mauvais procédés à distance textuelle et sexuelle », conclut Jacques Dubois, « Avec Marie », », *in* Laurent Demoulin et Pierre Piret (dir.), *Textyles*, n° 38, « Jean-Philippe Toussaint », 2010, p. 13-23. En ligne : https://journals.openedition.org/textyles/193, consulté le 23 novembre 2017.

[65] Dominique Rabaté, « Résistances et disparitions », *in* Thierry Guichard, Christine Jérusalem, Boniface Mongo-Mboussa (et al.), *Le Roman français contemporain*, Paris, Ministère des Affaires Étrangères, Culture France, coll. « Panoramas », 2007, p. 9-46, p. 23.

[66] Frédéric Martin-Achard, *Voix intimes, voix sociales. Usage du monologue romanesque aujourd'hui*, Paris, Classique Garnier, 2017.

Ce motif donne lieu à des pages poétiques chez Montalbetti, qui travaille constamment la question de la relation empêchée et de l'empathie compromise. Les retrouvailles de Jane et Donovan dans *Journée américaine*, dont on a déjà vu qu'elles se dédoublent en un fil romanesque qui actualise les attentes amoureuses et érotiques portées par le scénario de la rencontre, ont ainsi lieu selon des modalités médiées. Cela se joue d'abord dans le motif du reflet, à partir de celui de la silhouette de Donovan sur la vitrine de la cafétéria qui se superpose aux premiers aperçus de l'intérieur de celle-ci, et sur lequel se construit ensuite l'intégralité du chapitre, placé sous le signe du double gémellaire. Ainsi de l'homme qui attend sur la banquette voisine de celle que choisit Donovan, tendu dans l'attente alors que le personnage principal déjeune seul. La relation qui se noue entre les deux hommes est d'abord antithétique, dans la peinture contrastée de deux attentes liées l'une à l'autre, puisque Donovan adopte par mimétisme le comportement de son voisin de table jusqu'à prêter attention à la personne qui franchit le seuil de la cafétéria en un réflexe de « curiosité molle » (*JA*, 74). Ce phénomène de redoublement/dédoublement de l'intrigue s'ancre à ce moment dans le personnage de Jane, entrée à la place de l'ami qu'attend le voisin de Donovan, et la scène se poursuit à travers un triple jeu de miroir : d'abord entre Jane et Donovan assis face à face, puis entre le couple et leurs voisins qui finissent par se retrouver et dont la conversation agitée reflète par contraste celle des deux personnages centraux. Bientôt, les deux personnages rendus à une complicité qu'il a fallu un peu de temps pour raviver partagent un *carrot cake*, et le gâteau défait dans le ballet des cuillers cristallise leurs espoirs amoureux :

> … ce contact différé des salives ne nous incommode pas, non, c'est un premier pas, un signal qu'on envoie à son interlocuteur, qui peut le recevoir ou pas, qui a l'air de le recevoir, et ils concentrent toute leur attention dans ce ballet-là de petites cuillers qui tiennent sous leurs yeux leur petite conversation secrète et tendre.

Les deux cuillers et l'échange indirect des salives deviennent le réceptacle des projections sensibles des deux personnages, à la fois rapprochés et toujours tenus à distance par cette médiation, subtile dans sa banalité. Souvent les couples montalbettiens s'unissent ainsi en décalage, soit qu'ils manquent le moment opportun, soit qu'ils privilégient les formes indirectes pour ressentir leurs émois.

> Il y a quelques années, pendant un week-end entier, Donovan s'était promené dans la petite ville que lui avait dit habiter Jane, sans chercher particulièrement à la rencontrer, non, humant l'air en se disant que c'était l'air qu'elle humait, et tirant de cette idée un contentement suffisant. (…)

> Et ce qu'il y avait dans l'air de palpable et d'odorant, et que chacun inspirait en le faisant descendre en soi avant de le souffler sans y penser, cet oxygène-là était aussi fait de sa respiration à elle, qui inspirait et soufflait dans cette ville même ; ce que la brise à ses narines (ou à sa bouche, qui aspirait l'air par étourdissantes gorgées) apportait, ainsi, c'était aussi son souffle, et si bien que son souffle à elle et le sien par cette médiation alléluia se mêlaient. (*JA*, 89-90)

L'air que respire Donovan en décalage avec Jane est chargé de la sensualité caractéristique de leur rapport : la rêverie se teinte d'érotisme lorsqu'elle parcourt le chemin de l'air respiré par la femme désirée, pour culminer dans un baiser *in absentia* et métonymique, les souffles mêlés à travers les époques tenant lieu d'union effective par la grâce de la médiation. L'exclamation empruntée au langage religieux (qui n'est pas sans rappeler, dans l'ironie évidente qui jaillit du contraste des registres, le « Olé » toussaintien) souligne le bonheur qui naît ici d'une médiation heureuse, puisqu'elle permet la réunion de deux êtres que le présent tient séparés.

Mais les effets de médiation ne sont pas toujours euphoriques dans ces romans, et c'est souvent, au contraire, une distance incompressible au monde qu'ils soulignent. Cet exemple euphorique contraste fortement avec la médiation dont pâtit, quelques pages plus tôt, la serveuse obèse du *diner* dans lequel Jane et Donovan se rencontrent. Le personnage est immédiatement saisi par le prisme d'une détresse immense toute entière contenue dans un corps apparemment disproportionné pour l'âme qu'il contient :

> …la serveuse, qui au-devant prenait l'air avec la mine défaite de quelqu'un qui est tombé par hasard dans ce corps trop grand et trop lourd pour elle, cet amas de chair qui lui paraît un réceptacle aléatoire à l'intérieur duquel elle se trouverait par erreur.
>
> Elle suit [Donovan], toujours déstabilisée par l'ampleur de la forteresse derrière les remparts de laquelle elle a échoué (sa petite âme erre entre les parois de son corps considérable, elle se sent complètement perdue là-dedans). (*JA*, 73)

La serveuse se meut malgré son propre corps, comme entravée par « un déguisement encombrant », « une tenue gonflable depuis l'intérieur de laquelle, toute menue qu'elle est en vérité, et débutante, étouffant sous le harnachement terrible, elle ferait de son mieux » (*JA*, 82). À partir du cliché socio-économique de l'employée de *fast-food* américain, Montalbetti développe une figure de l'intériorité opaque, problématique et douloureuse, une solitude entravée, qu'elle file ensuite dans ses romans en alliant le sourire de l'ironiste à la mélancolie contemplative.

Ce motif de l'impossibilité de se frotter au monde et aux autres en s'établissant de plain pied parmi eux passe, chez Montalbetti, par tout un éventail d'images du corps transformé. Ainsi, dans *L'Évaporation de l'oncle*, le corps perdu du mari parti sur les traces de son oncle rétrécit au loin, aspiré par la perspective lors de son départ à travers la vallée, jusqu'à devenir grain de riz (*EO*, 113-116) ; le corps de la vieille voisine taciturne se concrétionne au fil des ans jusqu'à former « un arc, une grotte, une cavité » (*EO*, 128) autour du secret dont on devine qu'il est le lieu de son silence obstiné, et face à la vieille dame le corps de Yunko, seule affairée à la préparation du thé, devient poreux au contraire, « spongieux, plein d'alvéoles » (*EO*, 119), en une opposition systématique des motifs (la résistance et la mollesse, l'opiniâtreté et la reddition, la confiance militante et le vacillement intime). Les métamorphoses des personnages fonctionnent comme autant de métaphores d'un état intérieur : les expressions imagées qui décrivent les sentiments s'actualisent sur la matérialité, la forme et la taille des corps, en une manière de dire l'inconstance de l'être dans le vertige des formes. Dans ce roman, c'est surtout Masayuki, personnage qui ne retient la narration que le temps d'un récit enchâssé, entendu par Yasu à l'auberge où il s'est arrêté, qui incarne ce motif de la métamorphose, dans des termes très semblables à ceux qui décrivaient la détresse de la serveuse américaine. Dans l'histoire, le pauvre Masayuki subit, à trente ans, une brutale métamorphose physique qui le fait désormais ressembler exactement à son père, célèbre dans le village pour avoir fui à la naissance du garçon et toujours honni dans la mémoire collective, alors que Masayuki présentait auparavant les traits aimés de sa mère. Grossi, enflé, chauve, il est méconnaissable, et subit la haine de ses anciens amis.

> La vérité, c'est que Masayuki lui-même, impuissant devant sa propre métamorphose, se sentait tout tourneboulé par ce prodige. Enfermé dans ce corps qui n'était pas le sien, leur offrant désormais cette apparence du père enfui, il promenait dans les rues du village comme dans les pièces de sa maison son involontaire déguisement, au travers duquel perçait son regard impuissant et affolé qui seul témoignait de sa personnalité à lui, Masayuki, qui n'avait rien à voir avec les exactions de son père, Masayuki qu'ils avaient aimé, et dont l'œil bon et effaré se faufilait entre ses paupières, devenues toutes pareilles à celles du père, pour les supplier de le considérer lui.
>
> Mais les villageois étaient sourds à cette requête, ou, s'ils l'entendaient, ils se sentaient incapables d'y répondre. (*EO*, 71)

A la transformation soudaine du jeune homme répond la haine immédiate de son entourage. Cette hostilité, une surdité dans le texte, ignore les appels de Masayuki

– intentionnellement parfois, mais surtout à cause d'une fatalité qui s'exerce sur les villageois incapables de reconnaître, dans les yeux du père, le regard du fils. Le personnage demeure seul, acculé au départ à son tour puisque tous les liens qui le tenaient ont été coupés. L'image pathétique insérée dans une scène de beuverie d'auberge contraste singulièrement avec l'enjouement ambiant, et pointe une hantise dont ne se départ jamais l'écriture montalbettienne : celle de ne pas être soi dans les yeux des autres, et de se perdre réellement ainsi.

En Robert, le cheval de Tom Lee sur lequel *Journée Américaine* parfois s'arrête comme sur une figure de sagesse incontournable, ce motif s'incarne en tenant serrés les deux aspects de l'ironie et de la contemplation.

> Robert, ce à quoi il songe demeure toujours un mystère. Il vous oppose sa figure impénétrable avec un flegme un peu difficile à soutenir les jours où on se sent seulet. Robert, on peut toujours se brosser pour savoir ce qu'il pense, et c'est exactement ça que son œil reflète, cette paresse d'échange avec vous, le dédain où il est de vous faire connaître ses pensées. Non pas qu'il ne vous ait pas aperçu, non, tout son corps tressaille, à l'évidence il vous calcule dans son champ de vision, mais vous n'êtes tout simplement pas un interlocuteur pour lui, et c'est cette image-là qu'il vous renvoie de vous. Bien malin qui pourrait savoir ce qui se trame derrière ce chanfrein, ces ganaches, ces larmiers. (*JA*, 116-117)

Contrairement aux chats et chiens dont on pourrait, selon la narratrice, sans peine deviner les pensées, ce cheval oppose à la tentative herméneutique une opacité tenace. Le passage s'amuse de la disproportion entre l'effort déployé et l'objet du savoir convoité ; il travaille le motif anthropomorphique en basse continue, joue sur les mots et les expressions (comme avec l'argot « se brosser », qui inverse l'objet du brossage entre l'animal domestiqué et son maître). On retrouve là la prédilection montalbettienne pour les effets de décalage et la focalisation animale en particulier : le cheval prend place à son tour dans le bestiaire, entre moustiques et bisons. Mais plus que cela, c'est du motif du reflet qu'il est question ici, autour duquel se déploie une inquiétude sourde du solipsisme. L'œil de l'équidé, terni par le dédain et la paresse, figure à son tour l'une de ces surfaces réfléchissantes dont on a vu qu'elles prenaient volontiers la forme d'écrans ou d'objectifs chez Toussaint ou chez Viel, et qui ménagent une proximité paradoxale puisqu'elle se fonde sur la distance et les effets de perspective. L'imaginaire de Montalbetti tourne moins autour de ces outils optiques de saisie de la réalité qu'autour des surfaces qui diffractent celle-ci en d'innombrables reflets. Le motif suggère ainsi que la fragmentation que l'œil attribue à l'objet (au monde) n'est que le reflet, encore, de celle qui l'empêche de saisir celui-

ci comme un tout unifié. C'est moins alors la réalité que le sujet dont l'unité est placée sous la menace permanente de l'éclatement[67].

Pauvre silhouette reflétée dans le regard indifférent du cheval, le lecteur se trouve face à l'animal tel le narrateur toussaintien réduit à se contempler lui-même dans l'écran de surveillance. Cette représentation de l'intime médié et parfois introuvable des personnages de ces romans renforce paradoxalement l'implication du lecteur. L'espace intérieur vacant des personnages, ou du moins caractérisé par le manque et la béance, demeure libre pour que s'y projette une autre figure, selon un procédé de désir triangulaire où le texte tiendrait lieu de pôle médian entre la scène narrative et la scène de réception. Le travail d'évidement du personnel romanesque s'articule étroitement à une écriture de la suggestion qui appelle l'investissement identificatoire. Là où, par exemple et pour esquisser une comparaison avec les Nouveaux Romanciers, la focalisation externe maintient une distance infranchissable entre lecteur et personnage en plaçant ce dernier hors de portée de toute démarche identificatoire, la constitution du personnage en empathique entravé appelle réparation. Le mécanisme romanesque de l'identification s'enclenche ici par compensation d'une intimité retenue, empêchée, médiatisée.

3) LE PERSONNAGE ET SON DOUBLE : QUESTIONS DE POINT DE VUE

Tout le corpus est donc traversé par une sensibilité scopique qui place le regard au cœur du texte. Se déploie à partir de ce foyer une mythologie du spectacle, voire du voyeurisme, qui s'ancre notamment autour du principe de la doublure contre l'identité univoque. Un effet de labilité identitaire et d'inquiétante étrangeté s'en dégage, pour des personnages qui apparaissent bien souvent comme des doubles les uns des autres, définis essentiellement selon un réseau d'opposition (de genres, de rôles narratif ou axiologique). Ce travail d'évidement du personnage porte la marque des avant-gardes, et l'on se souvient particulièrement des figures disparues sous une simple initiale chez Robbe-Grillet (A. face à Franck dans *La jalousie*) ou chez Duras (Lol V. Stein dans le roman du même nom), ou amputées par des jeux de paronomase

[67] Marie Martin a livré par exemple une analyse des failles de l'intime et du sujet que fait apparaître le « vertige de leur réverbération » dans la scène de saloon de *Western* : Marie Martin, « L'écriture et la projection : Louis-René Des Forêts, Pierre Alferi, Christine Montalbetti », *in* Marie Martin (dir.), *La licorne*, n° 116, « Cinéma, littérature. Projections », Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015, p. 117-134.

monosyllabiques chez Beckett[68]. Dans cette lignée, l'univers de Marie Redonnet par exemple se construit très visiblement à partir d'un axe de duplication, tant narrative que symbolique[69]. Le motif du voyeurisme y atteint une intensité obscène, entendu à la fois au sens pornographique et au sens théâtral.

Dans *Nevermore* (P.O.L, 1994) particulièrement, l'intrigue se construit entre deux bars de nuit où se produisent chanteuses et actrices rivales, et plonge ses racines dans un cirque abandonné qui hante la mémoire de la plupart des personnages principaux. C'est là que certains ont perdu leur famille, que d'autres ont survécu de justesse à une tentative d'assassinat, là aussi que se nouent les trafics mafieux des barons de la petite ville qui sont aussi les tenanciers des deux bars de nuit. Les coulisses de ceux-ci sont, enfin, un lieu d'embrassement de passions sadiques : lorsque les propriétaires des lieux ne sont pas occupés à épier leurs employées à travers les écrans de surveillance qui trahissent une évidente paranoïa, c'est dans ces ténèbres qu'ils et elles les violent et les torturent. La question du pouvoir et de la violence se cristallise autour du jeu des regards, pour des récits obsessionnels d'une cruauté froide. En effet, la prose de Redonnet frappe par son caractère atone, et les personnages par leur absence d'émotivité. Toute une poétique de la lacune et du gouffre se développe ainsi, à partir de la mise en scène d'un défaut d'existence qui affecte tous les personnages. Le nom, souvent monosyllabique ou inscrit dans un réseau de paronomases qui encourage et souligne les effets d'écho comme plus tard le costume[70], fait signe vers un rôle actantiel plus que vers une identité singulière. C'est, selon un renversement largement nourri des écritures expérimentales de la décennie précédente, au personnage qu'il revient de s'adapter au rôle qui lui est imparti, sous peine de mort – puisque la trame narrative de Redonnet s'appuie très souvent sur les schémas architextuels du polar et du roman d'espionnage[71].

---

[68] On pense notamment aux personnages de Beckett : Nagg et Nell, Hamm et Clov ; Mercier et Camier ; Molloy, Malone, Macmann ; Willy et Winnie.

[69] Voir surtout *Doublures*, P.O.L, 1986. Chacun de ces contes est le lieu de toute une poétique de la duplication, et invite à une saisie globale du livre comme un réseau d'échos. Se succèdent au niveau des titres, dans l'ordre, « Lia » et « Lii », « Gal » et « Gil », « Gem » et « Gim », « Sil » et « Sim », « Lam » et « Lim », « Nel » et « Nil ». À propos de l'influence de l'œuvre beckettienne sur l'écriture de Redonnet, voir Raymond Bellour, « La baleine blanche : *Tir et Lir* ; *Mobie Diq'* », in *Le magazine littéraire*, n° 262, février 1989, p. 66.

[70] Marie Redonnet, fille de couturière, accorde dans ses romans une grande place aux personnages de tailleurs et à la confection des vêtements, pour une véritable gourmandise du tissu et de l'étoffe.

[71] Sur cette question, je renvoie à mon article « Voies/x insituables de la fiction policière chez Marie Redonnet et Yves Ravey », *in* Jean Kaempfer et André Vanoncini (dir.), *Revue critique de fixxion française contemporaine*, n° 10, « Le polar », juin 2015, p. 137-147. En ligne : http://www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx10.15.

C'est bien sur ce principe du double, actualisé dans le ressort du *quiproquo*, que fonctionnent la plupart des romans de Viel, qui déclinent diverses figures du masque et de la substitution. Fantasme de soi-même comme un autre dans *Le Black-Note*, à son paroxysme lorsque Paul, saxophoniste, se peint le visage en noir pour mieux ressembler à John Coltrane, dont il porte d'ailleurs le nom puisque le groupe d'amis s'est choisi, pour chacun selon son instrument, un pseudonyme glorieux (qui renvoie à la schizophrénie générale du roman). Dissimulation sur fond de vaudeville dans *Insoupçonnable*, où Sam se fait passer auprès d'Henri pour le frère de Lise, le mari de celle-ci, alors qu'il est en fait son amant et s'apprête à feindre un enlèvement pour en partager la rançon avec elle. L'escroquerie se retourne contre Sam sur le mode, ici pathétique, de l'arroseur arrosé, lorsqu'il comprend que le véritable amant de Lise, et l'instigateur du stratagème, est Edouard, le frère d'Henri. Aspiration du narrateur de *Cinéma* dans le film qu'il commente en voix *off*, et qui lui-même repose sur le motif de la confusion des identités ; jeu d'esquive dans *Paris-Brest* entre le narrateur et le fils Kermeur, qui se construisent sous les yeux effarés de la mère du premier en reflet l'un de l'autre. L'*alter ego* constitue l'une des figures les plus puissantes des romans de Tanguy Viel, et s'incarne dans tout un répertoire de figurations des frères ennemis : petits mafieux séparés lors d'un braquage manqué (comme Marin et le narrateur de *L'Absolue perfection du crime*), rivaux amoureux (dans ce dernier roman, dans *Insoupçonnable*, dans *La Disparition de Jim Sullivan* entre deux professeurs d'université vaguement Roth-iens), amis fusionnels jusqu'à l'autodestruction (comme les quatre musiciens du *Black Note*).

Les narrateurs de Viel sont ainsi ventriloqués par les voix des personnages qui les hantent. *Le Black-Note* se donne ainsi comme un roman de la parole problématique, parce qu'elle est issue d'une source impossible à situer. Ce livre est le roman de la ventriloquie et de la hantise. « Ici je parle à tout le monde » (*BN*, 11) commence le narrateur, et cette affirmation catégorique, adressée plus loin au pronom de la deuxième personne (« Ici les gens, tu les aimes malgré toi », *BN*, 11), rythme tout le roman en basse continue. Mais l'adresse est intrinsèquement labile : elle concerne tantôt Georges, un autre des colocataires du narrateur qui a vu mourir Paul dans les flammes de leur maison (le « Black Note »), et qui rend visite au narrateur dans l'institution où il est soigné ; tantôt Rudolph, extérieur au quartette (car les personnages principaux forment un groupe de jazz) mais co-pensionnaire, lui, du narrateur ; tantôt Elvin, le quatrième membre du quartette également interné ; tantôt

enfin le directeur de l'hôpital. D'emblée, la valse des destinataires met en place un jeu de va-et-vient au sein de l'intrigue entre les deux sphères du dedans et du dehors, qui désignent des espaces géographiques (l'institut, le monde libre) aussi bien que psychologiques (la voix lucide du narrateur contre le murmure de Paul qui le hante).

La labilité de l'adresse brouille les frontières entre ces sphères : le monologue se donne en blocs de texte massifs, composés de phrases longues qui enflent selon un mouvement de dérivation et d'amplification thématique (par reprise anaphorique). Les « grandes phrases monomaniaques » (*BN*, 25) du narrateur, trompettiste et seul parmi le groupe à n'avoir jamais gagné le surnom d'un jazzman célèbre, tournent et gonflent autour de la figure centrale de Paul, surnommé John (d'après Coltrane), incandescente en plusieurs sens : leader du groupe, c'est de lui qu'émanent toutes les décisions, soutenues par la docilité fascinée des trois autres ; héroïnomane perdu dans la drogue, il devient violent, destructeur ; disparu dans l'incendie de la maison enfin, il est le fantôme dont le monologue veut combler l'absence[72]. Ses phrases perdues, rhétoriques comme musicales, sont celles dont le narrateur cherche frénétiquement à faire taire le silence.

> Tu ne sauras jamais ce que c'est que le plus aliénant dans ce monde, avec tout ce qui a pu t'arriver déjà, même le corps plein d'impuretés, même rempli physiquement du sentiment de l'étranger en soi, ce n'est rien, Rudolph, rien rapporté à Paul quand il vit en toi par ses mots. (*BN*, 27)

La problématique de la possession, comme on le dit d'un être contrôlé par un spectre ou par le diable, se décline en plusieurs paradigmes dans ce texte : celui, thématique, de l'adoration que vouent les quatre personnages aux icones du jazz au point de vouloir en devenir les réincarnations (Paul se couvre le visage de cirage pour incarner Coltrane, par exemple : le noir barbouillé sur la peau reflète la projection mentale de soi comme un autre[73]); celui, psychiatrique, de la paranoïa dont souffre le narrateur ; celui, énonciatif, de la parole hantée, à travers la question de « qui parle

[72] Les romans de Christian Gailly (*Be-Bop*, 1995 ; *Un soir au club*, 2002 ; *Lily et Braine*, 2010, tous chez Éditions de Minuit) mettent en scène des personnages dangereusement obsédés par la musique jazz, au point que cette partie de leur vie, à laquelle tous ont, au début du roman, tourné le dos, constitue une zone sombre de leur passé dont on comprend qu'elle contient la clé de leur identité réelle. L'advenue du sujet à travers la musique (et notamment la vénération des grandes figures du jazz, Coltrane en premier lieu), prend également chez Gailly la forme mélancolique du roman noir.

[73] p. 27 et *sqq*. Le passage donne lieu à une scène où le narrateur se contemple dans un miroir et invective son propre reflet, en une figuration effective de son délire paranoïaque : « toi tu ne seras jamais Miles Davis, mais moi peut-être je le serai, toi tu ne seras jamais personne, ai-je répété à mon reflet, tu navigueras toute ta vie à mi-route entre toi et moi, mais moi je serai quelqu'un. » *BN*, 30. La comparaison avec les scènes d'autoportrait impossible de Jean-Philippe Toussaint met en évidence le glissement de la mélancolie à la schizophrénie paranoïde, sur un spectre d'effacement de l'identité personnelle.

par ma bouche ». Cette hantise est rendue possible par le motif de la substitution et de la possession : de même que, du vivant de Paul, ses compagnons vivaient pour lui (« Il avait besoin de ça, besoin de mourir, pour comprendre comme sa vie on pouvait tous s'en passer. Il était déjà mort bien avant, on vivait à sa place », *BN*, 53), sa silhouette demeure vivace dans les consciences de ceux-ci après sa mort :

> …je crois qu'il est toujours vivant comme toi et moi. Vivant différemment bien sûr, mais vivant c'est toujours vivant, et il continuera à revenir pour longtemps, pour toujours survenir au détour du vent, et sourire avec les dents pourries […] Parce que c'est vrai, et il murmure toute la nuit, je ne sais pas ce qu'il dit, ça n'a aucune importance, c'est une question de présence brute, Georges, de souffle qui s'étale sur les vitres, il pénètre à l'intérieur de moi pour mieux murmurer, pour respirer à ma place, je le sens, Georges. (*BN*, 59-60)

Les adresses constantes du narrateur à son interlocuteur et complice, Georges, déplacent en celui-ci la stabilité énonciative du monologue : le locuteur, hanté par une parole qui n'est pas toujours sienne et dépossédé de son propre discours, s'en remet à l'allocutaire pour assurer la fiabilité d'au moins un des pôles de l'échange. La phrase entrecoupée par juxtaposition et le rythme rapide contribuent au vertige énonciatif, dans la labilité d'un discours désancré qui circule entre trois pôles, du « il » au « je » avec le « tu » pour témoin. Le narrateur disparaît sous les couches d'une parole désincarnée et sépulcrale, qui bourdonne d'outre-tombe dans la bouche des vivants. L'exorcisme a lieu dans la parole qui est aussi le lieu de la possession. L'interlocuteur est le point d'ancrage du narrateur dans le réel, en fonction de vigie : à lui est déléguée la fonction de présence au monde et à soi que le narrateur ne peut plus garantir dans son propre discours. L'écoute vaut réancrage : d'elle dépend la permanence de l'être du locuteur.

> Je veux simplement qu'il reste un peu de vérité quand Georges vient me voir, qu'aussi lui il se raccroche à moi comme moi à lui, parce que dehors aussi on est coupé du monde, on est coupé du monde partout, de tous les côtés. Ici je parle à tout le monde. […] Ce n'est pas la vie réelle ici, n'est-ce pas ? Elle s'est arrêtée au dehors, je sais cela. La vie réelle a cessé au milieu de la mer. (*BN*, 74-75)

Le narrateur interroge le directeur de l'institution psychiatrique, soupçonnant que c'est de lui que Georges prend ses instructions et que les visites de ce dernier ne sont pas animées de pure amitié. Le lien qui l'unit à ce confident doit demeurer réciproque : si un seul lâche la corde, tous les deux tombent. Georges doit demeurer sincère, sous peine d'obscurcir encore la vérité sous une accumulation nouvelle de masques. Le directeur devient la caution du réel : à lui de confirmer, ou d'infirmer, la

valeur de l'expérience du narrateur, réelle ou fausse. Pris dans les limbes entre délire et lucidité comme l'était Paul de son vivant, et soumis à la parole d'un Minos en blouse blanche, le narrateur est le véritable spectre du roman. Le motif de la schizophrénie motive le travail de non-fiabilité narrative qui soutient le texte. Alice Richir parle ainsi du travail d'hétérogénéisation de l'énonciation romanesque que mène Tanguy Viel, qui passe par ces formes de la ventriloquie et d'une parole hantée et polyphonique, pour « une pluralité de voix qui s'entremêlent si bien les unes aux autres que leur origine et leur mode d'énonciation s'avèrent indécidables[74] ». Ce roman emblématise et pousse à son paroxysme un trait narratif qui traverse le corpus, autour d'un travail de déstabilisation de la voix narrative.

On retrouve dans les textes de Kaplan un jeu comparable, quoique dépourvu de ces effets anxiogènes, sur la construction par symétrie et effets d'écho d'un personnel romanesque qui traverse la frontière des livres pour revenir, parfois, d'un roman à l'autre. Au roman de l'enfermement de Viel correspondrait, dans le corpus, *Le Criminel* de Kaplan (P.O.L, 1985), dont l'intrigue se situe dans un asile psychiatrique – en se plaçant, toutefois, du point de vue des soignantes Jenny et Louise, qui travaillent là pour l'été. À partir du point de vue (interne) de Jenny, les personnages sont présentés comme des figurants dans un monde qui ressemble fort à un décor de théâtre. L'été que Jenny passe au « château » ressemble à un bal des fous, où de jeunes gens s'occupent tantôt à des activités de vacances et de loisirs, tantôt à la prise en charge de la maison (cuisine, ménage, soins aux patients). Face à eux, force de vie dont la stabilité est peu à peu contaminée par le dérèglement général et dévoile la porosité de la vie à la folie (interrogeant la terminologie elle-même pour en défaire le caractère normatif), les patients internés, décrits par touches brèves qui pointent telle habitude comportementale ou vestimentaire, tel bruit réflexe et telle manie, avec tendresse et inquiétude mêlées. Ce roman, de la même manière que celui de Viel, est construit en trois parties qui sont comme les trois actes d'une catastrophe annoncée – seulement c'est une catastrophe prospective, qui passe de l'émerveillement de la rencontre amoureuse avec Louise à une acmé de plénitude et de ruptures, jusqu'au vertige de la chute dysphorique. Euphorie des liens éphémères et crainte de leur

[74] Alice Richir, « Hétérogénéisation de l'énonciation dans l'œuvre de Tanguy Viel », *in* Andrée Mercier et Marion Kühn (dir.), *Tangence*, n° 105, « Qui parle ? Enjeux théoriques et esthétiques de la narration indécidable dans le roman contemporain », 2014, p. 55-68. Alice Richir est également l'auteure de *Écriture du fantasme chez Jean-Philippe Toussaint et Tanguy Viel. Diffraction littéraire de l'identité*, thèse de doctorat soutenue à l'Université Catholique de Louvain-la-neuve en décembre 2015, sous la direction de Pierre Piret.

rupture forment ainsi le cœur de l'apprentissage de Jenny, sur fond d'une hantise plus large de l'isolement, qui est n'est qu'une autre forme d'enfermement. Dans le livre, chacun demeure isolé, et l'ensemble figure bien plutôt un chœur de solitudes juxtaposées jusqu'au cœur de la fête, scène principale et clé de ce paradoxe ontologique. La musique est une figuration de la violence insidieuse qui irrigue le texte, « elle unit, elle laisse chacun bien seul » (*LC*, 46), et le roman s'écrit dans une tension spectaculaire entre emportement et mélancolie, sérénité et folie, amour, rupture et le risque, toujours, de la mort en point de fuite.

La structuration très évidente du *Psychanalyste* (P.O.L, 1999) en chapitres eux-mêmes très fragmentés repose également sur un principe duel. Les phrases minimales qui constituent les titres des chapitres font glisser les noms les uns sur les autres en travaillant la progression thématique comme facteur d'unification des fragments. « J'aime Simon », « Marie aime Simon », « Simon aime Freud ». Comme *Les Amants de Marie* (P.O.L, 2002), lui aussi organisé autour d'un principe souple d'inventaire, le livre est travaillé de l'intérieur par des forces de fragmentation et de raccourcissement qui entravent la narration, et les personnages y figurent comme une constellation autour d'un seul pivot central : ici Marie, là Simon. Le psychanalyste endosse tour à tour les costumes que lui impose la situation : fantasme érotique ou amoureux, ami ou ennemi, confident muet, autorité parentale. Simon, par son métier comme par un effet de la construction narrative, n'est donc pas un véritable personnage romanesque : il est une fonction de mise en mots, tant pour les personnages que pour la narratrice. Le motif diégétique de la psychanalyse et le dispositif narratif en étoile qui en découle fonctionnent comme un mode de lecture à double entente, intra et méta romanesque. La focalisation interne est envahie par les points de vue de tous les patients qui gravitent autour du psychanalyste, faisant de lui une intériorité résonante, ventriloquée par un effet de multifocalisation[75].

Dans *Le Pont de Brooklyn* (P.O.L, 1987), le personnel romanesque s'organise par duplication et association plutôt qu'en étoilement, comme dans la plupart des

[75] Ce terme de « multifocalisation » désigne, dans un récit, le changement de perspective, d'un personnage à un – ou plusieurs – autre(s). Si cette technique constitue un principe narratif privilégié de certains genres (notamment le roman policier), elle constitue surtout le fondement de ce qu'on appelle le « roman unanimiste », notamment sous la plume de Jules Romains au début du XX^{e} siècle. Jules Romains, *La Vie unanime, poème*, Paris, L'Abbaye, 1908. Voir Dominique Viart (dir.), *Jules Romains et les écritures de la simultanéité. Galsworthy, Musil, Döblin, Dos Passos, Valéry, Simon, Butor, Peeters, Plissart*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, coll. « UL 3 Travaux et recherches », 1996.

romans plus tardifs de la série *Depuis maintenant*. Les quatre personnages principaux se rencontrent au début du roman par hasard, au parc, sans que ce hasard soit commenté. Ils décident de rester ensemble pour la journée sans se concerter, quoiqu'ils s'en rendent compte plus tard et s'en étonnent. L'artifice purement romanesque de la coïncidence est à double tranchant dans la fiction : né de l'aléatoire absolu de l'expérience réelle et rendu absolument nécessaire par l'agencement narratif, il contrecarre la mécanique traditionnelle de vectorisation causale ou temporelle de l'intrigue. Par un geste d'une autorité narrative inversement proportionnelle à la détermination de l'enchaînement des événements, l'adoption de l'aléatoire comme principe narratif cherche à rendre compte de la part de hasard inhérente à la vie réelle[76]. Ce quadrige de tête s'organise par reflets et oppositions entre les deux couples ainsi formés, Mary avec Chico et Anna avec Julien. Cette relation duelle culmine dans des scènes où, une fois encore, le motif du regard domine, et les personnages ne se définissent jamais aussi fermement que lorsqu'ils se prennent à ces jeux d'opposition et de rapprochement. Ainsi de Julien, « rempli de vide » (*PdB*, 77), froid et destructeur, face à Chico, passionné, théâtral, pathétique et démonstratif.

Le dispositif des *Prostituées philosophes* (P.O.L, 1997) reprend ce système en l'amplifiant et en le compliquant. À mesure que l'amitié des jeunes Zoé et Thomas s'approfondit, on découvre que celui-ci éprouve une colère et une peur permanentes à l'égard de son père, « hurricane » Stanley, décrit comme un ouragan destructeur dans la vie de son fils. Face à Stanley, la narratrice offre une figure aimante et compréhensive, discrète et vigilante. C'est elle qui reconnaît en Marie-Claude, la tenancière travestie d'une péniche où bientôt la petite bande prend l'habitude de se retrouver, la fondatrice du groupe des « prostituées philosophes » qu'elle formait en 68 avec des amies. La narratrice se présente donc à la fois en double de Zoé et en reflet inverse de Stanley, en filant le motif de la transmission, de l'héritage et des valeurs inculquées. Une grande violence est contenue, en outre, dans le personnage de Thomas, comparé presque explicitement au Raskolnikov de *Crime et Châtiment* en une forme de prolepse métaphorique qui dessine un horizon de meurtre et une chute

[76] Dans la même logique d'imitation d'une scène réelle de première rencontre, ce début de roman n'est pas l'occasion pour la narratrice de dresser le portrait des personnages, qui demeurent non décrits dans tout le roman.

possible dans le nihilisme[77]. Marie-Claude, se confiant aux autres personnages et évoquant son père qui la violait, elle esquisse une comparaison entre celui-ci et Stanley, puisque dans la même conversation elle glisse une référence à Thomas qui pourrait bien se mettre, lui aussi, à s'habiller en femme. On voit comment le principe du double organise la construction narrative.

On parlerait aussi, à cet égard, des *alter ego* de Millefeuille, dont la folie à venir infiltre le roman tant par voie d'intertextualité que par redoublement identitaire. En Joseph, l'ancien ami perdu de vue et retrouvé errant sur le boulevard Haussmann un jour où le coquet Millefeuille se rend aux Galeries Lafayette (*Mi*, 31-33), comme en Ernest, sans-abri familier de son quartier[78], Millefeuille perçoit de plausibles devenirs de lui-même par duplication ou par rapprochement antithétique. Le personnage n'existe ainsi que pris en réseau avec d'autres, par opposition ou par écho. Le pari d'imiter la vie dans son aléatoire en instaurant, notamment, un temps dépourvu de linéarité causale, s'affronte donc à la polarisation symbolique du personnel romanesque. Ce système porte la marque d'une très forte régie narrative, qui instaure les conditions d'une lecture symbolique et appelle le lecteur à un travail de décryptage et de recomposition.

De ces schémas axiologiques et actantiels, Toussaint semble absent, tant le personnage principal est seul dans sa marginalité d'élection. Celui-ci ne semble conserver aucune relation à travers le temps : on se voit comme si on ne s'était pas vu hier. Tous les membres de l'entourage de Monsieur, de sa fiancée à son patron, s'obstinent par exemple à laisser des traces dans la vie du personnage, en vain. Il en va de même de l'infortunée Edmondsson, ou de Delon, la compagne du narrateur de *La Télévision*. C'est bien ce personnage de narrateur, en fait, que l'on retrouve de livre en livre, et plus tard Marie – pas les autres personnages, qui sont toujours des satellites extérieurs et dont Frank Wagner remarque d'ailleurs qu'ils sont bien peu nombreux[79].

---

[77] Voir chapitre 3.

[78] Un personnage des *Mines de sel* préfigure celui d'Ernest, jeune homme qui mendie dans le métro et qui s'en prend à la narratrice dans un accès de violence qu'il réprime soudain, frappé par la pâleur spectrale de celle-ci (*MS*, 50).

[79] Voir à ce sujet les analyses de Frank Wagner, « Monsieur Jean-Philippe Toussaint et la notion de Vérité. Pour une poétique perspectiviste », *in* Laurent Demoulin et Pierre Piret (dir.), *Textyles*, n° 38, « Jean-Philippe Toussaint », 2010, p. 25-34, et l'article que Gaspard Turin et moi avons consacré à la question de l'identité et de la permanence de la figure du narrateur personnage dans les romans de Jean-Philippe Toussaint, depuis *La Salle de bain* jusqu'au cycle de Marie. Morgane Kieffer et Gaspard Turin, « Les masques de la plume. Avatars de l'ethos & écriture de soi chez Jean-Philippe Toussaint »,

Le roman toussaintien rompt ainsi avec la tradition pluriséculaire du roman réaliste par galerie de portraits. Le personnage-narrateur domine, parfois jusqu'à saturation, la scène romanesque : dans le cycle de Marie, notamment, il se targue de connaître avec certitude « la vérité sur Marie », mais aussi le déroulement d'actions auxquelles il n'a pas pu assister, selon un procédé de paralepse[80]. L'écriture obéit ainsi à un principe de transmutabilité du point de vue qui abolit la troisième personne pour la fondre en un Je omniprésent et omniscient. Le travail de la paralepse pointe (en creux) une impossibilité cognitive aux allures de scandale logique. Frank Wagner parle ainsi du « perspectivisme[81] » comme d'une caractéristique essentielle de la poétique toussaintienne, qui s'ancre dans le choix quasi-systématique d'un narrateur auto ou homodiégétique (à l'exception de *Monsieur*, dont Wagner remarque toutefois les nombreuses affinités que ce personnage entretient avec la figure de l'auteur lui-même).

> Tous ces textes proposent en fait le récit, partial et partiel, du rapport au monde d'une *conscience* individuelle, dont l'inévitable subjectivisme est pleinement assumé […] Ce que viennent d'ailleurs confirmer même les apparentes infractions à l'orthodoxie narratologique. […] Comment interpréter un tel « dysfonctionnement » dans un roman où, par ailleurs, la vraisemblance est loin de faire l'objet d'une contestation frontale ? On peut, me semble-t-il, y voir la confirmation en acte(s) du rôle fondateur du perspectivisme dans l'esthétique romanesque mise en place par Toussaint : même lorsqu'il est centré sur un autre personnage, Marie en l'occurrence, le texte se développe toujours depuis la conscience médiate où il trouve son origine, l'instance narratrice, de sorte que le réalisme du narré se trouve sinon anéanti, du moins déporté sur un autre plan.

---

in Chloé Brendlé et Estelle Mouton-Rovira (dir.), *Auteurs en scène. Lieux et régimes de visibilité des écrivains contemporains*, Fabula, colloques en ligne, 2017. En ligne : https://www.fabula.org/colloques/document4607.php.

[80] Selon Raphaël Baroni, ces jeux sur la focalisation contribuent largement à l'élaboration de la tension narrative. Les effets de décalage épistémique, pour parler en ses termes, alimentent le suspense ou la curiosité sur lesquels repose l'intérêt du lecteur. Baroni, avec Genette, souligne ainsi le rôle des deux figures opposées de la paralipse (qui consiste à donner moins d'informations qu'il n'est en principe nécessaire) et de la paralepse (qui, à l'inverse, consiste à en donner plus). En ce sens, les procédés d'identification et les manipulations focales au fil de nos textes jouent un rôle critique pour la compréhension de la tension narrative particulière qui y règne, depuis les romans à énigme réempruntés par Tanguy Viel et qui formeraient le pôle le plus actif de la tension jusqu'aux récits déambulatoires de Kaplan qui semblent juxtaposer des scènes de la vie quotidienne sans relation causale ou chronologique, selon le point de vue d'un narrateur focal à partir duquel se nouent toutes les relations qui innervent le roman. Raphaël Baroni, *La tension narrative*, *op.cit*., p. 115 et *sqq*.

[81] Frank Wagner, « Monsieur Jean-Philippe Toussaint et la notion de Vérité. Pour une poétique perspectiviste », *op.cit*., Wagner entend la notion de « perspectivisme » en un sens narratologique, plus restreint que celui que mobilisent Monika Fludernik (*Towards a "Natural" Narratology*, Londres, New York, Routledge, 1996) et Jean-Marie Schaeffer (*Pourquoi la fiction*, Éditions du Seuil, 1999). Ceux-là désignent par là l'opération de médiatisation fondamentale qui fait le propre à la fiction : tout ce que donne à lire la fiction est, par définition, saisi à travers la perspective fictionnelle.

Le monde toussaintien s'organise à partir d'un point de vue unique qui en détermine les contours au détriment des conventions romanesques réalistes, et pose ainsi la question du pari mimétique à nouveaux frais. Ce principe de la paralepse comme générateur de fiction opère également chez Leslie Kaplan, dans les romans de laquelle il s'articule à un travail de constitution du personnage au sein d'un système de correspondances symétriques. Dans les romans de celle-ci, l'organisation du personnel romanesque en constellation et croisements détermine la construction des personnages, puisque chacun n'a de contenu que par rapport à son inscription dans l'espace ou dans les configurations qui le lient aux autres. L'*incipit* des *Prostituées philosophes* en offre un exemple paradigmatique. La narratrice revendique immédiatement une posture paradoxale de savoir exhaustif quoiqu'indirect :

> Voilà le début.
>
> Comment est-ce que je le connais, ce début? C'est Zoé qui me l'a raconté. Je suis une amie de sa mère, une amie d'enfance, et j'aime Zoé comme la fille que je n'ai pas eue. Elle passe, elle me tient au courant, et moi, je l'écoute, je lui parle, je l'emmène au cinéma, je lui donne des livres. Je l'aime. Je l'imagine, je pense à elle. J'adore penser à elle, à sa vie, à toutes ses vies possibles. (*PP*, 10)

On glisse dans ces premières pages d'une relation logique entre le récit de la jeune fille, Zoé, sur lequel la narratrice s'appuie d'abord pour l'intrigue, au paradigme de l'imagination. D'abord « ten[ue] au courant », la narratrice bientôt « imagine […] [l]es vies possibles » du personnage principal (qui deviendra bientôt secondaire elle-même, ou partagera du moins le podium avec Thomas, qu'elle rencontre dans ces pages, Stanley, le père de celui-ci, et Marie-Claude, ladite « prostituée philosophe ». Cette profession de foi narratoriale repose sur l'alliance paradoxale du factuel et de l'imagination, dans la multiplicité des alternatives possibles à la vie de Zoé comme autant de romans qu'on aurait pu écrire à la place de celui-ci.

De la même manière, *Millefeuille* s'ouvre sur un étoilement fulgurant, où chaque personnage à peine rencontré en entraîne un autre dans la ronde diégétique, si bien que quatre personnages sont introduits dans les deux premières pages et demie du roman, sans compter le chœur des autres visiteurs et amis du personnage éponyme. L'*incipit* prend les traits d'une scène d'ouverture théâtrale, selon une forme de foisonnement hybrique qu'on retrouve comme une caractéristique structurelle des romans de Kaplan.

> Millefeuille ne demandait que ça, rencontrer des jeunes, se poser des questions avec eux, les écouter, il avait ça pour lui, pas du tout le vieux

> crispé sur ses acquis de pensée, ses habitudes. Une fois j'allais chez lui avec Zoé, la fille d'une amie, à une soirée organisée par quelques anciens élèves. Beaucoup de monde. Après Zoé me dit, avec la manière brutale et précise qu'elle pouvait avoir, Je ne sais pas si je l'aime, non, vraiment je ne sais pas.
>
> Pourtant elle retourna le voir, et emmena même Léo, un amoureux. C'est là que tout a commencé. (*Mi*, 10-11)

Les premières pages du roman se placent sous le signe de la « séduction réciproque » (*Mi*, 9) et de la circulation des rencontres, et le fil narratif se transmet comme un relais de la narratrice aux amis de Millefeuille, à la fille d'une amie de la narratrice, à l'amoureux de la fille de l'amie de la narratrice. Celle-ci occupe ensuite une place centrale d'orchestratrice du récit. Narratrice intradiégétique, elle bénéficie pourtant d'une focalisation omnisciente, paradoxale parce qu'elle enfreint les règles de vraisemblance du pacte réaliste, grâce aux liens de confidences qui l'unissent aux autres personnages. *Les Prostituées philosophes*, *Le Psychanalyste*, *Millefeuille* particulièrement fonctionnent selon le principe familier du récit enchâssé, où la figure du narrateur ou de la narratrice rapporte les récits que lui font les personnages de l'intrigue. L'ambiguïté du statut de la narratrice homodiégétique, et pourtant omnisciente, de *Millefeuille*, est résolue par cet artifice du récit rapporté : lorsque le personnage lui raconte, par exemple, l'histoire de la mort des deux adolescents sans abris qu'il a échoué à aider, le chapitre au discours rapporté succède à un premier récit qui en est fait, lui, au temps de l'action, comme pris en charge par une voix extra-diégétique. L'agencement narratif obéit au principe du contrecoup : « [i]l était au plus bas, et me raconta une histoire confuse, deux jeunes gens en difficulté, il aurait aimé les aider, et puis, au dernier moment, ils avaient commis l'irréparable. » (*Mi*, 152).

Il se crée ainsi un effet de paralepse, qui s'amplifie encore lorsque la focalisation saute, comme on le dit d'un courant, du point de vue interne de la narratrice à celui, interne également, de Millefeuille, sans jamais quitter la narration en première personne où le Je, toujours, désigne la narratrice. Celle-ci, à la fois amie du personnage et observatrice qui connaît son quotidien au détail près, de ses pensées et sensations immédiates aux rêves qui le hantent encore au matin, occupe ainsi une focalisation qui oscille entre l'interne et l'omniscient, selon un phénomène qui se retrouve dans plusieurs livres de Kaplan.

De même, chaque chapitre de *Mathias et la Révolution* met en scène une rencontre, aussi brève fût-elle. On passe alors d'une forme chorale (un personnage

central entouré de voix qui se croisent selon différentes configurations en trio, duo, quatuor, etc.) à une forme monologale qui dysfonctionne : envahi par la voix des autres, le personnage principal s'efface progressivement. Aussi Mathias constitue-t-il surtout une intériorité résonante. Ces personnages abandonnent toute subjectivité propre pour devenir, ultimement, des passeurs d'êtres, pourvus quant à eux seulement d'un être en creux. Ils sont ce que les autres, qui attirent l'attention, ne peuvent pas être : des suppléments intersubjectifs, conducteurs de sympathie et patrons des communautés – essentiels, finalement, dans leur absence. En ce sens, leur fonction se rapproche de celle de l'écran chez Viel et chez Toussaint, ou de celle du reflet chez Montalbetti : surfaces réfléchissantes, ils offrent face aux autres personnages un espace de projection. À la différence des écrans, toutefois, ces personnages demeurent des voies d'accès d'un personnage à l'autre, ils ne s'interposent pas dans le tissage des relations.

S'il fallait esquisser une typologie des personnages kaplaniens à l'instar de ce que propose Philippe Hamon dans son éventail des figures zoliennes, on distinguerait au moins deux types de personnages, répartis selon leurs fonctions narratives. Dans cette perspective, le personnage *exemplum*, placé au cœur de l'intrigue, est celui qu'on observe directement et qui incarne le questionnement qui propulse le livre : Millefeuille en cœur desséché, les adolescents de *Fever* en allégories d'une société à la mémoire courte, le Julien furieux du *Pont de Brooklyn*… Le narrateur, quant à lui, occupe à la fois la fonction de témoin en focalisation interne, et de disjoncteur : il est celui qui relie les fils, croise les discours et confronte les points de vue grâce aux infractions au pacte de la focalisation réaliste. Un autre partage se superpose à celui-ci, autour du rôle axiologique des personnages. À ce niveau, on distinguera les porteurs de questions et les donneurs de réponses.

Certains porteurs de questions, particulièrement dans les premiers romans, apparaissent ainsi poreux. Ils sont les témoins ou les réceptacles des actions des autres personnages : Lou face à Jackie et en représentation devant le public des autres personnages dans *Le Silence du diable* ; Zoé fascinée par Thomas et Marie-Claude dans *Les Prostituées philosophes* au risque de se perdre dans le vertige scopique, jusqu'au dédoublement inquiétant et au renversement du sens, et surtout Marie, « Miss nobody knows », qui traverse le cycle *Depuis maintenant* comme une figure insaisissable et qui s'évapore un beau jour dans le premier tome de la série *Depuis maintenant* (où il est question surtout d'un oncle de la narratrice muré dans le silence,

aux confins de l'effacement volontaire). Elle reparaît sous différents avatars au fil de la série : c'est elle probablement que l'on retrouve dans *Les Amants de Marie*, elle peut-être déjà qui aime Simon dans *Le Psychanalyste*, mais cela n'est jamais explicité[82].

Ce personnage, qui entre et sort de la fiction sans qu'aucun élément extérieur au pur présent qu'elle incarne soit mentionné, s'inscrit dans un ordre allégorique qui subsume le roman. Marie est toute de questions, entièrement contenue dans sa fonction d'éveil face aux autres personnages[83].. Elle est désir pur : désir du monde et des autres, mais aussi personnage du lien (énonciatif et sexuel) rompu sitôt noué. Elle est un double de la narratrice qui apparaît dans certains romans (*Les Prostituées philosophes*, *Millefeuille*), figure intradiégétique dont la compétence narrative repose également sur ses diverses relations avec les personnages fictionnels, et dont on ne connaît rien que son genre. Contre le mouvement général d'approfondissement de l'ancrage romanesque des personnages qui anime l'écriture des derniers romans de Kaplan, cette figure continue à faire trembler le régime fictionnel en affichant son statut de pure projection d'une fonction narrative et de valeurs (moins morales qu'existentialistes). Elle incarne la tension fondamentale à l'œuvre dans l'écriture romanesque de Kaplan entre abstraction tendue vers un système surplombant et ancrage dans le monde réel.

À l'autre bout du spectre, d'autres, enfermés dans un rapport conflictuel au monde (où une relation agonistique avec le monde succède à la première relation critique), sombrent dans la folie. Ces personnages disparaissent ou s'enfuient (en ce sens, Marie est porteuse d'une forme de folie), et sortent de la communauté – par

[82] L'identification de la première Marie à celle-ci ne fait guère de doute, en effet. Je tiens toutefois à cette prudence, « probablement », parce qu'il importe moins à Kaplan qu'il s'agisse du même personnage (état-civil, biographie, tout ceci réactivé par la mémoire du lecteur) que de créer des figures actancielles plastiques : c'est par le questionnement permanent qui l'anime et par son élan vers le monde et les autres que se définit Marie, personnage narrativement peu lesté par ailleurs (on ignorera toujours d'où elle vient et qui elle est, à partir de sa première apparition fulgurante). En cela, Marie constitue davantage la figure patron du porteur de questions qu'elle ne vise à susciter un « effet personnage », pour reprendre le terme de Vincent Jouve.

[83] Les porteurs de question se rapprochent beaucoup d'une sensibilité durassienne à l'interrogation (contre la réponse) et à l'ouverture (contre la fixité d'un réel enfermé dans des catégories mal adaptées). On pense notamment au personnage de l'interrogateur dans *L'Amante anglaise* (Théâtre national populaire, 1968), qui demeure une pure fonction maïeutique face au personnage principal et se distingue notamment d'une figure de juge ou de psychiatre parce que ses questions ne sont pas la forme faussement interrogative d'une réponse préconstruite. La fascination pour ce fait divers chez Duras (qui s'inspire du meurtre de son mari par une femme qui l'a ensuite découpé en morceaux avant de disperser ceux-ci dans sa région, en 1949), en outre, n'est pas sans écho dans le travail de représentation de la folie et du meurtre auquel se livre Kaplan.

l'exil (Julien dans *Le Pont de Brooklyn*) ou le meurtre (les adolescents de *Fever*, Jackie dans *Le Silence du diable*). Stanley, dont la violence latente ne s'actualise pas en gestes, Émilienne dont la cruauté demeure psychologique, ou encore Millefeuille dont le retrait du monde intervient alors qu'il s'accuse de la mort des deux jeunes sans-abris qu'il n'a pas aidés, se tiennent au carrefour de ces deux catégories.

Chez Kaplan, la folie asociale atteint son paroxysme dans le motif de la violence meurtrière. Dans *Les Mines de sel*, Tiago, enfant brésilien adopté, du haut de ses onze ans a déjà tué cinq fois[84] ; Pierre et Damien, tous deux porteurs à leur insu de la mémoire de la Shoah (l'un issu d'une famille juive, l'autre petit-fils de collabo), inaugurent l'année de leur baccalauréat par un meurtre gratuit. Au croisement de l'Histoire et du fait divers, d'un héritage réel et de l'écriture fictionnelle, le meurtre constitue dans ces textes l'ultime manifestation d'une folie qui provoque la rupture des liens intersubjectifs et isole les êtres dans une insensibilité contre nature, selon l'axiologie de ces romans, et qui fonctionne comme un mécanisme de défense y compris contre ses propres agissements.

Si le travail de la focalisation troublée prend, chez Tanguy Viel, les formes de la hantise et de la prosopopée, il apparaît chez Montalbetti à travers les brusques changements d'échelle, et chez Kaplan et Toussaint dans le feuilletage des points de vue et des discours rapportés. Le travail de recentrement sur l'instance unique et problématique du personnage-narrateur pointe le caractère constamment médiatisé de l'intime et de la subjectivité, chez Toussaint comme chez Kaplan[85], en même temps

[84] Dans ce texte, la narratrice fait la rencontre d'Emilienne et de sa fille, Clara, à qui elle s'attache immédiatement. C'est en préparant un reportage sur les réseaux d'adoption en France que Clara croise le chemin de Tiago, enfant des *favelas* brésiliennes qui vivait près de mines de sel. Elle essaye alors de rendre l'enfant au monde, et le monde à l'enfant, en recomposant autour de lui divers liens – mais fait en même temps, comme en écho, l'expérience vertigineuse de la solitude et des frontières intangibles de la société contemporaine.

[85] Le travail de la paralepse est aussi largement présent chez Yves Ravey, comme le souligne Jean Kaempfer dans « Genres en résidence. Polar et mélodrame chez Yves Ravey », *in* Jean-Bernard Vray, Jutta Fortin, Wolfgang Asholt (dir.), *Revue des sciences humaines* n° 325, « Yves Ravey, Une écriture de l'exigence », Lille, Septentrion, 2017, p. 181-192. À l'autre bout du spectre, la paralepse peut aussi s'exercer en narration hétérodiégétique, lorsque le narrateur omniscient s'introduit dans une biofiction par exemple : c'est le cas pour Michon et ses peintres, pour Échenoz face à Ravel… où certaines scènes sont racontées avec un luxe de détails incompatible avec la preuve historique, malgré les modalisations qui ne sont que des degrés de ce phénomène. Voir à ce sujet Frank Wagner, « 'Comment le sais-tu ?'. La paralepse, aujourd'hui », in *Temps Zéro*, « Incursion », 23 avril 2013. En ligne : http://tempszero.contemporain.info/document877. Consulté le 23 janvier 2014. Wagner évoque aussi l'exemple d'Emmanuel Carrère dans *L'Adversaire* (2000). Voir également Frances Fortier et Andrée Mercier, « Savoir retenu et savoir manquant. avoir retenu et savoir manquant. Quelques enjeux de la narration omnisciente dans le récit contemporain », *in* Jean-Louis Brau (dir.), *Cahiers de narratologie*, n° 10, « La voix narrative », 2001, p. 445-460 ; Fieke Schoots, « *Passer en douce à la douane », L'écriture minimaliste de Minuit. Deville, Échenoz, Redonnet et Toussaint*, Amsterdam, Atlanta:

qu'il dit l'infatigable pulsion herméneutique qui anime les personnages. On retrouve ce motif sous différentes formes dans le corpus, à travers notamment le thème de l'espionnage chez Viel, ou celui de l'illisibilité de l'autre, chez Montalbetti. Il s'agit bien, pour ces subjectivités entravées et toujours à distance du monde, de réduire l'écart qui les en sépare, de combler leur vide intérieur, de réduire le jeu pour, enfin, s'incarner.

4) UN « DEVENIR PERSONNE » : LA TENTATION SPECTRALE

Ces textes sont ainsi traversés d'une hantise de l'être qui se dit à travers les motifs du grossissement, du vieillissement et de la spectralité, et s'inscrit dans ce que le sociologue David Le Breton considère comme « l'une des tentations les plus vives » de la subjectivité contemporaine : « celle de se défaire enfin de soi[86] ». Balourdise du personnage toussaintien ; retards et rêveries, fuites surtout de ceux de Montalbetti ; ressassement douloureux des personnages obsessionnels de Viel et enfermement encoléré des solitaires de Kaplan se rassemblent ainsi sous une commune absence au monde, figurée en autant de déclinaisons de l'inaptitude à habiter le présent. Cette intempestivité centrale, qui peut revêtir les habits du comique comme ceux de la plus sombre mélancolie, se cristallise dans certains de ces textes en un motif de la spectralité, de l'absence au monde vécue comme une mort de soi.

S'il faudrait sûrement remonter cette piste au moins depuis les avant-gardes, et trouver chez les personnages beckettiens et durassiens, ou dans les écrits de Blanchot, la source de toute une irrigation du champ contemporain, c'est dans le sillage d'Eugène Savitzkaya que Johan Faerber esquisse ainsi une périodisation de cette « littérature spectrale », en lisant à cette lumière pâle Marie Redonnet, Nathalie

---

Rodopi, 1997 ; Frances Fortier et Andrée Mercier, « La narration impossible. Conventions réalistes, catégories narratologiques et enjeux esthétiques », p. 333-54, *in* Frances Fortier et Andrée Mercier (dir.), *La transmission narrative. Modalité du pacte romanesque contemporain*, Québec, Éditions Nota bene, coll. « Contemporanéités », 2011 ; et Jean Kaempfer, « Après la mort des pères », *Critique* n° 804, vol. 5, 2014, p. 465-75.

[86] David Le Breton, *Disparaître de soi. Une tentation contemporaine*, Paris, Métaillé, coll. « Traversées », 2015, p. 21. Voir également sur ce point Dominique Rabaté, *Désirs de disparaître. Une traversée du roman français contemporain*, Rimouski, Tangence éditeur, coll. « Confluences », 2015 et « Figures de la disparition dans le roman contemporain », *in* Wolfgang Asholt et Marc Dambre (dir.), *Un retour des normes romanesques dans la littérature française contemporaine*, *op.cit*., p. 67-75 ; Pierre Zaoui, *La discrétion, ou l'art de disparaître*, Paris, Autrement, coll. « Les grands mots », 2013. Éric Chevillard a cette formule, pour dire la gageure d' « écri[re] pour occuper moins de place ». (« Il se publie trop de livres, c'est certain. Mais les miens, imprimés en petit nombre, peu vendus, encombrent moins que d'autres. Je me plais à le faire remarquer. j'écris pour occuper moins de place. », Éric Chevillard, *L'Autofictif*, Talence, L'Arbre vengeur, 18 septembre 2007.)

Quintane ou Tanguy Viel, Pierre Michon, Pierre Bergounioux, d'autres encore. Trois traits principaux permettent selon lui de cerner la dimension sépulcrale d'une telle littérature : écriture du *memento mori*, elle se substitue à une histoire à venir en portant dans le livre le nom des morts et de la mémoire « *comme foyer d'incertitudes* » ; les personnages y étendent leur spectralité « [au] référent, [à] la matière qui se donne à lire dans ces pages, la matière qui s'engage elle aussi dans le souvenir du désastre, porte en elle la pulvérisation du temps, la fatigue du revenir[87] » ; elle est porteuse, enfin, d'une valeur de prosopopée qui situe sa voix dans la bouche des disparus, des absents ou des morts. Le caractère éminemment médiatisé de la subjectivité que j'ai mis en évidence dans le corpus tient de cela : intimités décalées ou absentes à elles-mêmes, impossible présence aux autres, pulsion herméneutique qui fait parler ce qui se refuse à la transparence et à l'échange dans l'espoir, souvent vain dans les romans les plus anciens de notre corpus et récompensé, au contraire, dans les plus récents, de combler la distance entre le monde et soi.

La tentation de la disparition hante les romans du corpus, tant explicitement dans leurs titres (*L'Évaporation de l'oncle*, *La Disparition de Jim Sullivan*, *Monsieur*, à couvert sous l'anonymat dans un effet de contre-antonomase, et bien sûr *Fuir*) que dans l'éventail des thèmes qu'ils déploient. Difficulté de se lier au monde et aux autres et d'habiter le présent (comme les personnages de Viel arc-boutés contre un instant traumatique comme point de départ de leurs parcours ; ceux de Toussaint cherchant vainement à éprouver le temps dans la densité de chaque seconde, pressés par l'urgence dans le cycle de Marie ou suspendus dans l'incongru dans les premiers romans ; ou ceux de Montalbetti parlant à travers des écrans opaques, jusqu'à ce bruiteur de théâtre, émouvant dans sa présence spectrale qui fait de lui le porte-voix d'une fiction autre, et celui qui doit s'effacer pour mieux la faire advenir) ; diffraction de l'intime aux quatre vents des communautés fragiles. Chez Kaplan, le spectre de l'anéantissement et de la disparition hante toute l'œuvre, depuis Jackie, le meurtrier du *Silence du diable* qui disparaît après avoir tué sa compagne, jusqu'à « Miss nobody knows ».

Le Silence du diable repose sur la figure narratologique de la prolepse. Le roman s'ouvre en effet sur une scène de réconciliation entre les deux personnages

[87] Toutes ces citations sont de Johan Faerber, « La Ligne d'ombre. Ou vers une tentative de périodisation de la littérature spectrale (1977-1998) », *in* Elisa Bricco (dir.), *Publifarum*, n° 8, « Affronter la crise : Outils et stratégies. Parcours dans la littérature française contemporaine et ailleurs », 2008, http://publifarum.farum.it/ezine_articles.php?id=73. Consulté le 06/12/2017.

principaux, Lou et Jackie. La source de leur dispute est révélée par tout un jeu d'ellipses et d'effets de retardement dans le troisième fragment du livre : Jackie, cette fois comme d'autres dans le passé, a frappé sa compagne. La violence et la colère forment ainsi la caractérisation essentielle du personnage, que tous les autres craignent mais que Lou aime en toute connaissance de cause et non sans peur. Toute une série d'indices se déploie au fil du roman, rappel du suspense traditionnel du roman policier qui serait ici mis à nu et en exergue par le caractère ostentatoire de la menace, d'une manière presque obscène (au double sens, dramatique et érotique, du terme, puisque la violence physique est très liée dans le roman à la passion sexuelle, selon l'alliance bien connue d'Eros et Thanatos). Ainsi, un fait divers rapporté dans les journaux où un enfant mineur s'est emparé de la carabine de son père, pour la deuxième fois de sa courte vie, pour solder un différend avec une petite amie, devient pour Jackie un miroir tendu à ses pulsions mortifères :

> C'était comme si je voyais, pas l'assassin, puisqu'on ne peut pas le voir, mais l'acte. L'acte tout seul, répète Jackie.
>
> Et je me suis dit, Un jour il viendra jusqu'à moi. L'acte. Tu vois, il fait un geste dans l'air, il trace une ligne, il viendra de je ne sais où, il traversera l'air, il arrivera jusqu'à moi, et il me prendra. L'acte viendra et m'avalera, dit Jackie. (*SD*, 62)

La figure manquante dans ce fantasme est celle du criminel, et la profession de Jackie, acteur de théâtre, alimente l'interprétation identificatoire de cet extrait qui gravite toutefois autour d'un point aveugle. Le passage de l'acteur-agent au patient-passif, et le rapt du personnage par l'acte meurtrier, disent fondamentalement un gouffre qui creuse le personnage, aussi bien psychologiquement (Jackie est hanté par la possibilité de s'adonner à la fureur qui l'anime) que sur le plan narratif. Le personnage n'est pas construit autrement que comme une figure de la violence ; il est un cas d'étude pour l'écrivaine. Ici comme dans *Fever* ou dans *Les Mines de sel*, c'est l'âme du tueur que Kaplan veut sonder. Le roman, s'il tourne tout entier autour du point aveugle du passage à l'acte final, le probable meurtre de Lou par Jackie, fait passer la réflexion sociétale (sur les violences genrées en général, et conjugales en particulier) au second plan de l'intrigue pour se concentrer sur la psyché de Jackie[88].

[88] C'est l'angoisse des amis de Lou, que la jeune femme ignore toujours, qui avertit de cela : « – Écoute, dit Claudine, tout à l'heure, j'ai lu une histoire, un type qui frappait sa femme, elle est morte. Lui, il a seulement dit, il voulait se justifier : J'ai frappé ma femme, j'ai frappé toutes mes femmes, et ça ne leur a jamais rien fait. » (*SD*, 24). La focalisation du roman, toutefois, est massivement orientée sur Jackie en point de vue interne, pointant vers le véritable enjeu de l'enquête, psychologique, ontologique, mais pas sociologique.

En effet, le personnage est tout entier tenu dans une crainte vertigineuse de la disparition qui s'incarne d'abord dans son métier, puisqu'il est acteur de théâtre et que sa vie consiste à habiter l'identité d'un autre[89] ; mais également à travers tout un réseau thématique de l'abstraction ou de la transparence, dont l'idiotie devient aussi une déclinaison. Le personnage de Pierrot, l'apprenti boucher, cristallise cette hantise ; la haine que lui voue Jackie jusqu'à l'altercation qui les oppose s'inscrit dans la série des préfigurations de la scène finale, après les coups à Lou en *incipit*.

> – Il est stupide, ton Pierrot. Un idiot.
>
> Ses mots à lui, c'est pas des mots. C'est rien du tout. C'est la même chose que du silence, Jackie rit d'un air mauvais, il s'agenouille et fait comme un enfant le geste de tirer à la carabine, le silence du diable. […]
>
> – Je le connais, ton Pierrot, je le connais.
>
> Il va, il vient, il a un nom, c'est pas comme l'autre, mais lui, il est déjà avalé. C'est fait.
>
> Il a l'air doux comme ça, dit encore Jackie.
>
> Il est déjà avalé. Il répète. (*SD*, 63).

De la stupidité à l'idiotie, qui signifie étymologiquement l'enfermement en soi, en passant par la pâleur du personnage revêtu de son tablier de boucher dans la boutique blanche (les carreaux) et rouge (la viande, le sang), Pierrot devient le fantôme qui hante les deux personnages par prémonition[90]. La pâleur est d'ailleurs souvent associée à Lou au fil du livre pour dire sa peur (de Jackie) ou sa stupeur (lorsqu'une remarque la frappe par sa vérité). Ce motif du spectre en devenir, en Lou future assassinée et surtout en Jackie qui se perdra dans l'acte, « avalé » et enlevé à lui-même, terrifié à l'idée de devenir « transparent », s'inscrit dans le réseau proleptique qui sous-tend toute l'intrigue. « Je ne sais pas si le tortionnaire veut [produire un être fantomatique] ». Mais je suis sûr qu'il est déjà ça, lui. » (*SD*, 85), explique Jackie à son ami Max, horrifié à ces paroles. Juste avant de retrouver Lou qui s'est enfuie, à deux pages de la fin, Jackie se regarde dans le rétroviseur, « [i]l dit à voix haute, Je suis mort » (*SD*, 108). La scène finale condense des motifs importants

[89] Par ce biais s'active la puissance menaçante de l'intertexte shakespearien, selon les modalités dégagées dans le chapitre précédent, puisque la première pièce pour laquelle répète Jackie est *Hamlet*.

[90] Et quel nom programmatique, pour un personnage qui rappelle les représentations picturales de l'idiot telles qu'on les croise aussi chez Pierre Michon ou chez Pierre Senges, particulièrement celle du Pierrot de Watteau. Voir Agnès Castiglione, « "Tu connais Pierrot", un autoportrait de l'artiste », *in* Agnès Castiglione (dir.), *Pierre Michon. L'écriture absolue*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, coll. « Lire au présent », 2002, p. 45-58 ; Laurent Demanze, « Pierre Senges : "Le chasseur d'idiots", in *Les fictions encyclopédiques. De Gustave Flaubert à Pierre Senges*, Paris, Éditions José Corti, coll. « Les essais », 2015, p. 164-179.

du texte (la peau verte de qui a donné la mort, la pierre qui sert à tuer, la citation tirée du film *Paisà* de Rossellini (1946)) : par ce nouage final des fils symboliques qui sous-tendent l'intrigue, l'écrivaine arrête sa plume avant le dernier mot et fait échoir au lecteur la responsabilité du dernier geste.

Le paradoxe, pourtant, réside dans la puissance heuristique que Kaplan concède à ces figures de tueurs au fil de son œuvre : agacement et méfiance que ressent Serge face au trop beau discours de Jean dans *L'Épreuve du passeur*, désespoir de Pierre qui découvre ensemble Eichmann et Arendt en préparant le baccalauréat dans *Fever*, colère de Jackie face aux phrases toutes faites qui étouffent le réel, ici : « Jackie se dit avec horreur, avec rage, que désormais il verra toujours comme ça, par images toutes faites, par catégories » (*SD*, 74). Un peu plus loin, en commentant la fatuité de Morel, l'écrivain raté si fier de lui et si certain de tenir la vérité sous sa plume, Jackie se livre à une comparaison que le roman n'élucide pas mais dans laquelle on entend la voix de Leslie Kaplan :

> Il me fait penser, dit Jackie, à cet homme revenu d'un camp d'extermination qui disait : Si je n'avais pas vécu cela, je ne serais pas devenu écrivain. Une phrase de ce genre efface tout. Et l'horreur du camp, et le travail d'écrire. (*SD*, 81)

On reconnaît dans ce commentaire une référence véhémente à Primo Levi[91] : face à ce parti pris de l'écriture testimoniale fondée sur l'exactitude mémorielle dont Levi s'explique à profusion, le personnage – sinon Kaplan elle-même – ressent un enfermement réciproque de l'expérience dans les mots (selon une dichotomie raconter *versus* interroger, asséner *versus* remettre en mouvement) et des mots sous le couvercle de l'expérience vécue. Un détour par *L'Excès-l'usine* permet de comprendre en miroir comment Kaplan s'empare, elle, de la matière autobiographique en cassant la ligne narrative, en n'avançant que par fragments, dans le refus de tout commentaire et de toute implication subjective qui se donnerait comme un *je* autoritaire, un doigt pointé dans la bonne direction de lecture. L'écriture

[91] « L'aventure du Lager ne m'a détruit ni physiquement ni mentalement, comme il est arrivé à d'autres ; elle n'a pas détruit ma famille, elle ne m'a pas privé d'une patrie, elle ne m'a pas privé d'une maison, elle ne m'a pas privé d'un travail, tout le contraire, elle m'en a offert un second, car je n'aurais probablement jamais écrit si je n'avais pas eu ces choses à dire », *in* Dina Luce, « Il suono e la mente », *in* Primo Levi, *Conversazioni e interviste 1963-1987*, éd. de Marco Belpoliti, Turin, Einaudi, 1997, p. 33-46, p. 37. Référence citée dans Irena Prosenc Segula, « Primo Levi commentateur de sa propre résilience », *in* Christiane Kègle (dir.), « Écriture, mémoire, résilience », *Études littéraires*, vol. 38, n° 1, 2006, p. 69–76. La réflexion de Primo Levi s'explique, en outre, d'autant plus facilement qu'il ne faisait pas initialement profession d'écrivain, mais de chimiste…

autobiographique exhaustive et narrative n'est toujours pas celle qu'elle adopte, des années plus tard, dans *Mon Amérique commence en Pologne*, et une véritable hantise de l'engluement dans la matière vécue se dessine à la lecture des livres comme des essais de Kaplan. La colle contre le saut, et l'arrachement comme figure de l'écriture – contre la fidélité et, au bout de la chaîne, contre le cliché[92].

Comme les autres « établis[93] » en usine de la fin des années 1960, Kaplan ne revendique *a priori* pas de liens personnels ou affectifs préexistants avec le milieu dont ils traitent et qu'ils observent. Une véritable « éthique de l'énonciation », se fait jour dans l'élaboration de son éthos testimonial, qui refuse d'emprunter la tradition lettrée, et procède par phrases courtes et lissage de la plume pour se défaire de tout ornement spectaculaire qui contredirait le parti pris d'arasement du texte. Toutefois, l'écriture proche des expérimentations poétiques des textualistes est éminemment dramatisée, et impose au matériau de l'établissement une transformation poétique radicale qui la distingue des autres romans d'établis. Kaplan invoque la lecture de *L'Espèce humaine*, de Robert Antelme, qu'elle a faite après la rédaction de *L'Excès-l'usine*. Ce texte sur l'expérience concentrationnaire éclaire rétrospectivement son propre choix énonciatif, où se cristallise *a posteriori* le parallèle lancinant qui soutient le livre entre l'univers quasi-carcéral de l'usine et l'espace concentrationnaire. « Je pense que Robert Antelme, lui aussi, a vu le « on » s'imposer à lui[94] », écrit-elle.

Dans ce travail de neutralisation énonciative des affects et de la subjectivité, la critique a retrouvé l'ambition d'une écriture blanche, telle que Barthes en formulait le souhait dans *Le Degré zéro de l'écriture*[95] : une écriture « neutre, innocente, transparente, indicative, amodale, [proche d'un] style de l'absence[96] ». Selon

[92] Voir notamment toute la partie des *Outils* consacrée à ce rejet : « Contre une civilisation du cliché. Perte de sens et pensée autoritaire ». En ligne : http://lesliekaplan.net/contre-une-civilisation-du-cliche/.
[93] Ce terme fait référence à un mouvement porté par des écrivains de sensibilité maoïste essentiellement, ayant fait l'expérience du travail à l'usine dans les années 1960-1970. Parmi eux, on peut citer également Robert Linhart (*L'Établi*, Paris, Éditions de Minuit, 1978) ou Jean-Pierre Martin (*Le Laminoir*, Champ Vallon, 1995). Pour une analyse sociologique de ce mouvement, voir Marnix Dressen, *De l'amphi à l'établi. Les étudiants maoïstes à l'usine (1967-1989)*, Paris, Belin, coll. « Histoire et société », 2000 ; voir également Jean-Pierre Martin (dir.), *Les Temps modernes*, n° 684, « Ouvriers volontaires. Les années 68. L''établissement' en usine », 2015.

[94] Propos de l'écrivaine rapportée par Anne-Sophie Bailly et Amélie Durand dans leur compte-rendu d'une rencontre avec Leslie Kaplan dans le cadre du master de création littéraire de Paris 8, le 11 mars 2014. En ligne: http://www.master-creation-litteraire.univ-paris8.fr/spip.php?article1201.
[95] Roland Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture* [1953], Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Essais », 2014.
[96] Je reprends cette liste au texte d'introduction de Dominique Viart, qui lui-même cite Barthes, *in* Dominique Rabaté et Dominique Viart (dir.), *Écritures blanches*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, coll. « Lire au présent », 2009, p.7. Viart explique les réticences que

Dominique Viart, l'écriture blanche pourrait être tenue pour une des formes stylistiques possibles du minimalisme littéraire, théorisé en reflet du minimalisme plastique, dans la lignée de l'aventure réductionniste de tout un pan de l'art moderne emblématisée par le *Carré Blanc sur fond blanc* de Malevitch (1918[97]). L'écriture blanche porte en effet un impératif de distance envers les normes établies et les rhétoriques installées, selon un parti pris d'« affranchissement stylistique[98] ». Ecriture de la rupture, elle œuvre à plusieurs niveaux : socio-idéologique d'abord, puisque toute langue charrie un système axiologique fondateur pour la communauté ; historique ensuite, dans la suite des considérations d'Adorno et pour une parole qui tente encore de s'élever malgré la faillite des humanismes au milieu du XX^e^ siècle ; syntaxique enfin, lorsqu'elle privilégie un mouvement par juxtaposition de notations : « La phrase n'est plus qu'un nominalisme isolé, comme le sont aussi les actes qu'elle exprime, sans lien de conséquence ni de causalité[99] ».

Dans *L'Excès-l'usine* en effet, l'absence d'intrigue et l'accent sur l'expérience monotone du quotidien, les personnages à peine esquissés, les phrases minimales et la prose fragmentaire posent les jalons d'une ostensible résistance au roman, en désinvestissant le récit. Cette écriture de la juxtaposition et de l'accumulation, parfois réduite à la phrase ou au groupe nominal, peut évoquer les expériences d'Emmanuel Hocquard, parmi d'autres poètes textualistes, qui privilégie « le littéral contre la métaphore[100] », rappelle Dominique Rabaté. Dominique Viart distingue ainsi trois champs de l'écriture blanche : entre ces entreprises de poésie dites « grammairiennes », l'impassibilité romanesque représentée notamment par les auteurs « minimalistes » de Minuit, et l'écriture socio-anthropologique dont Leslie Kaplan offre également un exemple.

L'Excès-l'usine se donne en effet comme un laboratoire d'écriture : sur le plan infra-diégétique, il refuse toute mise en intrigue et progresse en cercles concentriques à mesure que passe le temps à l'usine. La métaphore dantesque constitue ainsi un fil rouge du livre. Dans *L'Excès-l'usine* en effet, le « on » porte des actions pourtant

---

l'abondance des qualificatifs fait peser sur la pertinence d'une notion peut-être plus métaphorique que sémiotique.

[97] Auquel *Carré blanc*, d'Yves Ravey (Les solitaires intempestifs, 2003) fait une référence explicite.

[98] Dominique Viart, *op.cit*., p.14.

[99] *Ibid*., p.18.

[100] Dominique Rabaté, « La fabrique de l'écart : Emmanuel Hocquard », *Le Chaudron fêlé : Écarts de la littérature*, Paris, Éditions José Corti, 2006, p. 101-112, p. 103. Voir également sur le rapprochement avec la poésie grammairienne ou textualiste Dominique Viart, *Anthologie de la littérature contemporaine française, Romans et récits depuis 1980*, Paris, Armand Colin, 2013, p. 144.

singulières, liées à une femme qu'on identifie grâce aux accords genrés des adjectifs qualificatifs au fil du livre. L'ambition d'effacement n'en ressort que plus, et le « on » doit d'abord être saisi comme la marque d'un impossible ancrage subjectif au sein de l'usine. Comme le souligne Julien Lefort-Favreau à propos de l'expérience de l'établissement des membres de L'UJC(ml) (Union des jeunesses communistes, d'obédience marxiste-léniniste) : « l'émancipation des masses passe par un processus de subjectivation, mais l'expérience de Kaplan lui fait plutôt remarquer à la fois l'absence totale de subjectivité en usine et la fixité des identités sociales[101] ».

Sur le plan de la réception du texte toutefois, cet effacement de la conscience subjective fonctionne comme un inclusif adressé au lecteur, appel à l'identification et à faire sienne l'expérience du travail d'usine, d'autant plus qu'il s'oppose à d'autres pronoms de la troisième personne, qui désignent les autres travailleuses par opposition au témoin. On lui appliquerait alors, par transposition, les analyses que Michael Sheringham développe autour de l'usage du « je » que fait Annie Ernaux dans *La place*[102] et *Une Femme* :

> Dans ces textes hybrides, qui mêlent littérature, sociologie et histoire, le « je » se fait « transpersonnel » car il fusionne le soi et l'autre ; il cherche non à exprimer une identité mais à saisir, au sein du champ de l'expérience propre, les signes d'une réalité collective plus vaste[103].

Le paradoxe, chez Annie Ernaux, naît de l'adoption de la première personne pour tendre à l'objectivité partageable d'une vérité de l'expérience par sortie de soi. Chez Kaplan toutefois, nulle volonté de réparation à l'œuvre. Le témoignage n'est pas orienté vers une conjuration de l'oubli ou vers une quelconque restauration (celle, par exemple, d'une transmission par le récit qui porte la mémoire des années), il veut marquer et circonscrire l'étrangeté d'un monde réduit à un fonctionnement parfaitement autonome, hétérogène à la société. La différence fondamentale tient au point de vue adopté : Leslie Kaplan vient de l'extérieur et doit s'intégrer au monde de l'usine pour écrire depuis cette expérience, quand Annie Ernaux vient de l'intérieur du monde ouvrier qu'elle décrit, et écrit précisément depuis l'autre rive de la fracture sociale. Nulle sensation de trahison de classe ou de sa propre famille, chez Kaplan :

---

[101] Julien Lefort-Favreau, « Les communautés littéraires de Leslie Kaplan. De l'usine à l'atelier d'écriture, l'égalité des intelligences », *in* Jean-François Hamel et Julien Lefort-Favreau (dir.), *Tangence*, n° 107, « Des communautés de lecteurs », 2015, p. 55–72. En ligne : < https://www.erudit.org/fr/revues/tce/2015-n107-tce02164/1033950ar/>. Consulté le 19 février 2018.
[102] Annie Ernaux, *La Place*, Paris, Gallimard, 1983 et *Une Femme*, Paris, Gallimard, 1988.
[103] Michael Sheringham, *Traversées du quotidien. Des surréalistes aux postmodernes* [2006], trad. Maryline Heck et Jeanne-Marie Hostiou, Presses Universitaires de France, 2013, p. 336.

au contraire, la sensation qu'écrire diminue l'écart des subjectivités tout en rendant sensible l'étrangeté des expériences. Quand Kaplan cherche à comprendre l'expérience du dedans, Ernaux veut la restituer à ses disparus.

Ce travail de l'amodalité fait signe vers un double malaise, tant face à la langue que face au monde, qui se cristallise par ailleurs dans l'intimité médiée ou gommée des personnages. Il aurait maille à partir avec ce que Viart appelle, avec Adorno, une expérience de la vie mutilée, qu'il saisit dans la tension entre les interdits de la représentation et la nécessité d'une parole renouvelée. Le blanc, comme la réduction et l'austérité, deviennent les symptômes d'une réticence à la fois éthique et esthétique, qui oscille avec une légèreté soucieuse, dans les textes du contemporain, entre dérision et mélancolie. Ainsi de la posture d'objectivité supposément adoptée par les « impassibles », dans le contenu infime et quotidien de la diégèse et dans le style défait de toute emphase. Les analyses que Wolfgang Asholt consacre en ce sens à Yves Ravey confirment la densité historique du geste de neutralisation de l'écriture : « […] chez Ravey, l''écriture blanche' est indissolublement liée aux 'mutilations' de notre époque[104] ». En posant la question du réalisme et de la représentation de l'expérience, Asholt démontre qu'il s'agit chez Ravey moins d'une entreprise ludique et ironique de détachement de la réalité (telle que la pratique par exemple Jean-Philippe Toussaint) que d'un approfondissement de son rapport au monde par des procédés de minimalisation et de concentration. Dominique Viart situe ainsi Ravey parmi les auteurs caractéristiques des « malaises du roman », parce qu'il introduit « un grain de sable dans la mécanique bien huilée de la représentation [et qu'il] porte la réalité à son extrême dérèglement[105] ». La voie de l'écriture blanche serait alors une possible issue pour le roman contemporain dans son effort de se saisir d'une réalité sociale et politique qui échappe – on voit cela, également, dans le travail qu'effectue Marie Redonnet, dont les contes postmodernes s'articulent autour des blessures de la modernité, depuis le motif des camps de *Candy Story*[106] jusqu'à celui des migrations clandestines dans *Diego*[107], ou chez Kaplan, autour de la mémoire de la Shoah, par le biais du romanesque dans *Fever* ou en l'intégrant au pacte autobiographique dans

[104] Wolfgang Asholt, « Minimalisme ou écriture blanche ? L'œuvre d'Yves Ravey », *in* Bruno Blanckeman et Barbara Havercroft (dir.), *Narrations d'un nouveau siècle. Romans et récits français (2001-2010)*, Paris, Sorbonne Nouvelle, coll. « Fiction/Non Fiction XXI », 2012, p. 251-264, p. 253.
[105] Dominique Viart et Bruno Vercier*, op.cit*., p.424, cité dans Wolfgang Asholt, « Minimalisme ou écriture blanche ? L'œuvre d'Yves Ravey », *op.cit*., p.251.
[106] Marie Redonnet, *Candy Story*, P.O.L, 1992.
[107] Marie Redonnet, *Diego*, Paris, Éditions de Minuit, 2005.

Mon Amérique commence en Pologne, voire dans le témoignage, dans *L'Excès-l'usine*.

La pensée, mal à l'aise, hésite toutefois face à cette comparaison récurrente, chez Kaplan, entre l'expérience de l'usine et celle des camps, l'une vécue en personne, l'autre par concaténation sur le mode de la communauté brisée et d'une empathie métonymique (permise par les origines juives de l'auteure), et menée dans ce texte au nom d'une universalité de l'expérience individuelle, pour qui la plus grande souffrance serait celle de l'absence de pensée libre. Face au « on » inclusif, une seule occurrence du pronom personnel de la première personne apparaît ainsi dans *L'Excès-l'usine* : « Personne ne peut savoir le malheur que je vois » (*EU*, 14). Cette phrase constitue en réalité une citation, traduite, d'une chanson d'esclaves chère à Leslie Kaplan : « *Nobody knows the trouble I've seen* », interprétée notamment par Louis Armstrong, et qui donne son titre au premier volume de la série *Depuis maintenant* de même que son surnom à l'héroïne du roman. L'énallage temporelle de la traduction renforce la saillance de l'incursion personnelle qui porte, dans la version originale, la complainte des esclaves noirs des plantations américaines. Une fois encore, la comparaison fait signe vers un supposé irréductible de l'humain, qui permet et justifie que l'auteure replie l'une sur l'autre comme exactement similaires les trois expériences de l'esclavage des Noirs aux États-Unis, de la captivité dans les camps de la mort nazis, et du travail en usine – toujours en se plaçant du point de vue de la victime.

Un impensé de ce texte est alors celui de la situation de l'écriture : l'engagement de Kaplan, pour contestataire qu'il soit, demeure à l'écart des apports de la sociologie bourdieusienne et des études culturelles plus récentes, particulièrement autour de l'épistémologie du point de vue et de l'intersectionnalité[108]. Il s'ancre bien davantage dans le domaine ontologique et philosophique (autour de la question du Mal, toujours à l'horizon de ces romans) que dans le domaine réellement politique. Plus généralement, et malgré l'instauration d'un

[108] Voir particulièrement la notion d'habitus chez Bourdieu, et ses implications sur le capital social : Pierre Bourdieu, *Le Sens pratique*, Éditions de Minuit, coll. « Le sens commun », 1980. Sur le concept d'intersectionnalité : Kimberle Crenshaw, « Mapping the Margins : Intersectionality, Identity Politics, and Violence against Women of Color », *Stanford Law Review*, Vol. 43, n° 6, 1991, p. 1241-1299 ; sur l'épistémologie du point de vue : Sandra Harding, « Rethinking Standpoint Epistemology: What is Strong Objectivity? » *in* Linda Alcoff and Elizabeth Potter, (eds.), *Feminist Epistemologies*, New York, London, Routledge, 1993 ; Elsa Dorlin, *Sexe, genre et sexualités. Introduction à la théorie féministe*, Paris, PUF, 2008.

cadre axiologique net dans ces romans, la ligne demeure fine entre folie révélatrice et folie meurtrière, entre « bonne » et « mauvaise » folie, ferment de vie et de mouvement (« Miss Nobody knows ») ou agent de destruction (Millefeuille, Jackie), selon le schème duel de la révélation apocalyptique.

Si Barthes exclut de l'écriture blanche les notions de Temps et d'Histoire, c'est bien autour de la mémoire problématique du siècle dernier que doit s'appréhender la blancheur neutralisante d'une certaine écriture amodale, neutralisée, tournée vers les violences du monde contemporain et hantée par celles du passé. Perec évidemment, dès *L'infra-ordinaire* (1973) et particulièrement dans les listes de *Je me souviens* (*Les Choses communes, I,* 1978) en serait l'exemple fondateur, mais l'on trouve déjà cette fonction de reconstitution d'un monde habitable après la perte (amoureuse, familiale) chez Barthes, quoiqu'elle n'ait pas maille à partir avec l'histoire du monde[109].

Les analyses d'Antoine Compagnon sur la modernité s'accordent avec cette réflexion, lorsqu'il souligne le « nomadisme [110] » propre au postmoderne, son absence fondamentale d'engagement. Pourtant, le dégagement absolu des messieurs toussaintiens et de leurs avatars, repliés dans une solitude imperméable au monde et à son cours[111], n'a rien de commun avec la résistance impassible et opiniâtre, par exemple, des héroïnes de Marie Redonnet, ou des personnages vengeurs de Ravey ou de Viel qui se construisent avec leurs morts et leurs échecs, et constituent une forme

[109] David Le Breton appelle ainsi « blancheur » « cet état d'absence à soi plus ou moins prononcé, le fait de prendre congé de soi sous une forme ou sous une autre à cause de la difficulté ou de la pénibilité d'être soi ». Il attribue spécifiquement cette tendance à l'individu contemporain dont l'existence serait, d'abord, un « porte-à-faux ». « La blancheur est un engourdissement, un laisser-tomber né de la difficulté à transformer les choses. Dans cet univers de la maîtrise qui s'impose dans l'ambiance de nos sociétés néolibérales, elle est une paradoxale volonté d'impuissance ». L'engourdissement ne naît pas d'une passivité résolue, mais d'une volonté d'inaction et d'absence au monde et à soi, à laquelle le sociologue confère une dimension, sinon politique, du moins éthique, dans le refus des logiques de productivité qui dominent la société contemporaine. David Le Breton, *op.cit.*, p. 17-19.

[110] Qu'il définit exactement en ces termes : « traversée sans engagement de tous les territoires, dans toutes les directions, y compris vers le passé, sans plus de sens du futur ». Antoine Compagnon, *Les cinq paradoxes de la modernité*, Paris, Éditions du Seuil, 1990, p. 165. Désorientation d'une traversée chaotique, toutefois, n'implique pas dégagement éthique ou politique, et il faudrait amender ce propos en ce sens. Janusz Przychodzen *(De la simplicité comme mode d'emploi. Le minimalisme en littérature québécoise*, Québec, Presse de l'université Laval, 2014) parle lui d'une « déterritorialisation spatiotemporelle, mais aussi [d']une préférence pour les marges, au prix d'un désengagement social », p. 11.

[111] Nicolas Xanthos consacre un article à la poétique de l'effacement chez Jean-Philippe Toussaint : « Le souci de l'effacement. Insignifiance et poétique narrative chez Jean-Philippe Toussaint », *in* Audrey Camus (dir.), *Études françaises*, n° 1, vol. 45, « Écritures de l'insignifiant », 2009, p. 67-87. En ligne : https://www.erudit.org/en/journals/etudfr/2009-v45-n1-etudfr2906/029840ar/.

de survivance spectrale dans un monde menacé d'engloutissement[112]. Ces livres-là redéploient le schéma du roman d'apprentissage pour tracer une voie dans les ténèbres, mais ils effectuent ce geste *sotto voce*, selon une alliance paradoxale entre le caractère saillant du geste de réduction et le travail de neutralisation des affects narratifs.

Les romans de Toussaint et de Kaplan, de Gailly et de Redonnet, d'Oster, de Ravey, etc., se rejoignent donc autour d'un travail commun de l'atténuation et de la réduction, perçu depuis la scène de réception comme la mise en œuvre d'une esthétique du contrepied : refus des schémas narratifs traditionnels, suspension du réalisme psychologique, opacification de l'intériorité. Mais, il faut y insister, les positions axiologiques qui sous-tendent ce travail particulier chez chacun se situent parfois à l'opposé. Dominique Rabaté instaure ainsi une limite franche entre l'ironie remarquée chez les « impassibles », terreau d'une dissociation de l'écriture et de son objet qui fait signe vers un dédoublement mélancolique du sujet, et l'écriture blanche à proprement parler, perçue comme un effort d'objectivation. La distance ironique et l'inaptitude à la coïncidence et à l'empathie dont font preuve les « récits minimalistes » les excluent, selon le critique, du régime de la blancheur :

> Pour parler d'écriture blanche au sens que je propose ici, c'est-à-dire comme recherche d'une voix blanche, il faut que la distance ou l'écart soit donné comme le réel même (et non le produit d'une opération subjective portée à son égard). L'effet est donc de neutralisation du sujet, et non plus de position ironique – devenue impossible à occuper[113].

Rabaté pointe là le paradoxe essentiel de la blancheur pour des écritures à la première personne : dans un tel système énonciatif, le retranchement émotif accentue d'autant plus le *Je* (dans son impossible réalisation) qu'il l'estompe, l'abolit dans la neutralisation des affects. Le soubassement traumatique des romans de Redonnet, Ravey ou Kaplan, dont les racines plongent dans la densité historique du réel, se distingue ainsi de la mise en scène d'une impossible adhésion au monde chez Toussaint, Gailly ou Oster.

Confrontés à cette inaptitude à investir le monde de leur subjectivité, les personnages (toussaintiens surtout, ici) se rassemblent sous le motif de la réticence, et en déclinent diverses formes, depuis le narrateur de *La Salle de bain* enfermé en lui-

[112] Parfois littéralement : *Splendid Hotel* (P.O.L, 1987) met ainsi aux prises la narratrice avec l'avancée menaçante du marais qui entoure l'hôtel familial.
[113] Dominique Rabaté, « D'une voix blanche », *in* Dominique Rabaté et Dominique Viart (dir.), *Écritures blanches, op,cit*., p. 347-356, p. 352.

même au point d'élire pour résidence une baignoire qui préfigure les piscines et autres espaces utérins de repli sur soi, au chercheur faussement nonchalant de *La Télévision*, au fort peu productif Monsieur... Le caractère pensif des personnages, si fréquent depuis les débuts de l'œuvre qu'il en devient une épithète toussaintienne comme on parle d'épithètes homériques, en un renversement de l'élan de l'épopée, signale ces décrochements saturniens comme une extériorité au monde et à soi. La réticence, forme de mélancolie, est l'une des manifestations les plus reconnaissables de l'incurable carence d'être-au-monde dont souffrent les personnages.

Ces personnages inactifs, spectraux, se tiennent au bord du réel comme de l'intrigue. Comme le souligne Nicolas Xanthos, ils se montrent parfaitement incapables de toute initiative, préférant s'agréger au mouvement déployé par d'autres personnages (une amante ou une compagne, un ami ou un collègue) quitte à s'y soustraire *in extremis* ou à s'en faire rejeter[114]. Par manque de désir ou manque de capacité, ils préfèrent demeurer dans une solitude élue plutôt que de s'intégrer aux différents réseaux professionnels ou amicaux qui s'ouvrent à eux : c'est l'exemple du narrateur de *La Salle de bain* réticent à se rendre à l'Ambassade ou silencieux, voire mufle, face aux amis d'Edmondsson, de celui de *La Télévision* cherchant à tout prix à éviter ses collègues, jusqu'au narrateur de la tétralogie de Marie dont on ignore le métier qu'il pratique et à qui on ne connaît guère d'autre fréquentation que Marie (ou son fantasme obsédant). C'est Monsieur, se prêtant au rituel de la sociabilité collégiale en substituant toutefois au contenu des échanges possibles un accomplissement méthodique des gestes attendus au quotidien[115] :

> Très vite, Monsieur se fit assez bien accepter au sein de la société. Bien que demeurant réservé avec ses collègues, il ne négligeait pas, à l'occasion, de se mêler à quelque conversation de couloir où, les yeux baissés, il les écoutait débattre de telle ou telle question. Puis, s'excusant de devoir prendre congé, il tournait les talons et regagnait nonchalamment son bureau, laissant traîner une main derrière lui sur les murs du couloir. (*Monsieur*, 8-9)

La main traînante, qui par ailleurs rappelle les traînées optiques des personnages défilant sur les écrans de surveillance dans *La Télévision*, cristallise le

[114] Nicolas Xanthos, « La poétique narrative et descriptive de Jean-Philippe Toussaint : le réel comme oubli de soi », *op.cit*.
[115] Sur cette question, je signale l'étude récente de Cyril Piroux, *Le roman de l'employé de bureau ou l'art de faire un livre sur (presque) rien*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, coll. « Écritures », 2015. L'auteur retrace une filiation de ces personnages d'antihéros (bureaucrates, gratte-papier, scribouillards, etc), parmi lesquels Monsieur et la cohorte des écrivains toussaintiens ratés trouveraient une place de choix.

rapport conflictuel du personnage au temps (qu'il est incapable d'investir, entre les yeux baissés qui refusent l'interaction présente et échappée molle vers le futur) et aux autres. Elle est une présence métonymique, résiduelle, qui souligne l'absence effective. Le narrateur de *La Réticence* constitue de cela l'exemple le plus frappant, dont toute l'histoire repose sur une palinodie qui l'entraîne à Sasuelo pour une visite amicale au couple des Biaggi et l'y fait demeurer seul avec son fils, tâchant par tous les moyens d'éviter une rencontre frontale avec ses amis (au point de pénétrer chez eux par effraction, la nuit).

> C'était en quelque sorte pour voir les Biaggi que je m'étais rendu à Sasuelo mais, jusqu'à présent, retenu par une espèce d'appréhension mystérieuse, j'avais toujours retardé le moment de leur rendre visite, évitant même les parages de leur maison quand je me promenais dans le village. Le jour de mon arrivée déjà, alors que je pensais passer chez eux sitôt installé à l'hôtel, j'avais sans cesse différé le moment d'aller les trouver, et j'étais resté tout l'après-midi dans ma chambre. (*LR*, 16)

L'« appréhension mystérieuse » qui retient le personnage comme un charme puissant se substitue à sa propre volonté pour faire de lui l'objet passif d'un état des choses irrésistible. Procrastination, ataraxie, aboulie, autant de formes d'une retenue qui enferme les personnages toussaintiens dans un en-dehors de la vie sociale. Ni ermites ni désireux ou aptes à se plier à la temporalité du monde, les personnages toussaintiens demeurent fondamentalement isolés dans une « idiorrythmie[116] », au sens où Sheringham, qui reprend le mot de Barthes, l'emploie : comme une forme de vie non soumise aux cadences collectives, l'expression, non d'une passivité, mais d'une révolte, une subversion des normes sociales et politiques par soustraction de soi à l'ensemble. Pour autant, et contrairement à ce que propose Xanthos lorsqu'il conclut à l'« anesthésie[117] » de l'être chez Toussaint, c'est bien d'une empathie

[116] Barthes développe ce concept lors de sa première année au Collège de France, à partir de la lecture qu'il a faite de *L'Été grec. Une Grèce quotidienne de 4000 ans*, de Jacques Lacarrière (Paris, Plon, coll. « Terre humaine », 1976). Il s'agit du mode de vie de moines mi-ermites mi-monastiques : « Le terme d''idiorrythmie' désigne le rythme individuel, fondé sur un équilibre libre et fluctuant entre solitude et communauté, que ces moines préféraient à la fois à l'isolation totale des ermites et à la vie collective de la communauté monastique traditionnelle. (…) Selon lui, l'idiorrythmie, en activant le *ruthmos*, fait signe vers une rythmicité qui est 'par définition individuelle', et éclaire la manière dont le sujet investit les codes naturels et sociaux. L'idiorrythmie 'renvoie aux formes subtiles du genre de vie : les humeurs, les configurations non stables, les passages dépressifs ou exaltés ; bref le contraire même d'une cadence cassante, implacable de régularité'. » Voir Roland Barthes, *Comment vivre ensemble. Simulations romanesques de quelques espaces quotidiens. Notes de cours et de séminaires au Collège de France, 1976-1977*, éd. Claude Coste, in *Les cours et les séminaires au Collège de France de Roland Barthes*, éd. Éric Marty, Paris, Éditions du Seuil, IMEC, 2002, coll. « Traces écrites », p. 39, cité par Michael Sheringham, *Traversées du quotidien. op.cit*., p. 207.

[117] Nicolas Xanthos, « La poétique narrative et descriptive de Jean-Philippe Toussaint : le réel comme oubli de soi », *op.cit*., p. 101.

entravée que sont lestés les personnages : loin de toute impassibilité, les élans souvent comiques de leur volonté contrariée mettent en scène un véritable drame de la conscience incapable de se projeter vers l'autre, souvent bien malgré elle.

À cet égard, *Cinéma* de Tanguy Viel, plus encore que *La Disparition de Jim Sullivan* qui pourtant thématise la tentation spectrale du contemporain et résonne singulièrement avec *L'Évaporation de l'oncle* de Montalbetti[118], marque un paroxysme de l'effacement du personnage. Le roman tout entier tient dans l'effort, toujours failli d'avance selon l'aveu même du locuteur, de raconter au lecteur un film, *Le Limier* de Mankiewicz, pour lui faire partager l'expérience sensible que lui-même en a eue. Fabien Gris rappelle dans son étude sur l'imaginaire cinématographique de la littérature contemporaine comment Tanguy Viel a eu recours à ce stratagème pour pallier une crise de l'inspiration, d'abord comme une gageure à demi sérieuse[119], mais Christine Jérusalem refuse de s'en tenir à cette première fonction du cinéma. Elle souligne au contraire, avec Jean-Louis Schefer, le lien de l'imaginaire cinéphile aux images perdues, et à la mélancolie de la perte de l'enfance. Jérusalem écrit ainsi que les personnages de Tanguy Viel « sont de mélancoliques passe-muraille qui viennent à notre rencontre en traversant *incognito* le voile des images perdues[120]».

[118] Sylvie Cadinot-Romerio analyse ce roman comme un redoublement de la dimension spectrale (« après une vie spectrale, est racontée une mort elle-même spectrale ») qui chercherait en fait à sortir de la spectralité : «Àla fin, le spectre ne hante plus : il est hanté ; il est habité par une histoire, celle du personnage, qui vient remplir sa forme vide ». Sylvie Cadinot-Romerio, « *La Disparition de Jim Sullivan* ou le désir d'en finir », *in* Boris Lyon-Caen (dir.), *Littérature*, n° 179, « Ombres et douleurs », 2015, p. 84-97, p. 97. Ce sont, en outre, ces deux romans que Laurent Demanze choisit de rassembler pour y déceler la teneur blanchottienne de l'écriture de Viel, qui tient cet écrivain en haute place dans son panthéon personnel. Voir Laurent Demanze, « Écrire après Blanchot selon Tanguy Viel », Colloque international Maurice Blanchot : « La littérature encore une fois », Université de Genève, 17-20 mai 2017. J'ajoute enfin que Tanguy Viel a participé à la rédaction du Cahier de l'Herne consacré à Maurice Blanchot : « Maurice Blanchot, jour et nuit », *in* Éric Hoppenot et Dominique Rabaté (dir.), *Cahier Maurice Blanchot*, Paris, l'Herne, 2014, p. 278-283. (Leslie Kaplan y signe par ailleurs l'article « M.B. Constructions », p. 89-94). Pour une discussion de la mélancolie dans l'œuvre de Viel, voir Roger-Michel Allemand, « Tanguy Viel : imaginaires d'un romancier », @nalyses, vol. 3, n° 3, 2008, p. 297-314, p. 301. En ligne: www.revue-analyses.org. Il y est notamment question de *Vers la fiction vraie*, texte essayistique de Viel pour la revue *Inventaire Invention* – désormais arrêtée.

[119] « C'était à un moment où j'avais du mal à trouver l'énergie d'une fiction et où le cinéma semblait me narguer, à cause, précisément, de sa capacité à produire des fictions à la chaîne. Alors, comme j'étais fasciné par *Le Limier*, j'ai eu l'idée de mettre ma propre impuissance à écrire au service de ce que j'admirais le plus. En l'écrivant, je ne savais pas si ce serait seulement un remède pour me guérir ou un véritable livre. » Maxime Pierre, « Entretien avec Laurent Mauvignier et Tanguy Viel », *op.cit*.

[120] Christine Jérusalem, « L'absolue perfection du spectre : un exemple dans la littérature contemporaine à partir des romans de Tanguy Viel », *in* Jutta Fortin et Jean-Bernard Vray, *L'imaginaire spectral de la littérature narrative française contemporaine*, Publications de l'Université de Saint-Étienne, coll. « Lire au présent », 2012, p. 275-282, p. 282. Pour évoquer le lien du cinéma avec l'éblouissement de l'enfance désormais perdue, elle cite les travaux de Jean-Louis Schefer, *L'Homme ordinaire du cinéma*, Paris, Gallimard, coll. « Cahiers du cinéma », 1980.

Le roman consiste ainsi en un monologue ininterrompu qui porte à la fois la description (on parlerait alors d'*ekphrasis* cinématographique[121]) et les émotions que provoque le film décrit, ses résonances dans l'intimité de celui qui en parle.

> L'auteur s'est appuyé sur un récit préexistant – qui plus est un récit plein, aux nombreuses péripéties et retournements narratifs – pour mettre en branle la machine textuelle. Par un jeu symétrique, la logorrhée du narrateur n'a pas d'autre fondement que le récit filmique, qui est à la fois support et finalité du discours ; la voix ne peut s'en passer, au risque de disparaître. *Le Limier* est pour lui cet objet paradoxal qui l'égare, lui fait voisiner la folie, mais qui en même temps maintient son attention et sa présence, justifie sa prise de parole[122].

Tendu vers un aboutissement qui est aussi le lieu de son origine, *Cinéma* se déploie sur plusieurs fils de temporalité distincts : celui du présent de l'énonciation, marqué par une forte volonté de partage intersubjectif dans le récit du film ; celui de l'intrigue du film lui-même, figée et saisie dans sa globalité d'une manière rétrospective ; celui, enfin, de l'émotion du narrateur au moment de son premier visionnage du film, liée à la fois au passé et à la répétition incessante, obsessionnelle, que permet le magnétoscope. A l'horizon du texte, la folie, la disparition, comme conditions de la poursuite du récit. *Cinéma* s'inscrit ainsi dans ce que Dominique Rabaté a appelé les « fictions de voix[123] », caractérisées par une béance paradoxale, un creusement de la parole et l'effacement subséquent du sujet :

> le sujet est en quête du lieu qui pourrait fonder son discours tout en ne pouvant parler que depuis ce lieu. Le récit creuse, précisément, l'incertitude de la relation de tout sujet parlant au discours qu'il croit

[121] Johan Faerber analyse l'*ekphrasis* photographique comme le signe d'une spectralité de l'écriture, une présence du fantôme de la littérature dans les textes de Marguerite Duras (*L'Amant*), de Pierre Bergounioux (*B-17 G*) et de Pierre Michon (*Corps du roi*) : « la photographie y est l'Image absolue, l'image marquante parce que manquante, l'image qui est le défaut même mais qui, à toute force, voudrait être présente, est la chambre noire du récit, la butée aveugle de son possible développement, à la fois le début et la fin de sa promesse narrative, son échec et sa chance. » Johan Faerber, « La Ligne d'ombre. Ou vers une tentative de périodisation de la littérature spectrale (1977-1998) », *op.cit*.

[122] Fabien Gris, *Images et imaginaires cinématographiques dans le récit français contemporain (de la fin des années 1970 à nos jours)*. *op.cit*., p. 206.

[123] « …[L]es récits en question, ces fictions de voix, écrites à la première personne et qui aspirent à trouver le juste rapport du sujet narrateur à lui-même, proposent en fait des mises en scène de leur propre production. La voix narrative cherche à se rejoindre. L'expérience du lecteur double ainsi celle de l'écrivain : elle est une quête tangentielle du point où la voix pourrait idéalement se confondre avec elle-même, un chemin vers le centre dérobé de son surgissement. Ce point évanescent que la littérature moderne depuis Kafka a pu assimiler au silence ». Dominique Rabaté, *Vers une littérature de l'épuisement*, Paris, Éditions José Corti, 1991, p. 8. Ce sont des textes du milieu du XX^e^ siècle qui composent le corpus d'enquête de Rabaté : Beckett, Des Forêts, Michaux, et le critique se demande même si l'époque proprement contemporaine peut encore être considérée comme marquée du même sceau de l'épuisement.

> habiter ou maîtriser. […] il devient difficile de saisir ce qui assure encore l'intégrité de la parole[124].
>
> Ce mouvement de disparition du sujet qui s'efface en s'inscrivant dans la scène de son écriture est la source de la joie esthétique comme dépossession active de soi[125].

Hantée par sa propre disparition en même temps qu'aiguillée et fondée par cette hantise même, l'écriture de *Cinéma* tiendrait alors du fantasme, entendu comme « scène » au sens où le définissent Jean Laplanche et Jean-Baptiste Pontalis, où le sujet figure lui-même comme pris dans la séquence d'images sous une forme désubjectivée, où la projection confine à la dénégation de soi[126]. Selon Dominique Rabaté, l'écriture moderne obéit à un double impératif : « interminable recommencement d'un mouvement de mise au dehors, tentation pour une forme qui dirait tout de l'obscur désir, qui en tarirait la source[127] ». *Cinéma* rejoue ce drame à sa manière en le médiatisant par triangulation (le sujet n'est distant de lui-même qu'en tant qu'il est à la fois spectateur et montreur, et c'est ce dédoublement polarisé par l'objet filmique du désir qui entraîne la non coïncidence de la voix à elle-même) et en l'hybridant au contact de formes hétérogènes au roman. Le livre met en scène une inscription fantasmatique du *Je* lyrique dans et par un imaginaire figural proprement romanesque (puisque le romanesque n'est pas l'apanage du roman, et qu'il est aussi, éminemment ici, cinématographique) :

> Délimitant un cadre qui se fait espace de projection, épaisseur du déroulement d'épisodes et temporalisation de l'expérience, le roman croit à la fiction : il en joue. Son secret est interne, il s'incarne dans des personnages qui s'identifient à ce qu'ils sont vraiment grâce à la crise narrative[128].

La structure même du roman, fondée sur la tension narrative et sur une dynamique de résolution (ce que Rabaté appelle « la crise narrative »), met en scène

---

[124] *Ibid*., p. 9.
[125] *Ibid*., p. 10.
[126] « Le fantasme n'est pas l'objet du désir, il est scène. Dans le fantasme, en effet, le sujet ne vise pas l'objet ou son signe, il figure lui-même pris dans la séquence d'images. Il ne se représente pas l'objet désiré mais il est représenté participant à la scène, sans que, dans les formes les plus proches du fantasme originaire, une place puisse lui être assignée. […] Conséquences : tout en étant toujours présent dans le fantasme, le sujet peut y être sous une forme désubjectivée, c'est-à-dire dans la syntaxe même de la séquence en question. D'autre part, dans la mesure où le désir n'est pas pur surgissement de la pulsion, mais est articulé dans la phrase du fantasme, celui-ci est le lieu d'élection des opérations défensives les plus primitives telles que le retournement contre soi, le renversement dans le contraire, la projection, la dénégation ». Jean Laplanche et Jean-Baptiste Pontalis, « Fantasme originaire, fantasmes des origines, origine du fantasme », in *Les Temps modernes*, Julliard, Paris, avril 1964, p. 1833-1868, p. 1868; cité dans Dominique Rabaté, *Vers une littérature de l'épuisement, op.cit*., p. 58.
[127] Dominique Rabaté, *Vers une littérature de l'épuisement, op.cit*., p. 143.
[128] *Ibid*., p. 190.

le cheminement des personnages de soi à soi, grâce aux ressources figuratives de la fiction. Pour Tanguy Viel, le personnage naît d'abord comme « vecteu[r] d'atmosphère », et se développe au fil des situations romanesques qui touchent à « l'obsession physiologique de l'émotion ». Le roman renforce l'impact de partageabilité entre le personnage et le lecteur en mettant à disposition une gamme de figures stéréotypées, la Femme Fatale, le mafieux sur le retour, le fou mélomane, etc., que l'écriture invoque sans vouloir pleinement les incarner : le roman s'achève lorsque le type est construit, la lacune demeure jusqu'à la fin.

> … j'ai l'impression qu'à la fin j'ai des « types » […] mais quand le « type » est achevé, le roman se termine. Et c'est à ce moment là que je pourrais commencer un roman classique au sens où je pourrais utiliser la psychologie aboutie d'un personnage et lui faire vivre des aventures. […] la construction du type se fait dans le livre lui-même[129].

Le romanesque est une puissance d'imagement, de figuration, par quoi le personnage atteint à la projection de lui-même dans un mouvement de restauration de la coïncidence de soi à soi[130]. C'est cette résolution qui se suspend, dans *Cinéma*, de manière radicale, et en cela ce livre est peut-être le moins romanesque de tout le corpus, et montrerait plutôt la disposition des éléments d'un romanesque jamais fonctionnel. Jean-Max Colard associe ce roman à une « littérature d'après[131] », marquée par la secondarité et la hantise. Il se tiendrait au pôle extrême du spectre romanesque de la constitution du personnage, dernier écran sur notre parcours. L'écran, ici, est celui de toutes les projections : celui du désir qui se dit dans le rapport triangulaire entre film, conte et expérience dont le locuteur est l'agent ; celui de la représentation de soi en spectateur, au fort potentiel métaleptique qui invite le lecteur à s'y projeter également par tout un dispositif d'adresse et d'implication affective ; celui, enfin, qui matérialise ce décalage fondamental entre deux temps dans la saisie de soi, pour une écriture de l'intempestivité jamais résolue. Déjà, à propos de *L'Absolue perfection du crime*, Johan Faerber évoquait la possibilité d'un « dialogue

[129] Cette citation et les précédentes viennent de l'entretien que mène Maxime Pierre, « Entretien avec Laurent Mauvignier et Tanguy Viel », *op.cit.*
[130] Par opposition donc avec le récit, selon la terminologie employée par Rabaté, qui n'a plus de figure puisqu'il s'établit dans l'espace de la réflexivité.
[131] Jean-Max Colard, *Une littérature d'après. « Cinéma » de Tanguy Viel*, Dijon, Les Presses du réel, 2015.

posthume[132] » où le narrateur et Marin se rejoindraient enfin, dans l'après-coup de l'irrémédiable.

L'œuvre de Tanguy Viel, qui oscille entre fraternités électives et trahisons assassines, braque ainsi le projecteur sur l'élaboration problématique du sujet intime. C'est en rompant les liens, jamais heureux dans ces livres où les amants se trompent l'un l'autre comme l'un sur l'autre, où les frères se jalousent et les pères s'abolissent, que les personnages de Viel adviennent réellement. Il s'agit de se défaire soi-même de l'autre en qui on avait cru se reconnaître, moins selon une trajectoire d'affirmation d'une individualité suffisante et victorieuse que comme une entreprise générale de dénonciation de l'illusion. L'identité individuelle émerge par creusement puis abandon des formes imposées par les différentes configurations affectives (familiales, amoureuses) qui entourent les personnages. Entraves plutôt que lien. Ce qu'il reste ensuite des personnages demeure de l'ordre du spectral, de la figure évidée : on reconquiert les contours d'une silhouette sans plus trouver de quoi les remplir. L'acte de liquidation des héritages, bien souvent, est aussi un largage définitif des amarres, et les différents personnages disparaissent les uns à la suite des autres : fondu au noir, lorsque le narrateur tourne finalement le dos à l'objectif comme à Marin et sort de l'écran dans *L'Absolue perfection du crime* ; départ définitif qui solde les comptes du passé dans *Paris-Brest* ; évaporation mystérieuse vers un avenir auquel le livre ne permet de donner aucune forme (Dwayne Koster dans *La Disparition de Jim Sullivan*). Dans un article qu'il consacre à Jean Échenoz, en s'étonnant d'être si longtemps passé à côté de cet auteur qu'il tient désormais pour important, Tanguy Viel propose la formule d'une « narration spectrale[133] » qui qualifierait le sentiment persistant d'absence qui nous saisit à la lecture. Absence du roman, absence du personnage, absence surtout du narrateur pour une valse de fantômes et de revenants.

***

[132] Johan Faerber, *« L'Absolue perfection du crime », 2001, Tanguy Viel*, Paris, Hatier, coll. « Profil d'une œuvre », 2007, p. 80.
[133] Tanguy Viel, « Pour une littérature post-mortem », *in* Christine Jérusalem et Jean-Bernard Vray (dir.), *Jean Échenoz, une tentative modeste de description du monde, op.cit*., p. 255-265, p. 256.

CONCLUSION : OMBRES CHINOISES, SILHOUETTES PROJETÉES

Tendre un écran de projection plus qu'un miroir, entraîner le lecteur selon un pacte de comblement des lacunes délibérées du texte, évider le personnage, le délester de tout réalisme psychique ou social, l'inscrire dans un bougé permanent, un flou, qui déclenche l'activité herméneutique et soutient la lecture. Le romanesque ne prétend pas fournir une représentation finie de l'expérience subjective ni des rapports humains : c'est dans l'infinitude d'une constitution toujours imparfaite, inachevée, qu'il se loge, et dont il appelle le lecteur à se saisir cognitivement mais, aussi, affectivement.

Le parcours de ce chapitre pose le premier jalon d'un effort de périodisation des récits contemporains, vers un approfondissement de l'ancrage romanesque qui se joue notamment dans la constitution du personnage à mesure que se solde le soupçon formaliste. Ce chapitre évalue ainsi les déplacements de ces récits entre plusieurs pôles de lecture, et si j'insiste sur la dimension spectrale de personnages défaits de toute densité, cette tentation elle-même, qui n'est pas uniforme dans le champ, évolue au fil des périodes. On peut en effet déceler dans *La Disparition de Jim Sullivan* un investissement du personnage plus proche des esthétiques traditionnelles, même si cette proximité devient un élément de la dimension parodique du roman. Ainsi Dwayne Koster ne souhaite-t-il s'abolir dans un changement brutal d'identité que parce qu'il a au préalable subi la défection de tous les liens professionnels, amoureux et sociaux qui garantissaient jadis son identité. De même, l'évaporation que désire l'oncle de Yasu chez Montalbetti, malgré ses connotations de blancheur blanchotienne, est aussi motivée par une probable déception amoureuse (que la narratrice souligne avec de délicates précautions rhétoriques). Spectralité et mobilisation des ressorts romanesques de constitution du personnage peuvent donc aller de pair, et il est bien ici encore question de degrés, et d'infléchissement tonal plus que thématique.

> L'écriture, ainsi, peut en somme thématiser le mouvement des spectres, élaborer des personnages qui se construisent eux-mêmes sur l'expérience d'une perte ou d'une absence dont ils portent la trace, qui les enveloppe de leur halo, construire des univers de fiction dans lesquels ces spectres volatiles pèsent, qu'ils hantent, d'une manière diffuse, diaphane,

> évanescente, et jusqu'aux apparitions bienveillantes et placides des ancêtres de la préhistoire[134].

Spectres *dans* le roman, et non plus spectralité *du* roman – celle que Viel décèle chez Échenoz, et qui ne correspond déjà plus à sa pratique à lui.

C'est pourquoi la trajectoire du personnage toussaintien me paraît emblématique d'un infléchissement romanesque sensible très largement dans le champ, récemment encore commenté dans l'œuvre d'Échenoz, par exemple[135]. On a beaucoup glosé sur la supposée rupture introduite par le cycle de Marie face aux livres précédents. La lecture est aiguillée notamment par la forme massive de la tétralogie, qui revendique dès le paratexte un ancrage plus massif dans la question romanesque qui contraste avec la composition très saccadée des précédents romans (qu'on pense seulement au jeu de découpage ostentatoire, entre parties et paragraphes, qui fonde la structure de *La Salle de bain*). Une lecture graduée permet toutefois de mieux rendre compte des oscillations toujours maintenues entre les deux pôles de la gaucherie loufoque (et, partant, de la spectralité dans le décalage avec le présent) et de l'épanouissement du personnage (fût-ce dans une mélancolie qui n'attend que d'être comblée – et, auprès de Marie, elle finit en effet par l'être). Les exemples que j'ai traités montrent avec force la persistance d'une hantise de l'intempestivité jusque dans ces quatre volumes, où même elle atteint un degré d'explicite inédit, qui entre en balance avec la structure explicitement réparatrice de l'ensemble. De la rupture à l'annonce de la grossesse de Marie, c'est toute une quête identitaire, empruntant aux motifs du voyage initiatique et du roman sentimental, qui s'achève en apothéose. Tout se passe comme s'il avait fallu combler la béance initiale par un patient travail du temps (celui auquel se livre le récit, tout en retours et projections) pour atteindre enfin à la coïncidence de soi avec le présent, le monde, et les autres. L'enfant que porte Marie est un témoin de cette coïncidence retrouvée, d'autant plus évidemment que l'annonce a lieu au cimetière où est enterré le père de l'héroïne, dans un effet de

[134] Christine Montalbetti, « Pourvu qu'il y ait un petit coin de vue avec arbres », dans Laurent Zimmermann (dir.), *L'aujourd'hui du roman*, Nantes, Éditions Cécile Defaut, 2005, p. 101-128, p. 114-115. Montalbetti commente ici sa propre pratique d'écriture, en lien avec les photographies spirites qui font apparaître des silhouettes par surimpression sur des clichés (rassemblés à la Maison européenne de la Photographie, à Paris, pour une exposition de novembre 2004 à février 2005). Son allusion finale est à *L'Origine de l'homme*, où l'histoire du paléontologue Jacques Boucher de Crèvecoeur de Perthes se double des déambulations fantomatiques des hommes préhistoriques dont il s'apprête à révéler l'existence.

[135] May Farouk, *Le retour du roman d'aventures. Formes et enjeux contemporains. À partir de Jean Échenoz*, Paris, Honoré Champion, collection « Bibliothèque de littérature générale et comparée », 2017.

bouclage qui réunit Eros et Thanatos et résorbe la distance entre passé et présent, ici et ailleurs, premiers et derniers volumes de la tétralogie (on se souvient que Marie appelle le narrateur au téléphone pour lui annoncer la mort de son père, dans une scène où se répondent, *in absentia*, leurs égarements et leurs déplacements : lui dans un train de nuit chinois, elle en milieu d'après-midi dans les galeries du Louvre). Le motif spectral demeure puissant dans le cycle marial, mais il indique plutôt la vertu consolante de l'écriture, selon un mouvement d'approfondissement de l'empreinte romanesque sensible au fil des textes de Toussaint.

Le motif du désir permet de ressaisir ce qui se joue dans ces textes autour de la constitution de soi et de l'autre, dans la confrontation des subjectivités. Ainsi chez Kaplan, le désir est-il le mouvement qui permet la rencontre avec le réel, une curiosité essentielle qui pousse à sortir de soi pour étendre sa compréhension du monde. Il est cependant l'apanage de ses personnages « porteurs de question », dans la lignée de Marie, « Miss Nobody knows », quand les autres sont figés dans la dépression, figures pétrifiées de la mélancolie : Damien et Pierre, Emilienne, Millefeuille, et surtout les ombres de l'usine, lieu dont Kaplan parle comme d'un « en deçà du désir[136] ». Étonnamment, la géographie du désir reconduit une certaine répartition politique des espaces. Chez Montalbetti, le désir traduit un besoin fondamental de reconnaissance de l'autre comme soi, condition pour que puisse advenir une rencontre, une communauté sensible. À l'inverse, le désir toussaintien demeure monadique et forclos, comme le montre l'échec répété des scènes sexuelles (notamment dans le cycle de Marie). Le désir n'est pas d'une rencontre, mais d'une fusion avec l'autre, il est désir de soi à travers l'autre. La grossesse finale de Marie qui marque la réunion définitive des deux personnages après tant de chassés-croisés, mais aussi les scènes de baignade et surtout le chant de la « disposition océanique », lieux d'une dissolution heureuse de soi dans les éléments et le temps, en sont autant d'épiphanies textuelles. Enfin, le désir chez Viel s'est mué en sidération. Il est un manque indépassable qui rend les personnages incapables d'habiter le présent. L'individu n'existe alors que dans un arrachement au temps (notamment dans les déclinaisons de la folie : paranoïa, obsession des narrateurs rétrospectifs du *Black Note*, d'*Insoupçonnable*, de *L'Absolue perfection du crime*, résignation de Kermeur dans *Article 353 du Code Pénal*) ou à l'espace (dans *Paris-Brest*, seul le déracinement à Paris – qui marque aussi une

[136] « Usine », entretien de Leslie Kaplan avec Marguerite Duras, *op.cit*., p. 118.

rupture avec le passé de l'enfance et le présent de violences non résolues, culminant dans la rédaction du livre comme forme supérieure de détachement du présent, fait advenir le personnage à ses propres yeux).

Le personnage offre ainsi une figure quasi-vacante, et le support de projection du lecteur pour la mise en acte d'émotions par projection. L'évidement de cette instance traditionnelle du romanesque opère d'abord dans une dimension actantielle, puisque ces personnages se caractérisent par leur inaptitude générale, procrastination, refus ou retard, qui les situent toujours dans un temps parallèle au présent et les empêche de s'ancrer dans l'*hic et nunc* de la narration. De cet humour mélancolique, de ce détachement forcés se dégage une force de projection peu commune : si le lecteur des romans traditionnels est amené à s'identifier au personnage grâce à un travail de vraisemblance psychologique, si le lecteur du Nouveau Roman est maintenu, quant à lui, à l'écart du personnage par suspension précisément de ce ressort psychologique, le lecteur des romans contemporains occupe une place renégociée au carrefour de l'écriture et de la réception : il se projette pour combler un vide aménagé pour lui. Son empathie est l'effet paradoxal d'une absence à soi du personnage. C'est lui qui figure en filigrane dans la thématisation de la pulsion interprétative qui anime ces récits comme une métaphore du travail de lecture qui implique une volonté active de participation : l'écriture métaleptique qui caractérise ces récits, dont je m'apprête à mesurer les effets dans le chapitre suivant, en est un ressort essentiel.

Le pacte de lecture qui s'instaure ici relève en effet d'une relation triangulaire, inévitablement médiée, dans laquelle le lecteur occupe l'un des pôles, face à celui du personnage et à celui de la surface du texte, supposément impassible ou blanche. Un glissement s'effectue là, qui touche d'abord à un fonctionnement cognitif puis à une particularité culturelle de l'époque contemporaine. Si le contemporain, comme le soutient Eco, est une ère de la médiation, alors ces romans proposent la mise en actes de la triangulation du désir qui agit, réciproquement, sur la lecture du roman et sur la manière dont se ressent l'expérience de vie effective. En me projetant dans le texte pour y faire vivre le personnage fantomatique, en devenant à mon tour une ombre du texte, est-ce que je ne coule pas en retour ma propre expérience dans des modèles romanesques familiers ? Telle est la question, poignante, que pose Frank Wagner dans une note discrète de l'un de ses articles, au sujet des relations amoureuses :

> On peut penser notamment au sentiment amoureux, et se demander dans quelle mesure son origine n'est pas partiellement fictionnelle. Telle me semble être la question centrale du dernier roman de Patrick Deville, *Ces deux-là* (Paris, Minuit, 2001), où l'on peut lire : « Comme si elle allait tomber dans le panneau, elle qui était du côté des artistes, et de la vaste conspiration des artistes qui ont inventé de toutes pièces ce mythe de l'amour » (p. 94). Certes, il faut faire ici la part de l'ironie, mais la question n'en est pas moins posée. Et il me semble bien s'agir là d'un questionnement d'époque, puisque dans un récent entretien Éric Chevillard à son tour s'interroge : « Nos vies sont parodiques, il est fort possible que même nos émotions les plus sincères soient des effets de culture[137] ».

La question des vies « parodiques », celle des expériences médiées (et pas seulement *médiatisées*, terme qui porte souvent une connotation dépréciative liée à l'évolution de nos sociétés vers les médias de masse et qui manque les enjeux de la modélisation), est bien la question centrale du romanesque contemporain tel qu'il s'écrit ici. Pour le dire avec Montalbetti,

> Les romans qu'on lit sont aussi des mondes qu'on habite, et on peut s'y sentir en terrain familier. D'où vient ce sentiment de familiarité ? Ces univers de fiction qui ressemblent à nos paysages intérieurs entretiennent aussi sans doute des échos inapparents avec d'autres romans qu'on a lus (et qui ont eux-mêmes contribué à forger ces paysages intérieurs), et je ne sais quoi qui fait penser que quelque chose y ressemble à chez soi[138].

Allons plus loin : le sentiment de familiarité romanesque naîtrait d'une innutrition réciproque, que la seule accumulation des lectures ne suffit pas à expliquer. Vivre sa vie comme un roman serait, alors, un symptôme puissant du contemporain, réévalué à la faveur d'un glissement entre horreur du scénario et crainte de l'artificialité (le fil de la modernité qui culmine par exemple dans *Belle du Seigneur*[139]), d'une part, et constat progressivement apaisé d'une irrémédiable secondarité, de l'autre. Du roman à la vie et de la poule à l'œuf, notre monde intérieur est, intrinsèquement, un monde romanesque, dans la sédimentation des strates accumulées qui finissent par confondre l'espace paroxystique de la fiction et celui de nos appartements intérieurs.

---

[137] Frank Wagner, « Glissements et déphasages. Note sur la métalepse narrative », in *Poétique*, n° 130, 2002, p. 235-253, p. 253.

[138] « L'espace de la fiction. Christine Montalbetti répond aux questions de Philippe Brand », *in* Barbara Havercroft et Michael Sheringham (dir.), *Revue française de Fixxion contemporaine*, n° 4, « Fictions de soi », 2012.

[139] « Ignobles romanciers, bandes de menteurs qui embellissaient la passion, en donnaient envie aux idiotes et aux idiots. », s'exclame ainsi Solal à quelques pages de la fin du roman. Albert Cohen, *Belle du seigneur*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », éd. Christel Peyrefitte et Bella Cohen, 1988, p. 962.

CHAPITRE 5. L'INVITATION AU ROMAN : MÉTALEPSES ET FIGURES DU LIEN.

> [...] vous vous imaginez des jours et des nuits durant avec votre héros tangible à votre portée, quel bonheur oui, mais coincé là et risquant votre vie de même, quel danger la lecture et de s'y croire un peu [...].
>
> Christine Montalbetti[1]

> [N]ous sommes tous […] des papys de la côte normande.
>
> Christine Montalbetti[2]

En même temps qu'elle s'accorde à reconnaître, dans un large pan de la fiction contemporaine, l'affirmation renouvelée d'un élan romanesque tendu vers le désir et le plaisir de raconter, la critique souligne aussi l'importante présence de la métalepse, forme privilégiée de ces écritures, comme une caution lucide de l'élan du roman. La métalepse, initialement figure de rhétorique, désigne en narratologie un phénomène de transgression des niveaux narratifs (entre le niveau de la narration et celui des événements narrés, ou, en termes genettiens, entre le récit et l'histoire[3]). Genette propose de s'en tenir à une définition de la métalepse restreinte à

> une manipulation – au moins figurale, mais parfois fictionnelle […] – de cette relation causale particulière qui unit l'auteur à son œuvre, ou plus largement le producteur d'une représentation à cette représentation elle-même[4].

[1] Christine Montalbetti, *L'Origine de l'homme*, *op.cit*., p. 82.
[2] « …parce que, n'en déplaise au directeur du casino, tu es aussi une part de nous. Car nous sommes tous, au moins le temps pour moi d'écrire ton histoire, au moins le temps pour vous de la lire (la lecture n'est-elle pas faite pour ça), des papys de la côte normande. » Christine Montalbetti, *Trouville Casino*, *op.cit*., p. 218.
[3] C'est Gérard Genette qui reprend la figure de Fontanier notamment, et la fait passer du champ de la rhétorique à celui de la narratologie. Il parle ainsi de « *métalepse narrative* », que les classiques appelaient « *métalepse d'auteur* ». Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1972, p. 244. Lucien Dällenbach préfère, lui, parler de « *mise en abyme de l'énonciation* » (p. 100). Lucien Dällenbach, *Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1977 (voir particulièrement à ce sujet le chapitre « La narration mise au jour », p. 100-122.
[4] Gérard Genette, « De la figure à la fiction », *in* John Pier et Jean-Marie Schaeffer (dir.), *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*, Paris, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2005, p. 21-35, p. 25.

Il distingue en outre entre la métalepse, « transgression ascendante[5] » où l'auteur s'incarne dans sa fiction comme figure créatrice, de l'« *antimétalepse*[6] », qui désigne les cas où la fiction pénètre à l'inverse dans la vie réelle.

Dans l'important recueil qu'ils consacrent à la figure, John Pier et Jean-Marie Schaeffer notent en outre l'ancienneté de la pratique plus que du nom qu'elle porte désormais, et ses affinités avec certaines visions du monde et certaines esthétiques (comme le baroque, le romantisme ou un certain type de modernisme, par opposition avec le classicisme ou le réalisme) autant qu'avec certaines tonalités littéraires contre d'autres. Les pratiques de l'ironie ou du comique, notamment, en seraient friandes, contre les écritures tragiques ou lyriques. La métalepse relèverait alors d'une pratique du second degré, peu compatible avec une adhésion totale du narrateur à son propos, et dénoterait une intention d'auteur, une exigence critique vis-à-vis de sa propre écriture – ou, du moins, une conscience réflexive. Pier et Schaeffer distinguent enfin la métalepse marquée comme telle dans la narration, et donc perceptible, à la manière du *Tristram Shandy* de Sterne où les interventions du narrateur dénoncent clairement cette contamination des niveaux, de la métalepse « qui fait l'économie du relais diégétique[7] ».

Franchissement à découvert ou infraction clandestine donc, la métalepse est la source d'un brouillage du récit plus ou moins explicite, donc plus ou moins déstabilisant, pour le lecteur. Dans les deux cas, il s'agit bien d'une tension du texte hors de lui-même, d'un franchissement vers les espaces de sa réception (qui fonctionne également à l'inverse, lorsque le lecteur se trouve happé sur la scène narrative et propulsé dans les pages mêmes qu'il parcourt). La métalepse travaille ainsi le texte sur plusieurs niveaux : rhétorique, tonal, esthétique, et cognitif. Elle engage des notions de pragmatique du discours en même temps qu'une analyse poétique. Sur le plan épistémologique, elle engage un discours sur l'acte représentationnel lui-même, et en interroge les rouages en y aménageant du jeu, voire en les grippant :

> [Les effets de ces violations du « pacte représentationnel »] peuvent en effet aller jusqu'à une déstabilisation du fonctionnement représentationnel

[5] *Ibid*., p. 32.
[6] *Idem*.
[7] Pier et Schaeffer citent notamment l'exemple du troisième livre de *Tristram Shandy*, où le narrateur, enfin libéré des protagonistes, se réjouit de pouvoir enfin se consacrer à l'écriture de la préface. Pour la métalepse qui se passe du relais diégétique, les auteurs s'appuient sur l'exemple de *Don Quichotte*. *Ibid*., p. 11 et *sqq*.

> comme tel, marqué par l'effondrement de la frontière qui sépare l'acte représentationnel de l'univers représenté. Dispositif expérimental qui explore les frontières de l'acte représentationnel, la métalepse nous en apprend du même coup beaucoup sur les conditions de fonctionnement normal de la représentation[8].

C'est bien, *in fine*, les ressorts et pratiques de la représentation qu'interroge la métalepse. En croisant les lignes énonciatives du récit, c'est le regard porté sur le monde qu'elle met en perspective, et les pratiques représentationnelles dans les arts et la littérature en particulier qu'elle interroge. L'usage de la métalepse sied bien à la postmodernité, entendue avec Eco comme une épistémologie de la distanciation systématique de l'énonciateur et de l'énoncé. Contrairement au monde que dépeint le récit factuel, le monde que dépeint le récit de fiction dépend entièrement de l'acte de narration : c'est ce que la métalepse révèle et met en relief, transformant la fameuse « suspension volontaire de l'incrédulité[9] » en suspension de la *crédulité*, et adoptant « une fonction ironique, dans la mesure où elle instaure un contrat de lecture particulier fondé non plus sur la vraisemblance, mais sur un savoir partagé de l'illusion[10] ».

Claire Stolz souligne que l'usage de cette figure constitue un trait caractéristique des écritures contemporaines, qui creuse une distance avec l'acte de narration tout en favorisant, paradoxalement, le développement du récit. La métalepse redistribue les rôles et les équilibres lors de la lecture :

> [S]i le XX^e^ siècle a été celui de la déconstruction du récit et du narré, le début du XXI^e^ est celui de la déconstruction de la narration, et de la double instance auctoriale et narratoriale, au profit de la coénonciation « lectoriale » […] paradoxalement alliée à ce qu'on a appelé le « retour du récit[11] ».

Stolz explique que la métalepse est devenue si fréquente qu'elle aurait perdu toute dimension subversive, telle qu'elle pouvait la déployer encore chez Albert Cohen ou chez Louis Aragon[12]. Jean-Marie Schaeffer va plus loin encore, et rattache

---

[8] *Idem*.
[9] Selon la fameuse formule de Coleridge (« *willing suspension of disbelief* »).
[10] La formule est de Christine Baron, « Effet métaleptique et statut des discours fictionnels », *in* John Pier et Jean-Marie Schaeffer (dir.), *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*, *op.cit*., p. 295-310, p. 298.
[11] Claire Stolz, « Le vertige des contingences auctoriales et narratoriales : un nouvel espace de dialogisme et de coénonciation avec le lecteur », *in* Cécile Narjoux et Claire Stolz (dir.), *Fictions narratives du XXI^e^ siècle. Approches rhétoriques, stylistiques et sémiotiques*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014, p. 155-171, p. 155.
[12] Je reprends les exemples qu'elle évoque dans son article. Estelle Mouton-Rovira se livre au même constat dans sa thèse de doctorat : « La réflexion attendue sur la sollicitation connivente du lecteur, lorsque le narrateur intervient pour commenter le déroulement du récit, peut ainsi être réévaluée : elle

le plaisir de la fiction à cette duplicité particulière entre immersion fictionnelle et vigilance soupçonneuse :

> […] d'une certaine façon, une fiction autodénonciatrice ne fait jamais que refléter en son propre sein la double attitude qui définit la feintise ludique partagée : immersion mimétique d'un côté, neutralisation de ses effets pragmatiques de l'autre. Quant au plaisir particulier que nous prenons à des fictions de ce type, il est peut-être dû au fait même de ces basculements répétés entre leurre et neutralisation consciente[13].

Loin des lectures de l'immersion immédiate que provoquerait le roman (ces lectures que les critiques antiromanesques, depuis le XVII^e^ siècle, attribuent surtout aux enfants et aux femmes, pour une mauvaise lecture des œuvres et dans un souci de préservation de la bonne morale), Schaeffer n'envisage la lecture romanesque que dans son articulation entre immersion fictionnelle et distanciation. Le processus d'identification implique cet espace de distanciation, dans une mobilité constante du sujet lisant. Le rapport distance-immersion est changeant, souple, il est l'objet d'une réévaluation constante. La lecture est ainsi un exercice à la fois de liberté et de modestie, dans la négociation toujours relancée de la juste distance avec le texte[14].

Enfin, comme figure aussi bien que comme discours, la métalepse soulève des enjeux liés à l'autorité narrative, qui se questionne et se met en scène contre une parole qui se donnerait d'un bloc, solide, monologique, infaillible. S'engager sur le chemin de la métalepse implique ainsi de faire la part fine des zones d'adhésion et des zones de décrochements de l'instance narrative face au texte, et de prêter attention aux modalités d'une autorité narrative paradoxale, parce qu'elle ne se montre que par à-coups, en discontinu. Cela nous amène, enfin, à interroger la posture des narrateurs et narratrices de cet ensemble de texte pour en questionner la fiabilité à partir des jeux de transgression et de miroir auxquels ils et elles se livrent.

---

n'est en aucun cas subversive à l'égard de la fiction et fonctionne au contraire comme signal connivent de littérarité, elle permet en cela d'établir et de maintenir un régime de connivence avec le lecteur ». Estelle Mouton-Rovira, *Théories et imaginaires de la lecture dans le récit contemporain français*, Thèse de doctorat en littérature française soutenue à l'Université Paris-Diderot le 10 novembre 2017, sous la direction de Nathalie Piégay, p. 102.

[13] Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction?*, Paris, Editions du Seuil, 1999, note 38, p. 162.

[14] Je concorde ici avec les réflexions qu'a proposées Dominique Rabaté à partir des écrits de Schaeffer, lorsqu'il oppose l'« intelligence intuitive de la mobilité de tout sujet dans ses rapports d'identification » à une « lecture unaire », qui serait celle de l'identification complète. Il s'agit, selon ce paradigme de distance/immersion, de « se reconnaître en sujet » en tant que la lecture nous « met en rapport avec ce qui ne relève pas, *stricto sensu*, du seul domaine subjectif ». « Nous sommes amenés à reconnaître ce qui est notre part subjective impliquée par le livre », en quoi « notre part subjective » n'est « pas le tout du sujet ». Dominique Rabaté, « Lire le roman pour se trouver ou se perdre ? », conférence donnée à la Bibliothèque des Grands Moulins de Paris Diderot, le 19 mars 2018. En ligne : https://www.youtube.com/watch?v=vsq5hNNoVik&feature=share.

Les romans de Toussaint, Kaplan, Viel et Montalbetti se caractérisent en effet par des infractions ostentatoires aux codes narratifs, principalement à travers les commentaires des narrateurs sur leur propre discours. Nous avons déjà lu par exemple, dans l'*incipit* de *La Réticence*, comment le narrateur toussaintien souligne l'inadéquation de son propos avec les attentes dont il se sait porteur. Ces interventions systématiques entrecoupent et empêchent parfois la narration, selon une pratique ludique [15] qui rappelle notamment la tradition de l'antiroman ou du roman parodique[16]. Dans sa thèse de doctorat, Estelle Mouton-Rovira suggère toutefois de dépasser ce niveau de l'analyse, et de ne pas se satisfaire d'une lecture de la métalepse au prisme de l'ironie, du jeu, ou d'une complicité distanciée qui entérinerait le discrédit de l'illusion fictionnelle. Elle pointe les limites de la qualification de « ludique », dont elle souligne la labilité et le risque qu'elle entraîne d'une axiologie où l'on passerait d'une pratique du divertissement à une complicité fondée sur la distinction. Une partition entre « bons » lecteurs et lecteurs « naïfs » s'esquisse alors :

> Le jeu est alors un principe de distinction bien plus que de mise en commun. Ce régime du clin d'œil entendu, s'il facilite le geste critique, ne nous semble pas rendre compte de notre corpus. Il est bien entendu possible d'y déchiffrer des références intertextuelles et d'y parcourir des réseaux d'influences et d'héritages, voire de les y inventer, en vertu d'une créativité et d'une liberté critiques. Mais la mise en scène de la lecture et des lecteurs ne vise pas, ou pas seulement, à mettre en valeur un tel régime de connivence lettrée. Elle interroge, par la représentation des destinataires et de leurs pratiques, les méthodes de lecture et d'interprétation, en suggérant de substituer au régime de la connivence érudite des communautés de complices au sein desquelles le partage du savoir ne soit pas fondé sur l'exclusion de certains (mauvais) lecteurs[17].

---

[15] Référence à Olivier Bessard-Banquy, *Le roman ludique. Jean Échenoz, Jean-Philippe Toussaint, Éric Chevillard*, Presses universitaires du Septentrion, coll. « Perspectives », Lille, 2003. Bertrand Fillaudeau propose, quant à lui, une acception freudienne de l'adjectif appliqué à la pratique littéraire comme tentative d'apprivoisement, voire de correction, d'une réalité décevante par une représentation imaginaire : on peut aussi lire à cette lumière, quoiqu'avec précaution, le travail du romanesque étudié ici. Voir Bertrand Fillaudeau, *L'Univers ludique d'André Gide. Les soties*, Paris, Éditions José Corti, 1985.

[16] Dans *Métafictions (1670-1730). La réflexivité dans la littérature d'imagination* (Paris, Honoré Champion, coll. « Les Dix-huitièmes siècles », n° 65, 2002), Jean-Pierre Sermain suggère une parenté forte entre le roman moderne, parmi lesquels les antiromans, et le conte de fée. Tous deux prennent en effet la fiction comme objet en même temps qu'ils constituent une réflexion à son égard, à une époque « postcritique ». Écrire après le *Quichotte* suppose en effet d'intégrer à la fiction l'analyse savante de la Fable. La différence tiendrait aux critères de littérarité des deux genres : si le conte vaut pour la distance qu'il instaure avec un canon explicitement mis en scène, le roman joue, lui, à effacer ce dernier. On voit en quoi la dynamique de réticence et d'embrassement du romanesque qui se joue dans le corpus, analysée à cette lumière, tient plus généralement à un travail sur les codes génériques.

[17] Estelle Mouton-Rovira, *Théories et imaginaires de la lecture dans le récit contemporain français*, *op.cit.*, p. 102.

Au-delà du jeu ironique qui ferait le lit des écritures d'après les formalismes, au-delà d'une pratique du feuilletage des intertextes exhibée comme un acquittement au dessillement romanesque moderne, Mouton-Rovira perçoit dans la métalepse un geste de resserrement du lien avec le lecteur, tendu vers l'instauration de « communautés de complices ». C'est bien la figure du lecteur qui émerge à l'horizon de ces pratiques héritières de toute une veine antiromanesque, roman parodique en premier lieu, et désormais orientées vers une préoccupation renouvelée de la fiction pour la scène de sa propre réception. Il ne s'agit plus de tenir le lecteur à distance de l'illusion fictionnelle, mais bien de rétablir avec lui, par-delà les remises en question historiques dont la fiction a fait l'objet tout au long du XX^{e} siècle, une « connivence ».

Chantal Lapeyre opère le même constat à partir des œuvres de Pierre Michon, de Pascal Quignard, de Gérard Macé ou de Richard Millet[18]. Elle pointe le souci constant qui informe ces écritures de saisir une expérience de la réception par spectacularisation de la scène de lecture (dans *La grande Beune*[19], *Le dernier des Égyptiens*[20], ou *Le lecteur* et *Le secret du domaine*[21]). Il faudrait distinguer, toutefois, entre une interrogation tournée vers le lecteur comme destinataire absent du texte, et une autre qui se retournerait vers le narrateur, finalement autonome face à un lecteur cantonné au rôle de spectateur. Si les textes de Michon appellent le lecteur à eux, les adresses constantes du *Bavard*, par exemple, le maintiennent pour toujours à distance, et le procédé de la métalepse, largement mêlé d'épanorthose, vise davantage à empêcher la complicité qu'à l'établir[22]. C'est du lecteur comme narrataire, en tant qu'il est destinataire du texte et peut occuper plusieurs rôles – attente patiente, décodage amusé, chasse éperdue et jusqu'à la collaboration au développement de la fiction, que je parlerai ici.

Mon propos n'est pas d'entrer à mon tour sur un terrain largement balisé, celui des théories de la réception, mais de mettre en lumière à travers la figure de la métalepse l'un des pivots essentiels du caractère paradoxal des pratiques romanesques

[18] Chantal Lapeyre, « Narrataires et lecteurs dans quelques "récits" contemporains », *in* Annie Rouxel et Gérard Langlade (dir.), *Le sujet lecteur. Lecture subjective et enseignement de la littérature*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2004, p. 169-178.
[19] Pierre Michon, *La grande Beune*, Lagrasse, Verdier, 1996.
[20] Gérard Macé, *Le dernier des Égyptiens*, Paris, Gallimard, 1989.
[21] Pascal Quignard, *Le lecteur*, Paris, Gallimard, 1976, et *Le secret du domaine*, Édition de l'Amitié, 1980.
[22] Dominique Rabaté parle de « rupture de la complicité » : « Pour le lecteur, il n'y a qu'une fausse complicité, ou plus précisément une complicité subie, avec le narrateur du *Bavard* : nulle intimité, nulle fusion possible entre le 'je' qui parle et ce tiers auquel il s'adresse. » Dominique Rabaté, *Louis-René des Forêts. La voix et le volume*, Paris, Éditions José Corti, coll. « Les essais », 1991, p. 32.

à l'œuvre dans mon corpus. La métalepse, en croisant les mondes de la fiction, de l'écriture et de la réception, opère comme un véritable embrayeur narratif à partir duquel un univers romanesque peut à nouveau se construire. Elle occupe une place centrale dans cette étude parce qu'elle concentre, par son fonctionnement double de désignation de l'artifice du roman et d'appel à la complicité du lecteur, la tension qui anime l'écriture entre embrassement et réticence au romanesque. La pratique de la métalepse contemporaine constitue ainsi l'un des gestes par lesquels l'écriture s'acquitte de la dette du soupçon de la fin du XX^e^ siècle. Elle œuvre à rétablir une croyance en la fiction, distincte aussi bien de la crédulité romanesque traditionnellement honnie que de l'ironie dominante d'un certain début de XXI^e^ siècle.

À la suite de Claire Stolz et d'Estelle Mouton-Rovira, je partirai à mon tour de la tripartition historique que Frank Wagner propose pour distinguer les usages de la métalepse depuis le roman réaliste. Selon lui, la figure remplirait tour à tour trois fonctions, correspondant à trois programmes esthétiques différents au fil de cette histoire récente du roman. Wagner sépare ainsi la métalepse à fonction de régie narrative caractéristique du roman mimétique de l'âge réaliste, de la métalepse à fonction sémiotique d'autogenèse sur laquelle joue le Nouveau Roman. Le roman contemporain, enfin, s'appuierait sur cette figure pour dissoudre les frontières entre réalité et fiction et impliquer le lecteur dans la construction fictionnelle[23]. On passerait alors, selon la formule synthétique de Claire Stolz, de l'aventure ricardolienne et oulipienne d'une écriture à une aventure proprement fictionnelle, « dans laquelle est soulignée la contingence auctoriale et narratoriale pour faire de la coénonciation lectoriale le ressort essentiel de la diégèse et de la narration[24] ».

[23] Frank Wagner, « Glissements et déphasage. Notes sur la métalepse narrative », in *Poétique*, n° 130, avril 2002, p. 235-253.

[24] Claire Stolz, « Le vertige des contingences auctoriales et narratoriales : un nouvel espace de dialogisme et de coénonciation avec le lecteur », *op.cit*., p. 171. On voit comme est dépassé dans cet agencement le mécanisme pointé par Genette dans *Figures III*, dont il restreignait alors l'effet à : « un effet de bizarrerie soit bouffonne […] soit fantastique ». Gérard Genette, *Figures III*, *op.cit*., p. 244. S'il évoque plus loin, avec Borges, l'inquiétude qui résulte de la perméabilité révélée des frontières entre le diégétique et l'extradiégétique, il semble que celle-ci également devienne objet du jeu citationnel sur lequel repose la métalepse dans nos romans. Bouffonnerie, fantastique, inquiétude deviennent alors eux-mêmes objets de la représentation, et constituent une nouvelle strate de la narration qui se déplie en plusieurs niveaux : l'intrigue, l'acte de la narration, les effets de la dramatisation de l'écriture, jusqu'à rejoindre le lecteur dont la connivence se tisse précisément comme suturation de ces trois niveaux.

1) LA MÉTALEPSE, PIVOT DE LA RELATION ROMANESQUE

Les effets de métatextualité sont le symptôme d'un débordement du roman sur sa réception et de sa volonté d'atteindre son lecteur au-delà de la sphère de la narration, qui doivent s'interpréter de manière distincte selon que la narration émane d'un narrateur extradiégétique ou intradiégétique. L'infraction sera plus grande et plus notable dans le second cas que dans le premier, puisque c'est alors le protagoniste qui parvient à faire porter sa voix vers deux types de destinataires : personnages et lecteurs. Christine Montalbetti joue pleinement de cette déformation de la sphère du possible ou du vraisemblable, jusqu'à faire de la métalepse une marque reconnaissable de son style et à fournir à Gérard Genette l'un des exemples sur lesquels il appuie son étude centrée sur cette figure[25]. Montalbetti en particulier, parmi mon corpus d'étude, a prêté une attention minutieuse à sa propre pratique de la métalepse. C'est à partir de son travail que je développerai une lecture de la métalepse comme pivot des écritures romanesques contemporaines, qui désigne l'illusion en même temps qu'elle en neutralise le contrecoup ironique. Non plus transgression subversive mais passerelle entre les mondes, pour une suspension volontaire de l'in*croyance*, et non de l'in*crédulité*[26]. Le lecteur de ces textes contemporains ne cherche pas à renouer avec une forme de premier degré qui serait, à en croire les détracteurs du roman, le propre des lectures romanesques – où l'on pourrait développer sur le caractère largement fantasmatique de cette figure du lecteur (et surtout de la lectrice) naïf, dont l'expérience est surtout attestée dans les romans et les discours critiques eux-mêmes. Il s'agit au contraire de réengager, par l'intégration d'une réflexion sur le statut fictionnel du texte au cœur de l'acte narratif, une foi lucide en le roman. Je développe cette distinction essentielle entre crédulité et croyance à partir d'un vœu que formule Montalbetti, dans un entretien à Andrea Del Lungo :

---

[25] Gérard Genette, *Métalepse. De la figure à la fiction*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 2004, particulièrement p. 129-130.

[26] Jacqueline Chénieux-Gendron pose déjà, dans sa lecture des romans surréalistes, l'opposition entre ces deux termes : « Or la narration romanesque requiert en fait de la part du lecteur une croyance qui n'est pas crédulité devant l'illusoire créé. Le romancier le sait, qui ne tend pas à l'hallucination du lecteur. Car l'illusoire n'est ni du vrai ni du faux. ». Jacqueline Chénieux-Gendron, *Inventer le réel. Le surréalisme et le roman, 1922-1950*, Paris, Honoré Champion, coll. « Champion classiques. Série Essais », 2014, p. 18.

> Nous ne nous demandons plus comment ne pas raconter une histoire afin de nous démarquer de l'héritage d'un roman narratif. Au contraire, notre héritage à nous, c'est ce roman défait, qui se méfie des intrigues et des personnages. La question devient alors plutôt de savoir comment récupérer, sur le fond de ce désenchantement exultant du Nouveau Roman, quelque chose comme une *croyance*. On ne peut ni faire fi de cet héritage du Nouveau Roman et reprendre les choses exactement comme si le Nouveau Roman n'avait pas existé (à moins d'être sourd aux métamorphoses du roman), ni le répéter, car il est pour nous désormais du passé[27].

Ces propos soulignent la dimension diachronique de la réflexion de l'auteure sur sa propre pratique. Montalbetti écrit *après*, c'est-à-dire *avec* : aussi bien avec une longue tradition romanesque qu'avec le Nouveau Roman, qui fait retour sur celle-ci en y portant un œil défiant. Si l'expérience du Nouveau Roman se situe du côté de l'évidement et de la défection (des intrigues, des personnages, de la confiance en la fiction), l'écriture de Montalbetti, et d'une communauté de ses contemporains qu'elle rassemble dans ce « nous » générationnel, se veut entreprise de refondation d'une foi, une « *croyance* » en l'écriture romanesque. L'enjeu n'est pas le retour en arrière (pour un romanesque réactionnaire) ni la table rase (dans le redoublement désormais désuet de la geste avant-gardiste), mais bien le réaménagement d'une éthique de la lecture et de l'écriture. Ce geste convoque les figures textuelles du narrateur et du lecteur, dans leur qualité de réceptacle des projections mentales et littéraires des conteurs et lecteurs empiriques, et découle d'une conception du roman comme espace dialogique et lieu d'aménagement d'une communauté bénévole. Où l'adresse au lecteur veut mobiliser toute la puissance de l'étymologie pour former de nouveau, entre lui et le texte, des liens désirants.

En effet, les fictions de Montalbetti se distinguent par la très forte présence de la voix narrative, particulièrement visible dans les franchissements des seuils qu'elle opère aussi bien de la scène d'énonciation vers la scène fictionnelle (lorsque la figure de narrateur, bien souvent une narratrice qui porte le nom de l'auteure, s'invite aux côtés de ses personnages) que dans le sens inverse (lorsqu'au contraire c'est au chevet du lecteur qu'elle s'installe, au sein d'un dialogue qui creuse la fiction et engendre une contamination des mondes). Confrontée au désespoir de son personnage principal dans *L'Origine de l'Homme*, la narratrice montalbettienne se projette ainsi comme en

[27] Andrea Del Lungo, « Entretien avec Christine Montalbetti », *in* Andrea Del Lungo (dir.), *Le Début et la fin du récit. Une relation critique*, Paris, Éditions Classiques Garnier, coll. « Théorie de la littérature », 2010, p. 275-288, p. 279-280. Je souligne.

hologramme à son chevet, présence réconfortante, mais aussi figure de régie incitant le lecteur à la même empathie :

> Je réessaye tout de même, je suis là pour ça, en un sens, Allons mon petit Jacques, demain, je le sens, qu'est-ce que je dis je le sens, je le sais, demain est the big day, le grand jour Jacques, celui que tu attends depuis tout enfant, heurté par l'incrédulité des autres, leur jugement hâtif sur toi, souviens-toi quand tu rentrais de l'école ayant encore échoué à dire la leçon comme on l'attendait de toi, de la manière dont on l'attendait, mot pour mot, pourquoi attendaient-ils ça, et puis plus tard, comme l'idée a germé, comme cela t'est venu, cette hypothèse, sur l'homme antédiluvien, et tes recherches, ces silex, tu sais bien toi ce qu'ils valent, leur authenticité tu ne la mets pas en doute, continue, Jacques, demain tu vas voir, tu n'en croiras pas tes yeux, ni nous non plus, on sera baba, devant toi Jacques, tu entends – il m'énerve, il ne bouge pas, il est toujours prostré sur son seuil, avec les éboulements de son espoir autour de lui –, Jacques arrête de faire la chiffe molle (c'est vrai quoi), arrête (je lui secoue un peu l'épaule, sans effet). (*OH*, 239-240)

Jacques, sur le point d'inscrire son nom au panthéon de la paléontologie, perd courage face aux doutes que vient d'exprimer un pair anglais quant à sa découverte. La narratrice s'en vient le consoler, comme elle le fait ailleurs aussi lorsque les manœuvres amoureuses du personnage (elles, fictives) échouent. Les encouragements qu'elle prodigue ici, d'abord tendres, puis rapidement agacés, dans une scène comique qui prend le lecteur à témoin, supposent au personnage une volonté indépendante de l'autorité de la narratrice. La mise en spectacle de la résistance de celui-ci crée une saynète farcesque qui détourne l'intrigue de son cours, selon le principe du récit excentrique dont il a déjà été question[28]. Le passage s'offre donc d'abord comme la mise en scène, en manière d'apologue, d'une réflexion sur l'autorité narrative (visible notamment à travers l'épanorthose qui souligne le caractère proleptique du discours : « qu'est-ce que je dis je le sens, je le sais ») et, plus profondément, sur l'écriture comme artisanat : les pauses forcées qu'impose au récit le caractère changeant de son héros mimeraient alors une respiration nécessaire de la conteuse dans l'acte réel d'écriture.

[28] On voit bien comment les parenthèses se prêtent à une forme d'écriture didascalique, en particulier pour le geste de secousse qu'effectue la narratrice pour encourager son personnage. Janet M. Paterson considère la figure du narrateur-écrivain, réfléchissant sur sa pratique en même temps qu'il écrit le texte que nous lisons, comme l'une des figures privilégiées du « moment postmoderne » du roman québécois. Elle distingue ainsi le souci réflexif postmoderne d'une préoccupation métanarrative largement plus étendue dans l'histoire littéraire autour de ce critère d'incarnation de la figure narrative. Dans le corpus, ce phénomène est particulièrement frappant aussi chez Toussaint. Voir Janet M. Paterson, *Moments postmodernes dans le roman québécois*, Ottawa, les Presses de l'Université d'Ottawa, 1990 ; et Yves Boisvert, *Le Postmodernisme*, Montréal, Boréal, coll. « Express », 1995.

D'une manière comparable, *Journée Américaine* met en scène la résignation d'une narratrice démissionnaire de ses fonctions traditionnelles. Le passage par le *thrift shop*, au chapitre 20 du roman, opère d'abord comme un motif issu de la couleur locale américaine, marque de l'ancrage géo-culturel du roman. Il acquiert toutefois une dimension métatextuelle, et offre en un second temps une métaphore de l'aléatoire qui sert de principe à la narration, lâchement tendue sur l'axe de la *road story*. Surtout, les métalepses qui ponctuent l'inventaire dessinent une figure héroï-comique de narratrice :

> Un nain à bonnet, un cactus en faïence, des lapins itou dont certains ont dans le dos une cavité qui doit bien servir à quelque chose, un cochon avec un chapeau haut-de-forme (qu'y puis-je ?), des oies avec des rubans noués au cou (je n'ai pas choisi), deux petites filles en terre cuite, assises avec leur capeline sur un banc (je n'en suis pas plus responsable), une petite boîte ronde pour y glisser « *my first tooth* », je n'invente rien. (*JA*, 238)

Les protestations de vérité de la narratrice, qui s'attaque avec une ironie complice au mauvais goût et au kitsch du bric-à-brac ainsi rassemblé, tournent en dérision la posture traditionnelle d'un narrateur « régie », au contrôle du récit, en lui opposant l'impuissance résignée, mais docile, d'une voix qui épouse les caprices de son objet. Ni *inventio* ni *dispositio* donc, mais un appel insistant à la connivence amusée du lecteur. Celui-ci emprunte la voie de l'interrogation rhétorique comme celle de la dénégation, selon le fonctionnement perlocutoire du langage qui suppose, à l'horizon de l'énoncé, un destinataire et un effet visé. La métalepse fonctionne ici proprement comme une relance de l'écriture fictionnelle : l'incident, qui ailleurs gripperait la mécanique romanesque, ici la relance, et transforme la difficulté (paresse du personnage, inventaire fastidieux) en le sujet d'une péri-aventure à laquelle le lecteur est invité à prendre part.

Cela s'inscrit par ailleurs, dans *L'Origine de l'homme*, dans la doublure épique du roman, où Jacques, soutenu par la narratrice grimée en aède, tient à se comporter en digne héros. Le personnage porte le souci de ne pas faillir à cette dimension-là de sa geste[29]. Lorsqu'enfin, dans les dernières pages du roman, Jacques s'apprête à atteindre son but et à faire reconnaître l'importance de sa découverte, au moment

[29] Montalbetti rappelle par ailleurs le souci que le véritable Jacques Boucher de Crèvecoeur de Perthes avait de sa postérité : il avait par exemple rempli huit volumes de mémoires qu'il comptait faire publier, et ne faisait pas mystère de ses ambitions. Voir Christine Montalbetti, « Ce que fait la métalepse à la fiction : théorie et pratique », *in* Michel Braud, Béatrice Laville, Brigitte Louichon (dir.), *Modernités 23. Les enseignements de la fiction*, Presses Universitaires de Bordeaux, 2006, p. 117-128, p. 124-125.

même où le personnage atteindrait aux dimensions maximales du héros, sinon épique, du moins historique, il est escamoté par l'écriture, et la narratrice invite le lecteur à prendre sa place. Le contraste de volume entre la description de la joie du personnage et celle du lecteur est éloquent, et le glissement de l'anecdote au triomphe ne s'effectue que pour le second :

> [...] allez, chantez, chantez donc, [...] oui, c'est bien, vous chantez vraiment, vous prenez des poses d'oiseau, comme ça, dans la pièce, quel bonheur de vous voir, vous sautillez tout en chantant, [...] vous êtes le chœur des ouvriers qui célèbrent Jacques, vous êtes Jacques lui-même en son exaltation, vous représentez l'idée d'apothéose, merci, merci, et moi oh je chante très mal, vraiment je n'y tiens pas, je n'ai qu'un filet de voix [...] (*OH*, 100).

Le lecteur devient, *in extremis* et comme l'écrit Estelle Mouton-Rovira, « le reflet hyperbolique des personnages et de leurs émotions[30] », au point de l'emporter sur l'original.

C'est le mouvement inverse qui se déploie dans *Western*. Le lecteur est invité, à l'occasion du passage du héros par la boutique hétéroclite (intradiégétique) de Harry[31], à choisir un souvenir qui pourrait orner son salon (extradiégétique). La frontière est franchie à nouveau, mais dans le sens inverse cette fois (selon le mouvement que Genette appelle une « antimétalepse[32] ») ; la scène repose sur un évident effet de miroir où les manifestations d'hospitalité de la narratrice à l'égard de son lecteur laissent place, quelques pages plus loin, aux démonstrations d'amitiés du même lecteur envers ses propres invités, bien réels ceux-là (quoique fantasmés par le texte), dans son salon haussmannien où il organise un apéritif convivial (*Western*, 114-115). Cette évocation fantasmatique ouvre un couloir trans-fictionnel et trans-spatial à travers le livre : on traverse l'océan (du *thrift shop* américain au salon d'un appartement parisien) en même temps que les frontières de la fiction (en quittant les côtés du personnage principal pour s'interroger sur la pertinence de tel ou tel achat décoratif pour le manteau d'une cheminée domestique). La cohérence de l'acte d'énonciation est maintenue par la vertu d'un imaginaire commun, nourri d'une

[30] Estelle Mouton-Rovira, *Théories et imaginaires de la lecture dans le récit contemporain français*, *op.cit*., p. 90.
[31] Où l'on remarque que la boutique de souvenirs, le stock aléatoire, offre un motif privilégié des romans américains de Montalbetti. Elle en décrit un autre encore dans *Plus rien que les vagues et le vent*, qui se tient sur la côte Ouest des États-Unis, dans l'Oregon.
[32] Gérard Genette, « De la figure à la fiction », *in* John Pier et Jean-Marie Schaeffer, *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation, op.cit*., p. 32.

mémoire partagée d'objets et de boutiques similaires croisés lors de voyages touristiques.

Ces interruptions fréquentes du récit constituent à la fois un point d'arrêt du roman, le lieu d'une disjonction du récit à lui-même et, par conséquent, de la suspension de l'illusion romanesque que l'on pourra lire par le prisme de l'ironie post-formaliste, mais elles sont également, et là en réside tout l'intérêt, le lieu d'un approfondissement du pacte romanesque. Cette voix qui d'abord détourne l'attention de l'intrigue et de ses personnages constitue en un second temps une invitation à les considérer de plus près, elle ouvre un canal d'identification, par médiation, du lecteur au personnage.

> [L'adresse] porte forcément cette trace du roman parodique ou de l'antiroman, selon la façon dont on veut l'appeler. Mais je crois que j'en fais aussi l'usage exactement inverse. Que c'est dans l'adresse au lecteur que je veux réinjecter de la croyance. [...] Au lecteur, je dis que nous nous ressemblons, et je lui parle assez sérieusement car ultimement c'est bien à lui que le texte est destiné. C'est bien dans sa présence à venir que je travaille[33].

Christine Montalbetti établit ainsi le mouvement paradoxal de la métalepse, qui tiendrait à la fois (il s'agit bien d'un « aussi » dans les propos de l'auteure, et non d'un « toutefois ») de l'antiroman, donc de la distance critique envers la fiction, et de l'appel romanesque au lecteur. Elle emploie précisément le terme d'« adresse », plutôt que de rappeler la terminologie critique dont elle est par ailleurs familière : ainsi, la figure du destinataire est mise en valeur dans le souci du lien que peut établir le texte avec son récepteur, et de l'advenue d'une réunion du lecteur et du narrateur sur cette scène-là. Cela ne revient pas à replier le plan du réel sur celui de la fiction :

> Le narrataire constitue bien une figure de lecteur, et à ce titre, en tant qu'il relève de la figure, il n'a d'efficace qu'interne, que dans sa relation avec les autres instances du texte ; l'intervention du lecteur remet en jeu les équilibres et les enjeux de ces chaînes d'instances, mais de telle manière que le narrataire n'a pas de raison théorique de se hisser plus avant que les autres pour réclamer un statut particulier[34].

Estelle Mouton-Rovira déplie ainsi les présupposés narratologiques de cette pratique montalbettienne :

---

[33] Philippe Brand, « Entretien avec Christine Montalbetti. L'espace de la fiction », *in* Barbara Havercroft et Michael Sheringham (dir.), *Revue critique de fixxion française contemporaine*, n° 4, « Fictions de soi », 2012, p. 137-148. [En ligne] : http://www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx04.13/570. Consulté le 7 février 2018.

[34] Christine Montalbetti, « Narrataire et lecteur : deux instances autonomes », *Cahiers de Narratologie*, n° 11, 2004, p. 7-8. En ligne : http://journals.openedition.org/narratologie/13. Consulté le 9 février 2018.

> Une telle conception articule trois figures de lecteurs, dont le statut fictionnel varie : au narrataire fictionnel s'ajoute un lecteur purement théorique, implicite, qui fonctionne à l'égard du lecteur réel comme un repère axiologique et comme une forme vicariante entre fiction et réalité[35].

Au carrefour du lecteur empirique et du lecteur fictionnel, une figure « vicariante », un lecteur relais, assure le passage entre le monde de la diégèse et celui de la lecture réelle. Celui-ci fonctionne comme un espace de projection pour le lecteur empirique, de la même manière que les personnages marionnettes de ces fictions, chez Montalbetti en particulier, mais également dans les autres romans du corpus, conservent en elles une part de vide qui permet au lecteur de superposer partiellement aux leurs ses propres émotions et expériences. La différence entre le narrateur fictionnel et le lecteur réel est de degré (la figure théorique du lecteur fonctionne comme le relais des affects dont le lecteur empirique voudra bien investir les contours du narrataire projeté par le texte), mais elle est aussi de nature (le personnage du narrataire demeure un être entièrement fictionnel, le lecteur vicariant se tient un pied dans chaque sphère).

La métalepse fonctionne donc selon une ambivalence dont le lecteur est à la fois l'objet et le sujet : il peut choisir, en accord avec le travail du texte, d'en être affecté dans le contrat de lecture, et partant tiré hors de l'« immersion fictionnelle[36] », ou au contraire d'y saisir le miroir que le texte lui tend, pour une augmentation de l'illusion. Karin Kukkonen souligne ce paradoxe :

> Les effets de la métalepse se déplient selon la réponse à la question suivante : est-ce que la métalepse perturbe l'immersion du lecteur dans un monde fictionnel, ou est-ce qu'elle reflète, par sa nature, la conscience que le lecteur conserve du double plan de la fiction et de la réalité durant l'acte de lecture. Dans le premier cas, les effets ou les fonctions de la métalepse seraient anti-illusionnistes ; dans le second cas au contraire, ils favoriseraient grandement l'illusion[37].

Les usages contemporains de la métalepse intègrent sa fonction historique de dessillement, largement illustrée dans toute une veine parodique du roman depuis le

---

[35] Estelle Mouton-Rovira, *Théories et imaginaires de la lecture dans le récit contemporain français*, *op.cit*., p. 142.

[36] Qui repose, selon Jean-Marie Schaeffer, sur le principe de la feintise ludique partagée et du « comme si ». Voir Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction?*, *op.cit*.

[37] « The effects of metalepsis unfold along the question of whether metalepsis disrupts the readers' immersion in a fictional world or whether it naturally mimics the readers' double awareness of fiction and reality during the reading process. In the first instance, the effects or function of metalepsis would be anti-illusionist ; in the second instance, they would be strongly illusionist. », Karin Kukkonen, *in* Karin Kukkonen et Sonja Klimek (dir.), *Metalepsis in Popular Culture*, Berlin, New York, Walter de Gruyter GmbH & Co. KG, 2011, p. 18, cité dans Stéphane Girard, *Autopsie de l'hétérogène chez Christine Montalbetti*, Paris, l'Harmattan, 2016, p. 113 (je traduis).

XVII^e siècle, et tributaire également de l'ensemble plus vaste des procédés d'*estrangement* (ou de défamiliarisation[38]) analysés par les formalistes russes, qui cherchent à défaire l'illusion en soulignant le caractère construit de l'artifice littéraire : expérimentations dadaïstes et surréalistes, distanciation brechtienne, on pourrait encore tirer le fil à travers l'espace occidental du XX^e siècle. Mais ils opèrent également comme une bascule romanesque, favorisant l'implication du lecteur dans une fiction qui s'acquitte de sa dette au soupçon moderne et se tend de nouveau vers une communauté à venir par le dialogisme essentiel de l'œuvre. Maylis de Kerangal, par exemple, venue à l'écriture quasiment en même temps que Christine Montalbetti, souscrit à cette analyse lorsqu'elle affirme que la métalepse lui sert à diffracter le hors-champ du livre et les arrière-plans narratifs. Opposant sa pratique à celle de Jean Échenoz, chez qui elle perçoit essentiellement un usage distancié de la figure, Kerangal emploie celle-ci comme le lieu d'une actualisation et d'une incarnation de la frontière entre auteur et narrateur dans la fiction, une forme de surexposition de l'artifice qui permet, par liquidation de la méfiance historique du lecteur, de réinstaurer une proximité intime avec le personnage, et de tenir ensemble distance et empathie[39].

Dans un essai récent, Alexandre Gefen identifie un tournant esthético-éthique de la littérature contemporaine centrée désormais autour d'un appel général à l'empathie, version française de l'éthique du *care* étudiée aux États-Unis. Celle-ci s'inscrit dans une injonction à « panser ce qui peut être pansé[40] » :

> [Ce tournant esthético-éthique] consiste à utiliser le récit pour produire ce que le philosophe Paul Ricœur nommait des identités narratives dans lesquelles nous pouvons nous reconnaître, nous « recomprendre », nous projeter, tant au niveau personne que social. La littérature se proclame utile parce qu'elle nous met en contact avec des expériences de pensées à

[38] L'*estrangement* est une notion d'abord forgée au sein du mouvement des formalistes russes par Victor Chklovski, *L'Art comme procédé* [1917], trad. Régis Gayraud, Paris, Allia, 2008, ou encore l'anthologie de textes formalistes russes, *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes* [1965], éd. Tzvetan Todorov, Paris, Points, coll. « Essais », 2001. Voir aussi Carlo Ginzburg, « L'*estrangement*. Préhistoire d'un procédé littéraire », *À distance. Neuf essais sur le point de vue en histoire*, Paris, Gallimard, 2001, p. 15-36. Ginzburg y expose les enjeux cognitifs de l'*estrangement* comme procédé, propre à l'art, de défection des représentations automatisées.

[39] Je retranscris les propos de Maylis de Kerangal lors d'une séance du séminaire de l'Observatoire des Écritures contemporaines, « Littérature contemporaine et sciences sociales : écrire le travail ». « Maylis de Kerangal, "Méthodologie du tâtonnement" et puissance de l'écriture », Université Paris Nanterre, 15 mars 2017.

[40] Alexandre Gefen emprunte cette formule à Emmanuel Carrère, qui l'emploie et l'illustre tout à la fois dans *D'autres vies que la mienne*, P.O.L, 2009.

> valeur morale, et surtout, je crois, parc qu'elle nous permet de ressaisir l'altérité dans une société éclatée en individus[41].

Ce paradigme récent de la littérature est largement repéré, en France comme ailleurs et particulièrement dans les écritures anglo-saxonnes, et largement discuté également par une critique nourrie aussi bien des études cognitives que des outils de la narratologie, qui s'intéresse à l'affect en tant qu'il serait au cœur de la lecture de fiction. Suzanne Keen se livre par exemple à un stimulant examen de ce paradigme empathique tant des fictions que des études critiques contemporaines, qu'elle articule autour de « l'hypothèse empathie-altruisme[42] ». Partant d'une thèse largement répandue (notamment par les auteurs de fiction, à qui elle attribue au moins pour partie cette foi récente en les pouvoirs du roman), selon laquelle la lecture de fiction générerait une empathie en ses lecteurs capables de s'actualiser en un altruisme actif dans le monde social, Keen se montre sceptique (aux antipodes, surtout, d'une Martha Nussbaum, pour qui l'inquiétude et le souci que le lecteur développe pour les personnages de fiction se traduit immanquablement par un égal souci de l'autre social : les bons lecteurs feraient les bons citoyens[43]). Sa réflexion mêle les apports des neurosciences, en lesquelles elle voit un moyen, enfin, d'avancer dans nos explorations de la question des effets réels de la lecture sur le cerveau humain ; ceux des études cognitives de la lecture, et ceux de la narratologie ; elle ouvre des perspectives d'interrogation plus qu'elle ne cherche à apporter de définitives réponses à ces questionnements – au risque de mettre à mal un lieu commun où beaucoup voudraient se retrouver :

> Il serait réconfortant de croire qu'il existe bel et bien des liens entre lecture de romans, empathie, et altruisme ou toute forme d'action entreprise en faveur des droits humains. Toutefois, le fait que les autorités culturelles insistent sur ces relations au moment même où la lecture

[41] Alexandre Gefen, *Réparer le monde. La littérature française face au XXI^e siècle*, Paris, Éditions José Corti, 2017, p. 13.
[42] « The "empathy-altruism" » hypothesis ». Suzanne Keen, *Empathy and the novel*, New York, Oxford University Press, 2007.
[43] « Les habitudes empathiques et conjecturales mènent à une certaine pratique de la citoyenneté et à une certaine forme de communauté, cultivant une certaine sorte de réaction et de réponse aux besoins d'autrui, et comprenant la manière dont les circonstances informant ces besoins tout en respectant l'autonomie et l'intimité de qui les éprouve » ("Habits of empathy and conjecture conduce to a certain type of citizenship and a certain form of community : one that cultivates a certain kind of responsiveness to another's needs, and understands the way circumstances shape those needs, while respecting separateness and privacy" (ma traduction). Martha C. Nussbaum, *Cultivating Humanity. A Classical Defense of Reform in Liberal Education*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1997, p. 90, citée par Suzanne Keen, *op.cit*., p. xviii.

> devient le passe-temps d'une minorité me pousse plutôt au scepticisme autant qu'à l'inquiétude[44].

Mais c'est bien sur la transposition directe que l'on voudrait opérer d'une empathie textuelle à un altruisme social que porte le doute et le scrupule scientifique de Keen, qui reconnaît et réaffirme le caractère central de l'empathie narrative tant dans le geste de création que dans le geste de réception littéraires au XXI^e^ siècle[45].

En ce sens, Estelle Mouton-Rovira souligne la puissance paradoxale des figures de l'adresse au lecteur comme « force de relance narrative[46] » fondées sur un appel intersubjectif qui relève de ce paradigme empathique. L'analyse du dialogisme particulier qu'entraîne ce procédé, dans la mobilisation des effets perlocutoires des figures d'adresse, l'amène à pointer les limites d'une interprétation qui s'en tiendrait à l'approche narratologique de ces figures rassemblées sous la bannière de la métalepse.

> L'analyse des représentations du lecteur en termes réflexifs et métaleptiques montre ses limites : il ne s'agit plus vraiment d'inviter au « soupçon », dans la lignée du Nouveau Roman qui valorisait la « méfiance[47] » du lecteur, son scepticisme, à rebours de sa « paresse » habituelle contre la dimension « sécurisante[48] » des formes traditionnelles de la narration. Les textes évoqués […] cherchent plutôt, selon les cas, à tenir l'équilibre entre le maintien d'une exigence formelle et le désir d'être lu[49].

C'est ce « désir d'être lu » qui transforme l'adresse en une tentative de réduire la distance avec le lecteur, contre l'interprétation univoque qu'on a pu donner de ce procédé « ludique ». « [C]es adresses ou ces représentations du lecteur sont tout sauf une mise à distance du récit. Au contraire, elles cherchent, elles espèrent une

---

[44] "It would be comforting to believe that links between novel reading, empathy, and altruism or committed action in favour of human rights really exist. The fact that cultural authorities insist upon these connections just as reading becomes a minority pastime activates my scepticism as much as my concern, however." Suzanne Keen, *op.cit*., p. xxi. Je traduis.

[45] "Narrative empathy is not an inconsiderable element of the creation and reception of fiction, and it should be resituated to a central place in twenty-first-twenty-century aesthetics". *Ibid*., p. xxv. Voir enfin sur la question le récent ouvrage dirigé par Meghan Marie Hammond and Sue J. Kim (dir.), *Rethinking empathy through literature*, New York, Routledge, Taylor & Francis Group, 2014.

[46] Estelle Mouton-Rovira, *Théories et imaginaires de la lecture dans le récit contemporain français*, *op.cit*., p. 16.

[47] « [S]oupçon » et « méfiance » sont des termes repris à Nathalie Sarraute, *L'Ère du soupçon. Essais sur le roman*, Paris, Gallimard, 1956.

[48] Le terme est prononcé par Alain Robbe-Grillet, dans le cadre du programme À Livre ouvert de l'ORTF, lors d'une émission à l'Université d'Aix-en-Provence, en compagnie de Raymond Jean et de ses étudiants. Alain Robbe-Grillet, répondant aux questions des étudiants, évoque les qualités du « Nouveau Lecteur » et valorise son activité [au sein du] texte, sur lequel il doit « agir poétiquement » et renoncer à la « paresse » du décodage de structures connues. *Le Nouveau lecteur*, dans l'émission *À Livre ouvert*, 15 février 1973, ORTF. [En ligne] : http://www.ina.fr/video/I00013329, consulté en août 2017.

[49] Estelle Mouton Rovira, *Théories et imaginaires de la lecture dans le récit contemporain français*, *op.cit*., p. 36-37. Les deux notes précédentes sont également siennes.

proximité, un espace commun, dont elles élaborent bravement la chimère[50] », affirme Montalbetti dans un petit texte réflexif sur sa pratique d'écrivaine. Dans ce même texte, il est plus loin question de « sépar[er] absolument[51] » ces phénomènes de l'idée d'un dispositif technique ou d'une machine narrative, dans la compréhension uniquement ludique du procédé – fût-il inscrit dans la veine du roman parodique. Le mot de chimère tient ensemble les deux dimensions dont la métalepse est le pivot : elle est ce monstre dont on reconnaît l'extravagance sans pouvoir en dénier l'existence ; elle devient la métaphore, dans l'espace du texte, de la confiance que Montalbetti souhaite rétablir en une fiction commune et partagée, nouvel espace du sensible. Entre fascination et confiance délibérée, on voit en quoi la « chimère » s'inscrit dans le paradigme de la suspension de l'in*croyance*, contre une *crédulité* largement fictive elle-même. L'auteure développe cette pensée à partir d'un mot de Genette, qui classait la métalepse parmi les procédés de dégrisement propres aux écritures parodiques, pour souligner au contraire la puissance de « griserie » dont elle est l'embrayeur au sein du romanesque contemporain :

> C'est d'être grisés dont nous avons besoin. Et la métalepse, paradoxalement, alors qu'elle fut sans doute, en son temps, opérateur de dégrisement, peut devenir à son tour facteur de griserie, non seulement parce qu'elle fait frissonner, mais parce que, telle que je l'entends dans les récits que j'écris, elle devient au contraire le lieu privilégié d'une utopie de la réconciliation, de la réunion d'instances narratologiquement disjointes[52].

« [U]topie de la réconciliation, de la réunion » : les figures de l'adresse chez Montalbetti s'inscrivent dans un paradigme communautaire, qui cherche à recréer dans le texte une union de ses instances traditionnellement disjointes. On passerait donc, avec le contemporain, des « *esthétiques de la rupture*[53] », où la métalepse vaut comme procédé de mise à nu et de maintien à distance de l'illusion, dans la lignée des antiromans, à une ambition romanesque réconciliatrice, où l'autonomie textuelle laisse place à des échanges réciproques entre deux mondes aux frontières perméables.

La métalepse, selon Frank Wagner, permettrait alors de dépasser l'opposition binaire initiale de Genette entre effets bouffons et fantastique, pour désigner l'activité

---

[50] Christine Montalbetti, « Pourvu qu'il y ait un petit coin de vue avec arbres », *in* Laurent Zimmermann (dir.), *L'aujourd'hui du roman*, Nantes, Éditions Cécile Defaut, 2005, p. 101-128, p. 124.
[51] *Ibid.,* p. 124-125.
[52] Christine Montalbetti, « Ce que fait la métalepse à la fiction : théorie et pratique », *op.cit*., p. 126.
[53] Frank Wagner, « Glissements et déphasage. Notes sur la métalepse narrative », *op.cit*., p. 241. Wagner emprunte ce terme à Bernard Magné (« Métatextuel et lisibilité », Québec, *Protée*, vol. XIV, n° 1, 1986, p. 78-79).

créatrice elle-même, un dehors dont le texte se nourrit. Il ne s'agit évidemment pas, encore une fois, d'une superposition fusionnelle des mondes de la fiction et du réel : la distinction ontologique demeure imperméable, mais chaque instance narratologique fonctionne là comme espace de projection pour des affects et des implications empiriques. Béatrice Bloch rappelle la définition que donne Monika Fludernik de la fiction comme « médiatisation des événements par une conscience, et comme individualité du vécu[54] », et s'y appuie pour livrer une réflexion sur le pouvoir d'engagement d'une projection du lecteur dans le texte. La fiction n'est pas un monde empirique, facteur de confusion selon une logique bovaryste, mais le terrain d'un *faire comme si* qui mobilise le domaine des affects : « [e]n fait, la médiatisation fictionnelle offrirait une mimésis de conscience favorisant la projection du lecteur[55] », par reconnaissance mimétique et implication émotionnelle.

Le narrateur déploie des stratégies de séduction, qui, en atténuant la pression du désir de narrer, cherchent à exciter, en miroir, le désir de lire. Sophie Rabau distingue deux postures : l'une relèverait d'une stratégie d'autorité (« le narrateur se présente, par différents moyens, comme celui qui est fondé à raconter et qui racontera quel que soit le désir de l'autre ») ; l'autre, au contraire, comme une stratégie de l'autorisation « où la séduction consiste à recruter le désir de l'autre, à narrer uniquement selon son désir […] L'autorité narrative est, dans ce deuxième cas, le résultat de la séduction et non plus son moyen[56] ». La première forme d'autorité se traduit dans ces textes, on l'a vu dans un précédent chapitre, par une rhétorique du récit empêché. Les figures de l'adresse, elles, ressortissent davantage au second mouvement. Les choix narratifs apparaissent comme le résultat d'un désir impérieux de raconter, fondé sur l'urgence d'une confession (Tanguy Viel), sur le plaisir du conte et le désir de la lecture (Montalbetti, Toussaint), ou sur une interrogation philosophique et morale (Kaplan).

Les choix autoritaires de régie qu'opèrent les différents narrateurs et narratrices, pour déstabilisants, impulsifs et parfois frustrants qu'ils puissent être,

[54] Monika Fludernik, *Towards a "natural" narratology*, London, New York, Routledge, 1996, p. 357, citée dans Béatrice Bloch, « Efficience temporaire de la fiction », *in* Michel Braud, Béatrice Laville, Brigitte Louichon (dir.), *Modernités 23. Les enseignements de la fiction, op.cit*., p. 151-163, p. 153-154 (traduction de Béatrice Bloch).

[55] Béatrice Bloch, « Efficience temporaire de la fiction », *op.cit*., p. 157. Bloch rejoint ici les analyses de Schaeffer quant au fonctionnement cognitif de l'immersion fictionnelle.

[56] Ces deux citations viennent de Sophie Rabau, *Fictions de présence. La narration orale dans le texte romanesque du roman antique au XX^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 2000, p. 110.

découlent alors d'un principe supérieur. L'autorité narrative n'est pas première, elle est le fruit d'une écriture de la séduction – prise ici dans son sens le plus fort[57]. Le désir de narrer supplante la tension narrative, ou plutôt : si tension il y a, dans ces textes, elle est le fruit des dispositifs ostentatoires de désir qui motivent la fiction[58]. Si ces romans affichent leur caractère transitif, pour jouer sur une catégorie désormais bien connue, c'est d'abord du côté du complément indirect que celui-ci s'actualise (« à qui raconter ? » plutôt que « que raconter ? »). Ceci ne revient pas à dire que ces textes se détournent purement et simplement de la fable, au risque de s'enfermer dans une valeur phatique de l'écriture. Toutefois, le geste de l'adresse l'emporte parfois clairement sur la narration, à différents niveaux d'intensité selon le corpus : les romans de Montalbetti s'inscrivent tous dans ce schème, comme ceux de Toussaint (du moins dans les romans pré-mariaux) ; ceux de Kaplan veulent interpeler le lecteur et rejoignent, par certains angles, le fonctionnement de l'apologue. Ceux de Tanguy Viel, en dernier lieu, font s'équivaloir l'objet et le geste de la confession. Chez tous s'affirme bien, au premier plan, une tension vers la scène de la réception qui soutient l'écriture romanesque.

On retrouve cela dans les fictions biographiques adressées de Pierre Michon, où les narrateurs intradiégétiques (le chœur des vieilles femmes rassemblées autour de Goya dans *Maîtres et serviteurs*[59], le pseudo-Michelet des *Onze*[60], le narrateur des *Vies minuscules*[61]) ont sont toujours inquiets de garder l'attention du lecteur. On le retrouve dans *Que font les rennes après Noël ?* [62], d'Olivia Rosenthal, où le « vous » établit un canal d'identification non ironique entre la narratrice, la petite fille du texte et le lecteur ; ou sous la plume chargée de désir de Camille Laurens, interpelant le lecteur sous le masque de l'amant. L'adresse figure un désir du lecteur et suppose une mise en scène symétrique du narrateur qui l'interpelle, selon les mots de Barthes : «

[57] Si l'on se réfère au chapitre II, consacré aux différents modes d'entrave du récit, on trouvera éclairante cette remarque conclusive de Sophie Rabau : « Le désir de narration est le masque de la contingence narrative » (Sophie Rabau, *op.cit*., p. 110). Ces remarques d'ordre éthique s'inscrivent en amont de la réflexion narratologique du chapitre 2, et en approfondissent le sens. La figure de la métalepse offre bien cette passerelle entre les deux niveaux de lecture, et engage le pendant du désir narratif : la « lecture désirante », selon le mot de Barthes.

[58] Raphaël Baroni, *La tension narrative. Suspense, curiosité et surprise*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 2007.

[59] Pierre Michon, *Maîtres et serviteurs*, Lagrasse, Verdier, 1990.

[60] Pierre Michon, *Les Onze*, Lagrasse, Verdier, 2009.

[61] Pierre Michon, *Vies minuscules*, Paris, Gallimard, 1984.

[62] Olivia Rosenthal, *Que font les rennes après Noël?,* Paris, Verticales, 2010.

[à] l'origine du Récit, le désir[63] ». Sophie Rabau glosant cette formule pointe le bénéfice double de cette conception, qui justifie l'existence de la narration par le désir de narrer, abrité derrière l'avidité d'autrui que le texte travaille à susciter. La fiction ne constitue alors pas seulement une construction intellectuelle abstraite, mais aussi une capacité particulière d'affectivité.

2) LA SÉDUCTION DES PERDANTS (JEAN-PHILIPPE TOUSSAINT, CHRISTINE MONTALBETTI)

L'usage que fait Montalbetti de la métalepse suppose en effet une lecture affective, voire affectée. La figure se destine au lecteur, qu'elle postule comme destinataire sensible du texte :

> Le lecteur est la figure par excellence de l'absence, au moment de la production du texte (et en ce sens il porte la mémoire douloureuse de tous ses absents), mais d'une absence euphorique, en principe tournée vers une présence à venir. (…) On passerait ainsi, en somme, d'un usage purement ludique de la métalepse, à un usage affectif[64].

Tout en réaffirmant ailleurs la distinction de nature qui oppose la figure du lecteur, intratextuelle, au lecteur empirique dont il est malaisé, voire impossible, de cerner les contours, Montalbetti revendique une efficace de l'adresse qui répond au fonctionnement affectif de la sensibilité personnelle. Les réflexions de l'auteure prennent le contrepied des considérations de Derrida sur l'absence radicale du lecteur, non seulement comme horizon, mais comme condition de toute écriture : en imaginant une absence que l'on pourrait combler, une absence euphorique, Montalbetti renoue avec une conception de l'écriture comme parole adressée[65] . Entre passé et avenir, douleur et euphorie, la métalepse serait cet éclat du texte où se logent les manques et les béances, mais en même temps (selon un mouvement dialectique qu'on peut trouver séduisant) les espoirs et les projections. On passerait de la mélancolie toujours latente dans l'impulsion narrative, fondée sur le désir d'établir un

[63] Roland Barthes, *S/Z,* in *Œuvres complètes. « 1968-1971 »*, éd. Eric Marty, vol. 3, Paris, Éditions du Seuil, 1995, p. 614. Cet aphorisme ouvre le fragment XXXVIII, « Les récits-contrats », où Barthes développe une réflexion sur la valeur du récit – en l'occurrence dans *Sarrasine*, un récit contre une nuit d'amour.

[64] Christine Montalbetti, « Ce que fait la métalepse à la fiction : théorie et pratique », op.cit., p. 126.

[65] Pour Derrida, l'« archi-écriture » (c'est-à-dire l'écriture proprement dite, celle de la *différance* (du verbe *différer*) par opposition à l'écriture liée au *logos* et à la parole immédiate) suppose une absence radicale du destinataire, et ne peut exister que dans cette absence. Voir Jacques Derrida, *L'Écriture et la différence*, Paris, Éditions du Seuil, 1967. Pascal Quignard, par exemple, serait bien plus proche de cette philosophie que Christine Montalbetti, qui se situe presque à l'opposé : chez elle, l'absence se déplore et se comble par l'écriture en un mouvement d'anticipation, voire de réparation ; tandis que l'écriture chez Quignard naît d'une béance et s'y inscrit toute entière.

lien personnel sans renoncer à la claire conscience du caractère fictif, ou virtuel, d'une telle ambition, à l'intimité d'une communauté d'expérience. À l'horizon de ces appels, le lecteur demeure toutefois une abstraction, et c'est surtout la figure narratrice qui en est éclairée.

« Prises de contact » plutôt que « mises à distance[66] », les figures de l'adresse chez Montalbetti aménagent une trouée du texte comme une invitation, un espace de projection pour le lecteur, selon un principe de « circulation des expériences » premier dans l'écriture montalbettienne.

> Ce que *Sa fable achevée…*, *L'Origine de l'homme*, *Western* ou même *Expérience de la campagne* postulent, c'est, je crois, une certaine circulation des expériences entre le narrateur, le lecteur, et le personnage. Qu'entre ces trois expériences, sans bien entendu qu'elles se recouvrent exactement, se tissent des liens fluides, qui assurent la dynamique du récit. […] Au lieu qu'elle demeure tacite, seulement inévitable, cette rencontre de trois expériences se trouve exaltée par ces romans. Ils les inscrivent, les exposent. Ils s'enthousiasment de cette concomitance fragile de trois expériences tenues ensemble. Ils la célèbrent[67].

Face à la solitude du personnage, pris dans les rets d'une mélancolie et d'un devenir spectral dont on a déjà parlé, à celle de l'auteure au moment de l'écriture dont elle est le reflet, et à celle du lecteur dans sa rencontre silencieuse avec le texte dans un recueillement toutefois peuplé, lui, de deux autres solitudes, l'écriture prend vocation de « compens[ation[68]] ». Le partage de ces expériences communes, leur circulation entre les instances du texte s'inscrit dans une stratégie de dé-monadisation de ces solitudes symétriques, selon une conception de l'écriture comme comme parole adressée, dialogique quoique muette[69]. C'est là aussi ce qui attire Tanguy Viel dans l'écriture du roman, capable de faire naître d'une expérience radicalement individuelle une temporalité commune :

---

[66] Alain Nicolas, « Entretien. Les aventures minimales du fondateur de la paléontologie, prétexte du deuxième roman de Christine Montalbetti », *L'Humanité*, 21 novembre 2002. [En ligne] : http://www.humanite.fr/node/275239. Consulté le 8 février 2018.

[67] Christine Montalbetti, « Pourvu qu'il y ait un petit coin de vue avec arbres », *op.cit*., p. 121.

[68] *Ibid*., p. 123.

[69] Jacques Rancière analyse ainsi l'évolution de la littérature (par opposition aux Belles-Lettres, selon une évolution historique du paradigme qu'il accompagne à travers, notamment, la lecture de Valéry et de Proust) comme une tension vers un lecteur sans qualité, à l'attention flottante : « Il n'y a pas d'autre vie spirituelle, pas d'autre royaume des œuvres que la coulée infinie de l'encre sur l'aplat des pages, que le corps incorporel de la lettre errante qui s'en va parler à la multitude sans visage des lecteurs de livres. Le livre "enfant du silence" n'a pas d'autre univers que le grand bavardage de l'écriture muette ». Jacques Rancière, *La parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature*, Paris, Hachette Littérature, 1998, p. 172-173. Ce n'est pas un lecteur sans visage qu'appelle toutefois Montalbetti (contrairement par exemple à Pascal Quignard) ; au contraire, le partage qu'elle attend du livre est fondé sur l'affectivité, et le portrait du lecteur qui s'esquisse sous sa plume est fondamentalement incarné.

> […] être à la fois dans cet espèce d'irréductible de la langue et de cette radicalisation presque formelle et en même temps de continuer à traîner du récit, de la charge émotive, de l'image, de la mémoire, voire même du temps social. Voilà : c'est ce que j'aime dans le roman[70].

L'écriture romanesque, particulièrement par le biais de la métalepse, charrie la possibilité d'une co-présence restaurée, sensible et/ou sociale, et non moins valable pour n'être que fictive et fugace.

Ces trouées du tissu fictionnel portent ainsi un geste de sollicitation, qui met en place un resserrement progressif sur la sensibilité partagée d'une petite fraternité formée par le Je de la narratrice, le Il du personnage ou de l'objet personnifié et le Vous du lecteur. Les figures de communauté à l'intérieur de ces récits reflètent ce souci fondamental : les groupes amicaux chez Kaplan cherchent à recréer du lien là où il est dissout et où ne règne que le rejet (la petite troupe des « prostituées philosophes », guidées par une femme transgenre, l'enfant méprisé par son père – Thomas dans *Les Prostituées philosophes*, Luc dans *Millefeuille*, ou Tiago, l'orphelin victime d'un trafic d'enfants dans les *Mines de sel*, le couple formé par un homme noir et une femme blanche dans *L'Épreuve du passeur*, la vieillesse isolée, les marginaux de toute sorte, sans abris et fous) ; les fraternités brisées de Tanguy Viel signalent une nostalgie de l'entente et de l'être-ensemble ; les amitiés tacites de Montalbetti tendues vers une réunion (physique, dans *Journée Américaine*, ou de cœur, pour Simon et Hanz) ; le repli en soi des narrateurs et personnages toussaintiens, dont les (rares) amis ne sont qu'importuns (le couple d'amis d'Edmondson dans *La Salle de bain*) ou absents, tels Bernard qui ouvre sa maison japonaise au narrateur de *Faire l'amour* mais la déserte en même temps, ou mieux encore, les Biaggi, dans *La Réticence*, qui cumulent absence et inopportunité. Le narrateur toussaintien demeure toujours seul face à l'être aimé. La question de la solidarité et du partage sensible des expériences est lancinante et centrale dans ces romans. Autour d'elle se nouent ensemble une éthique, celle de l'espoir du lien renoué, et une esthétique de l'appel au lecteur, par différents procédés de transgression textuelle, métalepses, surcodage réflexif, invitation à l'identification empathique qui traduisent une préoccupation de la littérature contemporaine, entre

[70] Maxime Pierre, « Entretien avec Laurent Mauvignier et Tanguy Viel », *in* Elisa Bricco (dir.), *Publifarum*, n° 8, « Affronter la crise : Outils et stratégies. Parcours dans la littérature française contemporaine et ailleurs », 2008. En ligne : http://publifarum.farum.it/ezine_articles.php?id=97.

mélancolie, inquiétude et euphorie de la réparation[71]. La narration est alors mue par un désir de raconter qui est aussi désir de relier. Montalbetti écrit ainsi :

> J'aime à travailler sur les expériences les plus communes, celles qui nous réunissent. Je voudrais bâtir à travers elles, figurez-vous, les fondements fragiles d'une petite communauté, qui rassemblerait les personnages, vous et moi[72].

La communauté et son espoir reposent sur une écriture de la reconnaissance, autour d'un socle d'expériences communes et unificatrices qui sous-tendent l'écriture romanesque. Montalbetti exalte en son lecteur le sentiment du connu, pour une poétique de la remémoration qui offre une reconfiguration efficace d'expériences partagées. Ce que l'écriture invente n'est pas, alors, l'événement, mais la manière de le décrire ; elle est une mise en mots, re-création plutôt qu'invention. L'écrivaine le reconnaît :

> […] entre nous le monde que je fabrique, que je tisse en somme pour combler cet espace entre la pièce dans laquelle j'écris et la pièce dans laquelle vous, lecteurs, vous lisez, ce monde est là comme un liant, un espace dans lequel vous et moi nous pouvons nous reconnaître, parce que les sensations du personnage, nous les connaissons, ce sont aussi les nôtres[73].

Semblable et fraternel, le lecteur tel qu'il est dessiné par le texte chez Montalbetti est appelé à se reconnaître, du moins partiellement, dans ce portrait, et à recevoir le roman comme un miroir sélectif de sa propre expérience. Warren Motte rappelle à cet égard le mot de Philippe Lejeune, qui disait de l'œuvre de Perec qu'« [i]I y a dans tous ses textes une place pour moi, pour que je fasse quelque chose [74] ». Le fonctionnement de cette projection répond à un principe d'identification : plutôt qu'en miroir, la silhouette esquissée dans le texte se présente comme les contours des figures que l'on rencontre sur les écrans de ces cabines

[71] Voir à ce sujet la thèse de Chloé Brendlé, Seuls, ensemble. Fabrique des appartenances et imaginaires de la communauté dans des récits contemporains français (Marie NDiaye, Laurent Mauvignier, Maylis de Kerangal, Arno Bertina, Olivier Cadiot), thèse de doctorat soutenue à l'Université Paris Diderot (Paris 7), le 17 novembre 2017, sous la direction de Dominique Rabaté ; et l'ouvrage récent d'Alexandre Gefen, *Réparer le monde*, *op.cit*.

[72] Christine Montalbetti, *Petits déjeuners avec quelques écrivains célèbres,* P.O.L, 2008, p. 81.

[73] Philippe Brand, « Entretien avec Christine Montalbetti. L'espace de la fiction », *in* Barbara Havercroft et Michael Sheringham (dir.), *Revue critique de fixxion française contemporaine*, n° 4, « Fictions de soi », 2012, p. 137-148. [En ligne] : http://www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx04.13/570.

[74] Philippe Lejeune, *La Mémoire et l'oblique. Georges Perec autobiographe*, Paris, P.O.L, 1991, p. 41, cité par Warren Motte, « Reflections on Mirrors », *MLN*, Vol. 120, n° 4, *French Issue*, 2005, p. 774-789, p. 786.

photographiques destinées aux portraits officiels, où l'on est invité à superposer son propre visage, le temps d'un flash.

> Après tout, je ne les décris presque jamais, les visages de mes personnages (ou alors celui de tel personnage secondaire dont les rides au front dessinent un pictogramme de l'océan), ils ont celui que vous avez envie de leur donner, un visage souple, constamment modifiable, interchangeable. Un visage intérieur, si vous voulez. Mes personnages principaux sont des foyers de sensation (des points de vue, des regards sur le monde), et vous pouvez bien y glisser votre propre figure, si vous le souhaitez. (*TC*, 200-201)

Du lecteur au personnage, pour une identification à l'envi, changeante, modifiable, souple. L'explication vaut invitation (sympathique), jamais convocation (autoritaire). Toutefois, cette dynamique demeure interne à la fiction, et ne prétend pas redéfinir les frontières du livre ou s'incarner dans l'expérience réelle, selon un principe de simulation intérieure, de faire semblant. « [S]i le roman, ce n'est pas essayer de comprendre es gestes qui ne sont pas forcément ceux que nous accomplissons, alors je ne vois pas. » (*TC*, 61).

Les textes déploient ainsi plusieurs stratégies de séduction, cherchant à capter l'identification du lecteur et son investissement affectif. La première de ses stratégies consiste en une mise en scène du narrateur comme objet de sympathie, voire de compassion de la part du lecteur. La fable du buraliste, dans *Western*, participe exemplairement de ce mouvement :

> Oyez donc la fable lamentable qui met aux prises, dans un café des bords de l'Océan dont le bâtiment forme encoche dans la rue principale qui descend vers les flots, Christine Montalbetti (moi, donc, qui m'expose ainsi devant vous dans un de mes ratages en règle) et un buraliste dont le détail exact du visage ne m'apparaît plus (…) (*W*, 140)

Le caractère métaleptique du passage prend les traits d'un appel solennel à l'écoute, sous la forme des déclamations publiques d'antan. L'injonction aux accents pasticheurs (« oyez donc ») se double d'une tonalité héroï-comique, tendue entre la noblesse d'une fable, fût-elle aussi lamentable que l'annonce la narratrice, et le caractère prosaïque de ses personnages, souligné par le brusque décrochage du registre qui ramène l'ensemble dans la sphère du quotidien anecdotique, celui du « ratag[e] en règle ». L'inclusion du nom de l'auteure dans le texte marque évidemment le franchissement du seuil fictionnel, et la projection d'un fragment de réalité (celui du souvenir) dans l'univers diégétique. L'état-civil de la narratrice, outre qu'il contraste singulièrement, par l'ancrage géo-culturel qu'il suggère, avec l'univers

du western, troue le tissu fictionnel et y arrime une passerelle réciproque avec le monde du lecteur, pour qui cette projection dans le texte crée un précédent facile à imiter.

Ceci n'est qu'un exemple, parmi les plus spectaculaires, des éclats de réel biographique qui parsèment les fictions de Montalbetti : il est question ailleurs du goût de la narratrice pour les cafés au lait du matin, avec confiture et tartine beurrée[75], de sa prédilection pour des vêtements confortables, pull et chaussettes « de travail[76] », lorsqu'il s'agit d'écrire, de son désarroi face à la pluie qui soudain bouleverse la perception du monde autour de soi[77], en autant de « petites choses qui font la vie[78] » qui participent d'un effet de présence de la narratrice en personne sensible, et de la reconnaissance du lecteur dans la ténuité d'un quotidien partageable[79].

Ce principe fondateur de la reconnaissance implique que ces textes dessinent leurs lecteurs. Aussi Toussaint leur assigne-t-il un genre : les nombreux traits d'humour sexuel, jeux de mots ou allusion biaisée, s'inscrivent dans un imaginaire érotique hétérosexuel et phallocentré[80]. Au contraire, le masculin du « lecteur » chez Montalbetti se veut neutre et indifférencié, pour faire place à toute identification possible, mais c'est chez elle le lieu de résidence qui se dessine, comme l'appartement parisien, de manière exemplaire, dans *Western* ; voire un milieu social. Un portrait-robot du lecteur se dessine ainsi au fil d'allusions légères sur la base d'une connivence de goût : par exemple lorsque Toussaint évoque sa « touche » loufoque de joueur de boules en Corse, dans *Autoportrait (à l'étranger)* :

> J'étais vêtu d'un simple caleçon de bain informe et d'une liquette blanche en coton flasque, un chapeau de paille clair qui m'allait comme un gant sur la tête, élégant canotier jaune paille garni d'un fin ruban caramel qui avait dû appartenir à mon grand-père Lanskoronskis, et je portais des chaussures dites bateau comme en portent les riches plaisanciers oisifs qui

[75] Christine Montalbetti, *Petits déjeuners avec quelques écrivains célèbres*, P.O.L, 2008, p. 92. Voir notamment les petits déjeuners de vacances avec Tanguy Viel.
[76] Christine Montalbetti, « Pourvu qu'il y ait un petit coin de vue avec arbres », *op.cit*., p. 110.
[77] Christine Montalbetti, *La Vie est faite de ces toutes petites choses*, chapitre 19, « La pluie », p. 154-155 particulièrement.
[78] Référence au titre du roman de Montalbetti, *La Vie est faite de ces toutes petites choses*, P.O.L, 2016.
[79] Voir Sophie Rabau, *Fictions de présence. op.cit*.
[80] On pense notamment aux aux revoirs du narrateur à sa famille dans *La Télévision*, « j'avais passé la main sur la tête de mon fils et sous le pull de ma Delon » (*TV*, 16), où sa compagne devient par allusion la « Madelon » du chant militaire traditionnel aux accents grivois. Le jeu de mot renvoie par ailleurs à Madeleine, la compagne bien réelle de Jean-Philippe Toussaint. *La Télévision* regorge en outre d'allusions sexuelles aux plaisirs du voyeurisme ou de l'observation érotique du corps des femmes, qui mériteraient un travail plus approfondi – je me contente ici de pointer le caractère genré de l'humour toussaintien.

> s'ennuient sur les passerelles des yacht-clubs (vous voyez un peu la touche que j'avais, on m'appelait Monsieur). (*AE*, 40)

L'allusion au surnom donné à l'auteur, qui figure ici une gentille moquerie, renvoie bien sûr au titre de l'un de ses romans et renforce la sensation qu'éprouve le lecteur fréquent de se trouver toujours, peu ou prou, en présence d'un même narrateur, voire de Toussaint lui-même, au gré des divers avatars romanesques. Nul besoin de prouver que les narrateurs de Jean-Philippe Toussaint sont globalement perçus comme une figure unique de leur auteur, tant cela est admis désormais parmi la critique spécialisée[81].

Dans ses textes essayistiques hybrides, l'auteur nourrit cette impression et se livre à jeu réflexif de tombée des masques, avec un humour toujours tendu vers l'instauration d'une complicité autour du principe bien connu du roman à clé : « [j]'appellerai Madeleine Madeleine dans ces pages, pour m'y retrouver », lit-on en ouverture d'*Autoportrait (à l'étranger)* (9). L'incise confirme, en souriant, l'association entre sa compagne réelle et les figures d'amantes de ses narrateurs (Edmondson, Delon, Pascale, et bientôt Marie). On pourrait affiner, établir le spectre des différentes modalités de l'inscription du sujet-auteur dans le texte et l'épitexte toussaintien, de l'*ethos* à la posture et du niveau interne au niveau externe[82].

Grâce au concept de posture, situé à la croisée de la poétique et de la sociologie, Jérôme Meizoz propose d'analyser la connivence qui se tisse au fil des textes comme une connivence de type socio-esthétique, qui retrouve chez le lecteur un commun positionnement social. Meizoz écrit ainsi, au sujet de la récurrence des figures d'universitaires, d'écrivains et, plus généralement, de dilettantes dans l'œuvre toussaintienne :

---

[81] Voir particulièrement Frank Wagner, « Monsieur Jean-Philippe Toussaint et la notion de Vérité », *in* Laurent Demoulin et Pierre Piret (dir.), *Textyles*, n° 38, « Jean-Philippe Toussaint », 2010, p. 25-34. En ligne : http://journals.openedition.org/textyles/202, consulté le 9 février 2018 ; et Jean-Benoît Gabriel : « Même s'il n'y a pas lieu de confondre auteur et narrateur, Jean-Philippe Toussaint a lui-même reconnu, lors d'une des quatre conférences données dans le cadre de la chaire de poétique à l'UCL en mai 2008, qu'il y avait quelques points communs entre lui et certains narrateurs : dans *La Salle de bain*, le narrateur a 29 ans – son âge à l'époque, il est chercheur et belge comme l'indique la couleur verte de son passeport ; dans *La Télévision*, c'est la même situation familiale et la même calvitie, ajoutera-t-il. L'acteur Tom Novembre qui incarne le personnage principal dans *La Salle de bain* et *La patinoire* partage lui aussi quelques caractéristiques physiques avec l'auteur. » Jean-Benoît Gabriel, « Fuir l'image avec désinvolture. Autour du court métrage *Fuir* de Jean-Philippe Toussaint », *in* Laurent Demoulin et Pierre Piret (dir.), *Textyles*, n° 38, « Jean-Philippe Toussaint », 2010, p. 47-56, consulté le 28 novembre 2017. En ligne : http://textyles.revues.org/289.

[82] Morgane Kieffer et Gaspard Turin, « Les masques de la plume. Avatars de l'ethos & écriture de soi chez Jean-Philippe Toussaint », *in* Chloé Brendlé et Estelle Mouton-Rovira (dir.), *Auteurs en scène. Lieux et régimes de visibilité des écrivains contemporains*, Fabula, colloques en ligne, 2017. En ligne : https://www.fabula.org/colloques/document4607.php.

> Selon mon hypothèse, l'auteur comme le lecteur cultivé trouvent leur affinité spontanée dans la situation de *skholè* qui leur est commune et familière. Coutumiers du temps de réflexion libéré des urgences pratiques, ils posent sur les objets du monde un regard spécifique de « lector » (les structuralistes ont systématisé le procédé), à savoir une saisie du monde comme un texte à déchiffrer et non comme une suite d'actions qui les impliquent affectivement ou exigent d'eux une prise de position[83].

Ces analyses entrent en résonance avec le parti pris narratif de Montalbetti. En effet, l'auteure postule en son lecteur un capital socio-culturel semblable au sien, qui lui fera mesurer la puissance exotique de la matière américaine ou japonaise, apprécier les références intertextuelles à certaines traditions romanesques, rire du mauvais goût du bric-à-brac des brocantes et se représenter parfaitement l'intérieur des cafés de Saint Germain des Prés[84]. En prolongeant les analyses de Jérôme Meizoz pour envisager dans cette perspective l'ancrage éditorial de ces quatre auteurs, on reconnaît que la similarité des univers ainsi mobilisés dans les textes de Toussaint et de Montalbetti, ainsi que chez Kaplan et, dans une moindre mesure, chez Viel, recoupe l'*ethos* des maisons d'édition qui accueillent leurs œuvres. Minuit et P.O.L. s'adressent traditionnellement en effet à un lectorat instruit, amateur de déconcertations littéraires et versé dans l'exercice d'une lecture critique (ce qui, sociologiquement, recoupe en large partie les milieux favorisés[85]).

L'ensemble de ces éléments personnels mais partageables contribuent ainsi à générer un effet de reconnaissance au sein des textes. Stéphane Girard rassemble ces éléments comme les balises de l'ambition montalbettienne de fonder une communauté d'expérience entre la narratrice, le lecteur et le personnage :

> qu'il soit question de gestes aussi triviaux que de s'habiller, de bricoler ou de marcher, l'évocation d'un personnage « en action » devient prétexte à l'établissement d'un réseau de savoirs et de compétences partagées entre auteur, personnage et lecteur, soit là cette « petite communauté » que Montalbetti appelait de ses vœux[86]

---

[83] Jérôme Meizoz, *La littérature « en personne ». Scène médiatique et formes d'incarnation*. Genève, Slatkine, 2016, p. 127-128.

[84] Dans « Les jardiniers (avec Éric Laurrent) », Montalbetti passe en revue différents cafés et bistrots du quartier parisien de Saint-Germain-des-Prés (le Flore, les Deux Magots, le Bonaparte, le Petit Saint-Benoît). Christine Montalbetti, *Petits Déjeuners avec quelques écrivains célèbres*, P.O.L, 2008, p. 169-180.

[85] Cette dimension montre bien l'écart qui sépare la pratique d'écriture de Montalbetti de la conception de la littérature comme « parole muette », sur les pas de Rancière : pour être sourde, la parole que tient Montalbetti dans ses romans n'en est pas moins adressée. Jacques Rancière, *La parole muette*, *op.cit.* Voir *supra*. À l'échelle du texte, cette réception programmée par le texte recoupe une dichotomie déjà usée entre « bon » lecteur et lecteur « naïf », dont discute Estelle Mouton-Rovira dans sa thèse, *Théories et imaginaires de la lecture dans le récit contemporain français*, *op.cit.*

[86] Stéphane Girard, *Autopsie de l'hétérogène chez Christine Montalbetti*, Paris, l'Harmattan, 2016, p. 112.

La convivialité règne en maître, selon un mot même de Christine Montalbetti qui veut traiter son lecteur comme son hôte. Elle partage d'ailleurs avec Jean-Philippe Toussaint un goût pour les textes hybrides, à mi-chemin entre l'essai critique et le recueil de souvenirs autobiographiques, dans lesquels elle livre une image d'elle-même en écrivaine – à l'extérieur du texte encore, et comme le sujet d'un texte autobiographique parallèle à son œuvre de fiction. On comparerait ainsi *Petits Déjeuners avec quelques écrivains célèbres* (où par ailleurs ces deux-là se rencontrent, de même que Tanguy Viel et Montalbetti) avec *Autoportrait (à l'étranger)*, *Football*, ou *Made in China*. Ils y partagent une posture similaire de vulnérabilité souriante, qui varie en degré plus qu'en nature : si Montalbetti s'y révèle soucieuse de préserver une retraite malgré l'exposition choisie de son espace personnel, Toussaint, lui, s'y livre aux projecteurs de l'écriture à la première personne. La posture, toutefois, demeure celle du vaillant raté, où les plus infimes triomphes (ici, une victoire au jeu de boules) côtoient les déconfitures les plus cinglantes :

> Treize, nous avions gagné le concours (premier prix, un jambon corse, un *prizuttu*), il y eut alors une vague d'agitation autour de moi, on m'entourait, me félicitait, mon fils sautait en l'air de joie, Madeleine accourut à ma rencontre avec le bébé Anna dans les bras, qui, d'enthousiasme, prononça là ses premières paroles (« papa », ou « *prizuttu* » ; dans la confusion, personne ne sut très bien). (*AE*, 44)

Le commentaire de ces scènes hybrides, marginales par rapport au corpus romanesque, n'est pas accessoire, tant sont sonores les échos entre celles-ci et les péripéties des personnages des romans. Dans cette figure de père cocasse par exemple, on retrouvera les déboires du narrateur de *La Réticence*, dont on a eu plus haut l'occasion de commenter la désopilante maladresse. Selon une technique de *captatio benevolentiae* tout à fait codifiée, c'est donc par la mise en scène de soi en incompétent, ou en inadapté, que les auteurs appellent la sympathie du lecteur, par neutralisation de tout rapport de force (ou, du moins, de la possibilité que le lecteur s'y trouve dominé) au profit d'une autodérision de bon aloi, d'une tendresse rieuse. Ces infractions métaleptiques et ces saynètes farcesques, ce « comique de faiblesse » signalent, en double fond, une autorité narrative forte, qui repose sur les stratégies de séduction qu'analyse Sophie Rabau : briser le miroir, c'est faire preuve de l'assurance que le lecteur demeure attentif, malgré la mise à mal du pacte initial.

L'implication tonale dans ces textes fait partie d'un jeu de séduction particulièrement actif, en effet, dans le couple conceptuel de la digression-séduction. La réussite de ce pari, car toute programmation de sa propre réception par le texte tient du pari, dépend également de la docilité du lecteur : l'efficacité captivante des sorties de route de la fiction montalbettienne ou des retards et des dégonflements *in extremis* de la plume toussaintienne ne vaut que si l'on accepte de s'y laisser conduire. Luc Maisonneuve qualifie ainsi la lecture d'espace de négociation, et de potentielle résistance[87]. La forme dialogique du texte fonctionne donc à double titre comme une feintise *partagée*, puisque les dés sont pipés et le dialogue contrôlé, de bout en bout, par l'auteur, et que d'autre part il ne peut fonctionner si le lecteur s'en éloigne. L'expérience montre que la frustration concertée sur laquelle repose la lecture de certains textes de Montalbetti, par exemple, peut susciter l'irritation plutôt que la complicité, et que la *benevolence* du lecteur fait partie intégrante du pacte de lecture[88]. Le paradoxe se résume là : si le dialogisme est feint, s'il obéit à un rituel codifié et reconnu, l'appel au lecteur est bien réel, et sa participation un véritable souci constitutif du texte. Gérard Langlade oppose à ce sujet deux modèles de lecteurs : le lecteur chasseur, respectueux des rituels auxquels il se soumet avec le texte, et le lecteur braconnier, transgressif, rétif à ces codifications[89].

Chez Toussaint comme chez Montalbetti, la complicité qui se tisse avec le lecteur est donc de l'ordre de la reconnaissance et du familier, pour une écriture du

[87] Luc Maisonneuve, « Contraintes textuelles et résistances du lecteur », *in* Annie Rouxel et Gérard Langlade (dir.), *Le sujet lecteur. Lecture subjective et enseignement de la littérature*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2004, p. 279-289.

[88] C'est ce que suggèrent également Estelle Mouton-Rovira, qui évoque les limites de la frustration du lecteur, et Warren Motte. Celui-ci évoque, à propos de *Western*, « une narration obligeante », d'une « extraordinaire complaisance » (p. 128), et poursuit : « Tout au long de *Western*, Montalbetti mise délibérément sur le code herméneutique, jouant sur le désir sémiotique de son lecteur, différant des informations qu'elle-même souligne comme cruciales, frustrant ainsi – mais stimulant, du même coup – notre volonté de *savoir* […] Ce phénomène est si marqué qu'il est légitime de se demander si Montalbetti ne s'était pas proposée de tester les limites et d'épuiser les possibilités de la discursivité romanesque dans *Western* » p. 129-130. Warren Motte, « Il était une fois dans l'Ouest », *in* Barbara Havercroft, Pascal Michelucci et Pascal Riendeau (dir.), *Le roman français de l'extrême-contemporain. Ecritures, engagements, énonciations*, Québec, Éditions Nota Bene, coll. « Contemporanéités », 2010, p. 127-145. Irait-on jusqu'à parler de « narrateur tyran[nique] », malgré la bonhommie de ses interventions continuelles ? Voir Claudia Cardone, « Verlaine narrateur tyran. Fuites et conflits dans *Louise Leclercq* », *in* Sylvie Triaire, François Brunet (dir.), *Aspects de la critique musicale au XIX^e siècle*, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 2002, p. 381-396. En ligne : <http://books.openedition.org/pulm/286>. Consulté le 19 février 2018.

[89] Gérard Langlade, « Le sujet lecteur auteur de la singularité de l'œuvre », *in* Annie Rouxel et Gérard Langlade (dir.), *Le sujet lecteur. Lecture subjective et enseignement de la littérature*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2004, p. 81-91, p. 88. Il reprend une catégorie de Michel de Certeau, « Lire : un braconnage », dans *L'Invention du quotidien. 1. Arts de faire* [1980], éd. Luce Giard, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1990, p. 239-255.

« déjà vu, jamais (exactement) dit » : s'ils ne confrontent pas leur destinataire à une expérience inédite, ces deux auteurs proposent une voie de défamiliarisation, une reformulation du commun. C'est sur cette scène qu'est invitée à s'installer une communauté connivente, séduite par le jeu de superposition et d'identification auquel elle est conviée. Tiphaine Samoyault oppose ainsi ces écritures de la reconnaissance aux pratiques du nouveau et du bouleversement :

> La surprise du nouveau vient de là : non pas lire en se disant, de la représentation, des situations ou des images, « c'est tout à fait ça », qui suppose que cette représentation, ces situations ou ces images étaient déjà connues et qu'elles n'avaient donc plus besoin d'être inventées, mais lire en découvrant qu'on peut voir autrement, en se disant, « je ne l'avais pas vu comme ça, mais ça peut être ça ». Au caractère répétitif et somme toute régressif du déjà connu, on peut alors substituer le bouleversement infiniment plus dérangeant du nouveau ou du renouveau[90].

On opposerait ainsi dans le corpus l'usage de la métalepse chez Montalbetti et chez Kaplan : quand la première établit par l'adresse un espace de réunion des instances narratives et extra-narratives, pour une complicité scellée par le connu, la seconde se sert de ces infractions pour ébranler le lecteur, le déstabiliser dans la confiance sans cesse réengagée qu'il peut investir dans la fiction. Il faut nuancer toutefois la charge que Samoyault porte aux écritures du déjà connu : il y a, outre du plaisir à la reconnaissance (un plaisir qu'on tient souvent pour facile, axiologiquement inférieur, même si ce n'est pas là le propos de la critique), une réussite à reconnaître dans la capacité à extraire l'expérience de son irréductible enfermement subjectif pour la donner en partage. Un bonheur du lieu commun.

3) LES INTERPELLATIONS POLITIQUES DE LESLIE KAPLAN

Les livres de Leslie Kaplan se donnent comme des observatoires de la vie des autres. Les narrateurs intradiégétiques ne sont pas ceux que les événements accablent ni même ceux autour de qui se noue l'intrigue : Leslie Kaplan pratique une écriture observatrice, largement inspirée du dispositif de la psychanalyse où les patients racontent et le soignant écoute, transcrit, relance la parole. Les narrateurs de Kaplan font ainsi figure d'accoucheurs, tant pour les personnages que pour le lecteur. Sa pratique du roman repose en effet sur une transgression ritualisée des seuils de la fiction par diverses figures d'adresse, d'une part, et de paralepse également, qui

[90] Tiphaine Samoyault, *Littérature et mémoire du présent*, Nantes, Éditions Pleins feux, 2001, p. 21.

veulent croiser les mondes pour les confronter à la surprise de l'hétérogène qui émerge de ce croisement. Ses livres s'inscrivent dans une ambition de nouveauté, telle que la décrit Tiphaine Samoyault par opposition aux romans du familier. Ils tendent vers le dehors selon un mouvement d'interrogation qui ne cesse de solliciter le lecteur dans le monde empirique de sa réception.

Kaplan, qui s'adonne elle aussi largement à l'écriture réflexive sur sa pratique d'écrivaine, est engagée dans un profond travail de réflexion sur la lecture et ses incarnations possibles, notamment par le biais des nombreuses résidences qu'elle a effectuées dans des territoires considérés comme à la marge de la littérature (soit comme objet, soit comme lieu de réception : usines, banlieues, entreprises). Elle écrit ainsi, dans un texte des *Outils* qui reprend un questionnaire posé à des habitants de Seine-Saint-Denis : « Tout le monde ne lit pas, mais tout le monde peut lire. *Un livre, qu'est-ce que c'est. Pourquoi on lit. Pourquoi on ne lit pas. Où vont les mots*[91]. » Julien Lefort-Favreau met en lien cette pratique de l'écrivaine avec une conception particulière de la lecture comme construction d'une communauté :

> À partir de ce travail « de terrain », elle forge une conception antiautoritaire de la littérature qui l'incite à ne jamais préjuger des effets de la lecture d'un texte. Kaplan tire de ces expériences diverses l'idée d'une communauté littéraire où la lecture devient un mode partagé d'interprétation du réel[92].

Établissant une passerelle entre la participation de l'écrivaine sur la scène sociale et le projet éthique qui se joue à l'intérieur de ses textes, Lefort-Favreau y décèle une vision de la lecture comme suppression des rapports de verticalité traditionnels, aussi bien sur le plan sociologique (le rapport centre-périphéries, tant géographique que culturel et éducatif) que sur le plan politique. Sur le plan narratologique, qui constitue le cœur de mon propos pour cette étude, cela se traduit

---

[91] Leslie Kaplan, « Questions-questions », dans *Les outils*, Paris, P.O.L, 2003, p. 254. En ligne : http://lesliekaplan.net/avec-des-ecrivains/article/lire-c-est-quoi. Consulté le 19 février 2018.

[92] Julien Lefort-Favreau, « Les communautés littéraires de Leslie Kaplan. De l'usine à l'atelier d'écriture, l'égalité des intelligences. », *Tangence*, n° 107, 2015, p. 55–72. En ligne : < https://www.erudit.org/fr/revues/tce/2015-n107-tce02164/1033950ar/>. Consulté le 19 février 2018. Le critique évoque en ce sens le texte écrit par Kaplan lors de sa résidence en Seine-Saint-Denis : intitulé *Quelle Vie* (Leslie Kaplan, *Quelle vie. Les chroniques*, Molliens-au-Bois, La Forge, 2002), il compile les récits biographiques confiés à l'auteure par des habitants anonymes et volontaires. Kaplan s'y efface tout à fait afin de laisser la parole libre, selon sa conception de l'art comme espace de décloisonnement, de libération. La tentation est forte d'opposer cet ouvrage à celui que signe Carrère, *D'autres vies que la mienne* (P.O.L, 2009) dont le titre à lui seul suggère la comparaison. Dans celui-ci, la présence du narrateur-auteur, devenue une empreinte reconnaissable du style de Carrère (dans *L'Adversaire*, *Limonov*…) sature le récit biographique et en déplace le centre, du personnage au conteur.

dans la forme et la fréquence des procédés d'adresse, et aussi dans le travail de délégation, d'identification et de suspension de la focalisation qui redéfinissent l'autorité narrative. Il se joue ainsi chez Kaplan une forme de démocratisation narratologique.

La métalepse travaille d'abord ces romans à une échelle linguistique plus que narrative, notamment à travers une poétique de l'inclusion pronominale. En effet, les premiers livres de Kaplan laissent la place libre à l'identification, voire la provoquent et l'imposent, par un évidement méticuleux des personnages dont il a été question dans le chapitre 4 : le « on » de *L'Excès-l'usine*[93], la troisième personne désubjectivée du *Livre des Ciels*, jusqu'aux personnages-carrefours des amitiés que raconte l'intrigue, simples observateurs dont la subjectivité s'étoile au fil des ramifications diégétiques. Les personnages dessinent les contours de silhouettes dans lesquelles le lecteur est amené à se « glisser[94] ». J'ai parlé de la posture « transpersonnelle » de Leslie Kaplan, en la comparant à l'usage que fait Annie Ernaux du Je en cherchant elle aussi à dépasser la singularité du sujet dans son écriture. Ernaux mobilise la notion bourdieusienne de « distance objectivante[95] » dans une écriture narrative et biographique. Je voudrais repartir de cette analyse, en m'intéressant cette fois à l'efficace de cet effacement énonciatif, et non à la poétique du « devenir personne » et de la spectralité qu'il soutient.

En effet, le « on », personnage évidé, ouvre une brèche dans le texte où il peut accueillir les projections du lecteur, pour un effet d'aspiration dans le personnage et d'implication affective dans la fiction. Devenir personne, par renversement des extrêmes, signifie aussi représenter tout le monde, devenir un parmi la foule. Il y a

[93] Dont Julien Lefort-Favreau montre qu'il témoigne à la fois de la volonté de l'intellectuelle de s'intégrer à la communauté déjà formé des ouvriers en abandonnant son « je », mais qu'il atteste également du caractère non organisé de cette communauté : « le livre de Kaplan […] rend compte d'une véritable enquête dont les résultats ne sont pas nécessairement conformes aux attentes. Mai 68 est une aspiration à l'éclosion de subjectivités délivrées, mais l'établissement en usine dont témoigne ce premier récit de Kaplan rend plutôt visible une communauté aliénée. » Julien Lefort-Favreau, *op.cit*., p. 61. Matthieu Rémy souscrit à ces analyses : « Le "on" de *L'Excès-l'usine* sera donc le résultat d'une double impossibilité : dire « je » et perdre l'espoir d'une énonciation collective ; dire « nous » et déformer le résultat de l'observation d'un espace où précisément manque la conscience collective. » (Matthieu Rémy, « *L'Excès-l'Usine*, l'époque et le texte », *in* Mireille Hilsum (dir.), *Leslie Kaplan*, Paris, Classiques Garnier, 2016, p. 69-84, p.76).

[94] « Mes personnages principaux sont des foyers de sensation (des points de vue, des regards sur le monde), et vous pouvez bien y glisser votre propre figure, si vous le souhaitez. » Christine Montalbetti, *Trouville Casino*, p. 200-201.

[95] Sur l'influence de la sociologie bourdieusienne sur l'œuvre d'Annie Ernaux, voir Annie Ernaux et Isabelle Charpentier, « "La littérature est une arme de combat" », *in* Gérard Mauger (dir.), *Rencontres avec Pierre Bourdieu*, Paris, Éditions du Croquant, 2005, p. 159-176.

plus : le geste énonciatif répond à l'engagement politique fort de Leslie Kaplan dans les rangs de L'UJC(ml[96]), qui a présidé à l'écriture de ce livre. On mettra ainsi en lien ce choix poétique et les reconfigurations que les événements du printemps 68 ont imposées aux nouages entre le « régime de singularité[97] » que Nathalie Heinich analyse comme le fondement de l'écriture littéraire et le régime de communauté propre à l'engagement et à l'action politique. Maurice Blanchot et Marguerite Duras, tous deux membres du Comité d'action étudiants-écrivains fondé pendant les événements de Mai, ont tous deux également salué ce livre à sa sortie pour des raisons qui tiennent à la fois de la connivence esthétique et d'un profond accord éthique et politique[98]. Dans le choix de l'anonymisation de la voix qui témoigne, chez Kaplan, se lit ainsi une réalisation possible de la conjonction d'une avant-garde poétique qui soit aussi avant-garde politique, selon les mots de Blanchot. Celui-ci tient cette politique de l'écriture comme indissociable de l'anonymisation de la parole et de la prise en charge collective de l'action :

> Les textes seront anonymes. L'anonymat n'est pas seulement destiné à lever le droit de possession de l'auteur sur ce qu'il écrit, ni même à l'impersonnaliser en le libérant de lui-même (son histoire, sa personne, le soupçon qui s'attache à sa particularité), mais à constituer une parole collective ou plurielle : un communisme d'écriture[99].

L'anonymat, condition de la communauté, figure ainsi au premier plan du livre de Kaplan, selon un paradoxe d'autant plus saillant que ce texte s'inscrit dans une veine de témoignage. Si *L'Excès-l'usine* demeure signé, et la figure de l'auteure bel et bien personnelle, c'est une autre figure qu'il met en jeu dans ses pages,

[96] Julien Lefort-Favreau rappelle le contexte de cet engagement : « L'UJC(ml), l'Union des jeunesses communistes, d'obédience marxiste-léniniste, découvre le maoïsme durant l'été 1967, s'éloigne du Parti communiste et en appelle à l'établissement de ses membres en usine, mais aussi à des enquêtes qui visent à une meilleure connaissance des masses, de leurs conditions de travail. Dès 1967, deux à trois mille jeunes personnes quittent les bancs de l'école ou leur emploi pour aller s'établir en usine. L'ouvriérisme est l'une des caractéristiques principales de ce mouvement qui fédérera des militants de différents groupes maoïstes. Leur critique de l'idéologie se concentre notamment sur la division du travail manuel et intellectuel. » Julien Lefort-Favreau, « Les communautés littéraires de Leslie Kaplan. De l'usine à l'atelier d'écriture, l'égalité des intelligences. », *op.cit*., p. 59.

[97] Nathalie Heinich, *Ce que l'art fait à la sociologie*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 1998.

[98] Leslie Kaplan, « Usine, par Marguerite Duras et Leslie Kaplan », entretien avec Marguerite Duras, *Banana Split*, n° 8, décembre 1982, repris dans *L'Autre journal*, n° 5, mai 1985, puis dans Leslie Kaplan, *Les outils*, Paris, P.O.L, 2003, p. 211-224 ; Maurice Blanchot, « *L'excès-l'usine* ou l'infini morcelé », *Libération*, 24 février 1987, repris dans *Écrits politiques*, Paris, Gallimard, coll. « Les Cahiers de la NRF », 2008, p. 233-235.

[99] Notes de Maurice Blanchot sur « les caractères possibles de la publication », en préparation de l'unique numéro de *Comité. Bulletin publié par le Comité d'action étudiants-écrivains au service du mouvement* (octobre 1968). Citées par Boris Gobille, « Politiques de l'écriture et régimes du collectif », *in* Jean-François Hamel et Julien Lefort-Favreau (dir.)*,* « Écritures de la contestation. La littérature des années 68 », *Études françaises*, n° 54, 2018, p. 13-36.

silhouette creuse offerte à la projection de tous et porteuse d'une réflexion fondamentale portée par Mai 68 sur les enjeux de la parole et du symbolique comme fabrique de la réalité, un pouvoir qui se serait voulu, alors, défait de son capital[100].

L'Excès-l'usine apparaît toutefois comme un hapax dans l'œuvre de Kaplan. Œuvre de circonstance, puisqu'il répond à une expérience de vie décisive et à un projet politique préalable, mais également le seul de ses textes qui n'ouvre aucune brèche à l'intériorité psychologique des personnages[101]. Mime en cela de l'effet traumatisant de la vie ouvrière, le silence intérieur laisse place aux éclats du monde comme sur une toile perceptive lisse, pour une écriture hyperesthésique qui pose les jalons de l'esthétique de Kaplan au fil de l'œuvre. La mobilisation sensorielle demeure extérieure à toute tentation du récit psychologique, et l'usine n'apparaît que comme une succession d'images, de sons, d'odeurs. Le caractère polyphonique des discours entendus à l'usine, d'abord rendus dans la matité d'une bande sonore qui se superpose aux multiples sensations par lesquelles se dit l'expérience de l'usine, contraste avec le silence de ce qu'on peine à appeler la voix narratrice : effacée sous un « on » spectral, elle tient davantage du capteur que de l'émetteur. Cette posture d'extériorité et d'observation (on parle, en sociologie, d'observation participante) fait la marque de tous les narrateurs kaplaniens pour les livres à venir, selon un mouvement de progressive incarnation. On comparera ainsi *L'Excès-l'usine* avec *Miss Nobody knows*, le premier tome de la série *Depuis maintenant*, paru en 1996[102].

Dans celui-ci, qui marque un net infléchissement de l'écriture de Kaplan vers le roman, le palimpseste du premier livre est sensible, au point qu'on puisse envisager ces textes comme deux variations possibles autour de l'usine, l'une poétique, l'autre romanesque. La narratrice rencontre le personnage éponyme, prénommée Marie et surnommée « Miss Nobody Knows » en référence à l'air de blues qu'elle fredonne

[100] Pour jouer sur la notion bourdieusienne de capital symbolique.
[101] Même *Le Livre des ciels*, en donnant corps et biographie au personnage principal, s'éloigne déjà de cet effacement radical selon un mouvement de prudente incarnation.
[102] Dans « Petit roman (du XX^e^ siècle) deviendra grand », Alain Schaffner se livre à un semblable travail de comparaison de couples de romans dont le second peut apparaître comme le double élargi de l'autre, selon une force d'expansion proprement romanesque. L'article se trouve dans Alexandre Gefen et Tiphaine Samoyault (dir.), *La taille des romans*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Théorie de la littérature », 2012, p. 179-201. Schaffner distingue trois procédés principaux pour cette expansion qui n'est jamais agrandissement à l'échelle : l'adoption du schéma du roman picaresque (de prolifération), le choix du roman chronologique et linéaire, ou enfin celui du roman en éclats, selon la technique du montage. On situerait le roman de Kaplan au croisement de ces trois types, tant son intrigue est essentiellement fondée sur les rencontres aléatoires, son refus de la mise en intrigue romanesque se traduit par une linéarité extrême du propos, par ailleurs souvent interrompue par des notations brèves, saillantes, de détails.

souvent[103], dans un bar-café. Accoudée au comptoir, Marie observe la ville autour d'elle, s'attarde sur le métro aérien, note des questions sur un carnet[104]. Très vite, elle s'installe chez la narratrice avec deux valises. C'est à elle que la narratrice confie notamment l'histoire de son oncle Stéphane, ouvrier d'usine entré en grève en 1968[105]. Deux nœuds rythment le roman : la mort de Stéphane et la fin de la grève, métaphorisés et mis en lien par l'apparition et la disparition, toutes deux soudaines, de Marie (jusqu'aux tomes suivants de la série, puisqu'elle apparaît également dans *Les Prostituées philosophes*[106], *Le Psychanalyste* et qu'elle est probablement le personnage éponyme des *Amants de Marie*). Les mêmes personnages, la même galerie de portraits peuplent ce nouveau texte, mais le passage à la forme romanesque permet l'irruption d'un Je et d'une subjectivité dans l'observation, par le biais d'une polyphonie déjà remarquable, mais jamais actualisée dans un échange intersubjectif, dans *L'Excès-l'usine*. Leslie Kaplan a connu plusieurs usines pendant ses deux ans et demi d'établissement, mais en retient une, particulièrement, qu'elle a quittée immédiatement :

> Il y a eu une usine à Saint-Ouen où je me suis assise derrière une femme… C'était une usine où on mettait en forme des cartons. Cette femme s'est retournée et elle m'a dit : « Je suis là depuis trente ans ». Le soir même, je suis partie. C'était intolérable, pour moi, l'idée qu'une femme soit là depuis trente ans[107].

Cette femme devient, dans *Miss Nobody knows*, une créature romanesque, dont le souvenir figure comme un fragment sensible de l'expérience que raconte la narratrice :

> Une fois, c'était dans une usine qui fabriquait des phares. C'est la seule fois où je n'ai pas tenu plus d'une semaine, je veux dire, où je suis partie

[103] Cet air, dont le refrain continue ainsi : « *nobody knows the trouble I see, nobody knows my sorrow* » (« personne n'a idée du malheur que je vois, personne n'a idée de mon chagrin » ; je traduis), est un blues chanté d'abord par des esclaves noirs du Sud des États-Unis. Voir chapitre 4 pour une discussion sur l'usage de cette chanson dans l'œuvre de Kaplan.

[104] Marie peut se rapprocher alors de la narratrice de *Carnets d'une habituée*, de Bianca Côté (Montréal, Les Herbes rouges, 1998), qui consigne dans ses cahiers les fragments des vies des autres depuis le café où elle coule ses jours en une routine minimaliste.

[105] Cela s'inspire de la biographie de Leslie Kaplan, qui a assisté, six semaines après son embauche dans une usine Brandt, à Lyon, au commencement des grèves de mai.

[106] « Raymonde vivait avec une fille, Marie, une vraie folle celle-là, Raymonde l'avait trouvée dans la rue et adoptée, elle ne faisait qu'écrire dans un carnet, des drôles de choses, mais on l'aimait bien. » *Les Prostituées philosophes*, p. 81. C'est elle, d'ailleurs, qui trouve le nom paradoxal qu'adopteront les femmes travesties qui font les personnages principaux de ce roman.

[107] Propos de Leslie Kaplan rapportés par Anne-Sophie Bailly et Amélie Durand, « Compte-rendu de la rencontre avec Leslie Kaplan du 11 mars 2014 », dans le cadre du master de création littéraire de l'université Paris 8. En ligne, consulté le 13 février 2018. http://www.master-creation-litteraire.univ-paris8.fr/spip.php?page=imprimer&id_article=1201.

> de moi-même sans être renvoyée. Devant moi à la chaîne il y avait une dame assise, avec un chignon gris. Le troisième jour elle m'a dit qu'elle était à cette place depuis trente ans. (*MNK*, 25).

La fiction prend des accents autobiographiques, fondus dans la narration à la première personne jusqu'ici refusée par Kaplan, et qui esquissent seulement le geste de témoignage dont d'autres établis ont au contraire choisi d'assumer pleinement la charge. Ainsi, dans *L'Établi*[108], Robert Linhart opte pour le témoignage assumé en première personne, mais le Je y est toujours entouré de ses compagnons de la chaîne : le contremaître Gravier, Mouloud, Mektoub et les ouvriers algériens, mais aussi les Yougoslaves, etc., avec une attention scrupuleuse portée sur l'état-civil de chacun, comme une esquisse de cartographie de la chaîne Citroën[109]. Didier Daeninckx choisit au contraire d'aborder la violence du sujet par le prisme du roman noir, dont on sait la puissance critique et subversive, dans *Camarades de classe*[110]. Dans *Le Laminoir*[111], Jean-Pierre Martin choisit la forme plus convenue du récit de vie d'un jeune homme emporté par le vent de Mai 68 et décidé à rompre, en prenant le bleu de travail des ouvriers, avec son milieu d'origine. Roman d'éducation à l'arrière-goût amer et tendre, pour un regard distancé sur l'un des grands rêves de la fin du XX^e^ siècle, définitivement perdu à l'heure des plans sociaux frénétiques et de l'individualisme calcifié[112].

On citerait toutefois *Sortie d'usine*[113], que François Bon compose en focalisation interne d'abord en troisième personne, sauf un passage fugitif, quasi-onirique, à la première personne. Le projet de gommer toute subjectivité pour mimer l'aliénation du travail ouvrier et éviter l'écueil de la confiscation (de l'appropriation du moins) de la parole ouvrière par le transfuge qui parlerait alors *à la place* des autres[114] ; la prose syncopée, souvent donnée par juxtaposition de groupes (où

[108] Robert Linhart, *L'Établi*, Paris, Éditions de Minuit, 1978.
[109] Une note en forme de *post-scriptum* souligne l'authenticité du récit : « Les personnages, les événements, les objets et les lieux de ce récit sont exacts. J'ai seulement modifié quelques noms de personnes. » Robert Linhart, *L'Établi*, *op.cit*., p. 179.
[110] Didier Daeninckx, *Camarades de classe*, Paris, Gallimard, 2008.
[111] Jean-Pierre Martin, *Le Laminoir*, Seyssel, Champ Vallon, 1995.
[112] La nostalgie de la classe ouvrière et de l'utopie du prolétariat est un trait commun saillant parmi ces récits, et une ligne de force des textes post-soixante-huitards.
[113] François Bon, *Sortie d'usine*, Lagrasse, Verdier, 1982.
[114] Dans son premier roman (*Nos lieux communs*, Paris, Gallimard, 2016), Chloé Thomas balaye largement les différentes postures des établi.es des années 68, en prélude de l'histoire de son personnage, fils de deux d'entre eux. Effet de génération bien sûr, qui donne à son roman le surplomb de ceux qui s'écrivent après, quoiqu'on y retrouve certains traits caractéristiques du roman d'usine : la description de la chaîne comme aliénation totale, la représentation du corps souffrant, la parole difficile qui en naît parfois. Elle y parle de Linhart (« Le premier d'entre deux, celui qui, en 1967, avait prôné l'établissement comme moyen d'action révolutionnaire ; le normalien qui incarnait cette tradition de

manquent, c'est selon, le verbe, le sujet, l'article qui actualiserait le nom), dans le refus de tout romanesque, en ce sens, s'accordent avec certains traits du livre de Leslie Kaplan dont il est, par ailleurs, exactement contemporain. Deux différences essentielles demeurent : Kaplan explore les formes d'une prose quasi poétique, pour une altérité radicale qui n'est pas l'écriture narrative de Bon ; surtout, Bon consacre son texte à faire advenir un sujet malgré tout, alors que Kaplan veut dire l'impossible existence de la subjectivité à l'usine[115].

Depuis *Miss Nobody Knows*, l'écriture s'ouvre à l'explication, au désir de faire comprendre ce qu'étaient ces mois-là, les espoirs et les chutes des ouvriers, le quotidien des grévistes, dès l'ouverture du livre dont l'imprécision dit à la fois l'impossibilité de saisir avec justesse l'objet du discours et l'urgence d'en faire part : « Comment sait-on que quelque chose s'est passé ? / La grève, en tout cas, a eu lieu » (*MNK*, 8). On retrouve dans le roman le même procédé de fragmentation du réel qu'expérimentait déjà le premier livre hybride de l'auteure, par découpes du souvenir en morceaux sensibles au fil des questions de Marie : « Le mur, comment il était ? La femme blonde ? Le contremaître ? La pause à midi ? » (*MNK*, 19). À travers ces questions que la narratrice s'adresse à elle-même et qui ne trouvent aucune réponse, le tissu romanesque subit des accrocs qui en distendent la maille. Le suspens rhétorique ouvre un appel du texte vers son extérieur, dans un mouvement de sollicitation du lecteur à qui l'on demande de participer à l'effort collectif de réparation du souvenir et du discours qui cherche à s'établir. Les remarques de détail qui émaillent ainsi la prose de Kaplan – et qui prennent, dans la structure adressée du roman, la forme de questions, tandis qu'elles achoppaient dans *L'Excès-l'usine* sur un point assertif qui ne concluait à rien d'autre qu'au silence et à la pure présence muette de l'inanimé, signent un fonctionnement métaleptique général du roman. La littérature, pour Kaplan, répond à une éthique du lien. Elle est l'un des moyens disponibles pour qu'une communauté advienne :

> La langue n'est pas qu'un outil de communication, mais la dimension humaine de la parole où se déploient à la fois la polysémie et l'adresse à

---

l'exception dans un ultime raffinement de la distinction scolaire (…) » (35). Elle réfléchit aussi à cette question fondamentale de la parole et du point de vue: « Toujours il s'agissait de montrer la vie de ceux qu'on ne voit pas, de dire pour eux ce qu'ils ne pouvaient pas dire. La même violence : suggérer que les pauvres sont par essence muets et invisibles ; se poser, soi, qui écrit, en médiateur nécessaire. » (33).

[115] Je renvoie à l'analyse que livre de ces deux romans, et d'autres romans d'établis, Frédéric Martin-Achard, *Voix intimes, voix sociales. Usage du monologue romanesque aujourd'hui*, Paris, Classique Garnier, 2017 (voir particulièrement le chapitre « Les voix de l'usine », p. 224-251).

> l'autre, et l'enjeu de la littérature a toujours été de travailler cette dimension de toutes les manières possibles. Jeu, écart, distance, rapport à l'autre, invention de soi et du monde. La littérature crée des objets qui sont porteurs d'expérience, de dialogue, avec soi-même d'abord et avec les autres, de questionnement, de pensée. Quelle pensée ? Une forme particulière de pensée, une pensée concrète, une pensée avec les mots.
>
> Pas des concepts, pas des images, des mots.
>
> Faire de la littérature, en parler, l'enseigner, c'est toujours essayer de construire, transmettre, un rapport vivant au monde et aux autres, un rapport qui tienne compte de ce qui est porté par le fait même du langage, de ce que c'est, LES MOTS. Et dans ce moment de crise de la culture, où chacun constate, peut constater, à quel point le tissu social se défait tous les jours et de toutes sortes de façons, l'enseignement vivant de la langue, de la littérature, est un moyen (pas LE moyen, UN moyen) essentiel, pour maintenir, et rétablir, du lien social (là encore : pas LE lien, mais DU lien[116]).

Contre la tentation poétique de l'image et celle, philosophique, du concept, Kaplan prône ici l'usage de la langue comme matière de la communication et, partant, vecteur du commun[117]. Medium partagé, elle est un lieu de dialogue avec l'autre, capable d'accueillir et de donner à penser le monde. Point d'indicible possible pour Kaplan, seulement du pensable, de l'interrogeable, à condition qu'on veuille bien employer pour cela les mots. Miss Nobody Knows est le personnage le plus exemplaire de cette conception de la langue, et occupe une place centrale dans l'œuvre à travers les années, véritable « personnage métonymique de l'œuvre[118] », comme le remarque très justement Audrey Lasserre. On la retrouve plus tard dans la série romanesque, personnage porteur de questions par excellence qui, dès le premier livre, consignait celles-ci à mesure qu'elles lui venaient, dans un carnet. Le regard que Marie promène sur le monde est intranquille, dérangeant. Il refuse l'ordre de l'habitude et l'émoussement de la curiosité et s'attache aux aspérités des objets comme des êtres. Cette pratique questionnante est éminemment tendue vers un destinataire, fût-il absent, implicite, ou même évacué par les questions rhétoriques. Plus que de métalepses à proprement parler, c'est d'un dialogue tacite qu'il s'agit, de questions non envoyées (la ponctuation souvent ne marque pas l'interrogation, sans qu'on puisse, comme lorsqu'il s'agit de sujets lourds, en conclure au traumatisme),

[116] Leslie Kaplan, « Art et citoyenneté », dans *Les outils*, *op.cit*., p. 265-266.
[117] Selon l'étymologie latine attestée par le Littré (communiquer < *communis*).
[118] Audrey Lasserre, « *Les Prostituées philosophes* de Leslie Kaplan ou les pratiques transgressives d'une pensée nomade », dans Audrey Lasserre et Anne Simon, *Nomadismes des romancières contemporaines de langue francaise*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2008, p. 121-135, p. 123.

laissées sans réponse et comme abandonnées au lecteur : le monologue du personnage requiert cette forme d'attention dialogique.

Marie inaugure ainsi une série de personnages semblables, doubles les uns des autres, qui forment la cohorte des personnages questionneurs de ses romans. Ainsi de Marie-Claude, la femme travestie qui apparaît dès le premier tome de la série et revient, plus centralement, dans *Les Prostituées philosophes*. Marie-Claude, issue elle aussi du paysage de la grève de 68 où la narratrice des deux romans se souvient l'avoir croisée, curieuse du fonctionnement des usines, à la tête d'une petite troupe d'amies à bicyclette, les « prostituées philosophes ». Audrey Lasserre pointe à juste titre le paradoxe d'un tel nom, qui ne se résout que par le recours à l'étymologie et à la référence aristotélicienne des péripatéticiens[119]. Personnage du paradoxe, Marie-Claude incarne une fusion des contraires qui ouvre une brèche dans les systèmes de déchiffrement du monde familiers des personnages comme du lecteur. Masculine et féminine, prostituée et philosophe, figure maternelle et sexuelle, elle incarne une chimère (« une femme avec une grande queue, et qui band[e], en plus » PP, 105), mais ne se résout pas dans un symbolisme qui équivaudrait à une sortie du monde : au contraire, l'existence même de Marie-Claude est éminemment politique, et le petit groupe de marginaux qu'elle a réuni autour d'elle figure l'une des formes paroxystiques de la communauté kaplanienne.

Ainsi également de Mathias, protagoniste du dernier roman de l'auteure, qui lance ses questions aussi bien aux passants et passantes qu'aux arbres : l'interchangeabilité de ces destinataires fait signe vers une figure surplombante d'écoute, qui s'incarne *in fine* dans le lecteur.

> Ce n'est pas une feuille, dit Mathias en s'adressant à l'arbre à côté de lui, c'est une carte de Paris. Un plan.
>
> Voilà les rues. Voilà les institutions. Voilà le monde. Voilà moi.
>
> Tout tient ensemble, c'est ça qui est…qui est… bizarre.
>
> Comment est-ce possible.
>
> Est-ce que tout tient vraiment ensemble ? Qu'est-ce que ça veut dire, que tout tient ensemble. […]
>
> Ou est-ce que tout part en morceaux. Est-ce que moi je pars en morceaux ? (MR, 13)

La fragmentation du monde par le regard sans cesse interrogateur du personnage finit par le contaminer, et Mathias à son tour connaît le risque de la

[119] *Ibid*., p. 125.

dissolution dans ce lointain écho au *cogito* cartésien. Ce risque culmine dans un autre *leitmotiv* de l'écriture kaplanienne, celui de la folie, qui irrigue toute l'œuvre de Kaplan. Ainsi dans *Millefeuille*, les personnages de Joseph et d'Ernest sont ceux qui l'incarnent le plus frontalement, en agitant sous les yeux du protagoniste effrayé la hantise de l'émiettement de soi. En Joseph, l'ancien ami perdu de vue et retrouvé errant sur le boulevard Haussmann un jour où le coquet Millefeuille se rend aux Galeries Lafayette (*Mi*, 31-33), cette angoisse s'incarne par duplication ; en Ernest, sans-abri familier de son quartier, par rapprochement antithétique[120]. Au miroir de la référence shakespearienne, la marginalité devient le lieu d'une sagacité paradoxale et redoutable :

> (…) Les fous, se dit tout d'un coup Millefeuille, les fous pensent tout le temps à la mort, ils passent leur temps à rappeler aux vivants la mort, à la cour c'était même leur fonction, une de leurs fonctions, et maintenant ?
>
> Il resta sur cette question, ferma le livre, rangea ses papiers, il avait envie de sortir, hésitait, se décida. Il voulait marcher. Il évita la brasserie, il avait peur de rencontrer Ernest, Ah non, j'en ai assez d'Ernest, Ernest est insupportable, pourquoi il faut que je me tape Ernest, et prit le boulevard Montparnasse, direction le Luxembourg.
>
> (…) De l'autre côté du bassin, lui aussi debout, Joseph.
>
> Millefeuille pensa, Oh non. (*Mi*, 228-230)

Le souvenir macabre du monologue de Hamlet, auquel il consacre une partie de son étude, révulse Millefeuille et réveille son angoisse de la finitude, qu'il projette sur Ernest, le « fou » de son petit royaume du Montparnasse. En cherchant à conjurer son malaise par une promenade urbaine aux airs de divertissement pascalien, Millefeuille rencontre Joseph : ainsi, voulant fuir une confrontation révélatrice avec un *alter ego*, le personnage, pris dans un labyrinthe où tout le ramène à sa propre folie, en affronte un autre, selon une dérive proche de l'acte manqué. De Joseph à Ernest, en passant par Macbeth et Hamlet, c'est une série trans-textuelle de doubles qui se déploie au fil du roman.

Pierre Jamet souligne les liens qui, dans *Le Roi Lear*, rapprochent tous les personnages autour d'une folie qui se décline selon plusieurs formes. Il écrit que « la simulation, l'étrange démence et le cabotinage sont apparentés[121] », au point qu'« on a

[120] Un personnage des *Mines de sel* préfigure celui d'Ernest, jeune homme qui mendie dans le métro et s'en prend à la narratrice dans un accès de violence qu'il réprime soudain, frappé par la pâleur spectrale de celle-ci (*MS*, 50). On voit bien comment s'entremêlent des motifs d'origine shakespearienne avec la trame sociale qui nourrit l'œuvre de Kaplan depuis ses débuts.

[121] Pierre Jamet, « Portrait du philosophe en roi Lear (Shakespeare et Nietzsche) », *Philosophique* 10 | 2007, p. 75-95. [En ligne], <http://philosophique.revues.org/120>, consulté le 29 mars 2016.

finalement l'impression que la vérité circule d'une folie à l'autre[122] ». Ainsi, les silences de Joseph, les démonstrations passionnées d'Ernest, les facéties dont Millefeuille régale son entourage lors de ses bons jours et ses raisonnements mélancoliques des mauvais jours, placés sous le patronage shakespearien, ne seraient que différentes facettes d'une étrangeté sociale et ontologique partagée. Le caractère symétrique et réciproque de cette folie rappelle la tradition baroque du *theatrum mundi*, réinvestie dans ces pages par une veine réaliste. En effet, à travers ces trois personnages, l'ombre de la démence s'étend sur deux catégories sociales qui se situent presque aux pôles du spectre socio-économique, de la classe moyenne aisée au dénuement total, pour mettre en lumière une solitude commune, ancrée dans une forme d'égoïsme proprement contemporaine qui sanctionne un oubli généralisé des idéaux de 1968. La « vérité » dont le fou est dépositaire devient chez Kaplan leçon politique, qui traque sous la routine d'un quotidien petit-bourgeois les failles d'une société défaite que le dessillement rendrait, s'il faut en croire le destin de Jean-Pierre Millefeuille, folle.

Millefeuille s'achève en effet sur un monologue erratique au cours duquel le personnage principal congédie un autre personnage venu lui rendre visite, et à travers lui le lecteur. Le vieil homme sombre comme Lear déchu, en une clôture qui incite à une interprétation rétrospective du roman : au lieu d'une juxtaposition de saynètes de la vie quotidienne, il faudrait y voir la chronique de l'agonie d'un personnage cyclothymique qui s'étiole au fil des pages, entre montées de colère inexpliquées et apaisement soudain. Nourrie à la source d'un narcissisme destructeur, sa folie trahit pourtant, en creux, un véritable élan empathique. Le personnage ne sombre que sous les coups de ses échecs répétés à souder autour de lui une communauté : après la mort de Christelle et de Loïc, deux adolescents de la rue que Millefeuille échoue à secourir, et face à une déception amère qu'il inflige à son ami Jean, les sollicitations de son fils Léo en sont trop pour Millefeuille, qui se réfugie dans la folie comme on se terre au fond d'une caverne.

Il faudrait donc distinguer deux formes de folie dans ces textes : la première, réactionnaire, trahit les inquiétudes et le repli sur soi de personnages incapables de se lier (Millefeuille, Emilienne dans *Les Mines de sel*) ; la seconde, révélatrice, apocalyptique, résiste à l'ordre social et transforme le roman en un lieu de

[122] *Id.*

questionnement (celle de Marie, fréquemment qualifiée de « folle » par d'autres personnages ; celle de Louise dans la pièce qui porte ce titre). Dans son important article sur les communautés politiques de Kaplan, Julien Lefort-Favreau souligne le pouvoir de transformation personnelle que l'auteure accorde à la lecture, en en faisant le lieu d'une véritable expérience de vie qui permet de transformer le regard du lecteur sur le monde. Les lecteurs sont ainsi à l'image de ses propres personnages, eux aussi saisis dans une saisie herméneutique du monde. Selon l'auteure,

> [L]ire est une expérience, une pratique concrète qui entraîne, qui peut entraîner une transformation sensible, intellectuelle, du rapport que l'on a au monde. C'est expérimenter des mots, leur impact matériel, en les recevant et en maintenant, en pouvant maintenir, une distance, avec eux d'abord, et avec le monde qu'ils ouvrent, désignent, soulignent, suspendent, retournent[123].

Julien Lefort-Favreau commente ainsi :

> En insistant sur la possibilité transformatrice de la lecture, [Kaplan] pose les bases d'une œuvre littéraire qui réitère constamment le pouvoir des mots et la portée contre-idéologique de la littérature, l'inscrivant ainsi dans un horizon émancipateur[124].

L'écriture, selon Kaplan, est investie d'une puissance émancipatrice, pour peu que l'on parvienne à générer un lien qui permette la lecture (dans le même article, Kaplan insiste sur le malheur que l'on éprouve face à un texte qui ne nous parle pas. Selon un renversement qui reflète sa conception politique du monde, elle se refuse à opposer les « bons » lecteurs aux autres, incapables ou de mauvaise volonté, et déplace l'accent sur l'émotion que l'on éprouve, ou non, face à un texte[125]). L'adresse s'inscrit alors dans un élan de sollicitation du lecteur, une invitation à effectuer le « saut mental[126] » devenu éthique de l'écriture et de la lecture, et qui rend possible une nouvelle expérience du monde. Le texte devient un outil de réflexion du réel, au double sens que cela implique, selon un mouvement de transgression des frontières intra/extra-diégétiques. Plus encore, la forme et la fréquence que prennent ces

[123] Leslie Kaplan, « Lire, c'est quoi », *op.cit*.
[124] Julien Lefort-Favreau, *op.cit*.
[125] « … on tient un livre dans la main et on ne peut pas le lire, on ne suit pas, il ne vous dit rien » : c'est bien le livre qui ne parle pas, qui demeure muet, et non le lecteur qui ne lit pas. Leslie Kaplan, « Lire c'est quoi », *op.cit*. Lefort-Favreau pointe ainsi la « conscience de l'inutilité potentielle de la littérature et, plus encore, de l'existence de communautés existant sans littérature » qui habite la réflexion de Kaplan sur la lecture.
[126] L'auteure reprend ce terme à Kafka, chez qui elle trouve cette phrase dans son journal : « Écrire, c'est sauter en dehors de la rangée des assassins ». Leslie Kaplan, « La phrase la plus politique », Les Ambassades, publication du CRL de la région Centre à l'occasion du colloque de Tours les 3 et 4 mars 2000, repris dans *Les Outils*, *op.cit*., p. 26-30. En ligne : http://lesliekaplan.net/le-detail-le-saut-et-le-lien/article/la-phrase-la-plus-politique.

phénomènes de franchissement font de l'adresse une dynamique continue qui sous-tend le texte, dans le passage imperceptible de l'énonciation narrative à l'énonciation dialogique, qui transforme la fiction en un laboratoire des expériences possibles du monde. Julien Lefort-Favreau conclue ainsi : « [d]e l'usine à l'atelier d'écriture, un fil conducteur traverse la conception politique de la littérature de Kaplan, soit l'idée d'une *parole adressée* qui constitue la littérature en lien social, en relation entre l'écrivain et un *autre* [127][…] ».

L'Épreuve du passeur est peut-être le roman de Kaplan qui s'affronte le plus explicitement à cet idéal émancipateur du texte et, plus largement, de la parole et de l'échange comme lieux de la connaissance du monde et de soi – une connaissance qui ne peut pas prendre la forme d'un savoir fini, mais celle, toujours, de l'interrogation. Le cœur de ce roman bat dans un café, espace de passage, de sociabilité éphémère et de rencontres. Ce café, tenu par Suzanne, personnage de tenancière dont l'affabilité permet que les autres personnages se rencontrent et se livrent, devient le carrefour des trajectoires personnelles, à la fois anonyme et familier, espace de l'entre deux où se tissent les liens du roman. « Croisement » est d'ailleurs l'un des mots clés du livre, où il se déploie dans sa polysémie, de la rencontre euphorique au glissement déceptif qui fait manquer l'autre :

> Autour d'elles on peut sentir l'espace ancien et profond de la ville, et le temps actuel, si précaire, léger les minutes et les jours, et dans cet écartèlement, les destins des hommes, comment ils se croisent, comment ils s'y prennent pour se rencontrer, oui, les croisements, tous les croisements du monde, de ce vieux monde moderne, libre et large et sans repères, et dans lequel, même en résistant, on s'enfonce, on risque de s'enfoncer. (*EP*, 12)

Dans ce café qui voit défiler les habitués, Serge et Jean attirent l'attention de Lise, personnage-relais du texte et variation de « Miss Nobody Knows », figure d'amoureuse dont la sensualité traduit surtout un élan fondamental vers l'autre. Sous son regard, le lecteur pénètre la relation complexe du duo, supposément inséparable et entièrement tourné vers le partage. Cette surface lisse se lézarde de dissonances, à mesure que Lise s'éprend de Jean et devient, malgré elle, le cristal par lequel apparaissent les fragilités de cette amitié. Jean, en effet, est un personnage solaire, pivot de tous les croisements que l'on suit dans le livre, figure inévitable, bienveillante, vers qui l'on se tourne pour penser les choses : il a créé un ciné-club à

[127] Julien Lefort-Favreau, *op.cit*.

l'Atelier, où il projette des films et organise les débats qui suivent, il fait figure de sage au sein du microcosme composé de retraités déprimés (André), de solitaires dragueurs et un peu vains (Sébastien), d'employés d'usine, d'une prostituée (Anaïs).

Cette micro-communauté du café, porté à son paroxysme lors des projections cinématographiques, offre une image puissante du pouvoir que Kaplan délègue à la parole : littérature et cinéma se rejoignent ainsi dans son imaginaire, parce qu'ils constituent tous deux des tremplins pour la pensée. Pourtant, le livre pointe les limites d'une telle conception, et le risque de l'échec sous la foi en l'utopie. Jean demeure en effet toujours légèrement extérieur à ce qui se joue et qu'il provoque parmi les siens. Sous le regard aigu du mélancolique Serge, il incarne la posture-repoussoir du surplomb, autoritaire et vertical, d'un savoir donné :

> Parfois lorsque Jean parle, Serge est envahi par l'impression, lui-même la trouve étrange, que le discours de Jean est fait pour lui nuire, pour lui nuire à lui, personnellement. Jean, se dit alors Serge, est trop uniquement préoccupé à suivre ses mots, et lui, Serge, est exclu et il méprise, il trouve suspect et il méprise cette trop grande volonté qu'a Jean de coincer la réalité, que ce soit un film ou n'importe quoi, de la saisir, de la tenir, la coincer à tout prix avec ses mots. C'est cette trop grande volonté de Jean qui est pénible à Serge. Jean parle, se dit Serge, comme si ses mots avaient droit à toute la place, comme s'il n'y avait pas autre chose, ailleurs, en dehors, que ses mots n'envelopperaient pas. Et Serge, dans ces cas-là, a brusquement envie de hurler, de crier des choses absurdes comme, Et la chaise, alors, et le chiffon, et la merde, hein, tu n'en parles pas, tu ne peux pas en parler ? (*EP*, 31)

L'extrême modalisation de la pensée de Serge, donnée au discours indirect libre dans lequel s'imbriquent plus loin des invectives directes, marque la peine qu'éprouve le personnage à formuler ses propres réserves. Si les mots comme les conçoit Kaplan sont la matière même du lien et de l'échange avec l'autre, il est frappant que le rejet de l'autre, en revanche, peine à se dire. Le cri s'oppose à la parole comme un signal d'alarme, pour montrer le pouvoir excluant du discours. L'opposition mot/discours, chez Kaplan, recoupe son horreur du dogmatisme et du figement. Elle se traduit dans ce passage par un refus de l'autorité narrative : la parole, ici, est entièrement abandonnée aux tâtonnements de la pensée de Serge. Cette cassure s'actualise à la fin du roman, lors d'une scène d'une grande violence où Serge empoigne Jean pour le blesser et l'embrasse en même temps. Le désir de l'autre, déçu, mène à la fracture sociale. Serge et Anaïs se rejoignent dans cette rupture : l'une disparaît, rejoignant la cohorte des personnages fuyards de Kaplan, l'autre saccage l'Atelier de Jean après s'être introduit chez lui pour essayer tous ses vêtements, et

puis, à son tour, il disparaît. Sa dernière phrase, « c'est moi, l'assassin, maintenant » (*EP*, 165), qu'il lance dans la colère au moment de quitter le café, pose nettement la question de l'échec du lien que la parole devait créer, celui que le texte cherche lui-même, dans les échos terribles dont elle résonne avec la phrase de Kafka qui fait la devise de Kaplan. L'assassin, chez elle, c'est celui qui rompt avec la communauté, et sort de la politique[128].

Dans les exemples cités plus haut, le décrochement est métaleptique, selon le fonctionnement perlocutoire des interrogations rhétoriques, mais il est aussi épistémologique. Ce geste s'inscrit en effet dans une veine philosophique du roman qui remonte au XVIII^e^ siècle, notamment dans les romans de Marivaux qui ont particulièrement intéressé la critique. Celui-ci en effet, dans ses romans, refuse la clôture du système et le dogmatisme de l'essai ou de l'assertion philosophiques, pour pratiquer l'ouverture à la pensée à partir du sentiment du personnage. La subjectivité romanesque devient terrain d'une pensée sur le monde plus large, et plus souple[129]. Paralepses et métalepses tendent ainsi, par une surexposition des frontières de la fiction, à une réévaluation du privilège de la voix narrative au sein d'un phénomène général de polyphonie qui subsume les hiérarchies traditionnelles. Dans un récent essai, Franck Salaün fait la part du travail des voix dans l'instauration de la fiction comme espace de pensée. Il analyse ainsi le mécanisme de la « fiction pensante » :

> [L]a fiction place le lecteur devant des situations qui sont autant d'énigmes. Elle le prépare à entendre un dénouement, voire une leçon, mais l'abandonne au moment de conclure, en refusant de formuler explicitement une doctrine[130].

Ce refus ostensible d'endosser l'autorité narrative traditionnelle qui défend l'ouverture aux possibles interprétatifs, constitue l'ambition de la fiction romanesque chez Leslie Kaplan. Cela passe par une revendication d'égalité quasi politique entre

[128] Chez Kaplan, le meurtre ne prend jamais de valeur politique, ni n'offre aux personnages le moyen d'une reconquête de soi par la vengeance. Il est l'irrémédiable sortie de la communauté. Cette sortie revêt au contraire, chez Virginie Despentes et Chloé Delaume (*Les Mouflettes d'Atropos*, Farrago, 2000), une valeur rédemptrice, selon une morale du talion qui prend là une ampleur politique. Les personnages, très souvent des femmes, retournent la violence (physique, sociale, systémique) contre leurs agresseurs, et trouvent dans ce geste la force de réinvestir leur existence (quitte à en mourir, comme Manu dans *Baise-moi*, Florent Massot, 1993).

[129] Sur les modalités d'écriture d'une ambition philosophique proprement romanesque, voir notamment l'article de Trude Kolderup, « Marivaux philosophe, la fiction qui fait penser "tout le monde" », *in* Colas Duflo (dir.), *Fictions de la pensée, pensées de la fiction. Roman et philosophie aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles*, Paris, Hermann, 2013, p. 101-113 ; et Bertrand Binoche et Daniel Dumouchel, *Passages par la fiction. Expériences de pensée et autres dispositifs fictionnels de Descartes à madame de Staël*, Paris, Hermann, 2013.

[130] Franck Salaün, *Besoin de fiction. Sur l'expérience littéraire de la pensée et le concept de « fiction pensante »*, Paris, Éditions Hermann, 2010, p. 61.

narrateur, personnage et lecteur, que l'auteure développe dans de fréquents autocommentaires de son œuvre en l'érigeant comme principe littéraire et éthique :

> Une littérature fondée sur l'explication […] ne m'intéresse pas. Ce qui m'intéresse en tant qu'écrivain c'est une narration qui ne soit pas naturaliste, qui ne soit pas fondée sur un savoir préalable, qui ne vise pas à ramener à du déjà connu. Le point de vue du narrateur omniscient, non. Mais qu'il y ait le maximum d'égalité entre le narrateur et les personnages : ce que sait le narrateur, les personnages le savent aussi, ils ne sont pas en dessous de lui, sinon on tombe dans une complicité, une connivence avec le lecteur sur le dos du personnage. Cela implique le respect vis-à-vis de ses personnages, et c'est ce qui maintient la tension : la surprise, l'étonnement, la rencontre[131].

Pourtant, une tentation autoritaire affleure parfois à la surface de ces romans, et les discours des personnages de Kaplan sont souvent prompts à se transformer en commentaires de textes ou en leçons de philosophie :

> [Kafka] écrit dans son *Journal*, le 27 janvier 1922 : « Écrire, c'est sauter en dehors de la rangée des assassins » et j'en ai fait faire un commentaire par un des personnages de mon livre *Le Psychanalyste*, Louise, qui est comédienne[132].

On peut lier Louise, un autre personnage-clé de l'univers kaplanien, à toute une galerie de personnages lecteurs au fil des siècles[133]. Pourtant, dans *Le Psychanalyste*, Louise est un personnage d'idéologue. Psychologue, elle porte toute une réflexion à laquelle adhère l'écriture sur le meurtre et la violence dont Eva, la meurtrière, est une incarnation charnelle. Le syntagme verbal employé par Kaplan, « en faire faire un commentaire », désigne en outre une conception de la maîtrise auctoriale tout à fait traditionnelle et verticale : personnage marionnette pour écrivaine ventriloque, qui use de la fiction comme du masque transparent de son propre discours jusqu'à rejouer sa propre lecture de certains textes.

Une scène de *Fever* en offre un autre exemple édifiant[134]. Les premières pages racontent la fuite des deux personnages principaux, Damien et Pierre, après qu'ils

---

[131] Leslie Kaplan, *Les Outils*, *op.cit*., p. 33.

[132] « Les assassins, contrairement à ce qu'on pourrait croire, sont ceux qui restent dans le rang, qui suivent le cours habituel du monde, qui répètent et recommencent la mauvaise vie telle qu'elle est. /Ils assassinent quoi ? Le possible, tout ce qui pourrait commencer, rompre, changer./Kafka dit qu'écrire, l'acte d'écrire, c'est mettre une distance avec ce monde habituel, la distance d'un saut./Il dit, sauter en dehors, sauter ailleurs. Ça suppose un point d'appui ailleurs. » Leslie Kaplan, « Le détail, le saut et le lien », *op.cit*. Repris dans *Les Outils*, *op.cit*., p. 26. Le passage se trouve p. 456 du *Psychanalyste*.

[133] Éponyme pour la pièce *Louise, elle est folle*, principale aussi pour *Le Criminel*, esquissée déjà sous les traits de la Lou du *Silence du diable*.

[134] *Fever* raconte une année de la vie de deux bacheliers, Damien et Pierre. Fascinés par leur cours de philosophie, ils décident, dès l'ouverture du livre, de mettre la raison et la morale à l'épreuve en commettant un meurtre au hasard. Ce geste prend une nouvelle ampleur à la lumière de l'enquête familiale que mènent, chacun de son côté, les deux garçons, l'un issu d'une famille juive et l'autre

viennent d'assassiner une jeune femme par pur défi. Le texte choisit une voie elliptique en commençant après le meurtre ; l'élucidation de l'événement initial ne s'opère que progressivement, au fil du récit qui raconte l'année de préparation à l'examen de ces deux futurs bacheliers. Dans ce contexte, l'avant-dernier chapitre relate une séance de leur cours de philosophie consacrée à *Hamlet*, qui formule au cœur de la routine scolaire inoffensive des personnages la question de la folie et du mal. Bouleversé par son acte récent et par la lecture, dans le cadre du même cours, de l'essai que Hannah Arendt a consacré à Eichmann[135], Pierre se livre alors à un autoportrait indirect au bord des larmes :

> Au bout d'un moment il dit qu'Hamlet éprouvait un sentiment d'étrangeté du monde, et que lui, Pierre, le comprenait, que quand on avait lu ça, étudié ça, compris ça, il répétait, Vichy, Eichmann, on ne pouvait que se sentir en dehors du monde, étranger à tout[136]. (*MS*, 187)

L'essai de Arendt, relu par le personnage en écho avec la pièce de Shakespeare, fait résonner la fiction du souvenir de la Shoah. C'est par ce biais que Pierre, l'enfant d'une famille juive, s'empare d'un héritage jusqu'ici jamais interrogé, qu'il tient de ses grands-parents survivants des camps de concentration. Symétriquement, Damien découvre au cours de l'année le passé de son grand-père, fonctionnaire du régime de Vichy[137]. Leslie Kaplan se sert de la voix des autres pour invoquer le spectre d'une inquiétude à la fois politique et ontologique[138] : sous différents visages, c'est la question du lien et de la communauté qui hante ses romans.

---

petit-fils d'un fonctionnaire de Vichy. Le souvenir de la Shoah se mêle à la sidération du fait divers pour interroger la possibilité d'une « banalité du mal » dans le cadre d'un roman initiatique.

[135] Hannah Arendt, *Eichmann à Jérusalem. Rapport sur la banalité du mal* [1963], trad. Anne Guérin, Paris, Gallimard, coll. « Témoins », 1966.

[136] Ce terme déclenche une autre association herméneutique pour le lecteur, en évoquant implicitement *L'Étranger* de Camus.

[137] *Mon Amérique commence en Pologne* (P.O.L., 2009) investit pleinement cette dimension en adoptant un ton autobiographique inédit pour retracer la généalogie familiale de l'auteure, tributaire de l'émigration de ses grands-parents juifs polonais aux États-Unis. Pour une analyse de la question de la judéité chez Leslie Kaplan, voir Dominique Carlat, « *Mon Amérique commence en Pologne*. L'invention de la liberté chez Leslie Kaplan », dans Mireille Hilsum (dir.), *Leslie Kaplan*, *op.cit*., p. 19-30.

[138] On objectera que ce phénomène tient précisément du dialogisme romanesque que décrit Bakhtine, qui fait émaner la vérité au croisement des points de vue et ne présente d'idées qu'incarnées dans des personnages, à travers tout un travail des voix. Cet argument, s'il est recevable dans le cas de Louise, par exemple, ne peut s'appliquer à celui de la classe de philosophie dans *Fever* : la scène se donne explicitement comme relevant d'une autre sphère épistémologique, et l'essai de Arendt y figure une voix livresque, détentrice d'un savoir qui ne peut que faire l'objet de la discussion (et non y prendre part lui-même), qui résiste donc à la relativité des points de vue que suppose le dialogisme parce qu'elle se distingue, par statut, des autres voix du roman. On serait alors plus près ici de la poétique des derniers dialogues de Platon que du dialogisme rabelaisien. Pour cette réflexion, voir Camille Dumoulié, *Littérature et Philosophie. Le gai savoir de la littérature*, Paris, Armand Colin, 2002, particulièrement le chapitre 5 « Philosophie du roman », p. 99-114.

L'effet d'autorité narrative, dans ces exemples, est tangible. L'écriture affiche un goût pour la sentence, quoiqu'elle achoppe sur la suspension toujours rhétorique du jugement. De la mobilisation du lecteur par la série des questions ouvertes, dont la rhétorique crée une brèche dans le tissu narratif, on passe alors à une réquisition de son attention pour la mise au jour d'un savoir du roman. Il se joue là une forme de maïeutique romanesque, où la fable soudain se déchire pour laisser libre champ à la pensée. Le roman se veut un antiroman à thèse, soulevant les questions sans en fournir explicitement les réponses ; pourtant il porte une très forte autorité, soutenue par son agencement narratif et les réseaux de sens saturés qui l'irriguent[139].

4) RACONTER, RÉDIMER. TANGUY VIEL À LA BARRE

Comme ceux de Leslie Kaplan, les romans de Tanguy Viel s'intéressent aux petites gens. Aux ouvriers et ouvrières d'usine, jeunes gens précaires et indécis, grévistes, sans abris, répondent chez lui d'autres figures d'errance et de marginalité : criminels, amants trahis, frères abandonnés, travailleurs licenciés, investisseurs ruinés. Toutefois, à la différence de Kaplan qui fait le choix d'une posture d'observation médiée par le regard d'un personnage-relais, Tanguy Viel opte généralement pour une narration en première personne qui aspire l'empathie du lecteur. Malfrat raté, assassin hospitalisé en asile psychiatrique ou en audition dans le bureau du juge se succèdent ainsi à la barre narrative. Les confessions qu'ils livrent, qui au frère qui l'a trahi et avec qui il est venu solder de vieux comptes[140], qui au directeur de la maison de soins psychiatriques où il est interné[141], qui au juge qui instruit son procès pour meurtre[142], soulignent leurs failles et leurs manquements, leurs regrets, leurs aveuglements. En chacun de leurs interlocuteurs se joue un double textuel, non plus du narrateur, mais du lecteur, et les adresses qui émaillent ces discours opèrent à un double niveau : celui, romanesque, de la tension narrative, et celui, dialogique, de la réception. La peinture de soi en raté, chez Tanguy Viel, appelle la compassion du lecteur. La *captatio* retrouve ses accents judiciaires, et le lecteur est placé en position, non de complice, mais de juge.

[139] Sur le roman à thèse, voir Susan Rubin Suleiman, *Le roman à thèse ou L'autorité fictive*, Paris, PUF, coll. « Écriture », 1983.
[140] Dans *L'Absolue perfection du crime* et, dans une mesure plus métaphorique et plus large à la foi, dans le cadre du roman de famille, dans *Paris-Brest*.
[141] Dans le *Black Note*.
[142] Dans *Article 353 du code pénal*.

C'est autour du motif de la famille que se noue la puissance de l'adresse chez Tanguy Viel, dans des romans qui déclinent plusieurs variantes du lien : paternités, fraternités réelles ou symboliques, toujours lacunaires, en l'absence générale des mères (sauf dans *Paris-Brest*). *Article 353 du Code Pénal* et *Paris-Brest* peuvent dans cette perspective être lus comme un diptyque, à plusieurs titres. On y retrouve en effet le nom de l'un des personnages principaux, Kermeur, à la faveur de plusieurs glissements qui commandent toutefois la prudence au moment de superposer les deux romans. D'une part, si l'histoire est racontée dans *Paris-Brest* selon le point de vue du narrateur désormais affranchi du joug familial, c'est le père Kermeur qui prend la parole dans le second livre. Un double saut s'opère ici, sur le modèle du déplacement du cavalier aux échecs : un pas de côté (et l'on quitte le narrateur pour parler de Kermeur), un pas à la verticale (pour remonter d'une génération dans la focalisation). On se souvient que le père demeure essentiellement muet dans *Paris-Brest*, alors qu'*Article 353 du Code pénal* (excepté le prologue) consiste en son long monologue. Si le père reprend ainsi la parole, ce n'est toutefois que pour confirmer l'échec de sa paternité, son incapacité à habiter cette fonction, son abandon, par impuissance ou par lâcheté, du fils désormais inaccessible. Ainsi, l'œuvre de Tanguy Viel repose dans une large mesure sur le motif de la déploration familiale, où l'absence systématique du père laisse le champ libre aux luttes familiales, et particulièrement fratricides : la confrontation avec le fils Kermeur, dans *Paris-Brest*, dans une configuration triangulaire où celui-ci prend la place du frère biologique du narrateur, va dans ce sens[143]. Les romans de Tanguy Viel sont les tombeaux des filiations rompues et des fraternités brisées.

En outre, aussi bien *Paris-Brest* qu'*Article 353 du Code Pénal* constituent des lieux d'interrogation de l'héritage familial à partir des deux pôles opposés du légataire

[143] Par ailleurs, au père silencieux de *Paris-Brest*, muré dans la honte et porteur de la faute originelle, répond dans *L'Absolue perfection du crime* « l'oncle » décédé, dont le surnom fait référence à l'organisation familiale de la mafia, et en surimpression au film de Francis Ford Coppola. Le léger décalage entre l'oncle et le parrain parachève le clin d'œil, en même temps qu'il resserre l'étau autour de la filiation : l'oncle, contrairement au parrain, est membre de sang de la famille, plus proche en cela du père, et soulignant du même coup l'absence de celui-ci. Après la mort du père, c'est avec son frère de cœur, Marin, que le narrateur doit solder ses vieux comptes dans un déchaînement de violence fratricide. Dans un article qu'il consacre à Yves Ravey, mais dont on peut facilement étendre la portée à d'autres œuvres contemporaines, Jean Kaempfer relie le déferlement de la violence (meurtres, viols, tortures, enlèvement, chez Ravey) à la défaillance insistante du père. Une forme d'anti-filiation se déploie ainsi, où l'absence du père engendre une folie destructrice. Jean Kaempfer, « Après la mort des pères », *in* Élie During (dir.), *Critique*, n° 804, « Ruyer l'inclassable », 2014, p. 465-475. En ligne : https://www.cairn.info/revue-critique-2014-5-page-465.html. consulté le 9 mars 2018.

et du légateur. Au narrateur du premier, il incombe de liquider les héritages volés. L'argent de la grand-mère fait figure de legs arraché, entre opportunisme et humiliation qui se transmettent, eux aussi, de génération en génération : la fortune de la grand-mère lui vient d'un mariage jugé grotesque par les siens, marché conclu avec un vieillard lui-même isolé de sa famille de sang et refusant de vivre ses dernières années dans la solitude. C'est cette même fortune qui permet aux parents du narrateur de revenir s'établir à Brest, après un déménagement en forme de fuite causé par les révélations publiques sur les malversations financières du père. L'argent toutefois n'est pas le seul héritage dont le narrateur doive s'acquitter : bien plus, sur le plan symbolique, c'est du poids d'un lien familial devenu collet qu'il s'affranchit par l'écriture.

De même, quoique sous une autre forme, *Article 353 du Code pénal* témoigne vivement d'une inquiétude qui sous-tend toute l'œuvre de Tanguy Viel quant à la relation, entendue à la fois comme le processus de narration et comme la fabrique du lien, dans l'espoir d'une écoute sympathique. Ce roman prend la forme d'une confession du narrateur au juge chargé d'instruire son procès pour le meurtre d'Antoine Lazenec, promoteur immobilier véreux. Ce témoignage se déroule face à une instance décisionnelle dont le verdict porte un enjeu vital pour le protagoniste, liberté ou détention ; il revêt, en outre, un caractère psychologique et moral fort, puisque du verdict d'innocence ou de culpabilité dépend la paix que le narrateur pourra, ou non, conclure avec un passé obsédant.

> Donc vous êtes revenu seul, a dit le juge.
>
> Oui, on était deux et puis voilà, je suis revenu seul.
>
> Alors vous savez pourquoi vous êtes là.
>
> Oui.
>
> On a retrouvé le corps ce matin.
>
> Je sais.
>
> Le mieux, a dit le juge, ce serait de reprendre depuis le début, et sans me laisser entendre si c'était plutôt une menace ou une dernière chance qu'il me laissait […] (*A353*, 15)

Après une première scène comme un prélude, qui prend à rebours les codes du roman policier puisqu'elle montre le meurtre de Lazenec par Kermeur, se déploie le dispositif dialogique qui encadre tout le dernier roman de Tanguy Viel. Le suspense porte ici, non sur le crime, mais sur le sort du criminel, « menace » ou « dernière

chance » : le roman commence où son modèle finit, selon une inversion qui met en lumière la figure du criminel plus que celle de son pourfendeur, ici le juge, là l'enquêteur. Les rôles sont connus d'emblée, et l'enquête n'a plus qu'un seul masque à faire tomber : celui que portait la victime, grâce au discours éclairant de son meurtrier. Les identités juridiques sont stables, mais, d'emblée, les catégories axiologiques qu'elles recouvrent dans la logique du genre sont prêtes à permuter :

> Enfin donc voilà, j'ai dit au juge, il s'est mis tout le monde dans la poche. Et maintenant je dis : si on pouvait seulement entrevoir le démon dans le cœur des gens, si on pouvait voir ça au lieu d'une peau bien lisse et souriante, cela se saurait, n'est-ce pas ? (A353, 53)

L'adresse au juge recouvre une nécessité de rétablir, non par le discours, mais par la réception qui lui est faite, la cohérence du monde. La discordance entre l'être et le paraître (entre le cœur et la peau, l'identité et la grimace), vieille question s'il en est, prend dans ce texte un relief nouveau puisqu'elle engage le sort d'un homme qui se reconnaît coupable, et sera finalement déclaré innocent. Le roman réactive le paradigme contradictoire de la culpabilité et de la responsabilité, dans une société déréglée par le jeu de la finance. C'est au juge qu'il incombe, on le comprend dès l'ouverture, de restaurer l'ordre du monde. L'enjeu de l'écoute, dans ce roman, dépasse la situation personnelle du narrateur pour engager une réflexion globale sur la justice et la morale, et sur la société contemporaine.

Dans ce roman, les enjeux capitaux de l'écoute sont auscultés en abyme lorsque Kermeur raconte au juge le procès qu'a subi son fils Erwan, lors duquel il a dû témoigner en sa faveur. La présidente de la cour devient un reflet négatif du juge d'instruction présent, enchâssé dans la confession de Kermeur qui se livre à un commentaire de son propre discours. Lucide, il est désormais capable d'expliquer l'échec de son plaidoyer d'alors :

> J'ai dit ça à la présidente, que je m'étais trompé, que j'avais fait les choses à l'envers, et que sans doute c'est le sort des parents, j'ai dit, c'est le sort des parents d'un jour se retourner et craindre avoir failli. Je ne suis pas sûr qu'elle ait bien compris ce que je voulais dire, vu que je n'ai rien trouvé de mieux qu'un silence un peu lourd après ça, un peu sentencieux en fait […] Et je ne suis pas sûr non plus que c'était vraiment à elle que je m'adressais à ce moment-là […] (*A353*, 158-159)

La parole du plaidant échoue à rencontrer sa destinataire, empêchée par ses propres manquements (le silence maladroit et lourd) et peu sûre elle-même de se tendre réellement vers la présidente. À l'incompréhension de celle-ci correspond la prise de conscience de Kermeur d'avoir lui-même mal adressé sa parole. L'écoute ne peut advenir ni réparer, puisque le pôle émetteur fait défaut.

Ainsi le dialogue avec le juge offre-t-il un pendant exactement symétrique de cette scène enchâssée : à mesure que Kermeur avance dans son récit, la distance affective entre l'énonciateur et le destinataire se réduit jusqu'à l'inversion des rôles. Lorsque le juge reprend le récit des lèvres de Kermeur, il en transforme la conclusion, et tire le personnage d'affaire.

> Et peu à peu, le juge, on aurait dit que tout se durcissait à l'intérieur de lui, comme si j'avais agi sur un transformateur électrique dont j'aurais augmenté lentement la puissance […] Le juge a essayé de se calmer – plusieurs fois il a essayé de se calmer et reprenant ce stylo avec lequel il jouait depuis des heures, comme quelquefois pour noter quelque chose ou simplement se donner une contenance. (*A353*, 105-106)

La colère du juge est une expression à plein de celle que Kermeur n'a su exprimer que par le geste homicide, et tient tout au long du roman silencieuse et terrée en lui. Un lien d'empathie s'est créé grâce au récit, au point que le juge ressent à son tour une énergie vengeresse difficilement contrôlable, donnant lieu à ce commentaire de Kermeur qui fait saillie dans le roman parce qu'il se détache du témoignage adressé au juge pour se tourner vers un troisième niveau de discours, celui du présent destiné à un observateur extérieur. L'idiolecte du personnage (usage modalisé d'une métaphore qui fait passer l'émotion intangible dans le règne des phénomènes physiques, électriques ici ; répétitions qui martèlent l'importance du détail aux yeux du narrateur) rend sa voix aisément reconnaissable, et empêche qu'on suppose l'intervention d'une nouvelle voix narrative extradiégétique et omnisciente. Dans cette scène, Kermeur commente la réussite de son propre discours, en décrivant les effets que celui-ci produit sur son interlocuteur. Cette puissance de la parole juste, quoique pas nécessairement bonne ou sincère, capable de s'accorder[144] avec ceux qui la reçoivent, est un motif qui traverse l'œuvre de Tanguy Viel.

La parole déplace les contours du réel, elle a le pouvoir de forger le cadre de son écoute. Ce déplacement devient, lorsque le juge s'empare du dernier mot (de l'histoire et du roman) et relâche Kermeur en changeant la nature des faits qui lui sont reprochés du meurtre à l'accident, l'instrument d'une « réparation du monde[145] ».

> Oui, souvent, quand je regarde la mer depuis la fenêtre de ma cuisine, quand je respire l'air libre de la mer qui se prosterne en contrebas, je récite à voix haute les lignes de l'article 353, comme un psaume de la bible écrit par Dieu lui-même, avec la voix du juge qui résonne encore à mes oreilles,

[144] C'est-à-dire, étymologiquement, de parler au cœur.
[145] Alexandre Gefen, *Réparer le monde*, *op.cit.*

> lui, me regardant plus fixement que jamais, disant, un accident, Kermeur, un malheureux accident. (*A353*, 174)

La fin heureuse de ce roman a de quoi surprendre. Roman d'une crise sociale (le licenciement massif des employés de l'arsenal où travaillait Kermeur, l'opportunisme d'un promoteur immobilier véreux) et initialement roman d'un échec, puisque Kermeur assassine Lazenec dans un geste qui reflète le suicide d'une autre des victimes du promoteur, le maire de la ville, *Article 353 du Code pénal* se mue en une utopie consolatrice : l'ordre de la morale, contre toute attente légale, est rétabli lorsque le juge démasque en le promoteur enrichi de son escroquerie (et assassiné) le véritable coupable de l'affaire. Le rapport de forces initial est renversé lorsque le puissant, Robin des bois judiciaire d'une époque de manipulations financières, se range aux côtés du faible pour punir un autre puissant.

Un autre roman de crise, dans notre corpus, connaît la tentation de l'utopie – pour un dénouement tout à fait opposé à celui qu'orchestre Viel ici. *Plus rien que les vagues et le vent*, de Montalbetti, met aux prises le narrateur français en villégiature dans l'Oregon avec une galerie de personnages qui ont tout perdu dans le tumulte financier des années 2008-2010. Dès l'*incipit*, le narrateur ressent l'urgence de raconter son histoire, et s'inquiète d'en assurer de bonnes conditions de réception.

> Cette histoire, par quelque bout que je la prenne, il faudra que je parle de Colter et les autres. Il faudra que je vous parle de Moses, de Harry Dean et des choses sombres et ténébreuses qui sont arrivées à Shannon. Et d'autres choses encore, qui ont trait à Wendy, à Perry ou même à la petite Mary. Et puis, bien sûr, quand ça viendra, que je vous parle de McCain. Puisqu'il y eut McCain.
>
> Dans tout ça, ce qu'il faut, par-dessus tout, c'est que vous entendiez l'océan. (*Les Vagues*, 8)

Le narrateur inscrit la scène du conte au cœur de son récit, circulant entre un Je pressé par la nécessité d'organiser les éléments qui se présentent tous en même temps et un « vous », figure énonciative du lecteur immédiatement pris à partie. L'ensemble pose la question, somme toute attendue, convenue peut-être, de la bonne tenue de la fonction de régie et de l'efficacité de la conjointure. Le *topos* du « par où commencer » fait office de *captatio*, mais il teinte le roman à venir d'une sourde angoisse prémonitoire, sur laquelle repose le suspense du livre.

La tonalité injonctive de cette ouverture, alliée au futur de nécessité et au caractère inquiétant de l'annonce en forme de prolepse, des « choses sombres et ténébreuses » à venir dans le récit, fait peser une atmosphère menaçante sur le texte.

Évidemment, tout ceci correspond à un travail de mise en scène de soi en oiseau de mauvais augure déjà proche de la perte de contrôle narratif. Cette inquiétude, qui oscille entre décision autoritaire et regrets d'avoir raconté dans l'ordre choisi, est relayée au fil du texte de chapitre en chapitre, puisqu'encore une fois le roman se donne en fractionné. Plus que d'une hésitation quant à sa légitimité de narrateur, c'est des pouvoirs liants de son récit que doute le personnage. Le possible échec de la relation est thématisé à plusieurs reprises dans le texte : lorsque Colter, Shannon et Harry Dean préfèrent se taire plutôt que de tenter d'expliquer à Wendy l'attrait de la violence qu'ils sentent au fond d'eux (« Mais comment s'y seraient-ils pris pour lui expliquer ce qu'il y a de nécessaire parfois à éprouver le poids d'un autre corps contre soi, à s'y mesurer, frénétiquement ? », *Les Vagues*, 17), ou lorsque le narrateur se transporte dans le cœur de Pline le Jeune, témoin de l'éruption du Vésuve et saisi par l'impossibilité de décrire ce qui excède le sens de la réalité qui demeurait solide un instant auparavant :

> Le neveu suspend le calame au-dessus de sa page. Comment dire cette forme énorme, épaisse et bourrelée, que le panache dessinait dans l'air au-dessus du volcan ? Cette chose qui s'était imposée à ses rétines, jamais vue, abasourdissante ? (Les Vagues, 172).

Le qualificatif sonore, « abasourdissante », travaille le texte sur deux niveaux : diégétique (puisqu'il désigne le bruit terrible d'une éruption volcanique) et métatextuel (synonyme et annonciateur d'un autre à venir, coupé dans la citation : « indicible »). Il fait poindre l'importance d'un questionnement qui ne porte pas tant sur le dire (en son sens convenu de la confrontation de la parole avec ce qu'elle ne pourrait pas désigner) que sur l'écoute, et la compréhension qu'elle doit ménager. Ce n'est pas la parole des trois hommes qui est en cause, mais la réaction de Wendy ; ce n'est pas la description de la colère et de la violence qu'ils éprouvent qu'ils voudraient réussir, mais l'empathie de la serveuse, sa compréhension intime et sensible, qu'ils redoutent de ne pas savoir provoquer. De même, la colère du volcan en elle-même n'est pas la fin du discours de Pline : c'est précisément l'horreur qu'il a ressentie qu'il voudrait transmettre. Ce questionnement hante l'écriture du roman, dont on comprend *in extremis* qu'il s'agit du récit rétrospectif du narrateur, désormais cloîtré dans sa chambre de motel, immobile, rendu obèse par l'ingestion compulsive de la nourriture grasse des *fast food*, traumatisé par un violent passage à tabac que lui ont imposé les personnages de son histoire et dont son corps déformé garde la trace indélébile.

> Moi aussi, j'aurais pu mettre ma petite obole dans le tronc commun des histoires qui se racontaient chez Moses. Je ne sais pas ce qui m'a empêché de le faire.
>
> Est-ce que ça aurait été différent si je leur avais parlé, si j'avais dit des choses, est-ce qu'on sait ? Je n'ai pas de réponse à ça. (*Les Vagues*, 83)

Chez Montalbetti comme chez Tanguy Viel, les narrateurs cherchent à ménager dans les figures de l'interlocution, particulièrement celles de l'adresse, un espace de restauration, d'une consolation possible tendue sur le fil du désir de l'autre. Le travail du point de vue et de la polyphonie, la rhétorique de la *captatio* et les ressorts de la narration rétrospective du roman noir soutiennent alors la dimension éthique, et même politique de ces fictions romanesques qui s'incarnent explicitement dans les événements historiques du début du XXI^{e} siècle.

Le narrateur français de Montalbetti passe ainsi l'ensemble du roman à se demander s'il n'aurait pas pu faire advenir, par un meilleur récit, le lien qui aurait empêché ses trois personnages de se rendre complices de sa mise à mort symbolique par un quatrième (le fameux McCain). À la fin du roman, il se retrouve dans la même position de passivité qu'il avait décelée chez Shannon, Colter et Harry Dean, chacun abandonné par sa famille et échoué sans attache réelle dans la petite ville côtière que lui avait d'abord élue comme séjour temporaire, et où il est désormais résolu à la même inertie.

> Les gars, en un sens, leur vie, je réfléchissais dans la nuit froide et je me suis dit ça un soir, pour résumer (je me le dis encore, parfois, allongé sur ce fauteuil devant la baie vitrée), c'était plutôt comme s'ils la lisaient que comme s'ils l'écrivaient. Comme s'ils en découvraient les péripéties une à une, à mesure qu'elles se produisaient, sans pouvoir rien y faire. C'était comme des choses qu'on avait décidées pour eux, des choses auxquelles des genres de forces obscures travaillaient. Et ils pouvaient essayer d'utiliser toute la petite marge de manœuvre qui leur restait, l'épisode suivant, ils se le prenaient chaque fois de plein fouet. (*Les Vagues*, 115)

Une figure de lecteur passif et mélancolique se dessine ici, incapable de voir venir la suite avant qu'elle ne le blesse, contraint par une autorité narrative implacable de supporter les aléas de leur propre histoire. Si, à un premier niveau d'interprétation, on lirait dans cette image une mise en miroir de l'autorité réelle exercée par le narrateur montalbettien sur son lecteur, tenu entre digressions frustrantes et péripéties accablantes, c'est en un second temps le portrait en creux du narrateur comme victime de cette autorité surplombante, paralysé à son tour entre les marges d'un livre dont le contrôle lui a échappé, qui domine. Le bonheur d'une retraite du monde, sur cette plage de Cannon Beach dont le narrateur souligne à maintes reprises qu'elle se tient à

l'écart de tout, se brise lorsque le narrateur est rattrapé par le monde extérieur. Souvenirs familiaux, blessures amoureuses et faillites d'une vie réduite à néant, ou peu s'en faut, par les lois du libéralisme capitaliste, pénètrent les frontières désormais poreuses de l'utopie.

L'espace à soi, caractéristique du lieu clos de l'utopie (les vagues, la plage, le motel isolé, la compagnie peu nombreuse) constitue un monde de bonne entente superficielle, menacé dès l'ouverture du roman par les incursions proleptiques du narrateur dans l'histoire. Il se transforme vite en un lieu d'abus et de violences, soumis à un système de règles tacites dont le narrateur devient la victime, puni en cela de son choix de dégagement du monde et de la politique au sens large. La violence du microcosme (le bar de Shannon) réplique à celle du macrocosme (l'océan et sa fureur, pour une dimension cosmogonique, mais surtout la crise financière de 2008), et les rapports de force systémiques trouvent une incarnation dans la vengeance métaphorique que les trois amis, témoins passifs, se résignent à tirer de la scène finale de passage à tabac du narrateur.

Article 353 du Code pénal s'achève donc sur une note euphorique et consolante, quoique difficilement crédible autrement que par la grâce d'une fiction. La fiction devrait-elle alors se restreindre aux limites d'une scène invraisemblable, surréelle, de réconfort face au monde ? N'est-ce pas là l'aveu, plus terrible encore que s'il était explicite, d'une impuissance fondamentale de la littérature de fiction sur la scène du monde[146] ? Contrairement à celui-ci, le roman de Montalbetti expose les fractures irréparables des communautés brisées, dans l'échec de la relation narrative comme intersubjective, de l'écoute sensible et du rétablissement du lien dont ne peut se porter garant que le lecteur, extérieur à l'histoire, et caution d'une empathie impossible entre les pages du roman qui interrogent ses conditions de possibilité dans la vie réelle.

Comme l'écrit Fernando Vidal :

[146] Lire en ce sens les analyses d'Anissa Belhadjin : « Aujourd'hui, le romancier noir contemporain, fortement ancré dans son temps, se veut souvent un témoin du malaise social. En ce sens, roman noir et roman-énigme (à la Agatha Christie) s'opposent : l'issue du roman-énigme célèbre le triomphe des conventions car l'enquêteur trouve le coupable, qui sera châtié, et l'ordre social revient. En revanche, dans le roman noir, même une fin heureuse ne préfigure en rien une société meilleure. Ainsi, les thèmes s'entremêlent à l'intrigue pour donner sa particularité au roman noir, qui se réalise donc quand il présente une intrigue fondée sur un crime ou un délit, ayant un rapport avec l'expression par la violence d'un malaise social, ce qui entraîne une vision pessimiste, voire désespérée du monde. Anissa Belhadjin « Le jeu entre stéréotypes et narration dans le roman noir », *in* Antonello Perli (dir.), *Cahiers de Narratologie*, n° 17, « Stéréotype et narration littéraire », 2009. En ligne : http://journals.openedition.org/narratologie/1089. Consulté le 23 février 2018.

> Chaque époque transforme les traits de la mélancolie et les inscrit différemment dans un ordre de la nature, allant des planètes à la subjectivité la plus intime. Mais à chaque moment aussi la mélancolie, « peut-être ce qu'ont de plus spécifique les cultures de l'Occident », tend à celles-ci un miroir où l'on perçoit des fêlures dans les pouvoirs en place. La mélancolie manifeste souvent sa capacité réflexive sous les formes de l'ironie ou de l'utopie[147].

Le texte mélancolique, dont on a souligné dans un chapitre précédent les procédés, déploie dans ces deux romans de la crise sa puissance critique en embrassant, avec distance et comme il le fait d'autres héritages romanesques, le genre de l'utopie. Cela culmine dans l'*explicit* chez Tanguy Viel, et s'ajoute au caractère quasi-insulaire de son roman : le bureau du juge, l'échange à huis-clos comme un espace de contre-modélisation du monde. Le texte devient la démonstration en actes d'une faillite sociale, selon la tradition des contes philosophiques. Chez Montalbetti, de même, le roman ménage une sortie du monde, entre la forêt et l'océan ; mais la crise financière mondiale rattrape les personnages jusque dans ces lieux reculés, et l'utopie se fracasse dans les dernières pages sur les récifs bien réels des vies dont on avait pensé s'affranchir.

Cette écriture vigilante fait signe vers une foi des deux auteurs en la capacité de partage de la langue, à l'instar de Leslie Kaplan qui perçoit dans l'écriture un des lieux où peut s'établir une communauté. Ainsi, et quoiqu'il souscrive à celles-ci par ailleurs, Tanguy Viel se distancie sur ce point précis des théories blanchotiennes : le roman selon lui peut donner lieu (au sens propre) à une communauté de lecteurs ; la langue littéraire n'est pas opposée à la langue commune :

> Je n'identifie pas l'écriture à un acte de résistance, de subversion, aucune catégorie qui ferait que la littérature serait identifiée comme quelque chose de différent de la langue partagée, que cela se montre. Je suis un grand blanchotien dans l'âme, mais je ne peux pas le suivre aujourd'hui, dans la question de la littérature comme veille, comme résistance, je ne peux pas demander à la phrase d'être une vigie. Je pense qu'elle relève d'une expérience qui est partageable. La singularité est partageable[148].

En ce sens, et comparant cette fois son écriture au projet de François Bon animé d'un profond questionnement du politique, Viel a cette formule qui résume avec bonheur la tension à l'œuvre dans ses romans :

---

[147] Fernando Vidal, « L'expérience mélancolique au regard de la critique », Postface à Jean Starobinski, *L'Encre de la mélancolie*, *op.cit*., p. 625-639, p. 627. Il cite la préface d'Yves Bonnefoy à Jean Starobinski, *La Mélancolie au miroir. Trois lectures de Baudelaire*, Paris, Julliard, 1989, p. 7.
[148] Maxime Pierre, « Entretien avec Laurent Mauvignier et Tanguy Viel. », *op.cit*.

> […] dans la balance entre inquiétude et communauté, je dirais que les romans de François Bon sont plus des romans inquiets que communautaires, et que les miens tendraient à être plus communautaires qu'inquiets[149].

« Plus communautaires qu'inquiets ». Non que l'inquiétude se soit résorbée sous la plume de l'écrivain : Viel pointe là un revirement assez récent d'un pan de la littérature contemporaine tourné vers l'avènement possible d'une communauté effective, plutôt que vers la déploration de son absence. C'est celle-ci qui polarisait, notamment, les romans d'un monde englouti : ceux du monde ouvrier chez Bon, ceux de la Creuse chez Bergounioux ou Michon, ceux de la petite classe moyenne, chez Ernaux[150].

Christelle Reggiani s'est penchée sur la valeur communautaire de l'appel au lecteur dans le roman, en l'analysant à partir du champ de la rhétorique[151]. Elle constate la particularité du traitement de la métalepse dans les écritures contemporaines qui, contrairement aux écritures du XX^e^ siècle, constituent une véritable adresse, une prise à partie. Reggiani établit ainsi un lien entre ce phénomène et une préoccupation politique de la littérature contemporaine, qui serait désormais incapable de prendre en charge une délibération explicite. Le temps de l'engagement littéraire politique, plus encore celui des romans à thèse, est passé : nous lisons et écrivons désormais à l'ère de l'« implication[152] ». Selon Reggiani, les figures de l'adresse concentrent la tension politique de ces écritures, esquisses d'une communauté réunie de part et d'autre des frontières poreuses de la fiction.

> … tout se passe comme si la littérature contemporaine, privée des formes explicites de la délibération politique, pouvait se trouver conduite à en faire l'économie pour se contenter, alors, d'en indiquer la condition de possibilité, sollicitation phatique incapable de donner un contenu précis à la promesse discursive qu'elle formule cependant[153].

Dans l'écho des discours sur la fin de la littérature qui affleurent à la surface de ces lignes, Reggiani souscrit à une lecture de la littérature contemporaine par le

---

[149] *Idem*.
[150] À ce sujet, deux ouvrages : Aurélie Adler, *Éclats des vies muettes. Figures du minuscule et du marginal dans les récits de vie d'Annie Ernaux, Pierre Michon, Pierre Bergounioux et François Bon*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, coll. « Fiction/non fiction XXI », 2012 ; et Laurent Demanze, *Encres orphelines. Pierre Bergounioux, Gérard Macé, Pierre Michon*, Paris, Éditions José Corti, coll. « Les essais », 2008.
[151] Christelle Reggiani, *L'éloquence du roman. Rhétorique, littérature et politique aux XIX^e^ et XX^e^ siècles,* Genève, Droz, 2008, et plus particulièrement son chapitre VI : « Poétiques de l'adresse », p. 173-198.
[152] Catherine Brun et Alain Schaffner (dir.), *Des écritures engagées aux écritures impliquées. Littérature française, XX^e^-XXI^e^ siècles*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2015.
[153] Christelle Reggiani, *op.cit*., p. 190.

prisme de la dérision, entendue à la fois comme une forme particulière de distance et comme la posture éthique qui découle des nombreuses mises en question de la littérature à travers la seconde moitié du XX^e^ siècle. Elle interprète ainsi l'omniprésence des pratiques de l'adresse comme un repli de la littérature contemporaine en dehors de la scène sociale et politique, qu'elle a dû céder à d'autres discours plus aptes à porter la voix d'un engagement. Le goût pour les postures d'illisibilité ou d'idiotie, du Palafox chevillardien aux descendants de Bartleby qui hantent les romans de Toussaint ou de Viel, en passant par les figures d'idiots qui traversent ces textes, entérinerait ainsi le deuil du rêve d'éloquence romanesque des siècles anciens. L'implication politique s'en tiendrait désormais à ce discret réaménagement d'une scène démocratique, contre les éclats des derniers engagements du XX^e^ siècle.

Si les formules de l'engagement de l'Entre-deux-guerres et de l'immédiat après-Guerre ont bel et bien fait leur temps, à une époque caractérisée par la fin des grandes certitudes et le deuil des savoirs historiques, la littérature contemporaine s'écrit pourtant, au contraire, au contact de la sphère politique et historique[154]. La fiction revêt une dimension critique[155], selon le mot de Dominique Viart qui caractérise ainsi les récits hybrides, en dialogue avec la réalité du champ social, qui interrogent les catégories romanesques ; elle manifeste un poignant « souci du social[156] », particulièrement saisissant dans les pages que les écrivains « établis » écrivent dans le sillon des réflexions de Mai 1968, et relayées désormais par une littérature laborieuse (celle de l'entreprise, du chômage, de Pôle emploi) qui en fait figure d'héritière[157]. D'autres écritures, moins explicitement liées à ces sphères, n'en demeurent pas moins profondément sensibles à ces questions, et inquiètes de la

[154] « Pesant d'un poids désormais bien léger sur les déterminations sociales, la littérature contemporaine tend, structurellement, à faire de l'écrivain un locuteur marginal qui, face aux médias audiovisuels ou au nouvel écrit électronique, ne peut prétendre – quel que soit son succès – qu'à parler depuis une tribune relativement confidentielle. » *Ibid*., p. 192. Ces analyses résonnent avec les réflexions de Jean-François Lyotard sur la postmodernité comme ère de la désaffection des « grands récits » (*La Condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1979), et de Gilles Lipovetsky qui s'y appuie pour souligner le caractère individualiste d'une période de repli sur l'intime (*L'Ère du vide. Essais sur l'individualisme*, Paris, Gallimard, 1983).

[155] Voir notamment Dominique Viart, « Les "fictions critiques » dans la littérature contemporaine, *in* Matteo Majorano (dir.), *Le Goût du roman*, Bari, B.A. Graphis, coll. « Marges critiques », 2002, p. 30-46.

[156] L'expression est du philosophe Harry Frankfurt, cité par M. Collomb (dir.), *L'Empreinte du social dans le roman depuis 1980*, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, coll. « PULM », 2005, p. 11.

[157] Voir à ce sujet l'étude de Corinne Grenouillet, *Usines en textes, écritures au travail. Témoigner du travail au tournant du XXI^e^ siècle,* Paris, Classiques Garnier, 2015.

société actuelle. Soucieuse de sa place sur la scène sociale, interrogatrice de l'histoire jusqu'à l'enquête, souvent indignée, la littérature de l'extrême contemporain demande des comptes – si elle se refuse à les solder. Les figures de l'adresse revêtent ainsi une puissance du scrupule, braqué depuis la fiction sur les discours du monde[158].

À Georges Didi-Huberman qui voudrait croire en la « survivance des lucioles » et à la puissance d'une résistance proprement littéraire, fût-elle réduite à des éclats discrets, ces textes, qui s'écrivent pourtant avec un sentiment d'urgence, tendent un visage méfiant[159]. Ils mettent en scène deux inquiétudes parallèles : celle, romanesque, qui déploie un discours critique sur le monde tel qu'il est ; celle, réflexive, qui ne soutient ce geste qu'en le plaçant sous caution, en en interrogeant les limites, la justesse et le point de vue. Ils deviennent les témoins et les acteurs de ce que Jean-François Hamel appelle, après Maurice Blanchot et le Comité d'action étudiants-écrivains, le « pouvoir sans pouvoir de la littérature[160] ». Ces textes proposent une parole au lieu d'un discours, et privilégient le *montrer* contre le *dire*. L'implication politique contemporaine passe ainsi par le recentrement sur l'expérience subjective et individuelle (même au sein du groupe) ; elle cherche une relation empathique qui incite à la transposition des affects dans la vie réelle[161]. Littérature pathétique alors, elle exhibe une ambition renouvelée de se lier (socialement, politiquement, affectivement, discursivement) en même temps que le spectre constant de son échec.

***

[158] Voir Dominique Viart, « Le scrupule esthétique : que devient la réflexivité dans les fictions contemporaines ? », *Studi Francesi*, n° 177, 2015, p. 489-499.

[159] Georges Didi-Huberman, *Survivances des lucioles*, Paris, Éditions de Minuit, 2009. Dans cette méfiance douloureuse, je range aussi les romans des minorités anéanties. *Ce que j'appelle oubli* de Laurent Mauvignier (Éditions de Minuit, 2011), roman endeuillé, ou les romans de la révolte de Virginie Despentes et de Chloé Delaume : insondable mélancolie et explosion de violence sont deux écritures qui découlent d'un même regard sur le monde.

[160] Jean-François Hamel, « Le pouvoir sans pouvoir de la littérature », *in* Emmanuel Bouju, Yolaine Parisot et Charline Pluvinet, *Pouvoir, puissance, force de la littérature. De l'energeia à l'empowerment*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Cahiers du groupe phi », à paraître.

[161] En cela proches de la conception de l'utopie par Lévinas, qui « arrache l'utopie à l'ordre du savoir et à ses effets de pouvoir pour l'assigner à l'ordre de la socialité, mieux, de la proximité », passant ainsi de l'utopie au « fait éthique »: « La relation où le Je rencontre le Tu est le lieu et la circonstance originels de l'avènement éthique. » Miguel Abensour, *L'utopie de Thomas More à Walter Benjamin* [2000], Paris, Sens & Tonka, 2009, p. 14. La dernière citation est de Lévinas, *De Dieu qui vient à l'idée*, Paris, Vrin, 1982, p. 225, cite par Abensour, *op.cit*., p. 15. Abensour conclut : « Il y aurait comme *un dénivellement utopique* qui se manifesterait, au delà des idéologies, dans une percée vers l'altérité sociale » (14).

CONCLUSION : VERS UNE « LITTÉRATURE RELATIONNELLE[162] » ?

> La communauté est placée sous ce signe : communauté des amis et des livres[163].
>
> Leslie Kaplan

Les textes de Montalbetti et de Viel dont je viens de livrer une analyse en profondeur, s'ils relèvent d'un paradigme social et politique, poussent à son paroxysme le souci du lecteur et, plus précisément, le souci de la scène de réception qui irrigue les textes du corpus d'une manière si visible. On voit en effet, au terme de ce parcours, à quel point la pratique de la transgression métaleptique, prise au sens large des figures de l'adresse, distingue et caractérise un très vaste pan du contemporain. L'accueil fait au roman est au centre de ces écritures dialogiques et dialoguantes, pour un faisceau de pratiques qui répondent à des enjeux distincts.

On lira ainsi les quatre auteurs du corpus au long d'un axe « communautaire », dont Jean-Philippe Toussaint occupe l'un des pôles, figure solitaire réclamant l'attention du lecteur comme audience complice dont la perspicace sympathie n'occulte pas l'admiration ; et Tanguy Viel l'autre pôle, celui des communautés échouées et d'une solitude irrémédiable qui confine à la folie – à l'exception, et pour cela encore elle est surprenante, de son dernier roman. Leslie Kaplan et Christine Montalbetti travaillent toutes deux, par les apostrophes continues au lecteur, à constituer une communauté qui prenne part au roman et qui s'ancre dans sa temporalité fictive autant qu'elle le transpose dans la sienne propre, empirique. Ainsi du lecteur de Montalbetti invité à rapporter un souvenir de *Western* qu'il aurait choisi sur place, ou de celui de Kaplan dont les parcours quotidiens offrent le reflet de ceux

[162] En 1995, le critique d'art Nicolas Bourriaud publie un essai appelé *L'Esthétique relationnelle*, dans lequel il adopte cette définition de la notion : « Théorie esthétique consistant à juger les œuvres d'art en fonction des relations interhumaines qu'elles figurent, produisent ou suscitent ». L'art contemporain y est étudié comme occasion, invitation et compagnon de la rencontre et de pratiques sociales, théoriques ou pratiques (Nicolas Bourriaud, *L'Esthétique relationnelle*, Dijon, coll. « Les Presses du réel », 1998). À ses réflexions s'ajoutent celles, majeures, qu'Edouard Glissant consacre à ce terme pour définir le poème (la littérature, selon sa terminologie) comme vecteur de reliaison entre les êtres dans le monde, et de mise en rencontre de visions du monde (« La portée du poème résulte de la recherche, errante et souvent inquiète, des conjonctions de formes et de structures grâce à quoi une idée du monde, émise dans son lieu, rencontre ou non d'autres idées du monde », Édouard Glissant, *Traité du Tout-Monde. Poétique IV*, Paris, Gallimard, 1997, p. 32. Voir surtout Édouard Glissant, *Poétique de la Relation*, Paris, Gallimard, 1990). J'emploie ici la notion de « relationnelle » dans un sens plus large, qui recouvre les rencontres intersubjectives dont il est question ici jusqu'aux invitations sociales, voire politiques, dont se fait porteuse une certaine littérature contemporaine, en lien avec le paradigme thérapeutique dont il était question plus haut avec l'essai d'Alexandre Gefen.

[163] Leslie Kaplan, « Maurice Blanchot », dans *Les outils*, *op.cit*., p. 82-91, p. 89.

des personnages fictifs, et s'y nouent autour de questions et de remarques efficaces dans l'un comme dans l'autre monde : le détail souligné par le narrateur ouvre une brèche dans le présent du lecteur.

Toutefois, si Kaplan fait preuve d'une vigilance explicite sur le pouvoir d'exclusion de l'écriture (entendue comme forme de culture), si elle réfléchit aux limites de l'ambition de faire communauté de la littérature et prend garde à ne pas reproduire les traditionnels partages du monde[164], la communauté souhaitée par Montalbetti se tient à l'écart de tels enjeux. Invitation sensible à un partage affectif fondé sur la reconnaissance d'une expérience sociologiquement déterminée, par défaut, à l'image de la narratrice, son écriture demeure tournée vers l'intime, non vers le collectif. Communauté de procédés pour enjeux distincts donc, et l'on dira volontiers du cercle des lecteurs kaplaniens qu'il est politique, quand la petite troupe montalbettienne se rassemble autour d'une sensibilité affective.

Dominique Viart propose ainsi de caractériser cette littérature, qui ne pourra demeurer *contemporaine* que temporairement, par le geste d'adresse et d'appel qu'elle relance avec une force qui gagne en assurance avec les années. « Littérature relationnelle[165] », elle ne se satisferait pas d'avoir rouvert ses pages au monde et à l'histoire, selon la formule désormais stéréotypée qu'on emploie pour souligner le pas qu'ont marqué les années 1980, mais explorerait en profondeur les diverses voies par lesquelles le texte pourrait renégocier une action efficace dans le monde. Alexandre Gefen illustre le paradigme « thérapeutique » de l'écriture et de la lecture propre au contemporain :

> Tout se passe […] comme si, dans nos démocraties privées de grands cadres herméneutiques et spirituels collectifs, le récit littéraire promettait de penser le singulier, de donner sens aux identités pluralisées, de retisser les géographies en constituant des communautés : autant de programmes moins émancipateurs que réparateurs[166].

[164] Avec les limites qu'on a vues au chapitre 4 quant au défaut de situation de son écriture, tout le travail de l'auteure, lectrice de Rancière, consiste ainsi en une réflexion large quant à la place de la littérature en politique, et à une pratique d'écriture qui œuvre en faveur de l'avènement d'un partage démocratique de l'intelligence et de la culture. Voir notamment sur ce point la conclusion de l'article de Julien Lefort-Favreau, et celui que Leslie Kaplan consacre à *La Haine de la démocratie* de Rancière (Paris, La Fabrique, 2005), « Le scandale démocratique », *Nouveau millénaire. Défis libertaires* »[En ligne], <http://1libertaire.free.fr/JRanciere21.html>.

[165] Voir la communication que Dominique Viart a donnée lors du colloque international « Territoires de la non-fiction », organisé par Philippe Daros, Alexandre Gefen et Alexandre Prstojević les 5-7 décembre 2017 : « Légitimité et illégitimité des Littératures de terrain ».

[166] Alexandre Gefen, *Réparer le monde*, *op.cit.*, p. 9.

Gefen parle ainsi, avec une certaine distance critique, des discours « néo-humanistes » qui irriguent la littérature du début du XXI^e^ siècle, doctrine de la responsabilité et de la « réparation du monde[167] » qui hausse les plus fragiles au rang de héros de la fiction française contemporaine.

C'est dans cette perspective que s'inscrit Yves Citton dans son analyse de l'expérience romanesque, qui oppose à l'expérience dysphorique d'Emma Bovary, victime d'un « romanesque de l'illusion[168] » qui lui fait manquer la réalité, un romanesque euphorique, entendu comme « *opérateur de contamination*, qui irradie en direction de la réalité psychique et sociale[169] ». Citton propose ainsi de lire le genre comme un

> lieu d'élaboration de gestes affectifs […], qu[e les romans] ne se contentent pas d'"exprimer", mais qu'ils simulent et stimulent en nous immergeant dans un monde fictionnel qu'il s'agit moins de "connaître" que de "vivre" de l'intérieur[170].

L'hypothèse éclaire en effet une pierre de touche de la littérature contemporaine, à condition de bien vouloir considérer la dimension interrogative, exploratoire et scrupuleuse de ce geste relationnel. Loin de tenir pour acquise une quelconque force du texte littéraire face aux questions sociales, économiques ou politiques du temps, ces fictions adressées articulent deux dimensions : celle, romanesque, qui déploie un discours critique sur le monde tel qu'il est ; celle, réflexive, qui ne soutient ce geste qu'en le plaçant sous caution, en en interrogeant les limites, la justesse et le point de vue. Les figures de l'adresse qui se multiplient dans ces textes marquent ainsi, en même temps qu'une ambition renouvelée de se lier (socialement, politiquement, affectivement, rhétoriquement), un souci lancinant de leur efficacité. Le couple romanesque lecteur-narrateur est une figuration de ces enjeux, l'expérience romanesque un lieu de leur expérimentation.

---

[167] *Ibid*., p. 17. Voir également les thèses récemment développées par Hélène Merlin-Kajman dans *Lire dans la gueule du loup. Essai sur une zone à défendre, la littérature*, Paris, Gallimard, coll. « NRF Essais », 2016) qui proposent de comprendre la rhétorique réparatrice de la littérature selon une approche psychologique (voire psychanalytique), fondée sur une approche « transitionnelle » de la littérature, par analogie avec le concept de Winnicott.

[168] Isabelle Daunais, « Flaubert et le romanesque sans jeu », *in* Catherine Mariette-Clot (dir.), *Romanesques*, n° 5, « L'expérience romanesque au XIX^e^ siècle », 2013, p. 119-130.

[169] Yves Citton, « L'ambivalence du romanesque. Contagion de l'inexpérience et machination médiatique », *in* Catherine Mariette-Clot (dir.), *Romanesques*, n° 5, « L'expérience romanesque au XIX^e^ siècle », *op.cit*., p. 73-88, p. 74.

[170] *Ibid*., p. 86-87.

TROISIÈME PÔLE : CONSTITUTION DES MONDES ROMANESQUES

Ce troisième pôle est l'occasion de rassembler les fils tirés dans les chapitres précédents pour proposer à la fois un dernier parcours des œuvres du corpus, qui aboutira à une caractérisation précise du regard romanesque propre à chacun de ces auteurs, et un mouvement de théorisation plus large d'une dernière pratique paradoxale du romanesque contemporain, à partir cette fois davantage de l'usage et de l'axiologie que de la seule esthétique.

En effet, il s'agit désormais d'envisager l'ampleur traditionnellement associée à l'esthétique romanesque – tant dans la constitution d'une intrigue aux innombrables péripéties que dans sa prédilection pour les volumes épais – pour montrer comment elle informe, dans le corpus, les mondes créés par la fiction. Le romanesque est historiquement associé avec l'ampleur, depuis les grands romans du XVII^e^ siècle sur le modèle de l'*Astrée*, aux formes de la modernité française (particulièrement le roman-feuilleton au XIX^e^ siècle, ou le roman fleuve au XX^e^ siècle qui prend sa place dans tout un imaginaire du cycle, de la série, et de la suite en général[1]). Le romanesque contemporain français, d'autre part, associe ces motifs de l'ampleur et du souffle romanesque au roman américain[2], et s'approprie des genres traditionnellement marqués par l'ampleur : fresque historique, « roman monde[3] ». Dans *Univers de la*

[1] D'Alexandre Dumas et Claude Michelet à Roger Martin du Gard, Ponson du Terrail, Jules Romains, Romain Rolland, Henri Troyat… Tiphaine Samoyault a consacré une thèse à ces questions : *Excès du roman*, *Romans-mondes. Les formes de la totalisation romanesque au XX^e^ siècle*, thèse de doctorat sous la direction de Jacques Neefs, soutenue à Paris 8 Vincennes-Saint-Denis le 14 décembre 1996 ; reprise sous le titre de *Excès du roman*, Paris, Maurice Nadeau, 1999. Voir aussi son article de « reprise » de ces thèses principales, où elle discute et prolonge les enjeux de son étude : Tiphaine Samoyault, « La reprise (note sur l'idée de roman-monde) », *in* Marie-Ève Therenty (dir.), *Romantisme*, vol. 136, n° 2, « L'œuvre-monde au XIX^e^ siècle », 2007, p. 95-104. Sur l'esthétique du roman-fleuve, voir Thomas Conrad, *Poétique des cycles romanesques de Balzac à Volodine*, Paris, Classiques Garnier, 2016.; Aude Leblond, *Sur un monde en ruine. Esthétique du roman-fleuve*, Paris, Honoré Champion, 2015 ; Claire Colin, Thomas Conrad et Aude Leblond (dir.), *Pratiques et poétiques du chapitre du XIX^e^ AU XXI^e^ siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2017.

[2] Voir notamment la part de Faulkner dans l'imaginaire de Pierre Michon: *Trois auteurs. Balzac, Cingria, Faulkner*, Lagrasse, Verdier, 1997.

[3] Anne-Marie Garat se livre à l'exercice de la fresque historique avec la trilogie *Dans la main du diable*, *L'Enfant des ténèbres*, et *Pense à demain*, tous publiés chez Actes Sud respectivement en 2006, 2008 et 2010. Hedi Kaddour (*Waltenberg*, Gallimard, coll. « NRF », 2005), Olivier Rolin (*L'Invention du monde*, Éditions du Seuil, coll. « Fiction & Cie », 1993) ou encore Céline Minard (*So Long, Luise*, Denoël, 2011) renouent avec la forme du roman-monde.

fiction[4], Thomas Pavel mobilise la théorie des mondes possibles de Leibniz pour développer une conception du roman comme modèle « distant » du monde. Le monde du roman (que Pavel appelle « univers » pour mieux marquer la différence qui le distingue du monde extra-diégétique) se constitue ainsi en affichant son incomplétude et son caractère aléatoire, voire impossible. Il n'est pas un analogue exact du monde réel, pas une alternative à celui-ci, mais une modélisation ; ce que Jean-Marie Schaeffer désigne précisément comme la quatrième caractéristique du romanesque comme « contre-modèle[5] ».

L'espace diégétique revêt dans le corpus un rôle actif, qui informe l'écriture en l'ancrant à partir du décor dans différents modèles génériques - particulièrement chez Viel et Montalbetti. L'espace livresque est structuré dans ces romans entre ampleur et fractionnement, en une tension constante entre linéarité et lecture épisodique, qui articule singularité du volume et économie générale du cycle, de la série ou de la famille thématique. Ces deux types de construction délimitent l'étendue des univers romanesques et en installent les frontières.

Plus encore, cette étude de la spatialité des romans me permet d'éprouver les hypothèses de lecture qui soutiennent ma réflexion sur la relation romanesque comme oscillation paradoxale. Ainsi, l'étude de l'espace romanesque permet d'affiner les propositions de périodisation chez Jean-Philippe Toussaint et chez Leslie Kaplan, dont les œuvres répondent, plus que celles de Viel et de Montalbetti, à une logique de l'héritage vis-à-vis des avant-gardes. On tâchera de nuancer les interprétations de ces trajectoires en termes d'inflexion esthétique, qui postulent (notamment chez Toussaint ou chez Kaplan) une rupture entre première manière supposément « minimaliste » et élargissement de l'œuvre, au risque de la réorganisation téléologique de leur parcours. Cette enquête redéfinit plutôt les termes de la question, et déplace les enjeux de l'esthétique romanesque (dont on a déjà vu qu'elle s'actualise dans ces textes selon une perspective graduée et variable) à son axiologie, en interrogeant le geste d'une ressaisie de l'autorité canonique lorsque s'estompent les procédés de distance.

Cette autorité s'indexe sur la constitution des figures narratoriales. Le patron des romans « exotisés » chez Tanguy Viel, Christine Montalbetti et Jean-Philippe Toussaint, nous invitent à en saisir les dynamiques au croisement de l'*exo* et de l'*ego*,

[4] Thomas Pavel, *Univers de la fiction* [1988], trad. Thomas Pavel, Paris, Points, coll. « Essais », 2017.
[5] Jean-Marie Schaeffer, « La catégorie romanesque », *in* Gilles Declercq et Michel Murat (dir.), *Le romanesque*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 291-304.

selon une dialectique connue du roman de voyage que développe notamment Thangam Ravindranathan[6]. Sous la plume de Tanguy Viel, le roman s'inscrit sur une toile hétérogène, informée par les lieux (rhétoriques comme géographiques) d'un romanesque cinématographique ou hyper codifié sur le plan générique. Cette exotisation donne lieu à une écriture du creusement réflexif, qui fragilise encore les fondations d'un texte qui ne s'écrit souvent que comme la glose de ce qu'il aurait dû être. Il en va ainsi des complaintes monologiques qui retracent l'échec du scénario prévu, ou du « roman américain » qui ne se résout que dans la disparition du personnage principal, point d'anéantissement d'un texte incapable de poser sa voix entre les différents avatars qu'il se propose. Chez Montalbetti, l'exotisation vaut retour à soi, par prétérition et selon un échange dialectique. La défaite de l'exotisme signe une rhétorique prudente de retour à l'intime. Toute prudence, au contraire, semble peu à peu abandonnée à mesure que les personnages et narrateurs toussaintiens parcourent la distance qui les sépare des avatars essayistiques de l'auteur. Le romanesque joue pleinement ici d'un effet de manche trompeur, et aucun cataclysme (tremblements de terre japonais ou incendies sur l'île d'Elbe[7]) n'ébranle le centre de gravité fondamentalement égotique de l'univers toussaintien.

La constitution de l'espace par la traversée et la flânerie, chez Kaplan, offre un pivot de cette analyse, et conjoint les deux mouvements contradictoires de ce dernier pôle. En effet, de l'immobilité contrainte de l'observatrice de *L'Excès-l'usine* aux promenades rituelles de Millefeuille, et de l'hapax à la série, le monde romanesque kaplanien connaît un mouvement d'ampleur fondé sur un principe d'attention scrupuleuse à l'espace, par la thématisation du regard et les notations fragmentaires qui ouvrent sur un imaginaire largement trempé de phénoménologie. Le paradigme spatial s'avère alors contradictoire, et concilie avec l'ampleur progressive des romans une poétique du détail informée de traditions au long cours.

Le dernier point de ma réflexion prend appui sur ce « retournement du regard[8] » romanesque, pour reprendre un terme de Michel de Certeau. Il touche aux renouvellements contemporains du pari mimétique, par le truchement d'une hypersensibilité romanesque où se fondent des communautés infra-ordinaires. Le

[6] Thangam Ravindranathan, *Là où je ne suis pas. Récits de dévoyage*. Presses Universitaires de Vincennes, coll. « L'imaginaire du texte », 2016.
[7] Réciproquement dans *Faire l'amour* et dans *La Vérité sur Marie*.
[8] Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien 2. Habiter, cuisiner* [1980], éd. Luce Girard, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1990, p. V.

monde romanesque tendrait ainsi, chez Kaplan et Montalbetti contre les romans autonomes de Viel et Toussaint, vers ses frontières. L'écriture s'élance vers la scène du réel et cherche à éprouver hors du livre l'invitation à la reconnaissance de soi en l'autre que nous lance la conversion du regard au détail, à l'infime, au quotidien.

Le dernier chapitre de cette étude se consacre ainsi au paradigme optique du romanesque contemporain, dans la lignée des théorisations de la fiction comme modélisation du réel et de l'histoire plurielle des pratiques mimétiques[9]. L'attention aux jeux de focale, qui oscillent entre embrassement large de l'espace et plongée en gros plan sur ses aspérités minuscules, me permet dans ce dernier moment de l'analyse d'effectuer un partage parmi le corpus entre des pratiques romanesques de l'autonomie fictionnelle et des pratiques paradoxales de la porosité des mondes. Chez Toussaint et Viel en effet, le paradigme optique, largement nourri des formes du cinéma dans l'alliance du gros plan et du plan large, dans les effets de montage et de rythme, relève de la constitution d'un univers étanche au réel, dont le centre de gravité se tient dans le personnage romanesque et qui ne questionne pas les pratiques réalistes traditionnelles, car tel n'est pas leur enjeu. Le regard romanesque s'indexe sur le paradigme indiciaire dégagé par Carlo Ginzburg[10], où le détail prend valeur de signe et permet à l'enquêteur de reconstituer un monde à partir d'un fragment : tels les narrateurs de Viel, tendus dans la ressaisie d'un événement traumatique, ou ceux de Toussaint, au contraire tournés vers un avenir qui prend comme perspective la restauration de l'équilibre intradiégétique – paix du personnage, réconciliation du couple.

Chez Montalbetti et Kaplan au contraire, l'attention au détail et la transposition à l'écriture de gestes visuels (le grossissement macroscopique,

[9] Youri Lotman qualifie ainsi l'œuvre d'art de « système modélisant secondaire » dans *La Structure du texte artistique* (Paris, Gallimard, 1973) : la réalité illimitée trouve son complément dans le texte, limité dans sa forme et sa narration. Par ailleurs, la critique envisage depuis quelques années la fiction en lien avec le développement des sciences optiques, outrepassant la métaphore pour proposer une véritable lecture optique. Quoique ce ne soit pas là l'approche que j'adopte, puisque je m'attache à un paradigme présent à la fois comme motif et comme métaphore de l'écriture dans le corpus, je signale l'étude de Frédérique Aït-Touati, *Contes de la lune. Essai sur la fiction et la science modernes*, Gallimard, Paris, 2011.

[10] Carlo Ginzburg, « Traces. Racines d'un paradigme indiciaire » [1979], trad. Monique Aymard, revue par Martin Rueff, in *Mythes, emblèmes, traces. Morphologie et histoire*, Lagrasse, Verdier, coll. « Verdier/poche », 2010, p. 218-294. Ginzburg s'appuie notamment sur les pratiques de l'historien de l'art Giovanni Morelli (Giovanni Morelli (Ivan Lermolieff), *De la peinture italienne : les fondements de la théorie de l'attribution en peinture : à propos de la collection des galeries Borghèse et Doria-Pamphili,* Paris, Lagune, 1994). Ginzburg souligne en outre le parallèle entre cette approche historienne et le protocole policier de Sherlock Holmes (strictement contemporains), et évoque la triade décisive « Morelli-Freud-Conan Doyle » (p. 33).

l'isolement par spectacularisation du détail) appellent une toute autre posture herméneutique. Hypersensuel, le paradigme du détail kaplanien engage une phénoménologie de l'écriture qui cherche à transformer des percepts en événements narratifs, tandis que le paradigme hypersensible du détail chez Montalbetti suscite une réponse affective du lecteur, par la reconstitution à la croisée des mondes des expériences les plus partagées et, peut-être, les plus émouvantes. Le roman s'essaye alors à des formes inédites de prise en charge du monde par ses fragments, qui demeurent toutefois nourries d'expériences esthétiques passées. L'axiologie romanesque canonique, qui repose sur le goût du drame et du spectacle, est alors subvertie. Plasticité remarquable de l'esthétique romanesque, conciliée dans ces textes à ce qui lui est doublement étranger : le détail contre les feux du spectacle, le réel contre l'emportement de la fiction.

De cette ultime précaution, on retient surtout la permanence d'un imaginaire romanesque qui transcende la sémiotique des gestes que j'ai mise au jour au gré des textes. Le sentiment romanesque, en effet, ne s'éprouve que par incursions ponctuelles chez Kaplan, et même chez Montalbetti qui pourtant utilise plus massivement ses structures canoniques, tandis qu'il fonctionne à plein dans les romans de Viel et les derniers textes de Toussaint. Ce constat, qu'on opère en faisant retour au paradigme thymique des études romanesques, met en évidence le lien que l'expérience révèle entre élaboration d'une tension narrative et actualisation du sentiment romanesque. C'est par le prisme du regard que ce lien se mesure : nourrie par l'imaginaire cinématographique chez Viel et Toussaint, la tension arc-boute toujours le texte vers son dénouement ; quand elle apparaît au contraire malmenée, chez Montalbetti et Kaplan, par un regard d'ordre poétique et photographique qui suspend l'implication traditionnellement fondée sur le suspense et demande un autre mode de lecture.

C'est à partir des modalités de constitution de l'espace romanesque dans ces romans qu'on dégagera les spécificités du regard que porte chaque auteur sur le monde, depuis la fiction. Ampleur d'un monde romanesque enserré dans les quatre volumes du cycle de Marie chez Toussaint, pour un univers égocentré, et espace creusé chez Viel sous le regard scrutateur et inquiet des narrateurs, contrastent ainsi fortement avec les mondes de Kaplan et Montalbetti. Chez les deux auteures, le regard est indexé sur la saisie hypersensible du détail, hypersensuel chez Kaplan, pour une écriture phénoménologique du monde, et hypersensible chez Montalbetti, qui

investit le minuscule d'affects pour mieux ausculter ceux-ci. Le romanesque renoue là avec sa puissance mimétique fondatrice, par modélisation du réel.

CHAPITRE 6. ESPACE DU LIVRE, LIEUX DE LA FICTION. SUR L'ÉNERGIE ROMANESQUE

Lâchez tout de ballon libre
Julien Gracq[1]

Ma réflexion prend désormais pour axe, dans cette troisième partie, la question de l'univers romanesque. Après avoir traité de la construction de l'intrigue dans ses lacunes et ses liens toujours actifs, quoique parfois dormants, avec le canon romanesque ; après avoir prêté attention à la manière dont le personnage des romans qui m'occupent se donne davantage comme une silhouette que comme une entité déterminée, et invite à la projection (empathique) plus qu'à l'identification (sympathique), soutenue par une poétique de l'adresse comme suspension et renforcement simultanés du pacte de complicité de la lecture ; je m'attelle à une troisième constituante majeure du romanesque : son amplitude. Espace du livre (fragmentation *vs* continuité), espace diégétique (enfermement *vs* parcours, espace domestique *vs* exotisme), dynamique cinétique et énergie romanesque, espaces éditoriaux enfin, pour montrer que ces romans sont travaillés par un mouvement d'élargissement en lien avec une relation spécifique à l'esthétique romanesque. Ma traversée prend appui sur un réflexe instinctif, commun à la plupart des lecteurs et lectrices de roman, et que Damien Zanone pose en ces termes :

> [I]ntuitivement, je lie longueur et désir de roman : au goût pour le roman me semble en effet associée l'idée d'une certaine longueur en laquelle s'accomplit l'efficace de la fiction, grâce à laquelle celle-ci peut exercer ses prestiges[2].

Toutefois, il faut avec Zanone revenir sur ce premier instinct, et opposer à la notion quantitative de longueur celle, qualitative, de composition, pour définir plus finement la fiction romanesque comme un dispositif de sens marqué par un début, un milieu, une clôture. Y revenir également avec Thomas Pavel, qui écrit qu'« on ne peut

[1] « Ce lâchez tout de ballon libre, dont la sensation nous est donnée seulement de loin en loin dans nos lectures romanesques préférées et qui est peut-être le couronnement de la fiction, parce qu'il est comme la matérialisation même de la liberté […] », Julien Gracq, *En lisant, en écrivant* [1980], in *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1995, p. 634.
[2] Damien Zanone, « Longueur, désir de roman, romanesque », *in* Alexandre Gefen et Tiphaine Samoyault (dir.), *La taille des romans*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Théorie de la littérature », 2012, p. 149-156, p. 149.

pas faire dépendre la dimension d'un récit de celle du monde qu'il dépeint », et qui demande qu'on estime « la dimension du monde qu'[un texte de fiction] manifeste[3] » plutôt donc que le nombre de ses pages. C'est sur cette définition et ses implications que s'appuie mon hypothèse dans cet avant-dernier chapitre : que la taille du roman se mesure à plusieurs échelles, que son amplitude est aussi bien celle du nombre de pages (parce que celui-ci implique un temps de lecture, un temps mémoriel) que celle des espaces qu'il embrasse et des mondes qu'il crée, tant il est vrai que « le roman n'est pas une idée, comme la fiction, il n'est pas un concept, comme le récit de fiction, il est une expérience[4] ».

Je travaillerai en premier lieu sur l'espace livresque. En effet, la plupart de ces livres s'écrivent en tension entre deux principes forts. D'abord, un principe de fragmentation : parties, chapitres, et même à l'échelle du paragraphe ou de la phrase, une tension saillante s'érige contre le caractère continu de l'écriture romanesque traditionnelle, qui contribue à déformer (ou à refondre) le pacte de lecture traditionnellement fondé sur la tension narrative[5]. Pourtant, un regard surplombant sur les œuvres permet de déceler dans l'architecture globale des effets de série, voire de cycle, ou bien des effets de famille, qui inscrivent chaque roman dans un réseau de sens plus large, à partir de différents points d'ancrage ou fils rouges. On pourra ainsi parler du cycle de Marie chez Jean-Philippe Toussaint, dont chaque acte constitue une saison en même temps qu'un épisode de la relation qui unit le personnage au narrateur, de leur rupture initiale à l'annonce de la grossesse de Marie, selon une structure circulaire[6]. En revanche, on parlera plutôt de la série *Depuis maintenant*,

---

[3] Thomas Pavel, *L'Univers de la fiction* [1986], traduit par l'auteur, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1988, p. 120.

[4] *Idem*.

[5] Blanchot déjà évoquait ainsi l'exigence de continuité et l'exigence de discontinuité comme les deux solutions possibles de l'écriture moderne. Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969. Tiphaine Samoyault montre comment les effets de circularité ont pu marquer l'une des solutions des grandes œuvres de la modernité (elle prend l'exemple de Claude Simon) pour concilier bouclage et prolifération du texte (Tiphaine Samoyault, *Excès du roman*, *op.cit*., p. 88 et *sqq*).

[6] « Retour évolutif, continuité de l'intrigue et totalisation : dans le cycle, la chronologie fait le lien entre les parties d'un tout qui vaut plus que ses parties. Les intrigues de chaque partie peuvent être largement indépendantes, mais la présence entre elles d'une temporalité partagée dans la durée fait que le monde fictionnel présenté ne peut que se développer ou se transformer au fur et à mesure de leurs apparitions, et même le doit pour préserver un quelconque intérêt et justifier ainsi son existence ; en tant que donnée de départ, il est d'emblée posé comme modifiable : évolutif, approfondissable. Les intrigues liées par la continuité chronologique, en se déroulant, altèrent le monde fictionnel. » Anne Besson, *D'Asimov à Tolkien. Cycles et séries dans la littérature de genre*, Paris, CNRS Éditions, 2004, p. 22-23. Susan Mann propose une définition similaire (*The Short-Story Cycle. A Genre Companion and Reference Guide*, New York, Westport, Greenwood Press, 1989, (p. XV, citée dans Anne Besson, *op.cit*., p. 23) : « Les parties d'un cycle peuvent être lues et comprises isolément ; elles comprennent au

chez Kaplan, dont les six épisodes se répondent par un subtil travail de retour (de thèmes, de références, de personnages) sans constituer d'ensemble organique. Selon Anne Besson :

> [L]a série insiste davantage sur l'indépendance de ses volumes, qui forment un ensemble discontinu ; le cycle, lui, insiste davantage sur la totalité réalisée par l'ensemble, en instaurant une continuité entre ses volumes. Ces principes constituent la traduction, en termes de structures et de forme, d'une ambition différente pour chaque ensemble : la réitération pour la série, la totalisation pour le cycle[7].

Les « récurrences inter-volumiques[8] » posent dans ces deux gestes des modalités de retour (répétitif pour la série, évolutif pour le cycle) qui informent la constitution d'un ensemble et désignent deux ambitions romanesques distinctes : à Kaplan l'exploration de thèmes récurrents sous diverses configurations, à Toussaint l'aventure amoureuse prise à rebours, de la fin au recommencement.

On parlera plutôt de familles chez Tanguy Viel (celle des romans noirs, qui rassemble *Le Black-Note*, *L'Absolue perfection du crime*, *Insoupçonnable*, à quoi on ajouterait comme un sous-ensemble les romans de famille qui se répondent en diptyque, *Paris-Brest* et *Article 353 du Code Pénal*), et chez Christine Montalbetti (à la famille américaine formée par *Western*, *Journée Américaine*, *Plus rien que les vagues et le vent* correspond la famille japonaise de *L'Évaporation de l'oncle* et *Love Hotel*). Ces romans sont liés par une continuité thématique, qui ne repose pas sur un retour des personnages ou une concaténation des intrigues. *Paris-Brest* et *Article 353 du Code Pénal*, font exception : le même patronyme est utilisé et autorise une lecture de type sérielle, sans toutefois que le texte thématise cette continuité (contrairement au principe de liaison explicite de la série).

---

moins un personnage récurrent ; la lecture de l'ensemble des parties produit un nouveau contexte qui oblige le lecteur à réévaluer son rapport aux différentes parties ». Ce dernier critère implique un rapport entre le tout et les parties, quand la série postule que la lecture d'un épisode vaut fondamentalement pour celle du tout. Toutefois, Anne Besson pointe en cette bipartition un idéal théorique bien plus qu'une réalité effective : « Il n'y a donc pas un type de série et un type de cycle, mais des investissements divers du principe dominant de l'ensemble dans différents modes de liaison des volumes : de la linéarité au fractionnement en passant par l'enchaînement, selon qu'ils sont plus ou moins dépendants des autres, et imposent donc au public une contrainte de suivi plus forte ou plus faible » Anne Besson, *op.cit*., p. 23. Si l'on adopte la tripartition proposée par Albert Thibaudet qui distinguait parmi les « romans-cycles » ceux consacrés à un individu, à une famille ou à un groupe social, le cycle de Marie relève du premier type. Voir aussi sur ces questions Thomas Conrad, *Poétique des cycles romanesques de Balzac à Volodine*, Paris, Classiques Garnier, 2016 ; et Matthieu Letourneux, *Fictions à la chaîne. Littératures sérielles et culture médiatique*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Critique », 2017.

[7] Anne Besson, *op.cit.*, p. 22.

[8] *Idem*.

Chez Christine Montalbetti, la tension entre dispersion et concentration centrée sur la voix narrative, est particulièrement notoire. Il s'agit d'aborder les romans par le paratexte : les tables de chacun constituent des listes, annexes plus que sommaires, écartelées entre *hybris* et mélancolie[9], tentation de tout dire et aveu de l'échec, plaisir de l'énumération et conscience de sa vanité, ici dans la lignée de l'antiroman du XVII e et XVIIIe siècles[10]. C'est pourtant Montalbetti, avec Leslie Kaplan, qui signe les romans les plus volumineux du corpus, et il est frappant de constater que l'ampleur (du nombre de pages) ne va pas sans aménagement constant de la part du blanc (saut de chapitre, de paragraphe). Le principe de composition des romans de Leslie Kaplan répond, lui aussi, à une poétique fractionnante du chapitrage soumise toutefois à un principe d'écoulement libre de la durée : chez Montalbetti, les chapitres s'organisent au fil des associations d'idées et des surgissements de pensée de la narratrice ; chez Kaplan, ils épousent l'aléatoire des vies des personnages.

La composition saccadée mais fluide de ces romans contraste ainsi fortement avec celle qui travaille les romans de Jean-Philippe Toussaint, largement marquée par un goût de la symétrie et des figures : *La Salle de bain* s'écrit par exemple sous le patronage signifiant de Mondrian, en trois parties qui forment un triangle. Par la suite, les romans suivants font se répondre espace livresque et espace géographique, et les sections du livre offrent un cadre aux lieux de l'intrigue. Ainsi, le cycle de Marie marque un élargissement conséquent de l'espace toussaintien, chaque volume se tournant vers un pays d'Asie différent tout en demeurant rattaché, comme en marge (de l'intrigue, et surtout de l'identité en jeu du narrateur) à Paris et à l'île d'Elbe comme lieux fondateurs. Le lieu du roman, *in fine*, est l'intime, d'un bout à l'autre de l'œuvre ; la question essentielle est celle de l'identité du personnage principal (et narrateur, sauf dans *Monsieur*), et on gagnera à ajouter à l'étude des romans celle des textes hybrides à tendance essayistique (mêlés d'autobiographie) qui jalonnent l'œuvre de Toussaint, particulièrement *(Auto)portrait à l'étranger*, *Football* et *Made in China*. Il faut comparer en ce sens les récits extra-vertis, au sens étymologique de « tournés vers le dehors » de Christine Montalbetti dans ses séries japonaises et américaines (qui font *a priori* tension avec les romans « domestiques » : ceux des amitiés retrouvées et des soirées de campagne qui sont les romans introvertis, avec

[9] Voir Gaspard Turin, *Poétique et usages de la liste littéraire. Le Clézio, Modiano, Perec*, Genève, Droz, 2017.
[10] Sur la tradition antiromanesque, voir chapitre 1.

Love Hotel en point de pivot paradoxal : roman japonais pris dans la tentation insulaire d'un amour adultère, brutalement rejeté dans le monde au moment du tsunami de mars 2011). À ceux-là on ajoutera enfin *La Disparition de Jim Sullivan*, de Tanguy Viel, qui s'expatrie tant poétiquement que géographiquement dans un va-et-vient réflexif entre le narrateur français et son héros américain.

Aborder la question de l'ampleur du roman nous amène, enfin, à considérer les frontières de celui-ci : fiction/non fiction, dans l'enquête toujours relancée sur l'histoire (Kaplan), les émotions nées dans la fiction mais ressenties dans le réel (Montalbetti), les recoupements entre narrateur et personne réelle de l'auteur (Toussaint [11], Montalbetti, Kaplan) ; roman/métaroman, voire antiroman (Viel, Montalbetti) ; mais aussi énergie romanesque *vs* enfermement. Dans certains de ces textes en effet, l'embrassement de certains procédés romanesques comme les manipulations chronologiques, les effets de composition, l'orchestration du retour des personnages, peuvent mener le roman à se replier sur son terme, par un effet de boucle où se consume entièrement l'énergie déployée – au risque d'écraser le roman. Il s'agit de mesurer les effets de l'adhésion romanesque, lorsque s'estompe le soupçon et que s'affirme le goût du roman[12].

1) LA BOUCLE OU L'ÉCHAPPÉE BELLE (TANGUY VIEL)

On discernerait trois familles principales parmi les romans de Tanguy Viel, rassemblées selon des critères formels et thématiques, voire génériques. Les romans noirs (*Le Black-Note*, *L'Absolue perfection du crime*, et *Insoupçonnable*) sont structurés à partir des errements et reconstitutions mémorielles d'un narrateur qui s'exprime à la première personne et se débat dans un temps passé qui fait son seul présent, celui du traumatisme. À ceux-là s'ajoutent les romans de la famille (*Paris-*

[11] À propos duquel son traducteur japonais a cette réflexion fort sérieuse : « Ce qui m'a un peu tracassé à l'époque de *La Réticence* et de *La Télévision*, c'est qu'avec les progrès de la calvitie du narrateur, le problème s'est posé de savoir si « Boku » [« Je » informel en japonais] devait faire place à « Watashi » [« Je » formel] pour représenter un narrateur maintenant en pleine maturité. » Laurent Demoulin, entretien avec Kan Nozaki, traducteur de Toussaint en japonais. En ligne : http://www.jptoussaint.com/documents/c/cd/051186_i_salle_bain.pdf. Où l'on voit comment le physique de l'auteur informe l'image qu'on se fait du narrateur fictif.

[12] Sur les problématiques précises de la longueur du roman, voir Tiphaine Samoyault, *Excès du roman*, Paris, Maurice Nadeau, 1999; et Alexandre Gefen et Tiphaine Samoyault (dir.), *La taille des romans*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Théorie de la littérature », 2012. Sur la question du chapitrage, voir les travaux de Claire Colin, Thomas Conrad et Aude Leblond, *Pratiques et poétiques du chapitre du XIX^e^ au XXI^e^ siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2017 ; Aude Leblond, *Sur un monde en ruine. Esthétique du roman-fleuve*, Paris, Honoré Champion éditeur, 2015.

Brest et *Article 353 du code pénal*), qui sont, eux, liés par un principe inédit de retour du personnage (quoique la coïncidence onomastique, du fils Kermeur à Martial Kermeur, dont on suppose qu'il s'agit de son père, doive être prise avec précaution) et par une concordance thématique, autour du motif de la dette enfin soldée et d'une douloureuse haine de la famille. Enfin, les « exo-romans » (*Cinéma*, *Cet homme-là...*, et *La Disparition de Jim Sullivan*), c'est-à-dire ceux qui se construisent à partir d'un modèle générique préconstruit, importé d'une bibliothèque romanesque hétérogène – le cinéma, la geste christique, le roman américain, sont tendus vers leur propre dehors et reposent sur la conciliation de deux trames *a priori* distinctes, voire concurrentes[13]. Mais cette typologie doit immédiatement s'assouplir, et l'on voit bien comment le patron du roman noir qui informe le premier ensemble fonctionne déjà selon les modalités de l'écriture intertextuelle des exo-romans ; comment aussi *Paris-Brest*, dans la superposition des trames diégétiques (élucidation rétrospective du vol de la grand-mère *vs* suspense linéaire du récit du retour à Brest), s'inscrit à son tour dans le schéma du roman à suspense ; comment en outre la réécriture de la vie de Jésus emprunte également à divers genres romanesques codifiés, dont le roman de famille ; comment enfin *Cinéma* rejoue l'enfermement maniaque d'un narrateur pris dans la spirale de sa propre parole, et reprend alors une structure énonciative comparable à celle des romans noirs (sur le modèle du *Black Note*).

Une distinction, toutefois, me semble réellement pertinente à la lecture de ces romans, parce qu'elle permet d'observer en acte une tension fondamentale de l'œuvre de Tanguy Viel entre clôture et béance, boucle et ligne de fuite. En effet, un fort travail de structuration rassemble les romans de Viel, si l'on excepte de ceux-ci *Cinéma*, qui se donne tout d'un bloc en une masse stupéfiante, flot ininterrompu du discours qui ne laisse aucun espace où pourrait s'insérer une parole d'interlocution. Dans *Cinéma*, le texte se dilate par le volume de la parole (saturation de l'espace, saturation du temps), mais aussi en profondeur par le dédoublement des lignes du discours entre le récit du *Limier* de Mankiewicz et les adresses constantes au public d'un narrateur soucieux de faire partager son point de vue. La prolifération de sa parole sur la page rappelle, dans son caractère massif, les blocs de texte du *Black Note* : là déjà, la structure du roman est celle du monologue adressé, et fait alterner le récit rétrospectif et les commentaires présents (au directeur de l'asile, à l'ami, au

[13] Voir chapitre 3 sur ces questions.

fantôme). Toutefois, contrairement à *Cinéma*, *Le Black-Note* est organisé en parties distinctes, qui correspondent à une progression de l'intrigue sur le modèle d'une élucidation rétrospective, selon un principe de corrélation du chapitrage et de l'organisation narrative tel que Raphaël Baroni l'a mis en évidence[14]. La mise en intrigue, en effet, repose sur un travail conjoint d'agencement poétique du récit (c'est-à-dire l'agencement compositionnel des éléments de la narration) et d'aménagement d'effets thymiques (ou psychologiques, où se jouent les réactions affectives ou passionnelles du récepteur face au texte[15]).

Le chapitre, en tant que procédé paradoxal de déliaison au sein de l'architecture d'ensemble, est particulièrement propre à générer les effets de suspense. En ce sens, Viel travaille la structure de la majorité de ces romans selon une poétique de la résolution et du coup de théâtre, qui impliquent une unité forte de l'ensemble. Il se distingue sur ce point des autres auteurs du corpus : Montalbetti ou Kaplan dégonflent ce principe du chapitrage, la première en substituant à la révélation progressive des informations un jeu de digressions sur le principe du coq-à-l'âne, la seconde en adoptant un principe de juxtaposition linéaire et chronologique qui ressortit à l'aléatoire et au quotidien[16]. Toussaint, lui, se prête d'abord au jeu du fractionnement par souci d'organisation géométrique (le principe poétique tiendrait alors plus de la symétrie que de la tension), puis, dans le cadre de l'aménagement plus large du cycle, pour mettre en valeur la tension fondamentalement prospective de l'intrigue amoureuse.

Les trois premières parties du *Black Note* dessinent d'abord les contours de la situation initiale (la mort de Paul), avant de revenir sur le passé des quatre musiciens, brutalement interrompu lors d'un incendie que le locuteur principal est soupçonné d'avoir délibérément causé. Toute une rhétorique de l'esquive, de l'ellipse et de l'allusion se met en place, et le lecteur est invité, en croisant les informations recueillies dans les échanges successifs entre les différents interlocuteurs (l'ancien ami et complice, le directeur de l'asile, le co-interné, *etc*), à reconstituer les prémices de la situation présente du narrateur. En ce sens, la dernière partie, dans laquelle le narrateur ne s'adresse plus explicitement à personne, résonne comme les dernières confessions d'un assassin qui cherche encore à solder des comptes que la mort n'a pas

[14] Raphaël Baroni, *La tension narrative. Suspense, curiosité et surprise*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 2007.
[15] Sur cette question, voir Introduction générale et chapitre 1.
[16] Sauf, on y vient, dans ses premiers romans.

suffi à clôturer. Les mensonges qui orientent les trois premières parties trouvent là un démenti formel d'une grande puissance dramatique, puisqu'il oblige le lecteur à se désolidariser *in extremis* des différents interlocuteurs passés et à remettre en jeu le savoir parcellaire qu'il avait cru acquérir par leur truchement. « C'était mieux de la faire brûler, je le dis pour de vrai : c'est moi qui ai pris l'allumette, j'étais en congé ce jour-là, j'ai menti quand j'ai dit que je travaillais » (*BN*, 111). La rhétorique de l'aveu enfin fiable, sommée par le syntagme idiosyncrasique « pour de vrai », appelle la litanie des « j'ai menti » et le redressement final d'un discours de confidences qui n'étaient que leurre. La dernière scène montre les deux meurtriers avec le troisième membre du groupe, ignorant la cause de la mort de Paul mais désireux de lui rendre l'ultime hommage d'un enterrement en pleine mer, effondrés sur la plage au petit jour après leur excursion nocturne. Un véritable effet de bouclage se joue là, dans la logique de l'enquête rétrospective qui fait le fond de cette intrigue de meurtre entre amis : le « je dis » (*BN*, 111) final annule rétrospectivement la valeur du « je parle à tout le monde » (*BN*, 11) initial. Le discours n'est plus corrompu par la situation d'adresse, il est enfin discours de vérité.

Insoupçonnable et *L'Absolue perfection du crime* fonctionnent selon le même modèle de correspondance aiguë entre la scène d'ouverture[17] et la clôture du roman. Dans le premier, la logique du *quiproquo* fait basculer les rôles et redistribue in extremis les rapports de force entre Lise, Édouard et le narrateur, Sam. Arroseur arrosé, c'est dans une scène semi-hallucinée que ce dernier comprend l'ampleur de son erreur, puisque Lise s'enfuit en fait avec Édouard plutôt qu'avec lui.

> Alors est-ce que j'ai rêvé quand j'ai cru lire sur tes lèvres encore, comme en lettres muettes, le mot « insoupçonnable » ? Mais ce n'est pas possible, Lise, ça n'aurait eu aucun sens, n'est-ce pas ? J'ai ri tout seul de mes doutes. J'ai ri d'avoir cru que tu lui avais souri. Tu ne lui as pas souri, n'est-ce pas ? (*I*, 138)

Le dénouement s'inscrit dans une logique du reflet qui sous-tend tout le livre (*quiproquo*, mensonges pour couvrir la relation adultère, identités fallacieuses), et forclos l'ensemble dans la résolution complète de tous les fils diégétiques, signée par l'inscription, en clausule, du titre même – d'une couverture l'autre.

[17] Qu'on distinguera de l'*incipit* (qui s'étend du seuil d'entrée de la fiction à la première fracture importante, selon la définition qu'en donne Andrea del Lungo) en considérant qu'elle rassemble une « série de passages stratégiques qui se réalisent entre le paratexte et le texte, à partir de l'élément le plus extérieur, le titre »). Del Lungo appelle l'*attaque* les premiers mots, strictement parlant, du texte. Andrea Del Lungo, *L'Incipit romanesque* [1997], Paris, Éditions du Seuil, « Poétique », 2003, p. 54.

L'Absolue perfection du crime relève de cette même logique, jusqu'au trait de style qui consiste à faire répéter par le personnage défait les mots du titre : ceux-ci figurent alors la « clé » du texte, pour emprunter à Guy Larroux son lexique de l'*explicit*[18]. Dans ce roman, à la scène d'ouverture qui fait déjà morceau de bravoure (où Marin, l'ancien complice et ami, passe le narrateur à tabac pour des retrouvailles qui posent à elles seules le décor de ce roman de braquage), répond la scène finale, course-poursuite haletante avant le dernier règlement de comptes. Lorsque le narrateur rejoint Marin acculé au sommet du phare, au bord de l'eau et du monde, il n'a plus même besoin de le tuer effectivement pour s'en défaire – ou bien l'a-t-il en fait touché de ses balles sans s'en rendre compte. Marin au sommet du phare est déjà mort, « [l]ui dans l'escalier, c'était comme un fantôme dans un tourbillon » (*APC*, 174), et ses derniers mots sont ceux du titre : « ses lèvres ont porté son sourire léger et dans un dernier éclat de souffle il a dit : C'était…l'absolue…perfection…du…crime… » (*APC*, 174). La scène, éminemment cinématographique, fait jouer la bande son (le halètement de la mort à travers les aposiopèses) et la baisse de luminosité ensemble ; le narrateur tourne les talons comme le soleil se couche, il est à la fois le braqueur vaincu (ou victorieux, selon la version qu'on préfère[19]) de *Ocean's Eleven*, et le cowboy qui a tué son ennemi en duel et s'en va rejoindre sa solitude, toutes dettes réglées. Tanguy Viel établit ce lien entre inspiration cinématographique (et iconographique au sens large d'un capital d'images disponibles) et travail du rythme, et confie à Roger-Michel Allemand :

> De ce point de vue, je crois que l'apport le plus important sur mon propre travail est celui du rythme, c'est-à-dire de l'enchaînement des durées. Par exemple, j'ai l'impression de penser mes livres sur deux heures maximum, avec des pleins et des creux qui ont l'air d'être inconsciemment calqués sur un rythme de narration cinématographique. Mais ce rythme du cinéma emprunte lui-même à des formes très archaïques, souvent proches du théâtre grec[20].

Rythme soutenu pour une structure romanesque fondée sur la tension narrative, avec des effets très forts de départ et de clôture – à la manière du déroulement inéluctable d'une tragédie grecque. À la temporalité tenue de ces

[18] Guy Larroux, « Mise en cadre et clausularité », in *Poétique*, n° 98, 1994, p. 251-252. Dans cet article, Larroux propose de distinguer la *clôture* (comme « espace de la fin ») des deux bords qui la délimitent : *clausule* et *clé* du texte (le « mot de la fin proprement dit »).

[19] À la fin désastreuse du film réalisé par Lewis Milestone en 1960 s'oppose la version triomphante qu'en livrera Steven Soderbergh en 2001.

[20] Roger-Michel Allemand, « Tanguy Viel : imaginaires d'un romancier », @nalyses, vol. 3, n° 3, 2008, p. 297-314, p. 301. En ligne: www.revue-analyses.org.

premiers romans, largement inspirés du polar, correspond un espace restreint : « [d]ernier avantage du policier : il permet de travailler sur de petits espaces, et moi je crois que je me sens mieux dans une unité de lieu[21] ». La clausule « fermante » de ces romans, « déclenchant, selon la terminologie de Philippe Hamon, une activité mémorielle de *rétroaction* chez le lecteur[22] », correspond ainsi à un type d'espace romanesque restreint : à personnage (mentalement, physiquement) enfermé, roman clos.

Cette stratégie du bouclage, qui s'inscrit dans une logique architextuelle du roman populaire où le dénouement procède par comblement (dans le cas d'une conformité avec les indices distillés au fil du roman) ou retournement (selon une logique du coup de théâtre et du quiproquo, largement adoptée par Viel), se retrouve dans la plupart de ses romans[23]). Selon Milan Kundera, alors même qu'on aurait tendance à lire dans ces effets de structure le *summum* de l'artifice, la patte trop lourde de l'écrivain dans le travail de composition, c'est au contraire la composition de la vie même que reproduisent ces structures en boucle :

> Cette composition symétrique, où le même motif apparaît au commencement et à la fin, peut sembler très « romanesque ». Oui, je l'admets, mais à condition que romanesque ne signifie pas pour vous une chose « inventée », « artificielle », « sans ressemblance avec la vie ». Car c'est bien ainsi qu'est composée la vie humaine[24].

Contre une conception dichotomique du temps romanesque (c'est-à-dire : structuré selon les principes d'une tension narrative déterminée par le dénouement) et du temps humain (vécu dans sa linéarité aléatoire et non déterminée), Kundera se pose du côté de l'expérience affective de la vie, toujours informée rétrospectivement par un sujet qui en perçoit les temps forts et les échos, les élucidations tardives et les épisodes liés. Les romans sidérés de Tanguy Viel s'inscrivent en plein dans ce paradigme, où le temps ne prend son sens que par rapport à un événement déterminant – raconté *a posteriori*.

La Disparition de Jim Sullivan s'inscrit, lui, dans une toute autre logique, et se distingue des romans bouclés par un *explicit* qui marque une sortie du livre, contre le rigoureux travail de structure par échos et comblements des autres romans. Ce

[21] *Ibid*., p. 302.
[22] Philippe Hamon, « Clausules », *Poétique*, n° 24, 1975, p. 495-526, p. 509.
[23] Gérard Genette, *Introduction à l'architexte*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1979. Voir sur ces questions les chapitres 1 et 3.
[24] Milan Kundera, *L'Insoutenable légèreté de l'être*, cité dans Guy Larroux, *Le Mot de la fin. La clôture narrative en question*, Paris, Nathan, 1995, p. 39.

mouvement, qui affirme une tension du livre vers ses frontières tant diégétiques que matérielles, figure un élan de fuite et déporte les enjeux de la fin dans un au-delà de l'écriture (selon un procédé très cinématographique de suspension qui ne serait pas sans rappeler la fin suggestive de *La Mort aux trousses*, que Viel considère peut-être comme le meilleur film de tous les temps[25]). Il inscrit l'écriture romanesque dans une ampleur non bornée à la fois paradoxale (puisque l'esthétique romanesque s'accommode mal, *a priori*, du silence et des pistes laissées en suspens) et profondément codifiée, elle aussi, dans la logique intermédiale qui sous-tend toute l'œuvre de Viel. Le roman, d'une part, reproduit une situation énonciative assez proche de celle de *Cinéma* : le narrateur français se met en scène comme l'auteur de l'histoire de Dwayne Koster, qui constitue son roman américain. Ce dédoublement entre la trame de l'énonciation et celle du récit reprend, assez classiquement, la distinction genettienne entre histoire et récit, et se rend visible par l'emploi de régimes verbaux distincts, présent et passé[26]. Comme dans *Cinéma*, le livre s'écrit selon une dynamique de creusement du présent par l'œuvre qui figure au cœur du livre – à ceci près que le roman en question, ici, s'écrit en même temps qu'il est commenté (au lieu que le film de Mankiewicz préexiste au monologue du narrateur de *Cinéma*). *La Disparition de Jim Sullivan* désigne ainsi aussi bien le roman fictif en train de s'écrire, enchâssé dans un dispositif énonciatif de mise en abyme, que le livre lui-même dans sa valeur réflexive.

Ce principe du double régit l'écriture de bout en bout, autour d'un axe de symétrie qui serait le narrateur et son présent. Au personnage fictif de Dwayne Koster correspond le personnage historique de Jim Sullivan, chanteur-compositeur disparu sans laisser de trace le 6 mars 1975, en plein désert du Nouveau-Mexique. Sa disparition, associée d'une part à un lieu mythique (le désert du Nouveau-Mexique, et Roswell, par exemple, à seulement 120 miles de Santa Rosa où a disparu Jim Sullivan), se pare d'accents mystérieux si on se souvient – et les fans du chanteur se

[25] Il faut lire son « Hitchcock, par exemple », originellement publié en feuilleton sous le titre *Top Ten* par le centre culturel du Triangle, à Rennes, pour voir se déplier facétieusement les préférences cinéphiliques de l'auteur. Le texte est repris dans Tanguy Viel, *Cinéma* [1999], Paris, Éditions de Minuit, coll. « Double », 2018, postface.

[26] Genette distingue entre l'*histoire* (la succession d'événements qui est rapportée par le récit), le *récit* («l'énoncé narratif, le discours oral ou écrit qui assume la relation d'un événement ou d'une série d'événements») et la narration («l'acte de narrer pris en lui-même», et par extension la situation dans laquelle il prend place). Gérard Genette, «Discours du récit» in *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, coll. Poétique », 1972, p. 71-73..

souviennent – du titre de son premier album, *U.F.O* (1969)[27]. À l'imaginaire romanesque français du narrateur répond, dans cette perspective d'opposition deux à deux, le fantasme d'un roman américain dont le texte reprend le patron dans un double mouvement d'adhésion et de mise à distance critique. Ainsi la première partie du roman commence-t-elle par poser les principes narratifs de ce genre, à la manière d'une écriture à contraintes qui confronte avec humour les expériences des dernières avant-gardes du XX^e^ siècle (se plaçant ainsi dans le sillage ironisé des expériences encore vivaces de l'OuLiPo, et d'un Jacques Roubaud en particulier dans ses tentatives sur le roman) et la littérature considérée comme populaire, celle qui, à en croire le narrateur, suscite immanquablement l'engouement du public.

Toujours soumise, en apparence, aux contraintes du roman américain dont elle conserve le chronotope et les figures principales (trafiquant d'art, commerce mafieux et financement occulte sur fond de guerre en Irak : tout un imaginaire intermédial qui ressortit autant au cinéma qu'au roman populaires des dernières années), l'écriture pourtant s'en détache brusquement dans la quatrième partie, en même temps qu'elle franchit la limite entre fiction et non fiction, déjà mise en abyme à travers la figure du narrateur. Lorsque Dwayne échoue à assurer la transaction véreuse dont l'a chargé Lee Matthews, qu'il s'en prend violemment à un agent du FBI avec une batte de baseball et qu'il se retrouve sans soutien et voué à une cavale dont le lecteur devine – parce qu'il les a déjà vues, déjà lues – les formes qu'elle peut prendre, le texte s'arrache à sa trame surexposée et embrasse le motif de la fuite comme tremplin d'affranchissement : du personnage en danger (plan diégétique) pris dans une pulsion de disparition toute blanchottienne (plan ontologique), mais aussi du roman à lui-même, qui quitte le jeu réflexif pour conquérir un autre espace narratif.

J'ai déjà traité de la pulsion de disparition et du motif de la hantise qui traverse les œuvres du corpus, et particulièrement celles de Tanguy Viel, dans un précédent chapitre. C'est néanmoins la fuite en tant qu'elle ouvre une brèche dans le roman et informe sa composition qui m'intéresse ici. Celle-ci structure en effet l'espace romanesque, tant diégétique que narratif et livresque, et modifie les équilibres entre le début et la fin.

> Alors il n'a pas tourné sur le parking. […]
>
> J'ai hésité sur ce point, qu'il entre là et s'installe au comptoir et peut-être lui propose de partir avec lui. J'ai hésité et puis je me suis dit que non, ça

[27] En français : « OVNI ».

> n'avait pas de sens, qu'en Amérique les lignes qu'on trace ne font jamais de boucles.
>
> Et Dwayne a détourné la tête, regardé droit devant lui sur la Van Dyke Avenue, et il a accéléré. Même, il a eu le sentiment que les cent vingt chevaux de sa Dodge le soutenaient et lui disaient de foncer. Fonce, Dwayne Koster, ne te retourne pas.
>
> Alors peu à peu sa folie a pris le pli du paysage. […]
>
> Maintenant ce n'était plus qu'un paysage de silence et de vent endormi, où seulement l'herbe des plaines se souvenait des courants d'air laissés par les camions, où même l'autoroute […] avait l'air moins hostile […] (*DJS*, 146-147)

Ce chapitre n'est pas encore le dernier du livre, mais il marque le décrochement qui s'opère entre l'écriture et l'intrigue, et entre deux projets distincts : à celui d'écrire un roman américain fidèle aux codes du genre, dont Jim Sullivan n'était que le prétexte et une figure métaphorique d'ancrage dans une bande-son de circonstance, succède un nouveau projet, celui d'une dissolution du roman comme du personnage, à mesure que Sullivan s'incarne jusqu'à devenir lui-même personnage de la fiction. Ce mouvement d'arrachement est progressif, et le texte qui avance avec la solennité des anaphores souligne les résistances de l'auteur (ses derniers scrupules). Enfin, selon le pacte réflexif qui fait de Dwayne Koster un pantin du narrateur lorsque celui-ci opte pour la ligne (contre la boucle), le personnage redresse la tête et transperce l'espace. La métalepse, perceptible dans les encouragements à valeur injonctive lancés à Dwayne, redouble cet élan de franchissement : des frontières narratologiques et ontologiques du texte. La métamorphose du paysage confirme sa valeur métaphorique tout au long du roman : l'Amérique cesse d'exister dès lors que le roman se dépouille de son architexte. Du foisonnement signifiant, on passe alors au vide et au silence. La Dodge « déchir[e] l'Amérique » (*DJS*, 147) : elle sort de l'espace comme du roman américains. La fin correspond à ce que Philippe Hamon distingue comme une clausule impropre (« empruntée à un autre genre que celui du texte précédent[28] »), et, si elle n'est pas tout à fait ouvrante, puisque le lecteur à ce stade n'attend plus rien (toute activité prospective est arrêtée), elle ne s'inscrit pas, contrairement au schème habituel chez Viel, dans la série des « clausules fermantes ».

La fin du roman s'ouvre au contraire à une pluralité de sens et de lecture. Elle s'inscrit dans ce qu'Erich Auerbach distingue comme une fin dynamique (ouverte),

[28] Philippe Hamon, « La clausule », *op.cit*., p. 509.

contre une fin qui serait définitive (heureuse ou malheureuse[29]). La sortie de route de Dwayne Koster rejoue celle qu'on prête à Jim Sullivan (c'est-à-dire une version possible du réel), dont on a retrouvé la voiture abandonnée dans le désert du Nouveau Mexique, en même temps qu'elle évoque de grandes scènes du cinéma américain : lorsque la voiture décolle et que Dwayne « vole dans le ciel » (*DJS*, 152), sans que l'impact apparaisse dans le texte, on est tenté de substituer au personnage les silhouettes féminines de Thelma et Louise – entre autres[30]. Mais le doute plane jusqu'au bout dans les dernières pages du texte : la lutte que se livrent deux voix adverses dans l'esprit de Dwayne, celle de la « pensée négative » (*DJS*, 151) et celle de l'instinct de survie, font trembler l'image d'une fuite délibérée et basculer le texte dans l'accident horrible, malgré l'apparition finale de Jim Sullivan en fantôme souriant, qui accompagne Dwayne dans une épiphanie où fusionnent les différents univers du roman. « Et Dwayne marche, il marche dans le désert craquelé, et puis voilà, c'est l'Amérique, Dwayne disparaît, disparaît dans le lointain » (*DJS*, 153) : l'espace devient tautologique, il se replie sur une iconographie cinématographique (l'éloignement du cowboy, scène chère à Tanguy Viel), et sur la puissance du symbole (les couleurs du désert et celles du ciel de l'aube se rejoignent, la fin et le commencement se touchent, les termes sont abolis pour un temps enfin apaisé). Si les deux figures majeures du roman, le chanteur (historique) et le professeur (fictif) se prennent par la main à la fin du roman pour actualiser le programme du titre, le nouement des thèmes ne provoque pas ici le même effet de bouclage que dans d'autres romans. Cela tient à l'évocation d'un espace qui se dématérialise à mesure que l'intrigue s'accomplit, comme en un mouvement inverse ; tandis que les autres dénouements donnent le dernier tour d'écrou à l'imbrication de l'intrigue et de l'espace, pour ancrer le roman dans son lieu.

[29] Erich Auerbach, *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale* [1946], trad. Cornélius Heim, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1992. Frank Wagner commente ainsi les impacts pragmatiques de telles fins, qui s'opposent à toute *finalisation* du texte : « Plutôt que comme le lieu d'un authentique dénouement, ces ouvertures suspensives peuvent être décrites comme celui d'un « nouement », dans la mesure où non seulement elles ne résolvent pas les perplexités que la traversée du récit a pu faire naître dans l'esprit du lecteur, mais, souvent, les accroissent. » Frank Wagner, « Ni début, ni fin ? Le cas du Nouveau Roman », *in* Andrea del Lungo (dir.), *Le début et la fin du récit. Une relation critique*, Paris, Classiques Garnier, 2010, p. 251-258, p. 256. Dans le cas de ce roman, qui ne soulève aucune perplexité *a priori* puisqu'il joue sur une trame connue, et renoue seulement dans sa dernière partie avec l'unique mystère – extra-fictionnel – qui l'habite, la reliaison thématique de l'*explicit* d'une disparition à l'autre provoque en réalité une ouverture paradoxale.

[30] On pourrait penser aussi, parce que Tanguy Viel lui-même nous y invite lorsqu'il dresse son palmarès des meilleurs films, à la scène finale de *Vanishing Point* (Richard C. Sarafian, 1971), où Kowalski se jette contre les bulldozers qui bloquent la route (mais là, l'impact n'est pas élidé). Voir « Hitchcock, par exemple », *op.cit*.

Revenir un instant aux dernières lignes de *Article 353 du Code Pénal* en prêtant attention à l'espace permet de saisir mieux cette différence :

> Oui, souvent, quand je regarde la mer depuis la fenêtre de ma cuisine, quand je respire l'air libre de la mer qui se prosterne en contrebas, je récite à voix haute les lignes de l'article 353, comme un psaume de la bible écrit par Dieu lui-même, avec la voix du juge qui résonne encore à mes oreilles, lui, me regardant plus fixement que jamais, disant, un accident, Kermeur, un malheureux accident. (*A353*, 174)

L'insistance sur le paysage atlantique sature la phrase et ancre ce dénouement dans le genre de la marine, dans un effet de boucle exact avec l'*incipit* qui figure, en prologue, la scène du meurtre puis de l'arrestation de Kermeur, et se conclut sur cet indice de prolepse déceptif : « … j'ai jeté un dernier regard autour de moi, vers la terre abîmée, la mer en contrebas. Je me suis dit que désormais j'aurai le temps de la regarder, la mer, depuis les fenêtres de ma cellule. » (*A353*, 12). Boucle *vs* traversée, et enfermement *vs* pulsion de dissolution : il y a quelque chose de très conventionnel dans la facture de ces romans inspirés du noir, dont paradoxalement l'exo-roman américain, d'abord tout entier dans le palimpseste, se défait.

Cette dynamique romanesque, tendue chez Viel entre bouclage et échappée dans un vide pourtant largement codifié sur le plan diégétique, marque une bascule de l'énergie romanesque à l'œuvre dans ses romans. Nathalie Piégay affirme en effet que la traditionnelle association entre longueur du roman et épaisseur de sa matière (sinon traditionnelle, du moins héritée des analyses de Thibaudet sur Flaubert) ne rend pas compte de ce qui se joue réellement dans l'œuvre. La relation à l'inachèvement (et à son contraire, évidemment) dans le roman doit s'envisager par le prisme de la relation à l'esthétique romanesque. Piégay distingue ainsi deux relations canoniques, l'une, celle du roman-monde, « vers lequel tout converge et qui peut d'autant plus rassembler qu'il se replie sur soi en sa fin », l'autre, où « la longueur est le produit d'une écriture centrifuge qui mise sur la dispersion et l'ouverture[31] ». La fin ouverte de *La Disparition de Jim Sullivan* ne marque pas, en ce sens, d'inflexion esthétique dans le parcours romanesque de Viel, mais une volonté d'éprouver la plasticité du roman en lui imprimant différents patrons, dans une vision plus synchronique que diachronique de l'œuvre.

Le dernier roman de Montalbetti s'articule lui aussi autour du motif de la fuite, entre échappée triomphante et hantise de la disparition et de la mort, sur fond de

[31] Nathalie Piégay-Gros, « Le long pour l'un pour l'autre est court », *in* Alexandre Gefen et Tiphaine Samoyault (dir.), *La taille des romans*, *op.cit*., p. 203-224, p. 223.

roman de braquage. L'écriture y transgresse les frontières fiction/non fiction en confrontant le fait divers (historique) à une trame romanesque cinématographique codifiée. Roman de braquage, il est aussi l'occasion pour l'auteure de théoriser ouvertement certains enjeux qui traversent son œuvre avec un surplomb inédit. Elle s'y livre, notamment, à une émouvante réflexion sur la dimension pragmatique des commencements – et surtout des fins. Dans *Trouville Casino*, parce qu'elle suit scrupuleusement le déroulé du fait divers qui l'inspire, l'auteure est en effet contrainte d'accompagner son personnage à la mort. Cela fait de ce roman une exception, dans une œuvre qui par ailleurs avait toujours trouvé le moyen d'éviter ces scènes : dans *L'Origine de l'homme* par exemple, la hantise de la séparation qui saisit la narratrice à la fin du roman n'est en rien comparable à celle qui surgit dans *Trouville Casino*, puisque la décision est prise déjà de ne pas suivre Jacques jusqu'au terme de sa vie, et de s'en tenir à sa découverte paléontologique. Les romans de Montalbetti demeurent généralement des romans ouverts, flottants sur une ligne de fuite ou de disparition (dont *L'Évaporation de l'oncle* est un parangon). Ils s'opposent ainsi à celui-ci, roman de la course-poursuite paradoxalement clos, où la fuite atteint son paroxysme dans la mort, tant la fin constitue une hantise avouée de l'écrivaine : séparation des personnages, abandon du livre et, par métonymie, de son auteure par le lecteur. Tiphaine Samoyault écrit ainsi :

> Le roman long attache le lecteur au temps concret qu'il faut pour le lire. Il le retient dans ses volumes multiples, dans ses pages serrées et nombreuses. Il exige de lui une forme de fidélité […]. J'appelle ainsi œuvre longue celle qui marque une insistance concrète sur la durée du temps de l'écriture, de la publication et de la lecture[32].

Les romans de Montalbetti, qui se conçoivent véritablement comme l'espace de la relation au lecteur, sont bien de ceux-là : les digressions qui les allongent, les encouragements de la narratrice qui nous invite à poursuivre ou, au contraire, à sauter quelques pages selon notre goût, s'inscrivent dans cette notion de l'« insistance concrète sur la durée du temps de l'écriture ». Nathalie Piégay distingue ainsi trois types de relation à l'inachèvement.

> [P]olémique lorsqu'il s'agit de porter atteinte au roman comme genre […] ; mélancolique, voire dramatique dans toutes les conceptions qui

[32] Tiphaine Samoyault, *Excès du roman*, Paris, Maurice Nadeau, 1999, p. 52. Plus loin, Samoyault ajoute : « Le roman long est celui de l'existence du lecteur dans le temps, plus que celui de la durée contingente des personnages dans la temporalité du récit. » (p. 56). Elle en retire une réflexion sur les liens entre la durée des romans et le temps historique, qui expliquent en partie la vogue que les premiers ont connu au XX^e^ siècle.

> privilégient une composition réglée et donc un format adéquat du roman, lorsqu'il signifie une impuissance ou un refus délibéré de finir ; au contraire détendu, voire souhaité, lorsqu'il est dissocié d'une pensée de la forme géométrique et de son lien à la signification finale. Dans le premier cas, l'inachèvement va de pair avec une extension *a priori* infinie de la forme ; dans le deuxième, son arrêt est en deuil d'une totalisation ; dans le troisième, seule la dynamique de l'écriture compte : la logique de la composition, qui suppose l'achèvement, n'est même plus envisagée[33].

Les romans de Montalbetti ressortissent à la deuxième catégorie, quand le cas spectaculaire de *La Salle de bain*, que j'étudiais plus haut, souscrit davantage au schème polémique que dégage Piégay, dans le sillon des compositions expérimentales du Nouveau Roman[34].

Comme *L'Origine de l'homme*, *Trouville Casino* s'appuie sur un matériau non fictionnel, et Montalbetti souligne la différence de traitement romanesque de ces deux sources et ces deux personnages, le paléontologue et le braqueur septuagénaire, et le courage qu'il lui a fallu pour aller, avec le second, jusqu'au bout de l'histoire. Quelques chapitres avant la fin de *Trouville Casino*, la narratrice évoque pour son personnage l'écriture de *L'Origine de l'homme*, et une conversation qu'elle avait eue alors avec la conservatrice du musée Boucher-de-Perthes, à Abbeville, qui souhaitait l'emmener en voiture jusqu'au cimetière pour admirer la tombe monumentale de son personnage :

> Or j'avais d'abord refusé, sais-tu, pour cette raison que je ne voulais pas faire mourir mon personnage.
>
> Qu'il aille faire ça ailleurs, hors champ, plus tard. Lui avais-je expliqué. Qu'il nous épargne ce chagrin-là : le roman s'arrêterait bien avant. (*TC*, 231)

« [H]ors champ », le « chagrin » de la séparation. La mort, rejouée dans la fiction et éprouvée non moins durement pour en être mise à distance, redouble l'inéluctable séparation à la fin du livre. La question du terme et de sa suspension est trempée à l'encre sympathique : Guy Larroux analyse en ce sens la fin du roman comme un moment privilégié de « l'incorporation », c'est-à-dire la capacité de l'œuvre à prendre corps.

> Non seulement parce que s'y trahit la voix émue de l'auteur, mais aussi parce que s'y accomplit un éthos, une représentation de l'énonciation,

[33] Nathalie Piégay-Gros, « Le long pour l'un pour l'autre est court », *op.cit.*, p. 215.
[34] On pense au travail du retour de la scutigère dans *La Jalousie*, par exemple, qui brouille la perception de la chronologie dans le roman.

> laquelle a commencé à se former dès les premières pages de l'œuvre et qui a maintenant l'épaisseur du temps vécu de la lecture[35].

Les fins de romans chez Montalbetti illustrent tout à fait ce paradigme, d'autant plus clairement qu'elles se théorisent à l'avance comme telles : des moments angoissants, où la hantise du passage attendu (symétrique à celle de l'*incipit*) se conjugue à la douleur des séparations (la rhétorique de la métalepse, et plus généralement de l'adresse, fonctionnant ainsi comme un relais énonciatif et éthique au fil de l'œuvre). La mort du personnage, à la fin de *Trouville Casino*, est ainsi vécue comme un véritable deuil malgré les différentes couches d'informations et d'images qui enrobent la scène et vouent le roman à faire palimpseste – photos de presse, comptes rendus de police, procès-verbaux. Le dernier fragment, adressé au personnage lui-même en un effort constant de tenir ensemble son présent (romanesque) et sa mort (biographique), se refuse jusqu'au bout à le regarder mourir. La tension entre futur proche et présent d'une fin inévitable dit encore cette résistance :

> Le ciel fonce très lentement, au-dessus du bocage normand.
>
> Sous peu, on commencera à songer à préparer le dîner, dans les chaumières.
>
> Ton voisin nettoie le rebord des vasques de sa fontaine.
>
> Ta compagne est assise au bord du canapé, près du téléphone.
>
> Le chat tourne autour de son écuelle vide, dans la cuisine, en attendant l'heure de ses croquettes.
>
> Tu cesses d'exister. (*TC*, 248)

L'écriture du fragment se rejoue dans la disposition typographique des phrases largement espacées, et dans la rhétorique de l'atténuation qui travaille à dégonfler cette fin. Les réseaux sémantiques du petit et du modeste, les modalisations verbales (adverbe, tournures inchoatives), l'attention intempestive à un quotidien dont le personnage, manipulé par les secours, sera bientôt tout à fait exclu, et le travail des contrastes (particulièrement entre l'attente douloureuse de la compagne, dans laquelle se dit déjà l'horreur de la scène jamais racontée de l'appel téléphonique qui l'informera de l'issue de la journée, et l'attente gourmande du chat) : tout concourt à retarder le mot de la fin, à le dédramatiser – c'est-à-dire à la fois à en neutraliser la puissance de déchirement et à le placer en dehors de l'action, « hors champ » exactement. L'euphémisme, *in extremis*, l'y réintègre, en un jeu de redoublement

[35] Guy Larroux, *Le mot de la fin*, *op.cit*., p. 106.

entre la fin de la vie et la fin du roman – car en même temps que son personnage s'éteint aussi la voix de la narratrice[36].

Les poétiques du dénouement donnent ainsi lieu à plusieurs formes distinctes de fins dans le corpus : fin ouverte contre clôture, symétrie contre linéarité. Elles mettent au jour les jalons d'une périodisation possible de l'œuvre de Toussaint et de Kaplan, qui tendent tous deux à un investissement de plus en plus net des lieux romanesques, espaces et structures, qu'ils mettaient d'abord à distance. Viel et Montalbetti, au contraire, sont entrés en écriture en acceptant comme contrainte fondatrice les différents patrons narratifs sur lesquels s'appuient leurs exo-romans. Leurs trajectoires ne consistent ainsi pas tant en une inflexion qu'en une oscillation entre croyance romanesque[37] et réflexivité, dans l'exhibition des emprunts architextuels. Moins inflexion ou tendances que défis d'écriture, à la manière d'une écriture à contrainte – mais à contrainte souple.

2) LE PARAVENT DES ÂMES SENSIBLES (DÉPAYSEMENTS DE CHRISTINE MONTALBETTI)

Cet effet d'exotisme pompier, toile de fond d'une exploration intime qui se projette dans le paysage étranger, traverse les textes du corpus, chez Toussaint mais aussi chez Tanguy Viel et chez Christine Montalbetti. Dans les textes de celle-ci, les clichés convoqués sur l'Ailleurs, Ouest lointain (dans les romans américains) ou Orient (dans ses romans japonais), servent de paravent pour l'écriture de soi. Une poétique de l'ostentation et de la diversion se déploie sous les oripeaux de la littérature du dépaysement, pour recentrer l'attention, *sotto voce*, sur la présence difficile et mélancolique du sujet au monde. Dans les romans américains et japonais de Christine Montalbetti[38] comme chez Viel ou Toussaint, l'extériorité affichée fonctionne comme un exercice paradoxal de recentrement.

Le tropisme est d'abord américain : si le répertoire du cinéma américain offre au roman une de ses sources possibles, c'est de l'espace même qu'il est ici question, comme donnée structurante du ballet de l'intime et du dehors qui se donne dans

[36] « Si pour moi, le début d'écrire est un mystère, plus grand est le mystère de finir, ce silence qui suit l'écriture », écrit Aragon dans *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit*, Genève, Skira, 1969, p. 145 (cité par Guy Larroux, *op.cit*., p. 8).
[37] Au sens où je le définis dans mon chapitre 5.
[38] Respectivement *Western* (P.O.L, 2005), *Journée américaine* (P.O.L, 2009) et *Plus rien que les vagues et le vent* (P.O.L, 2014) pour l'Ouest américain, et *L'Évaporation de l'oncle* (P.O.L, 2011) et *Love Hotel* (P.O.L, 2013) pour l'Orient japonais.

l'œuvre de Montalbetti. L'espace dans ces textes ne se limite pas à des données géographiques : il en va de tout un imaginaire de l'ailleurs, composé de traits langagiers, de réminiscences filmiques, de souvenirs de voyage réels, etc. En un premier temps, ces textes font miroiter une couleur locale américaine selon une perspective ludique, à travers des motifs visuels aussi bien que sonores, qui reconstituent une Amérique par collage de vignettes clichéiques. *Western* et *Journée américaine* en particulier sont ainsi livrés avec la bande-son originale : commentaires métatextuels sur la prononciation américaine, irruption intempestive d'expressions anglaises dans un contexte uniment français. La narratrice joue à présenter ses textes comme des traductions dont seules quelques traces demeureraient de la version originale :

> La lumière qui baigne la scène est elle-même d'une nature conflictuelle, où, dans le noir profond de la pièce, viennent jouter d'un côté la lueur presque exsangue d'une bougie et de l'autre le flux plus renfloué des corpuscules de lumière naturelle (*available light*, en version originale) filtrés par le carreau sale (*W*, 110).

Les jurons, notamment, bénéficient de sa faveur (« *goddam* », « *bloody m*e », *W*, 79), et le disputent à d'autres marques idiomatiques pittoresques : chansons (la complainte du *cowboy* dans *Western*), consignes phonétiques (l'équidé Robert, « (prononcez wobeute) », *JA*, 66 ; les séances d'*open mic'*, « (vous prononcez bien opeunn' maïk, hein ?) », *JA*, 99), lexique de la socialité (l'inénarrable « *hug* », dans *Journée Américaine*), et même herboristerie (« Les pissenlits, que pour notre part nous n'avons jamais appelés dents-de-lion, autant que je m'en souvienne », *W*, 8[39]). Le décor et le nom des personnages relèvent également d'un chronotope américain largement popularisé par le cinéma. *Journée Américaine* se déroule ainsi par saynètes inspirées chacune d'une iconographie codifiée : le match de football, les pelouses du campus universitaire, le ranch. Enfin, tout un effet de familiarité se déploie dans ces romans par le biais onomastique. Dans *Journée américaine*, Donovan est en route pour rejoindre son ami Tom Lee et se remémore ses amitiés passées avec Keith Hassanbay, Laura Burnt et sa sœur Norma, Elizabeth James et Rick Sunville. À mi-chemin, il retrouve Jane avec qui il partage un *carrot cake* dans un *diner* (*JA*, 82), pour une convergence du prénom, des codes gastronomiques et sociaux et des marqueurs du paysage dans une rêverie américaine saturée.

[39] Allusion à l'anglais « *dandelion* » (venu par ailleurs du Moyen Français).

Ce rapport à l'espace traversé en voiture et confronté aux représentations qui le précèdent peut être rapproché de celui que déploie Michel Butor dans *Mobile*, sous-titré « Étude pour une représentation des États-Unis[40] ». Dans ce livre massif s'éprouve en effet une écriture du fragment et de l'hétérogène, comme pour rejouer dans la langue même la matière paradoxale dont sont composés les États-Unis. Le livre procède par ordre alphabétique (« le plus insipide des ordres[41] », écrit Barthes dans son éloge du livre), pour neutraliser la subjectivité qui occulterait sinon la perception de l'espace. Le parcours adopte donc la logique de la liste, selon une contrainte qui défait le schéma romanesque du *road-trip* en même temps qu'elle en reprend le cœur : donner à voir l'espace tel qu'il est traversé, en faisant du regard le premier principe d'organisation de la représentation. Mais le regard ici est désubjectivé, dans un effort de neutralité qui se rapproche du principe des factographies telles que les a étudiées Marie-Jeanne Zenetti[42]. Les noms des États se succèdent ainsi comme s'ils étaient lus et traduits des panneaux d'accueil (« BIENVENUE EN OKLAHOMA », « BIENVENUE AU TEXAS », ou encore « LOVELAND, temps central » p. 351, où la limite administrative s'accompagne d'une indication du fuseau horaire et rappelle l'immensité du territoire inventorié). *Mobile* se donne lui-même comme un objet visuel avant tout : imprimé en format paysage, le texte joue de divers effets typographiques pour mettre en valeur la stratification des discours qui le composent, conversations saisies au vol, slogans publicitaires, légendes indiennes du Peyotl (dans le fragment de l'Oklahoma), poème en prose qui retrace l'histoire des Noirs aux États-Unis, noms d'oiseaux ou de plantes. La carte qui figure en ouverture du livre fonctionne comme une clé de son architecture : à la fois ensemble et juxtaposition des unités disparates, elle donne à voir l'espace et la marque du temps dans l'histoire des frontières. L'abréviation des noms des États, enfin, redouble dans la littéralité du mot l'impossible collection de ce qu'il recouvre.

Fantasme ou « fiction », pour reprendre le mot de Jean Baudrillard, l'Amérique s'inscrit dans ces textes comme un hologramme en surimpression.

> L'Amérique n'est ni un rêve, ni une réalité, c'est une hyperréalité. […] Il se peut que la vérité de l'Amérique ne puisse apparaître qu'à un Européen, puisque lui seul trouve ici le simulacre parfait, celui de l'immanence et de

[40] Michel Butor, *Mobile. Étude pour une représentation des États-Unis*, Paris, Gallimard, 1962.
[41] Roland Barthes, « Littérature et Discontinu », [*Critique*, 1962], dans *Essais critiques I*, Paris, Éditions du Seuil, 1986, p. 1299-1308, p. 1299.
[42] Marie-Jeanne Zenetti, *Factographies. L'enregistrement littéraire à l'époque contemporaine*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Littérature, histoire, politique », 2014.

> la transcription matérielle de toutes les valeurs. Ce qu'il faut, c'est entrer dans la fiction de l'Amérique, dans l'Amérique comme fiction[43].

L'analyse de Baudrillard problématise une double dimension du rapport sujet-espace : celle, d'abord, du regard et du point de vue, et celle du simulacre[44], qui inverse l'ordre de préséance entre l'objet et sa représentation. Dans le cas de l'Amérique en effet, l'image (le simulacre) prend le pas sur l'effectivité de l'espace :

> Le territoire ne précède plus la carte ni ne lui survit. C'est désormais la carte qui précède le territoire – précession des simulacres –, c'est elle qui engendre le territoire et, s'il fallait reprendre la fable, c'est aujourd'hui le territoire dont les lambeaux pourrissent lentement sur l'étendue de la carte. C'est le réel, et non la carte, dont des vestiges subsistent çà et là, dans les déserts qui ne sont plus ceux de l'Empire, mais le nôtre. Le désert du réel lui-même[45].

La représentation l'emporte, par un effet paradoxal de substitution de l'objet par son image. Un phénomène cognitif puissant se dit là, dans le passage au premier plan de la connaissance des représentations (parfois superposées) dont un sujet peut disposer à propos d'un objet, d'un espace, et la relégation en un plan second de la matérialité concrète de cet espace, quitte à en éliminer ce qui excède le cadre préconstruit. Le réel s'engendre des attentes qu'on en a : « vestiges du réel », « lambeaux du territoire », et désertion du monde au profit de ses images. Or l'effet d'attente ne peut naître que de la distance initiale entre le sujet et l'espace, effet d'exotisme au sens propre, c'est-à-dire d'hétérogénéité entre le sujet percepteur et l'objet perçu. Il n'y aurait ainsi que du dehors de l'Amérique (Baudrillard parle de l'Europe, selon une relation d'opposition binaire qu'il reprend de la rhétorique du « Nouveau Monde » face à l'Ancien, mais l'effet d'exotisme et la puissance du simulacre agissent également à plein pour d'autres espaces du monde[46]) qu'on la perçoit dans le feuilleté de ses représentations, qu'on en saisit le simulacre – c'est-à-dire la vérité. Christine Montalbetti confie en effet que l'Amérique de *Western* tient

[43] Jean Baudrillard, *Amérique*, Paris, Grasset, 1986, p. 91-92. Les photographies qui illustrent l'ouvrage confirment ces propos, en donnant à voir la matérialité d'un territoire fantasmé en même temps qu'elles déconstruisent le regard désirant qui s'y porte. Je remercie Bruno Thibault d'avoir attiré mon attention sur ce texte. Bruno Thibault, « À l'Ouest rien de nouveau » ? Influences américaines et portrait de l'Amérique dans cinq romans francophones contemporains ». Communication donnée lors du séminaire de L'Observatoire des écritures contemporaines, « Littératures de terrain », « Réflexions transatlantiques », à l'université Paris Nanterre, mardi 5 avril 2016.

[44] Qu'il aborde d'abord dans *L'Échange symbolique et la mort*, Paris, Gallimard, 1976, puis approfondit dans *Simulacres et simulation*, Paris, Éditions Galilée, 1981.

[45] Jean Baudrillard, *Simulacres et simulation*, *op.cit*., p. 10.

[46] Le choix qu'il opère par ailleurs de référer aux États-Unis par le syntagme, faux et abusif sous tout rapport, d' « Amérique », s'inscrit d'ailleurs dans cette même logique d'une analyse symbolique d'effets culturels et cognitifs (et non d'une lecture géopolitique ou historique).

du fantasme[47], décor plutôt qu'espace où chaque motif contient l'ensemble comme par métonymie (pour suivre le fil baudrillardien de cette lecture).

> L'information totale est contenue dans chacun des éléments. Prenez la moindre station du désert, n'importe quelle rue d'une ville du Middle West, un parking, une maison californienne, un Burgerking ou une Studebaker, et vous avez toute l'Amérique, au sud, au nord, à l'est comme à l'ouest [48].

Ce rapport spécifique à l'espace se distingue toutefois de celui qui a présidé à l'écriture de *Journée américaine*, issue quant à lui de la fréquentation réelle des paysages de l'Oklahoma où l'auteure a séjourné à deux reprises. À l'« Amérique rêvée » de *Western* répond une Amérique vécue, née « d'une confrontation à des espaces véritables » et parsemée d'inclusions autobiographiques[49]. *En écrivant « Journée américaine*[50] *»*, paru comme le double réflexif du roman dont il constitue le journal d'écriture, illustre ce rapport différent à l'espace : comme le livre de Baudrillard, il fait alterner de courts textes avec des photographies de l'auteure, en creusant le rapport tant au texte qu'à l'image et à l'espace – à la représentation du dehors et de soi. L'héritage romantique de la projection de soi sur le paysage est réinvesti par le biais de l'hybridité (entre texte et photographie) et de la fragmentation (puisque l'image est issue d'une sélection toute subjective, alors même qu'elle pourrait servir de documentation objective au texte[51]). Cependant, Montalbetti y insiste : dans les lieux réels, ce n'est pas la réalité qui nourrit son écriture, mais les

[47] « L'Amérique de *Western* est une Amérique rêvée. Les lieux dans lesquels se situe le roman ont des noms symboliques (Transition City, ou encore Sevenoaks pour le lieu de l'enfance). Les paysages sont génériques, il y faut seulement de la poussière et des chardons, et de grands ciels pour surplomber tout ça. Une éolienne piquée dans le paysage. Pas de géographies précises, mais un fantasme, le prolongement d'images cinématographiques de westerns anciens, une fiction d'Amérique. » « L'espace de la fiction. Christine Montalbetti répond aux questions de Philippe Brand », *op.cit*.

[48] Jean Baudrillard, *op.cit*., p. 92. Jeanne-Marie Clerc appelle « culture iconique » ces représentations fragmentaires issues d'un imaginaire. Jeanne-Marie Clerc, L*e cinéma, témoin de l'imaginaire dans le roman français contemporain. Écriture du visuel et transformations d'une culture*, Berne, Francfort/Main, Nancy, Peter Lang, 1984, p. 72.

[49] « Le rapport à la géographie est différent dans *Journée américaine*, puisque l'idée du roman vient d'un premier voyage dans l'Oklahoma et le Colorado, puis s'est nourrie de la courte résidence d'écriture que j'y ai faite en un deuxième séjour. Le roman ne naît plus d'un rêve d'Amérique, mais d'une confrontation à des espaces véritables, confrontation qui a produit en moi une sorte de stimulation, le désir d'écrire un roman américain contemporain. De placer une fable dans ces paysages que j'avais parcourus. Certains fragments de décor du roman sont directement issus de mon expérience réelle : en particulier, lors de ma résidence, j'ai filmé en vidéo des paysages de la route 66, et à mon retour j'ai visionné ces images pour les décrire et en faire le contenu de l'expérience visuelle de Donovan qui roule en direction du ranch de son ami Tom Lee. » *Idem*.

[50] Christine Montalbetti, *En écrivant « Journée américaine »*, Paris, Biro/P.O.L, 2009.

[51] Montalbetti joue d'ailleurs de ces effets lorsqu'elle ajuste le cadre photographique de manière à intégrer son ombre à l'image, en surimpression sur le paysage.

images qui se déposent et forment un substrat mémoriel pour la rêverie. Le flou plutôt que les données, l'impression plus que la connaissance, et l'espace plus que le lieu.

> J'aime travailler à partir de la confrontation à des lieux réels. Mais ce ne sont pas les notations sociologiques qui m'intéressent alors. J'ai bien plus besoin d'une sorte de flou. Les mondes de fiction sont plutôt chez moi des espaces un peu flottants[52].

Espace rêvé, espace vécu, espace recomposé : la spatialité montalbettienne s'appuie sur l'iconographique comme vecteur d'affectivité. On est sensible dans ces lignes aux accents proustiens du rapport à l'espace, entendu comme support de rêverie : le toponyme offre un tremplin à la fiction, au risque même que la confrontation avec le réel s'avère décevante[53]. Ainsi, le jeu sautillant sur ces clichés géographiques et culturels mobilise à la fois un horizon d'attente du public européen et une essence américaine, fictionnelle et construite. Le genre (western, road trip) et l'espace (américain) apparaissent comme tissés de clichés ou de fantasme, selon un mouvement réciproque de fiction/transcription de l'espace (rêvé puis vécu). C'est un rapport mémoriel, chargé d'une mélancolie de la réminiscence et de la re-présentification d'une émotion, qui sous-tend l'écriture de l'espace.

Ce rapport fantasmé et métonymique à l'espace américain nourrit très largement la production littéraire française contemporaine, sur un *continuum* d'adhésion plus ou moins critique. Maylis de Kerangal, par exemple, verse un tribut généreux à toute une iconographie fétichisée des peuples natifs de Californie[54] ; Laure Murat passe au crible les clichés qui encombrent son rapport éminemment personnel à Los Angeles [55] ; Camille de Toledo fait dérailler la représentation d'une jeunesse/genèse américaine en alternant vues des étendues désertes du Midwest, chansons de Bruce Springsteen et discours hétérogènes qui mettent la représentation en abyme, au point qu'on hésite entre roman, scénario, ou film[56].

Dans *Le Ravissement de Britney Spears*[57], Jean Rolin souscrit également à un programme d'exotisation du roman (générique, puisqu'il reprend les codes du roman

---

[52] « L'espace de la fiction. Christine Montalbetti répond aux questions de Philippe Brand », *op.cit*.
[53] Voir « Noms de pays : le nom », *in* Marcel Proust, *Du côté de chez Swann* [1913], éd. Pierre-Louis Rey et Jo Yoshida, *in* À la recherche du temps perdu, éd. Jean-Yves Tadié, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1987, vol. 1. La déception pourrait être celle, par exemple, qu'éprouve Montalbetti de retour au casino de Trouville pour la préparation de son roman, et confrontée à ses souvenirs d'enfance dont les objets ont disparu (notamment une grande fresque à l'entrée du casino).
[54] Maylis de Kerangal, *Naissance d'un pont*, Paris, Verticales, 2010.
[55] Laure Murat, *Ceci n'est pas une ville*, Flammarion, 2016.
[56] Camille de Toledo, *Vies et mort d'un terroriste américain*, Verticales, 2007.
[57] Jean Rolin, *Le Ravissement de Britney Spears*, POL, 2001.

d'espionnage, et géographique, puisqu'il s'ancre essentiellement dans l'Ouest américain urbain, à Los Angeles). La représentation de l'espace y oscille entre vide et plein iconographique : Los Angeles, ville saturée d'informations et de laquelle une foule d'images fixes surgissent dans l'imaginaire collectif, apparaît dans le livre à la fois comme la juxtaposition de ces vignettes et comme leur contradiction. Jean Rolin explore l'espace de la ville par la bande, en prenant le contrepied de l'iconographie attendue. Aux restaurants et cafés prisés des stars et à la course-poursuite dans les rues pentues de Beverly Hills, jusqu'à la rencontre avec Katy Perry à l'aéroport de Lax (et cela aussi évoque au lecteur des images déjà vues, ces photographies de stars en tenues de voyage et grosses lunettes prises entre deux gardes du corps) répondent ainsi les déambulations du narrateur dans les parkings (l'attention portée aux espaces verts qui les agrémentent, à la vue qu'ils offrent sur la ville ou la mer), ou l'attention scrupuleuse qu'il porte au réseau des autobus[58]. Usager du système de transports en commun, étranger doublement donc dans cette ville où l'on conduit bien plutôt sa propre voiture et où on peut comprendre la hiérarchie sociale au mode de déplacement de chacun, le narrateur adopte un regard anthropologique. Le prétexte diégétique du roman d'espionnage, doublé de la couverture qu'adopte le personnage en travaillant pour un temps parmi les paparazzi, thématise le motif du regard et tient ensemble ces deux pôles du cliché et de son envers : aux stars (Beverly Hills, Sunset Boulevard) répondent les foules hispaniques et pauvres qui foulent la jetée de Santa Monica (le parc d'attraction) ; aux villas les motels où on loue des chambres à l'heure ; et l'ensemble reprend sa place au sein d'un réseau mondialisé tenu par le regard du narrateur.

Personnages historiques, lieux réels, strates culturelles (de la pop culture au réservoir emblématique du cinéma et de la musique) et invention fictionnelle loufoque se superposent pour faire dialoguer les fictions de l'Amérique, et défiger le paysage (espace et culture) américain par une attention défamiliarisante à ses clichés. Du geste de Viel, on retrouve ainsi chez Rolin la greffe de l'écriture sur une trame romanesque

[58] [Le bus n°4] relie Ocean Avenue, sur le front de mer de Santa Monica, à Downtown, où son terminus est situé près de l'intersection de Hill Street et de Venice Boulevard. C'est un bus « local », desservant sur son itinéraire toutes les stations, et reconnaissable à sa couleur orange, tandis que le 704 est un bus « rapide », ne desservant qu'un nombre limité de stations et reconnaissable à sa couleur rouge. D'ouest en est, ils empruntent tous les deux le même itinéraire jusqu'à l'intersection de Sunset et de grand Avenue, au niveau de laquelle le 4 pique vers le sud, sur Grand, tandis que le 704, conservant le même cap, poursuit vers l'est sur Chavez, jusqu'à la gare centrale, Union Station, qu'il atteint après avoir franchi souterrainement l'écheveau de ses voies. (*Le Ravissement de Britney Spe*ars, p. 64)

codifiée, qu'il déporte, comme Montalbetti, dans un espace américain essentiellement iconographique. La grande originalité de Rolin tient toutefois en la conciliation habile de ces deux pôles, l'hyper-familier et le jamais-regardé, qui structure l'espace au sein de la fiction. Ce « retournement du regard[59] », pour reprendre les termes de Michel de Certeau, empêche que la lecture du roman soit pleinement immersive : l'attention critique du lecteur est maintenue aux aguets (sans que le plaisir du jeu de reconnaissance en pâtisse). Le cœur du texte doit être cherché dans ses marges.

En contrepoint de ce mouvement, un tout autre rapport à l'espace se dessine dans *Plus rien que les vagues et le vent*, qui délaisse la rêverie américaine et s'ancre dans un imaginaire social, d'une part, et lié aux éléments, de l'autre, dans une dynamique contradictoire et simultanée d'actualisation et de métaphorisation de l'espace. Le continent américain n'y sert pas le même propos, quasi décoratif en même temps qu'il est le terreau de l'écriture, que dans les textes discutés précédemment : il est la toile de fond d'une fiction aux accents sociaux, critiques et inquiets, nouveaux chez Christine Montalbetti. Un rapport réaliste se noue dans ce livre-là avec l'espace américain. En effet, loin désormais de se prêter au jeu du roman de genre (roman biographique, historique, *western*, *road story*, roman sentimental ou érotique), ce roman choisit un canevas plus libre. Les personnages s'étoffent et s'émancipent : de marionnettes brandies dans leurs costumes de scène, engoncées à cet effet dans un attirail iconographique stéréotypé (bottes du cowboy, uniforme de la serveuse du *diner*, kimono japonais ou combinaison d'astronaute), ils se dépouillent là de ces accessoires pour prendre part à un récit d'une densité narrative délestée de cette forme de second degré. Le cliché (au sens iconographique) demeure une entrée principale de la poétique de l'espace, mais il sort d'un rapport mémoriel saturé pour embrasser plus largement cette dimension sociologique face à laquelle Montalbetti expliquait, dans son entretien avec Philippe Brand, son peu d'intérêt[60].

L'uniforme de coton du sheriff qui vient signifier l'expulsion de la famille de Colter, par exemple, aurait pu faire l'objet d'un traitement ludique et intégrer à son tour la malle aux déguisements ; au contraire, il dénote ici l'autorité de celui qui vient annoncer à la femme du personnage son expulsion imminente (*Les Vagues*, 108), et

[59] Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien – 2 : habiter, cuisiner* [1980], éd. Luce Girard, Paris, Folio, 1990, p. V.
[60] « L'espace de la fiction. Christine Montalbetti répond aux questions de Philippe Brand », *in* Barbara Havercroft et Michael Sheringham (dir.), *Revue française de Fixxion contemporaine*, n° 4, « Fictions de soi », 2012, p. 137-148. http://www.revue-critique-de-fiXXIon-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx04.13/570.

renvoie uniquement à la fonction policière du sheriff. La sobriété de la description correspond à cet usage réaliste du détail, fût-il intégré dans une imagerie préconstruite du paysage américain. L'uniforme s'intègre à un réseau qui rassemble également, comme en de lointains échos de la voix balzacienne, la description des intérieurs domestiques (la maison perdue de Colter, la chambre que Shannon occupe avec Mary) ou de loisirs (le bar de Moses), ou celle des véhicules (ainsi du break métallisé que Colter cède à un inconnu, en conclusion d'un mouvement de dépossession progressive au fil duquel il perd tour à tour sa maison, sa famille, sa voiture, et toute perspective d'avenir). À travers ces différents effets de réel, toute une mythologie du bonheur[61] se déploie puis s'effondre, à mesure que la crise économique s'empare des biens matériels et défait les liens familiaux et amoureux. Le sheriff représente donc à la fois l'avatar de la crise économique de 2008 (puisqu'il vient pour expulser la famille écrasée par un emprunt trop lourd) et celui d'une crise familiale (puisqu'on imagine, avec le narrateur, que la femme de Colter le trompe avec le sheriff et tente de partir avec lui).

Ainsi, dans *Plus rien que les vagues et le vent*, la plage de Cannon Beach et l'océan qui en frappe le sable sont-ils essentiellement une figuration de la violence vers laquelle s'achemine le roman, pour une métaphorisation dans l'espace des rapports qui (dés)unissent les personnages. Parcouru de ces forces apparemment contradictoires, centrifuge et centripète, le roman propose une réflexion sur les modalités particulières du dépaysement contemporain, lié moins à l'étrangeté de l'espace qu'on arpente qu'à la complexification du rapport au monde et à un for intérieur multi-médiatisé. Sur le nom d'Amérique se superposent en effet des souvenirs de fictions (notamment cinématographiques) et des souvenirs de voyage réels (surtout ceux que Montalbetti a effectué lors de résidences d'écriture), et cela informe l'espace de représentations stratifiées. Il y a plus : en installant ses fictions dans des patrons génériques connus, Montalbetti nous dit la puissance de ces schémas qui informent notre expérience même de l'espace, et pas seulement nos manières d'en parler. L'écriture exo-romanesque s'offre alors comme la seule où puisse se dire un rapport au monde à la fois *médié* et *sincère*, par opposition avec un paradigme ironique ou distancié de la secondarité qui chercherait uniquement à liquider les effets de celle-ci.

[61] Un bonheur stéréotypé et normatif, tel que se le représentent ces personnages victimes des excès et dérives d'un capitalisme déréglé.

Plus rien que les vagues et le vent progresse, en outre, au gré d'une tension forte entre éclatement narratif et ampleur romanesque. Le roman se divise en pas moins de trente-neuf chapitres, dont les titres affichent le principe de juxtaposition apparemment aléatoire qui préside à leur succession, entre chapitres analeptiques dédiés aux personnages de l'intrigue (« Histoire de Colter », « Le cœur de Betty », « L'oncle de Moses », …) ; chapitres qui ancrent le roman dans son chronotope particulier, d'une manière assez classique (« La baie aux pélicans », « Haystack rock », « la lumière aveuglante d'Irak », « Sur la plage ») ; chapitres enfin qui revendiquent leur hétérogénéité, générique (par emprunt à la forme essayistique : « Des bienfaits du celluloïd », ou à la méditation poétique : « À quoi pensent les sauniers pendant que le sel lentement cristallise ? »), thématique (« La chienne Laïka », « La reine des termites »), ou énonciative (« La jupe à franges de Mary, le doberman, et deux trois petites choses qu'il faut que j'explique »).

Si ce roman offre un cas extrême de fragmentation dans la multiplication ludique de ses chapitres, inscrite dans la tradition du récit « excentrique » depuis Sterne et soulignée réflexivement par l'élaboration d'une table des matières en fin du roman, il repose toutefois sur un habile travail de tissage des motifs qui remplace la vectorisation traditionnelle de l'intrigue par des effets d'échos qui en garantissent l'organicité[62]. Le motif majeur de la vague, par exemple, se développe d'abord thématiquement depuis le titre et s'incarne sur la plage de l'Oregon où se situe l'intrigue, mais il offre également un tremplin métaphorique mobilisé par le roman et à partir duquel se déploient toutes les fictions qui le composent. La vague est notamment celle qui submerge Colter lorsque sa femme l'abandonne en emmenant ses enfants, celle qui le pousse à prendre la route avant de s'échouer au bar de Moses d'où parle le narrateur. Elle est une métaphore tant de l'élan psychologique du personnage que de l'élan romanesque : c'est elle que le narrateur dit avoir suivi le long de la côte jusqu'au bar de Moses, et c'est son mouvement qui porte le texte d'une *road story* (celle du narrateur) à l'autre (celle de Colter dont il raconte la triste vie). Concentricité et excentricité travaillent donc le texte comme deux pôles magnétiques.

[62] La table des matières renvoie par ailleurs à une pratique de lecture qui s'oppose *a priori* à la lecture linéaire du romanesque, fondée sur la tension narrative. En préservant l'ordre des chapitres sous la forme d'une liste tabulaire, elle en autorise, dans la pratique, une lecture aléatoire et désordonnée. On peut voir là une marque de l'héritage des romans expérimentaux des avant-gardes. Voir à ce sujet l'article de Nathalie Piégay, « La fin des chapitres : coupes, coupure et découpage dans les romans de Robert Pinget », *in* Claire Colin, Thomas Conrad et Aude Leblond (dir.), *Pratiques et poétiques du chapitre du XIX^e^ au XXI^e^ siècle*, *op.cit*., p. 303-313.

La représentation réaliste et la peinture métaphysique forment ainsi les deux voies d'une fiction politique mélancolique, où l'exotisme ne vaut plus que comme aliénation progressive du personnage. De très forts échos se tissent également au-delà des seuils du livre avec d'autres textes de Montalbetti, et notamment avec *Journée américaine* : autre *road story* qui mêle des amours et des amitiés aussitôt nouées, aussitôt défaites, sur une toile de fond stéréotypée qui dit avant tout le nomadisme personnel et romanesque. Entre le chapitre et l'effet de série, entre la partie et le tout, à toutes les échelles, les romans de Montalbetti ressortissent donc d'une poétique de la déliaison orchestrée.

De même que l'Amérique du Nord, le Japon, sous la plume de Montalbetti, apparaît d'abord comme un territoire nourri de fiction. C'est celui (brumeux et tout droit sorti d'un film de Kurosawa) qu'arpente Yasu dans *L'Évaporation de l'oncle*, puis celui, urbain, du narrateur de *Love Hotel*, selon une évolution du rapport à ce pays qui reproduit celle de la représentation des États-Unis[63] : « Japon de rêve » pour le premier (au point que le roman s'est trouvé en concurrence avec *Western* au moment de la rédaction, et que le personnage de Yasu a échappé à l'armure du samouraï par crainte de faire « double emploi » avec le cowboy de *Western* finalement créé en premier[64]) ; Japon expérimenté pour le second, et toujours au cœur de l'élan scripturaire « des sensations très troublées et très fortes [des moments là-bas de l'auteure[65]] ». En effet, les lieux de *Love Hotel*, s'ils relèvent d'abord de souvenirs effectifs de l'auteure, partie au Japon en 2011 pour une résidence d'écriture, se

[63] « Il se peut d'ailleurs qu'il se passe avec le Japon la même chose qu'avec la matière américaine. De même qu'à l'Amérique inventée de *Western* avait succédé l'Amérique référentielle de *Journée américaine*, j'écrirai peut-être (j'en ai posé quelques jalons, mais tout en pensant aussi à d'autres projets sans rapport) un récit (plus court) qui se passera dans le Japon contemporain, et en particulier à Kyoto, avec une promenade le long de la rivière Kamogawa. Juste après avoir rendu *L'Évaporation de l'oncle* à mon éditeur, je suis partie au Japon pour une résidence d'écriture décalée (les réponses aux dossiers de demande de résidence avaient mis beaucoup de temps, et ma rédaction du roman a été dans les derniers mois plus rapide que je ne le pensais). C'était en mars 2011, au moment où est arrivé le tremblement de terre, suivi du tsunami. Je n'étais pas dans la région du séisme. À cause de la menace nucléaire, j'ai écourté ma résidence, mais j'ai gardé des sensations très troublées et très fortes de mes moments là-bas. » « L'espace de la fiction. Christine Montalbetti répond aux questions de Philippe Brand », *op.cit*.

[64] « Dans *L'Évaporation de l'oncle*, il s'agit d'un Japon de rêve. La situation est proche de celle de *Western*, et d'ailleurs l'idée des deux romans est apparue en même temps, chaque fois issue d'un plaisir de cinéma (essentiellement Kurosawa, pour le Japon). J'ai hésité un moment entre me lancer dans la rédaction de *Western* et dans celle d'un roman japonais dont le héros serait un samouraï qui marcherait dans la forêt pendant que sa femme l'attend dans les montagnes, dans sa maison de papier. Yasu n'est plus un samouraï (cela aurait fait un peu double emploi avec le cow-boy de *Western*), mais la structure de la quête dans la forêt et de la femme qui attend dans la maison des montagnes est demeurée. » « L'espace de la fiction. Christine Montalbetti répond aux questions de Philippe Brand », *op.cit*.

[65] *Idem*.

déclinent toutefois selon des images stéréotypées correspondant à un paysage urbain et culturel japonais clichéique (celui des cerisiers bientôt en fleurs, celui d'une modernité effarante où même l'amour trouve à s'inscrire dans une économie hyper-capitaliste, abritée dans des lieux et soutenue par des codes culturels spécifiques – comme s'il n'en allait ainsi qu'au Japon).

La séquence que Montalbetti, sous les traits du narrateur intradiégétique[66], consacre à une visite guidée offerte à son lecteur des différentes chambres de l'hôtel où se tient son livre, dans la jubilation d'une esthétique kitsch que l'écriture s'amuse à pasticher, en serait un exemple emblématique (*LH*, 12-24). L'écriture adopte la forme de l'inventaire et parcourt à mesure que le narrateur les fait défiler sur l'écran de l'accueil les différentes chambres disponibles, distinguées chacune par un univers précis (Hello Kitty, *bondage*, gynécologique, *etc*). La liste provoque d'abord un effet de retard narratif, en repoussant les retrouvailles promises avec l'amante et, partant, la scène érotique que le lecteur attend selon les canons d'un genre annoncé dès l'entrée du livre. Elle travaille également le motif exotique : chacune de ces chambres, en effet, surgies entre une scène de promenade le long de la Kamogawa (itinérance, contemplation, espace du dehors dans un moment de ressaisie de soi) et le souvenir de la première étreinte avec Natsumi dans la maison du narrateur (le véritable chez-soi au milieu de l'étranger), figure tout un monde qui tient dans des emblèmes symboliques. Le fonctionnement métonymique de la référence est exposé dans sa lumière crue, qui sort de l'érotisme pour basculer dans la pornographie la plus convenue. En cela, la description des quelques accessoires sexuels disponibles, aux couleurs criardes et aux formes vaguement régressives ou ridicules, peut être lue comme une proposition réflexive quant au statut du symbole : forcer la représentation, ici de l'acte sexuel, là du pays étranger, provoque le désintérêt, l'ennui ou le dégoût. Le texte réfléchit l'usage du cliché dans sa valeur métonymique de production d'un univers par référence à un imaginaire collectif, et problématise dans le même mouvement les limites de ce rapport à l'image. Les clichés défilent dans un effet de chatoiement de l'écriture, qui sait qu'elle manie là un matériau dangereux, et mobilise leur puissance de distanciation (à travers une écriture pasticheuse) pour poser la question de l'étrangeté à soi et au monde.

[66] On rappelle que Montalbetti se plaît à se projeter en narratrice dans la plupart de ses romans, en citant par exemple son nom lors d'anecdotes personnelles ou d'interactions avec ses personnages ou son lecteur.

Dans *Love Hotel*, l'inaptitude violente qu'éprouve le narrateur dans les rayons d'une épicerie (*LH*, 81-87), les références culturelles aux textes et aux contes qui font le substrat imaginaire de ce pays auquel on pourrait, dans une certaine mesure, appliquer les analyses de Baudrillard sur le caractère fictionnel des espaces[67], les expressions fétiches, les noms propres (ceux des démons et autres esprits d'un folklore local : les « yokaï » *LH*, 58 ; les toponymes également, qui « donnent une idée du Japon autour de soi », *LH*, 98), forment un ensemble de mythèmes nippons mobilisés d'abord par jeu. Ils se détachent toutefois de la problématique spatiale et interrogent plutôt les notions d'adéquation (voire d'appartenance), d'empathie et de dépaysement pour dire la radicale étrangeté culturelle de l'expérience de ce roman. Si le tsunami constitue le point de fuite de ces pages, leur véritable objet tient dans l'opération délicate de transposition d'un quotidien (celui du narrateur français) dans un espace hétérogène (la ville de Kyoto), qui floute les frontières du familier et de l'étranger et fait bouger les limites du Moi (le couple apparaît alors comme une figuration métaphorique du rapprochement des pôles du Je et de l'Autre). En ce sens, l'expérience érotique peut être lue au prisme de cette interrogation sur la porosité d'une conscience confrontée aux plus violents bouleversements. Tsunami et étreinte sexuelle formeraient ainsi les deux pôles d'une réflexion sur la symbiose et l'altérité : la question est de se saisir de soi comme du monde, quand tous les repères cèdent. Ainsi la rivière Kamogawa fonctionne-t-elle non seulement comme point référentiel de ce roman installé à Kyoto, mais surtout comme axe pivot du livre, dans son ambivalence – relevée par la référence à Héraclite – entre identité et altérité, image du « désarroi de la concomitance[68] », où se trouve plongé le narrateur.

[67] Dans une certaine mesure seulement, puisque cette question liée à la réception depuis l'étranger d'un espace fictionnalisé s'appuie, dans la réflexion de Baudrillard, sur le mythe du Nouveau Monde tel qu'il a présidé à la construction interne de la société américaine. À la question de la représentation s'ajoute donc une strate historique, ou sociologique, qu'on ne peut transposer sans nuance au cas japonais.

[68] La formule apparaît en quatrième de couverture. Christine Montalbetti reprend le terme dans un article scientifique où elle analyse son propre rapport au voyage : « *Love Hotel* est un roman sur la concomitance, où je m'interroge sur les bizarres pressentiments de la catastrophe qui peuvent nous assaillir. Où j'essaye de témoigner aussi des paysages perdus. Où j'évoque également quelques contes du Japon. Mes deux personnages sont enfermés dans une chambre de Love Hotel, et si ce lieu me permet quelques descriptions humoristiques des chambres, il m'intéresse aussi parce que les chambres y sont sans fenêtre, ce qui les rend aveugles au monde extérieur. » Christine Montalbetti, « Le voyage et le livre », *Cadernos de literatura comparada*, n° 30, 2014, p. 5-15, p. 8. Par ailleurs, « le voyage et le livre » est aussi le titre de la thèse que l'écrivaine a soutenue en 1993 à l'Université de Paris 8, sous la direction de Béatrice Didier (*Le voyage et le livre : poétique du récit de voyage d'écrivain au XIXe siècle*), et publiée sous le titre *Le voyage, le monde et la bibliothèque*, Paris, Presses universitaires de France, 1997.

Cette poétique des lieux répond à un imaginaire du temps contrasté et configuré par l'expérience subjective : aux lieux clos du temps dilaté (la chambre, le bureau de l'écriture, le bar-cantine, représentés à la fin dans l'écran de télévision) s'opposent les lieux marqués par la traversée et l'éphémère. Tous, néanmoins, sont placés sous le signe de la liquidité, qui crée une continuité métaphorique entre les espaces diégétiques et géographiques : la rivière Kamogawa qui figure le dehors, le monde extérieur et la ville autour de l'hôtel ; l'océan, support de rêverie qui préfigure l'annonce brutale de la catastrophe à la fin du roman ; mais aussi le sexe féminin, selon une symbolique convenue de celui-ci comme lieu mystérieux de repli ou de danger, qui renvoie ici au repli sur l'intimité du couple et de soi. L'emportement érotique, particulièrement autour de la symbolique de l'orgasme, métaphorise la vague réelle, d'autant que c'est par Natsumi – dont le nom ferait presque calembour[69] ! – que les régions touchées par le tsunami apparaissent progressivement dans le texte, au gré des anecdotes qu'elle raconte à son amant sur son enfance ou son pays.

Cheminer ou demeurer enfermé, regarder au dehors ou rêver d'un autre espace depuis le lieu clos de l'amour et du couple : l'espace demeure au cœur de l'écriture de ce roman, polarisé entre la dynamique centripète du désir amoureux qui transforme la chambre en utopie (pour une sortie du monde que permet le désir) et celle, centrifuge, d'une sortie de soi qui fait pendant à l'union amoureuse. Cependant, dans les paysages apocalyptiques et déserts où le narrateur, entre deux étreintes avec Natsumi, s'imagine cheminer, la fiction (au carré, puisqu'il s'agit de développements sur le mode potentiel au sein d'un récit déjà fictif) rejoint la réalité, et le présent de cette journée érotique se teinte de l'anticipation fébrile de son terme, et du retour au monde extérieur. Ces boucles narratives intégrées à la fiction sur le mode de l'hétérogène, qui déportent le récit à ses frontières, font peser sur l'intrigue principale un sentiment néfaste, générateur de suspense et qui contrarie la temporalité première du roman, lâche et alanguie. L'urgence d'où naît, selon Dominique Rabaté[70], le sentiment du

[69] Quoique Christine Montalbetti s'en défende. L'auteure rapportait en effet, lors d'une séance du séminaire de l'Observatoire des Écritures contemporaines, la surprise de cette découverte lorsque son éditeur avait attiré son attention sur la forme anagrammatique du prénom de son personnage. (« Littératures itinérantes », mardi 15 décembre 2015. En présence de Christine Montalbetti, écrivain ; Christiane Chaulet-Achour, Université de Cergy-Pontoise ; Patrick Crowley, University College Cork, Irlande ; Université Paris Nanterre).

[70] Rabaté analyse en effet la mobilisation des codes et des clichés littéraires comme le terreau de « ce pressentiment, sans lequel il n'est aucun romanesque vrai, de la catastrophe à venir. Sentiment

romanesque, se développe ainsi dans les marges du roman, et tous les fils se rassemblent à la dernière page, lorsque le narrateur entend la nouvelle du tremblement de terre et du tsunami qui s'en est suivi, dont on sait, grâce aux commentaires de Christine Montalbetti, que celle-ci constitue un souvenir autobiographique de l'auteure. La fiction et le réel se rejoignent *in extremis*, en un effet de bouclage dramatisé qui clôt le roman sur la date de l'événement réel : « Mon après-midi aurait pu s'achever sur cette sensation de douceur. Mais je pousse la porte du petit bar qui me sert de cantine : la télévision est allumée, ce 11 mars 2011. » (*LH*, 171)

Le vide est bien là lorsque le narrateur sort de la chambre, la catastrophe a eu lieu. Il n'est pas anodin, dans le tropisme amoureux de ce roman, que la pression du réel fasse retour par le biais de la télévision, dans l'espace collectif, quoiqu'anonyme, d'un bar de quartier où le narrateur entre en étranger, en occidental : l'utopie érotique se brise sur la violence de l'Histoire. Ces effets dysphoriques d'anticipation font alterner Eros et Thanatos, l'excitation et la crainte, selon un balancement bien connu des affects humains entre deux pôles antithétiques. Ils rejouent, en outre, un phénomène fondamental de l'esthétique romanesque traditionnelle qui repose, comme le rappelle Jean-Marie Schaeffer sur la polarisation à l'extrême des affects, situations et valeurs mis en œuvre par le texte[71].

Dans ces romans exotisés, les espaces et les lieux sont donc composés à partir d'un matériau hétérogène que le mouvement de l'écriture met sur le même plan : représentations préexistantes feuilletées au gré du répertoire et de la bibliothèque de l'auteur et souvenirs personnels, mêlés finalement dans une émotion générale du lieu, selon un travail de « réélaboration fantasmatique[72] ». Celui-ci s'inscrit, chez Montalbetti, dans une conception de l'énergie romanesque qui caractérise l'essence même de la fiction, le plaisir qu'on prend à l'écrire et celui qu'on prend à la lire.

---

d'urgence et de crainte si important qu'il pourrait presque servir de critère fondamental. » Dominique Rabaté, *Louis-René des Forêts, la voix et le volume*, Paris, Éditions José Corti, p. 143.

[71] Jean-Marie Schaeffer, « La catégorie romanesque », dans Gilles Declercq et Michel Murat (dir.), *Le romanesque*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 291-302.

[72] « Les paysages [dans *L'Évaporation de l'oncle*] sont inventés. Ce sont des émanations libres de films japonais, d'estampes, sans doute de clichés photographiques anciens, mais dont l'inspiration s'est mêlée pour former un Japon imaginaire. Entre l'envie d'écrire un roman japonais et la fin de la rédaction de ce roman, huit ans se sont écoulés, et j'ai fait une fois, au cours de ces huit ans, un voyage d'une semaine au Japon. Là aussi des images se sont déposées en moi, mais rien de documentaire, rien de précis, toujours ce flou de la fiction. Cette sorte de brume. […] Le Japon sert la réélaboration fantasmatique. » « L'espace de la fiction. Christine Montalbetti répond aux questions de Philippe Brand », *op.cit.*

> C'est plutôt une affaire d'énergie qui m'importe. Qu'il s'agisse de rêver des paysages, de les forger de toutes pièces (mais c'est-à-dire aussi à partir d'expériences floues, méconnaissables, non identifiées, qui ont sédimenté notre imagination), ou de l'envie, à partir d'un paysage qu'on a sous les yeux, de produire des phrases qui surgissent de cette confrontation avec lui, chaque fois c'est l'énergie d'écrire qui est en jeu. L'énergie précieuse, nécessaire, celle qu'on a toujours peur de perdre. Celle que je trouve tantôt dans la puissance de la fiction (une puissance qui m'aspire), dans son trouble et sa brume, tantôt dans une relation immédiate au monde (une perception, à l'inverse, suraiguë) qui produit un effet de stimulation.
>
> De toute façon, même les décors qui naissent de la confrontation directe à un lieu sont des fictions : les écrire, c'est déjà les rêver. On peut dire que dans l'élaboration des lieux du roman, tout est de l'expérience (tantôt directe, tantôt sédimentée et non reconnue comme telle) ; et à la fois que tout est de la fiction (le geste de rêver ces expériences mêlées, de produire des mondes à partir de ces expériences, mondes qui à la fois les conservent et les déforment, les métamorphosent, dans un mouvement littéralement fantastique – et c'est ce fantastique-là, sans doute, qui, en opérant sourdement, engendre chez le lecteur de romans le trouble, c'est lui qui fonde, il me semble, le plaisir propre de la fiction[73]).

Fantasmatique rejoint *fantastique*, et l'on voit comme le réel se mêle à la fiction dans un mouvement général de transsubstantiation, par l'énergie romanesque, des mondes produits. On entend les échos du projet toussaintien dans ce syntagme (la « pure énergie romanesque »), dans l'annexion des paysages réels à un espace plus vaste du rêve, un territoire sensible qui rejoint la fiction et s'y agrège par la magie d'une écriture émue également par l'un et l'autre. C'est dans ce passage ontologique et par le gommage de ces frontières entre le vécu et le rêvé, l'inconnu et le familier et, ultimement, entre le dehors et l'intime, que se situe la magie du roman, ce « trouble » qui nourrit tant l'élan de l'écriture que l'appétit de lecture. La métamorphose dit dans ces propos le passage (glissement, et jamais saut – contrairement à un principe qui sera au contraire celui de Leslie Kaplan) d'un ensemble d'images à un autre, selon un idéal qui s'affranchit du modèle du palimpseste (formé par superposition chronologique de plusieurs strates, selon une vision historique de l'espace) et épouse celui du kaléidoscope (dont le mécanisme actualise le principe de métamorphose par glissement, et quasiment de coprésence de plusieurs configurations pour un même espace). La différence entre l'écriture visuelle de Toussaint et la plume exotisée de Montalbetti tient moins dans le principe poétique de l'énergie puisée dans la représentation de l'espace que dans sa résolution : quand il s'agit, chez l'un, d'ancrer sur la page une figure du narrateur toute puissante dans son trouble même, et que le lecteur rejoint par la force du spectacle, l'autre s'efforce au contraire de rendre

[73] *idem*.

sensible ce vacillement intérieur. Le personnage demeure insaisissable : c'est bien l'émotion qui s'en trouve thématisée (et non l'ego).

Chez Christine Montalbetti, les romans exotisés (plutôt qu'exotique, et pour garder présente à l'esprit cette oscillation désormais familière entre embrassement d'un effet d'exotisme et distance critique), loin de s'opposer aux romans domestiques, s'inscrivent plutôt avec ceux-là dans un imaginaire spatial double où se répondent deux pôles, celui de l'ancrage en soi et celui d'un exotisme entendu au sens fort d'une sortie de soi (ce qui explique le caractère interchangeable des espaces et des formes stylistiques de le dire, de l'Amérique au Japon en passant par la campagne française). La représentation de l'espace romanesque invite à une renégociation constante de la distance entre soi (le familier) et l'autre (l'étranger, mais surtout l'hétérogène) qui fonde un travail poétique de l'ampleur et de la centralité romanesques. Ces livres construisent des paysages plus que des géographies, et des lieux plus que des espaces, dans un mouvement paradoxal d'expansion de la rêverie qui s'étend à toutes les strates de construction du décor (fictionnel comme non fictionnel, pour une valeur iconographique de l'ancrage géographique) et de resserrement sur soi et le rapport mouvant entre une familiarité toujours illusoire et une étrangeté qui se résout dans un jeu de miroir.

> …j'ai toujours besoin d'entretenir avec le lieu dans lequel se passent mes fictions une certaine étrangeté.
>
> On pourrait croire effectivement qu'il y a une sorte de glissement d'une topographie qui me serait familière (*Sa Fable achevée, Simon sort dans la bruine* se passe dans une campagne et des bords de mer français indéterminés, *L'Origine de l'homme* dans une région française déterminée, la Picardie, *Expérience de la campagne* dans une région non précisée de France) vers une topographie, disons, exotique (l'Amérique, le Japon). Mais en vérité ces lieux plus ou moins explicitement français ne sont pas pour moi des lieux familiers. […] Je n'aime pas être à la campagne […] mais j'aime écrire sur la campagne précisément parce qu'elle devient pour moi un lieu fantasmatique. Un lieu romanesque. Qu'il y a dans chaque bouleau que j'aperçois comme la mémoire des romans russes. Dans chaque sous-bois un petit souffle rousseauiste. La campagne, aussi française soit-elle, est pour moi un lieu exotique, c'est-à-dire en même temps un lieu incompréhensible, inhabitable et fascinant[74].

Étrangère quoique non exotique, la campagne comme l'Amérique et le Japon est moins un espace réel que le lieu de convergence de références multiples qui saturent la mémoire du sujet qui l'habite et en informent la lecture.

[74] « L'espace de la fiction. Christine Montalbetti répond aux questions de Philippe Brand », *op.cit.*

> Simon s'enfonçait dans ce sentiment de l'étrangeté des campagnes, dans l'impression difficile de s'y trouver déplacé, sans rapport, hétérogène à toute cette nature verdoyante, qui pourtant entretenait un lien flou avec la peinture qu'on connaissait, avec la poésie qu'on avait apprise, avec le roman qu'on pouvait s'efforcer d'écrire, avec le théâtre dans le même élan […] (*Expérience de la campagne*, 46-47)

Un lien souple et hésitant tient malgré tout ensemble les deux pôles de l'étrange et du familier, du nouveau et du connu, voire ici de la nature et d'une culture en diverses strates et divers supports. Une fois encore, le glissement pronominal du « il » au « on » marque l'élargissement de la perception subjective à une collectivité ouverte, dans laquelle on distingue évidemment la silhouette de la narratrice elle-même qui prépare son roman, qui s'essaye au théâtre, qui dans ce livre ne fait pas mystère du fait que le visage de Simon lui offre un masque à peine opaque. Simon, tout entier à la rêverie et jamais requis par une quelconque action ou un échange avec qui que ce soit, est le personnage de l'œuvre qui offre le plus de place à la figure de l'écrivaine projetée sous ses traits.

Dépayser l'écriture sur les plans géo-culturel, générique (notamment par la référence au cinéma) et poétique (par un travail précis sur le rythme, la focalisation et le cliché) serait ainsi le moyen d'une refamiliarisation de l'intime, selon une logique proche des procédés d'*estrangement* théorisés par Carlo Ginzburg[75]. C'est la conception montalbettienne de la fiction qui se rejoue dans ce rapport à l'espace. Elle écrit ainsi, dans ce texte tissé de souvenirs autobiographiques, de pages essayistique et réflexives sur son écriture et de fiction que sont les *Petits déjeuners avec quelques écrivains célèbres* :

> Pour parvenir à évoquer ces petits déjeuners, il m'aura fallu, en somme, le détour des fictions précédentes, l'élaboration de personnages qui ont déjà expérimenté ces petits conflits intérieurs, ces débats entre des sensations contraires, cette sensibilité à l'entour, et comme si je n'avais plus, en somme, qu'à m'en réattribuer la dynamique. […] Ainsi, ce ne sont pas par les quelques formulations directes que vous me connaîtrez, mais – si vous désirez me connaître – par les formulations indirectes. (*Petits Déjeuners*, 81-83)

Ces fragments s'accommodent assez bien d'une lecture croisée avec l'*Autoportrait (à l'étranger)* de Jean-Philippe Toussaint, si l'on accepte que l'étranger, pour Montalbetti, se loge dans ses commensaux plus que dans les lieux variés (hôtel de conférence, résidence d'été parmi d'autres écrivains de POL, maison de Tanguy Viel...) où se déroulent ces saynètes. Il y aurait une inversion symétrique

[75] Carlo Ginzburg, « L'*estrangement*. Préhistoire d'un procédé littéraire » [1996], in *À distance. Neuf essais sur le point de vue en histoire*, Paris, Gallimard, 2001, p. 15-36. Ginzburg y expose les enjeux cognitifs de l'*estrangement* comme procédé, propre à l'art, de défection des représentations automatisées.

de l'importance accordée à l'espace ou à la compagnie entre l'un et l'autre, qui toutefois se trouvent réunis dans « L'Aquarium » (9-29), premier fragment des *Petits Déjeuners* où Montalbetti se met en scène en maladroite pourtant vaillante face à « l'écrivain célèbre ». L'écrivaine apparaît là en réplique de ses personnages d'empathiques entravés, à la lumière d'une pulsion réflexive et dans un jeu de postures parfaitement distribuées, tant par la disparité des silhouettes (elle, si petite et menue, face à lui qui tient trop haut le parapluie) que par l'attribution légèrement ironique de caractères opposés (à elle, la délicatesse que les excès plongent dans l'impair ; à lui, une certaine autosatisfaction, ou du moins un sentiment de son importance : c'est de son livre qu'on parle en buvant un verre, de son autographe qu'on parafe la page du carnet où on s'est échangé les adresses électroniques, et c'est avec « sollicitude » (28) qu'il dispense des conseils touristiques de dernière minute).

Par un singulier effet de coïncidence, puisque la discussion des deux écrivains dans ce passage porte sur *Fuir*, qui vient alors de paraître, et rappelle *Faire l'amour* dont Montalbetti montre qu'elle en connaît au moins les grandes lignes, voilà qu'au milieu de son entretien avec Toussaint la reprend la pensée de Kyoto. D'une ville étrangère à l'autre, et de Toulouse à Kyoto, on voit comment l'idée d'exotisme glisse du lieu où l'on se trouve à l'impression d'un moment. L'orientalisme, lorsqu'il fait retour par bribes défaites et souvent ludiques chez Montalbetti, n'offre qu'un véhicule pour traduire un sentiment de présence incomplète au monde, de distance jamais tout à fait comblée. Ainsi la ville de Kyoto apparaît-elle ici à la fois comme l'occasion manquée d'un contact charnel avec l'iconographie convenue, et comme la métaphore d'un état plus général de flottement causé par la fatigue du décalage horaire, appelée dans le texte par association avec la fatigue de cette fin de soirée en compagnie de Jean-Philippe Toussaint. « Je me dis, quand je suis à Kyoto, enfin me voilà entrée dans l'estampe, et pourtant le coton du décalage horaire qui bouche mes veines et ouatifie mes pensées m'empêche d'être vigilante aux nouveautés qui m'entourent. » (26). Il n'est pas anodin, en ce sens, que la seule rencontre fictive dont il soit question ici soit celle avec Haruki Murakami, qui clôt le livre : le Japon serait cette terre irréductiblement fictionnelle.

L'exotisme tient alors bien moins dans le lieu où l'on se trouve qu'il ne naît d'une expérience lacunaire du monde, par incapacité à totalement s'habiter soi-même. On dirait volontiers qu'il en va à l'inverse chez Toussaint, dont le comique de faiblesse naît d'une inadéquation du sujet au monde qui l'entoure sans pour autant que

son identité en tremble. Il s'agirait plutôt de deux entités pleines et incapables d'entrer en contact, irréductiblement hétérogènes – quoique l'un des fantasmes dont témoigne l'œuvre soit bien celui d'une fusion cosmique avec l'espace. Une anthropologie renouvelée de l'expérience personnelle se déploie donc dans les pages de Montalbetti, selon une logique de la surexposition par le cliché dont j'ai parlé dans un précédent chapitre. Cette écriture exotisée vise à fonder une expérience subjective partageable, par le détour d'une altérité maximale qui mène, pourtant, à une paradoxale reconnaissance de soi en l'autre. La dépossession de soi, métaphorisée par cette sortie violente du familier, constitue d'abord chez Montalbetti une expérience inquiétante qu'une autodérision délicate convertit en occasion de se lier. Le comique de faiblesse a cette fonction, et trouve là l'une de ses formes. L'écriture de l'espace s'arc-boute ainsi entre deux pôles paradoxaux, un Je ex-timé (« Ce "Je" est peut-être, écrit Montalbetti, le lieu du texte où je suis le moins[76] ») et un Autre en qui on cherche à se reconnaître, une fois les repères habituels défaits (« J'aime à travailler sur les expériences les plus communes, celles qui nous réunissent[77] », écrit l'auteure dans ces mêmes pages consacrées à la personne de l'écriture – pronominale, narrative, et surtout sensible).

3) AILLEURS PARCE QUE J'Y SUIS : LES ROMANS CENTRIPÈTES DE JEAN-PHILIPPE TOUSSAINT

C'est dans l'œuvre de Jean-Philippe Toussaint qu'apparaît la première pierre de touche de ce travail. De *La Salle de Bain* à Marie, du Je « impassible » à un « nous » actualisé dans le canon du roman sentimental, une inflexion esthétique se jouerait là qui dirait quelque chose de la périodisation du contemporain, à mesure que s'éloigne le spectre des avant-gardes et que s'émancipe un désir assumé de *faire écriture*. Le traitement de l'espace romanesque, tant dans l'élaboration d'une poétique du cycle que dans l'élargissement géographique de l'intrigue, offre un point d'ancrage sûr pour prendre la mesure de cette supposée bascule du projet toussaintien. On verra pourtant que cette lecture n'opère réellement que dans la confrontation des espaces fictionnel et éditorial : la trajectoire de Toussaint s'offre ainsi comme un cas d'école

[76] Christine Montalbetti, « Les carnets de Mendiska (Avec Anne F. Garréta) », *Petits déjeuners avec des écrivains célèbres*, p. 82.
[77] *Ibid*., p. 81.

pour éprouver le geste critique contemporain pris, comme elle, sous les projecteurs croisés des logiques de l'« exposition[78] » qui en traversent le champ.

Les premiers romans de Jean-Philippe Toussaint se donnent, en effet, comme des textes clos, à l'architecture concertée selon une ambition d'autonomie et de solidité de l'objet littéraire. La critique a largement commenté le goût de l'auteur pour la géométrie, à partir de *La Salle de bain* dont la structure, écrit Toussaint, se calque sur celle d'un triangle rectangle[79]. En ce sens, les fragments d'ouverture et de clôture prennent un relief singulier : dans ces lieux que l'esthétique romanesque investit en outre d'un programme topique (l'*incipit vs* l'*explicit*, morceaux de bravoure structurels et diégétiques[80]) se joue à son paroxysme l'enjeu géométrique. Les premiers textes de Toussaint se donnent en effet en un chapitrage serré, souvent numéroté et, parfois, accompagné de sous-titres, selon un principe de fragmentation dont le premier effet est d'interrompre le fil de la lecture et de tenir le roman, traditionnellement donné comme nappe narrative continue, en respect[81]. Ce travail qui informe tant la construction macro-structurelle des romans (effet d'écho d'un roman à l'autre, mais aussi chapitrage, séquençage, à l'intérieur de chaque roman) que l'écriture, sur un plan micro-structurel (travail de la phrase, du blanc, de la parenthèse, du paragraphe même[82]) instaure une tension entre fragmentation et organicité. Il

[78] Référence aux travaux de Lionel Ruffel et Olivia Rosenthal (dir.), *Littérature*, n° 160, « La littérature exposée. Les écritures contemporaines hors du livre », 2010.

[79] Voir entre autres Jean-Pierre Salgas, « La très soutenable légèreté de l'être », *La Quinzaine littéraire*, 16 octobre 1985 ; Gil Delannoi, « Cruel Zénon », *op.cit*., reproduit dans *La Salle de bain* (revue de presse), Paris, Éditions de Minuit, 2005 ; et Laurent Demoulin, « Dans le scriptorium de Jean-Philippe Toussaint », *in* Laurent Demoulin et Pierre Piret (dir.), *Textyles*, n° 38, « Jean-Philippe Toussaint », 2010, p. 121-133. En ligne. URL : http://textyles.revues.org/322.

[80] Voir à ce sujet l'ouvrage dirigé par Andrea del Lungo (dir.), *Le début et la fin du récit. Une relation critique*, Paris, Éditions Classiques Garnier, 2010 ; ainsi que la thèse de celui-ci : Andrea Del Lungo, *Gli inizi difficili : per una poetica dell'incipit romanzesco*, Padova, Unipress, 1997 (publiée en français sous le titre *L'Incipit romanesque*, *op.cit*.). Voir également Guy Larroux, *Le Mot de la fin. La clôture narrative en question*, Paris, Nathan, 1995, et la conférence d'Italo Calvino, « Commencer et finir » [1985], trad. Jean-Pierre Manganaro, in *Défis aux labyrinthes. Textes et lectures critiques. Vol. II*, trad. Jean-Paul Manganaro, Yves Hersant, Michel Orcel et Martine Van Geertruyden, éd. Mario Fusco, Paris, Éditions du Seuil, 2003, p. 105-121; Philippe Hamon, « Clausules », *op.cit*.; et la section « La clôture du roman » dans Charles Grivel, *Production de l'intérêt romanesque*, The Hague, Paris, Mouton, 1973, p. 197-206.

[81] Je renvoie notamment aux analyses de Jean-Paul Goux, qui définit le roman comme un « art du temps », tant sur le plan de la construction narrative qu'au sein d'un imaginaire qui répond aux angoisses humaines face à la temporalité. Voir *La fabrique du continu : essai sur la prose*, Seyssel, Champ Vallon, 1999.

[82] Ceux de *La Salle de bain* sont numérotés, par exemple. L'orchestration des fragments se met en scène par ses excès, comme le souligne Laurent Demoulin : « L*a Salle de bain* présente déjà une narration par fragments, bien entendu, et cela à plusieurs niveaux : au niveau des paragraphes numérotés ainsi qu'à celui des trois parties du livre, « Paris », « L'hypoténuse », « Paris », qui jouissent chacune d'une relative autonomie. Mais cette fragmentation a tendance à se désigner elle-même : elle est spectaculaire et ostentatoire, notamment en raison de la numérotation des paragraphes. Les chiffres

subvertit le récit en en déstabilisant le cours par d'intempestives interruptions, en même temps qu'il ménage des effets d'échos et de structuration alternatifs, qui n'empruntent pas les formes de la linéarité romanesque. La cohésion romanesque s'élabore presque malgré le récit, entre les deux pôles d'une oscillation macro-structurelle entre unité et fragmentation.

En effet, les paragraphes numérotés de ce roman sont distribués au sein d'ensembles déterminés par un principe spatial : les deux parties d'encadrement se passent à Paris, autour de « L'HYPOTENUSE » (en référence au théorème de Pythagore placé en épigraphe). Conformément à la logique géométrique, la deuxième partie se distingue par le nombre important de fragments qu'elle contient (près du double de chacune des deux autres), en une construction qui fait délibérément contraster ampleur (volumique et spatiale, puisque c'est celle où le narrateur quitte Paris pour voyager) et fractionnement. Temps et espace s'affrontent donc, dans la contradiction entre spatialité et séquentialité. Les deux termes du roman (*terminus ab quo* et *ad quem*), contre toute logique expansive, se replient au contraire l'un sur l'autre : au premier fragment (« Lorsque j'ai commencé à passer mes après-midi dans la salle de bain, je ne comptais pas m'y installer […] », *SdB*, 11) répond parfaitement le dernier (« Le lendemain, je sortais de la salle de bain » *SdB*, 123). La symétrie parfaite des seuils crée un effet d'indécidabilité entre deux lectures, progression chronologique du récit construction spiralaire, encore renforcé par le travail de répétition qui tend tout l'*explicit*. Quelques pages avant la fin, l'un des fragments reprend ainsi presque exactement le tout premier : « Lorsque j'ai commencé à passer mes après-midi dans la salle de bain, il n'y avait pas d'ostentation dans mon attitude » (*SdB*, 121-122). Nouage ou dénouement, cette fin non-close achève de placer l'ensemble sous le signe d'une « écriture du fragment, attentatoire à l'idée d'unité ou de totalité[83] », selon une terminologie que Frank Wagner propose au sujet du Nouveau Roman.

En outre, à l'ouverture du premier volet qui marque l'installation du narrateur dans sa baignoire (la première, la seule, selon l'interprétation qu'on choisira) s'oppose

---

qui suivent chaque alinéa ont un double rôle : ils fonctionnent comme des signes du découpage du texte tout en proposant une manière de lien entre les parties, une scansion visible. La fragmentation mise en place dans *L'Appareil-photo* se passe des liens et des chiffres. Elle est plus discrète, plus souple, intériorisée, pourrait-on dire, et donc plus profonde. ». Laurent Demoulin, « Dans le scriptorium de Jean-Philippe Toussaint », article cité.

[83] Frank Wagner, « Ni début, ni fin? Le cas du Nouveau Roman », *op.cit*., p. 248. Le parallèle avec le Nouveau Roman fournit une autre occasion de rappeler l'hésitation critique et lectorale à la réception des premiers romans de Toussaint, comme par ailleurs d'Échenoz : poursuite de l'entreprise néo-romanesque ou projet d'écriture inédit ?

celle du deuxième volet (« Je partis brusquement, et sans prévenir personne » *SdB*, 49) dans un rapport antinomique de fuite et d'arrachement au lieu clos de la salle d'eau, pour un voyage dont la destination n'est pas précisée. Le départ vaut en lui-même, et se dispense ici de tout complément de lieu : dans les premiers romans toussaintiens, on ne part pas encore *pour*, ou *vers* (ce qui ne serait qu'une manière de rejouer le geste d'installation de la première partie), on part *de*, on quitte.

Contre la critique qui voudrait lire dans *La Salle de bain* un texte de l'immobilité, Gianfranco Rubino montre ainsi que l'imaginaire spatial y oscille entre deux pôles. À l'« attrait de l'inertie[84] », lié à une hantise psychophysique du narrateur qui établit un lien entre le mouvement et l'écoulement rendu visible du temps, s'oppose la « frénésie cinétique[85] », où le mouvement vient conjurer la mort comme immobilité définitive – d'une manière comparable, quoique légèrement décalée, à ce qui se passe chez Christian Oster par exemple, où le mouvement rachète la routine d'une existence monotone et marquée par l'échec qui symboliserait une forme de mort à soi[86]. Chez celui-ci, toutefois, la décision des personnages s'inscrit dans une dimension explicitement sociale, que la lecture métaphysique ne vient que seconder. Le troisième volet du roman fait se succéder les retours d'Edmondsson et du narrateur, quoique celui-ci fasse, précisément, l'objet d'une ellipse : au fragment où le narrateur demande à sa compagne la permission de regagner leur appartement succède une scène où il constate l'accumulation du courrier en retard dans son appartement parisien.

Les romans du corpus sont ainsi marqués par un notable mouvement de fuite, où le voyage, le dépaysement, souvent l'errance, s'imposent comme *leitmotive* qui

[84] Gianfranco Rubino, « Minimalistes et mouvement : Toussaint et autres », in Barbara Havercroft, Pascal Michelucci et Pascal Riendeau (dir.), *Le roman français de l'extrême-contemporain. Écritures, engagements, énonciations*, Québec, Nota Bene, 2010, p. 165-182, p. 167.
[85] *Ibid*., p. 172.
[86] Le personnage du premier roman d'Oster (*Volley Ball*, Paris, Éditions de Minuit, 1989) oscille entre ironie et suspension, aussi bien du jugement que de tout lien de causalité, selon une manière qui n'est pas sans rappeler Monsieur – Sauf qu'ici Monsieur serait nommé. Les conversations qu'il entretient se restreignent souvent aux premiers mots banals des phrases échangées. Hantise du passage du temps, plaisir du jeu thématisé dès le titre et importance de l'amour et du désir achèvent de justifier la comparaison avec les romans de Toussaint. *Une femme de ménage* (Paris, Éditions de Minuit, 2002) adopte une forme romanesque plus conventionnelle. La fuite et le mouvement y apparaissent comme complémentaires, pour une tension fondatrice de l'intrigue. Le narrateur est laissé apathique après sa rupture avec Constance, mais il fuit en Charente-Maritime pour éviter celle-ci lorsqu'elle revient sur sa décision. Contrairement à Monsieur, c'est la rupture qui entraîne la dérive du personnage principal plutôt que l'inverse, et l'événement, traité comme tel, est le point de départ du roman. Le narrateur ensuite se repli sur une forme de sédentarité : rester chez soi, ne pas sortir, appeler ses amis pour les avertir qu'on n'est pas disponible et refuser les visites….

irriguent toute l'œuvre sans pourtant s'associer, comme le voudraient la tradition du récit de voyage et une symbolique bien connue du roman d'éducation, à la quête de soi. Dans ceux-là, le voyage permet de mieux circonscrire l'identité du voyageur en la confrontant à l'altérité des lieux et des personnes, des objets, des coutumes et du temps. Les romans du corpus montrent au contraire que le voyage n'ajoute rien à la connaissance de soi, mais creuse au contraire les zones d'incertitude et de questionnement. Non seulement l'altérité demeure impénétrable, mais l'intime, pour y être confronté, n'en retire qu'une impression – inconfortable ou euphorique, selon les cas – de dédoublement et de décalage. Ce que le motif du voyage met en scène, dès lors, est la part de distance irréductible entre soi et le monde et de soi à soi.

L'amant de Marie chez Toussaint, par exemple, parcourt l'Orient lors de nombreux déplacements sans jamais en pénétrer les codes – en cela la barrière de la langue et la perte de repères spatiaux et temporels (ceux-ci induits par le décalage horaire) concourent à faire de l'exotisme une forme aigüe de la solitude et de la passivité du voyageur sans que s'actualise la métaphore du voyage comme apprentissage ou éducation. Le voyage, en effet, est un motif récurrent de l'œuvre de Jean-Philippe Toussaint, qui s'articule sur ce point entre les deux pôles de l'immobilité pathologique et de la fuite dysphorique[87]. Comme l'écrit Thangam Ravindranathan, dans les récits de Jean-Philippe Toussaint :

> s'égrènent des villes évidées, tout en surface, à la limite interchangeables […] De quoi composer un voyage singulier, héritier de celui de Des Esseintes : pseudo-voyage, dont les seules formes (le train, le débarquement, l'hôtel) tiennent lieu de la chose. […] il en résulte un référent-monde largement abstrait, hyperréel, affaire de seuls signifiants[88][…].

Ravindranathan énumère les différentes destinations, toutes villes objets d'un imaginaire tant littéraire qu'iconographique saturé (le simple exemple de Venise fonctionne ici comme un parangon), que parcourt l'œuvre de Toussaint dans les romans suivants (Cannes avec Monsieur, Milan – mais pour y chercher des journaux anglais et français – dans *L'Appareil photo*, l'hôtel tokyoïte de *Faire l'amour*).

De *La Salle de bain* au cycle de Marie, on suit ainsi le personnage toussaintien dans l'hésitation qui le mènent de lieux familiers (ce sont notamment les hôtels, à la

[87] On pense aussi à Emmanuel Carrère, tant dans ses textes de fiction (*La moustache*, P.O.L, 2005) que dans ses textes autobiographiques (*Un roman russe*, P.O.L, 2007), où le voyage apparaît toujours lié à une quête de réparation identitaire ou amoureuse.

[88] Thangam Ravindranathan, *Là où je ne suis pas. Récits de dévoyage*. Presses Universitaires de Vincennes, coll. « L'imaginaire du texte », 2016, p. 76-77.

fois intimes et impersonnels, où le temps se passe à attendre qu'il passe, sans intérêt pour la destination en elle-même[89] ; le foyer, et particulièrement la baignoire de *La Salle de bain* ou le bureau de *La Télévision*) à des espaces inconnus, presque toujours décevant. Ainsi, dans *La Réticence*, la station balnéaire déserte de Sasuelo, visitée hors saison, devient un paysage de mélancolie d'hiver : un village côtier en saison creuse, sous le crachin d'octobre-novembre, humide, et marqué par les débris. C'est un paysage de la trace et de la fusion par croupissement qui se donne en guise de dépaysement : la peinture des bancs gris s'écaille, la voiture est abîmée, la côte n'est marquée que d'un faible relief, et même les habitants du lieu s'effacent sous cette usure du mauvais moment, *kairos* manqué – ainsi de ce vieil homme croisé sur le port, et presque disparu sous sa casquette. C'est que l'enjeu de l'oscillation entre permanence et mouvement s'ancre, ici comme dans les œuvres plus tardives de Toussaint, non dans l'espace, mais bien dans la figure du narrateur/personnage.

Instabilité et piétinement font ainsi alterner, dans ces romans, échappées centrifuges hors de l'espace privé et moments de plénitude, qui sont ceux de la maîtrise ou de la suspension de l'écoulement du temps (la nage, par excellence). Selon Gianfranco Rubino, la « projection vers le dehors[90] » s'intensifie à mesure qu'avance l'œuvre de Toussaint, et se trouve déjà illustrée dans le premier voyage du narrateur du premier roman. Pourtant, la destination demeure inconnue pour le lecteur, et seule la nationalité du policier rencontré dans la nuit offre un indice indubitable[91]. À son arrivée, le narrateur se livre à quelques courses, et de nouveau, c'est un nom qui signe l'italianité probable de la ville où il se trouve : au magasin Standa, il achète des caleçons (*SdB*, 52) ; plus loin, il remarque quelques vaporettos[92]. Ses visites touristiques (celle de la Place Saint Marc) avortent. Exotique et domestique s'entrechoquent alors, dans les marges d'un humour du quotidien, de l'intime et, par métonymie, du bas corporel. La ville s'efface pour devenir la toile

[89] Les descriptions de ces lieux, notamment dans *La Réticence*, sont particulièrement lamentables : il est question de la maison des Biaggi, piteuse, (*LR*, 18), ou d'un âne qui broute entre les pneus abandonnés, sinistre préfiguration du Zahir de *La Vérité sur Marie* et indice, peut-être, de l'évolution de la poétique de l'espace entre les deux pôles de l'œuvre. (*LR*, 16).

[90] *Ibid*., p. 167.

[91] « Je tendis mon passeport vert à un policier italien », p. 51. À celles et ceux qui s'étonneraient de la couleur dudit passeport : les passeports temporaires d'urgence, en France (le personnage voyage depuis Paris), ont en effet couverture verte et non rouge.

[92] Le « café succinct » qu'il boit lors de cette première journée, mis en réseau avec ces autres indices épars, évoque alors une traduction de *ristretto* : l'exotisme se glisse dans le texte par le jeu de piste avec le lecteur, et s'inscrit dans un motif qu'on retrouve dans *L'Appareil-photo*, dont le narrateur lit Pascal en traduction anglaise.

indéchiffrable des errances du narrateur, qui ne la traverse qu'au hasard des rues, non pour s'y perdre, mais comme sous la contrainte : « les rues étroites imposaient une direction, je continuais tout droit sans réfléchir » (*SdB*, 52). La ville réactive le mythe épique du labyrinthe et les tentatives molles du narrateur pour retrouver son chemin échouent, par un effet de chute où l'on retrouve le comique de faiblesse dont je parlais avec Jérôme Meizoz dans le chapitre 4 :

> Nous nous égarâmes. Nous nous étions perdus. Edmondsson m'attendait au centre d'une petite place et j'en faisais le tour, m'engageant dans chacune des ruelles qui la bordaient pour tâcher de reconnaître quelque vue familière. Vainement. Las de cette promenade qui n'en finissait pas (le soleil se couchait), nous décidâmes de rentrer en vaporetto. Tandis qu'à l'intérieur de la station Edmondsson achetait des billets, j'allai consulter le plan de la ville sur un panneau mural. À côté de moi, une dame déplaçait un doigt sur la carte, n'en terminait pas de suivre le tracé d'une rue avec l'index. Elle m'agaçait, je ne voyais rien. Je lui donnai des petites claques sur la main. (*SdB*, 81-82).

Le coucher de soleil, cliché par excellence dans la ville de l'amour, ne marque plus que le terme de la patience d'un couple exténué. La dame du panneau mural, agaçante Ariane retrouvant le fil dans le réseau des petites rues, offre la seule incarnation d'une figure touristique ; l'irritation du narrateur à son égard prenant alors valeur réflexive, dans un contexte de défection du concept d'exotisme et de mise en cause de l'industrie du tourisme. L'espace est hostile, le voyageur incurieux. Le lexique du voyage ou de l'aventure, par contraste, s'applique paradoxalement aux navigations du personnage dans l'hôtel[93], et jamais à ses parcours vénitiens. Le lecteur assiste dans ces textes à l'indifférenciation des lieux autant qu'à leur perpétuelle étrangeté : la familiarité et la stabilité seraient dans les êtres, la permanence de soi chez les autres. En cela les rapports entre les personnages de ces textes, ruptures, manipulation et abandons, traduisent une déperdition identitaire, mise en scène de l'altérité irréductible de l'étranger et de l'impossible correspondance des personnages avec les lieux qu'ils occupent. Thangam Ravindranathan décrit ainsi le paradigme contemporain du voyage comme une expérience de déprise de soi par la perte de tout repère, surtout linguistique, dont découle une mélancolie qui confine au deuil[94]. Le voyageur contemporain n'éprouve plus tant les joies de l'appropriation de l'hétérogène que l'angoisse ontologique de la béance, du manque et de la perte de soi.

[93] « Je me perdis dans les étages. Je suivais des couloirs, montais des escaliers. L'hôtel était désert; c'était un labyrinthe, nulle indication ne se trouvait nulle part. » (*SdB*, 52).
[94] Thangam Ravindranathan, *Là où je ne suis pas*. *Récits de dévoyage*, *op.cit*., p. 153.

L'entrelacement des motifs de l'hétérogène et de la constitution de soi est posé dès la préface d'*Autoportrait (à l'étranger)* : le voyage, support du possible fourvoiement littéraire de l'exotisme voire, dans le cas présent, de l'orientalisme, à vocation édifiante et où le voyageur s'érigerait en *exemplum* pour son expérience et sa sagesse, est mis à distance et défait.

> Si je n'avais pas encore une idée très précise de ce que le terme [récit de voyage] pouvait représenter pour moi, j'ai su immédiatement ce que je voulais éviter, à peu près tout ce qu'on attend d'ordinaire d'un récit de voyage : l'exotisme, le pittoresque, l'instructif ou l'édifiant. L'angle d'attaque de ces textes ayant ainsi été défini en négative, c'est avec gourmandise que je me suis mis à rechercher, dans mes expériences quotidiennes du Japon, tout ce qui pouvait relever de la plus pure insignifiance, de l'inintéressant et du banal, pour en faire mon miel littéraire[95].

Le sujet de l'œuvre glisse progressivement du voyage à l'expérience personnelle de l'ailleurs, du dépaysement au quotidien, de l'exotisme au banal, et du récit à la fiction littéraire, c'est-à-dire aux « torsions minuscules[96] » qu'imprime l'auteur au matériau autobiographique. Le texte oscille ainsi entre tension vers l'ailleurs et impossible déprise de soi. C'est un faux récit de voyage, un récit du sur-place et de l'en-soi, « récit de dévoyage[97] » pour reprendre les termes de Thangam Ravindranathan.

> Mettons que l'exotisme littéraire soit, suivant Jean-Marc Moura, « l'imagination de l'*être-là-bas* », « l'essentiel résidant […] dans le trait d'union qui rassemble [les termes de l'expression] » ; une part significative d'écrits de voyage au XX^e^ siècle semblerait attester cependant de ce que « ce faux trait d'union ne feint de rapprocher que pour mieux disjoindre ». Figurant alors l'Ailleurs comme effet et reste d'une *dis-location*, ces textes recombinent les éléments d'une souffrance moderne – crise du sujet, du réel, du référent, de la représentation – sous le signe d'une spatialisation en excès ou en carence, irréductible à son occupation[98].

---

[95] *Ibid*., p. 7. L'auteur explique, dans l'une des sections de *Mes bureaux. Luoghi dove scrivo*, Venise, Amos Edizioni, 2004, l'importance de l'éloignement géographique entre le lieu qu'il décrit et celui d'où il écrit : relai du souvenir, l'écriture assure seule le lien entre réalité et imagination. Par exemple, pour la scène nocturne de *Faire l'amour* où le narrateur regarde Tokyo depuis son hôtel, Toussaint explique qu'il écrivait depuis un bureau qui donnait sur la plage d'Ostende (« Allontanamento », p. 14). Arcana Albright commente ainsi ce texte, suivi d'une photographie du bureau à Ostende sur fond de coucher de soleil : « La photographie sert de pont entre les deux mondes, et la figure du bureau représente le site de leur convergence, car c'est là où les mondes réel et fictionnel de l'écrivain se frottent. » (« Textualité sans frontière chez Jean-Philippe Toussaint », *op.cit*., p. 316.

[96] *Ibid*., p. 8.

[97] Thangam Ravindranathan, *Là où je ne suis pas. Récits de dévoyage*, *op.cit*.

[98] *Ibid*., p. 76 (italiques originaux). La citation vient de Jean-Marc Moura, *La Littérature des lointains. Histoire de l'exotisme européen au XX^e^ siècle*, Paris, Honoré Champion, 1998, p. 261.

Travailler le motif exotique pour mieux en faire saillir l'intempestivité, l'inadéquation tant avec le monde qu'avec le sujet, et au contraire s'y appuyer pour qu'il dise en lui-même ces failles, « dislocations » : l'espace étranger devient une figuration de l'impossible constitution du sujet dans le temps, et des impasses de la représentation de soi comme du monde. *Autoportrait (à l'étranger)* s'ouvre ainsi sur une phrase manifeste qui donne le ton, jouant sur le paradoxe entre le titre – pictural, tourné vers l'exotique – et les premières lignes, qui témoignent d'un relativisme géographique et culturel :

> On arrive à Tokyo comme à Bastia, par le ciel, l'avion amorce un long virage au-dessus de la baie et prend l'axe de la piste pour atterrir. Vu de haut, à quatre mille pieds d'altitude, il n'y a pas beaucoup de différence entre le Pacifique et la Méditerranée. (AE, 9)

Christophe Meurée commente cet effet de superposition jusqu'à l'effacement des frontières et des ensembles géo-culturels, renforcé par le sentiment d'inadéquation et de malaise qui domine peu importe le coin du monde où se trouve le narrateur/personnage, comme un « conformisme planétaire » :

> Tout lecteur de Toussaint en a fait l'expérience – souvent sur le mode comique –, où l'inconformisme envers les traditions culturelles relève en dernière analyse de l'un de ces « conformismes planétaires » : on croise les mêmes néons où que l'on soit dans le monde, on parle espagnol avec une Japonaise en Corse, on pousse la chansonnette avec Jane Birkin dans une convention d'écrivains au Vietnam, on discute de miel aussi bien avec un spécialiste corse dans le quartier de Shinjuku qu'avec un « Cévenol germanique [venu] de l'île d'Hokkaido » (*Nue*, 16[99]).

Fondu en un ailleurs unique, caractérisé surtout par l'incongru et le décalage, l'espace étranger se subsume dans les motifs du manque et de l'insuffisance dont fait preuve le narrateur. Jamais présent à son environnement, affaibli par le décalage horaire ou maintenu dans une passivité infantile par sa méconnaissance de la langue[100] c'est avec lui-même que le narrateur ne coïncide pas. Le voyage n'est que la dernière forme romanesque en date de l'absence à soi-même qui caractérise l'*ethos* toussaintien depuis les débuts de l'œuvre.

---

[99] Christophe Meurée, « Jetki portreti s preljevom od meda. Proces prepoznavanja u djelu Jean-Philippea Toussainta », trad. croate de Mirna Šimat, in *Književna Smotra*, « Pitanje / pisanje identiteta: belgijska frankofonska književnost », dir. Vanda Mikšić et Sorin C. Stan, n° 180, vol. XLVIII, 2016, p. 125-131. (« Portraits à l'acide enrobés de miel. Le procès de la reconnaissance chez Jean-Philippe Toussaint », *Bassamat*, à paraître). Je remercie l'auteur de m'avoir transmis son texte.

[100] Si l'on s'appuie sur le sens premier de l'*infans* : celui qui, ne maîtrisant pas la langue, ne maîtrise pas sa propre inscription dans le monde.

Plus encore, dans les romans comme dans les textes à tonalité essayistique mêlés d'autofiction (*Autoportrait (à l'étranger*[101]), *Football*, *Made in China*), au lieu de se servir de la figure du narrateur-personnage pour décrire, selon une dynamique où la narration introduirait la description par le jeu du point de vue, Toussaint retourne l'outil comme un gant et fait servir l'exo(tisme) à la mise en présence d'une figure de soi : ce qu'il décrit n'est pas tant l'ailleurs que le Je (par le biais géographique, footballistique, voire biographique, lorsqu'il évoque son éditeur chinois). Cela n'est guère nouveau, et s'appuie par ailleurs sur une tradition qui remonte à loin (par exemple celle du paysage état d'âme des romantiques). Toutefois, le paysage disparaît ici progressivement, en un procédé ludique qui exhibe ses clichés et ses détours narratifs pour mettre en scène une subjectivité. Les textes de Toussaint obéissent à un principe de thématisation de l'extérieur et du déplacement pour dire l'ego. La description de l'alentour est d'abord, en elle-même, un moyen de faire durer l'illusion du discours du conteur en une stratégie de séduction (largement mise en scène par les modalisations et marques de subjectivité qui guident le regard). Le je prend le pas sur l'objet, le paysage, voire le personnage décrit pour l'engloutir tout entier[102]. Il est au principe de l'espace narratif, omniprésent même en son absence.

La scène de la baignade tokyoïte nocturne, parce qu'elle s'inscrit dans un effet de série qui traverse toute l'œuvre de Toussaint de baignade en baignade, offre un point d'appui pour réfléchir à l'évolution des enjeux de l'exotisme de l'auteur, selon un resserrement constant de l'espace sur le moi qui met en évidence, toutefois, une expansion croissante du second pôle.

---

[101] Que Frank Wagner considère comme « la "réponse" de Toussaint à la vogue que connaissait déjà l'autofiction à la fin des années 90 », dans « La vérité sur Jean-Philippe Toussaint (éléments pour une poétique de l'œuvre toussaintienne) », *Vox Poetica*, 2011 (cet article constitue une version amplifiée de « Monsieur Jean-Philippe Toussaint et la notion de Vérité (Pour une poétique perspectiviste) », paru dans le dossier « Jean-Philippe Toussaint » du n°38 de la revue *Textyles* (2010), dirigé par Laurent Demoulin et Pierre Piret). En ligne: http://www.vox-poetica.org/t/articles/wagner2011.html#_ednref40. Consulté le 24 avril 2018.

[102] Sophie Rabau propose pour décrire ce phénomène le concept « fiction de présence », qui désigne la mise au premier plan de la figure homodiégétique, en dépit des variations du décor, du ton, du co et du con-texte, et assure la continuité de l'être malgré ses déplacements. Selon Rabau, qui s'appuie notamment sur la distinction opérée par Walter Benjamin entre le conteur et le romancier, toute narration détaillée (c'est-à-dire toute description, selon ses termes, puisque la description est toujours le fait d'un narrateur) est porteuse d'un effet de présence double : à la fois de l'objet de la narration, dont l'énoncé produit une illusoire présence, et surtout du médiateur de celui-ci, selon un travail de « co-présence énonciative ». Elle écrit « [p]lus l'objet narré sera donné comme illusoirement présent, et plus longtemps resteront ensemble le conteur et son auditeur » (91). Sophie Rabau, *Fictions de présence. La narration orale dans le texte romanesque du roman antique au XX^e siècle*. Paris, Honoré Champion, 2000. Rabau s'appuie sur la référence à Walter Benjamin, « Le Conteur » [1936], in *Œuvres III*, trad. Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », p. 114-152.

> Je regardais l'immense étendue de la ville derrière la baie vitrée, et j'avais le sentiment que c'était la terre elle-même que j'avais sous les yeux, dans sa courbe convexe et sa nudité intemporelle, comme si c'était depuis l'espace que j'étais en train de découvrir ce relief enténébré, et j'eus alors fugitivement conscience de ma présence à la surface de la terre, impression fugace et intuitive qui, dans le douceâtre vertige métaphysique où je vacillais, me fit me représenter concrètement que je me trouvais à l'instant quelque part dans l'univers. (*FA*, 47)

Là encore, à l'immensité de l'espace étranger s'oppose l'intimité de la piscine, dont on sait la fortune du motif au fil de l'œuvre toussaintienne : soif de grands espaces contre tentation de l'insularité, qui se résout ici en scène fantasmée de toute-puissance cosmique. Du Je au paysage, bientôt métamorphosé par le prisme du regard subjectif (« J'avais le sentiment »), les modalisations (« comme si ») en une métonymie du monde (« la terre elle-même ») à son tour anthropomorphisée voire féminisée (la courbe, et surtout la « nudité »), ou même « marialisée ». Après sa dispute et son étreinte interrompue avec Marie, le narrateur projette sur Tokyo, lumineuse sous son propre corps qui la surplombe lorsqu'il nage dans la piscine du dernier étage de l'hôtel, une image de l'union cosmique d'Ouranos et de Gaïa.

> Et, jouissant de ce point de vue imprenable sur la ville, je me mis alors à l'appeler de mes vœux, ce grand tremblement de terre tant redouté, souhaitant dans une sorte d'élan grandiose qu'il survînt à l'instant devant moi, à la seconde même, et fît tout disparaître sous mes yeux, réduisant là Tokyo en cendres, en ruines et en désolation, abolissant la ville et ma fatigue, le temps et mes amours mortes. (*FA*, 49)

Dans l'entremêlement des références géologiques, épiques (isotopie du grand et de l'unique, affrontement entre les forces cosmiques et l'individu, emphase du « grandiose ») ou encore poétiques (les amours mortes, la chanson française populaire), et des signes linguistiques qui connotent le style héroïque (le subjonctif imparfait, le double rythme binaire en symétrie de l'universel au particulier), une évidente ironie au sourire triste se déploie dans ce passage conclusif de la scène, qui s'achève nettement sur la mélancolie. L'hypertrophie de soi en commandeur du cosmos se brise sur un chagrin que tous les fantasmes ne parviennent pas à apaiser, et qui se dit par la métaphore tellurique de la destruction, donc de biais et en une pudeur paradoxalement spectaculaire, pour une poétique de l'ostentation et du dégonflement déceptif. Cette réunion amoureuse et cosmique s'achève dans les échos pascaliens du « vertige métaphysique » et de l'angoisse de la place de l'homme sur terre, mais l'angoisse est bien vite comblée lorsque, quelques pages plus loin, Marie racontant à

son tour cette scène dira au narrateur que, depuis la rue où elle se trouvait alors et levant les yeux vers leur hôtel dans la nuit illuminée de Tokyo, elle n'a vu que lui.

Les espaces ainsi se confondent jusqu'à s'abolir sous le regard enveloppant et écrasant du Je, qui fait lui-même l'objet de l'écriture. Ainsi, dans le cycle – et comme par explicitation d'un paradigme déjà présent dans les romans précédents, l'espace est autre : pas hétérogène, composite, marqué sur les plans historique, sociologique, culturel, économique, *etc*., mais autre par rapport à l'axe de toute altérité dans l'œuvre toussaintienne, celui qui sépare le Moi de ce qui n'est pas lui. Dans cette lecture égo-centrée du monde, la seule véritable étrangeté est celle qui relève d'un paradigme intime/extime[103].

Le tourbillon onomastique sur lequel s'ouvre *Fuir*, sitôt le narrateur arrivé à l'aéroport de Shangai et pris en charge par Zhang Xiangzhi, donne un aperçu éloquent de ce brouillage de l'ancrage géographique sous les apparences d'une précision de connaisseur :

> Depuis ses premiers succès en Asie, en Corée et au Japon, Marie s'était implantée à Hongkong et à Pékin et avait souhaité acquérir de nouvelles vitrines à Shanghai et dans le Sud du pays, avec des projets déjà bien avancés d'ouvrir des succursales à Shenzen et à Canton. (*Fuir*, 14)

Le malaise du narrateur à son arrivée devient l'occasion d'un récapitulatif, à destination du lecteur, de l'état des affaires de la femme aimée. Forte d'un certain succès en Asie, celle-ci envoie le narrateur opérer une transaction dont il ne connaîtra jamais la teneur exacte, et ce flou ne fait que s'opacifier à mesure que le roman avance. Ici, les toponymes superposés refondent le continent asiatique en une myriade de points stratégiques qui situent davantage les calculs et espoirs de Marie qu'ils ne cartographient le territoire effectif. Dans ces romans, l'ailleurs ne figure qu'en un éclatement de vignettes clichéiques – Frank Wagner parle d'une « référentialité de façade[104] ». C'est que la construction centrifuge du cycle informe, *in fine*, une entreprise de retour à l'intime, selon un mouvement qui est déjà celui d'*Autoportrait (à l'étranger)* (Minuit, 2000). Selon Wagner, qui analyse les inflexions et les

[103] Qui ne se pense pas elle-même, donc, dans le cadre des problématiques des *cultural studies*. Toute considération des rapports de force qu'un espace, ou un auteur (*a fortiori* issu, comme Toussaint, d'un ancien pays colonial) peut exercer sur un autre traditionnellement considéré comme marginal est exclue de la réflexion de Toussaint - point aveugle qui s'étend plus largement à toute dimension sociologique critique de l'œuvre. Je renvoie aux analyses de Jérôme Meizoz dans ses pages concernant la « *skholê* » caractéristique des personnages comme des lecteurs de Toussaint).

[104] Frank Wagner, « Monsieur Jean-Philippe Toussaint et la notion de Vérité », *in* Laurent Demoulin et Pierre Piret (dir.), *Textyles*, n° 38, « Jean-Philippe Toussaint », 2010, p. 25-34. En ligne : http://journals.openedition.org/textyles/202., consulté le 26 avril 2017.

continuités de l'œuvre toussaintienne depuis ses débuts (dans cet article qui date de la publication de *La Vérité sur Marie*, soit le troisième opus du cycle), l'un des spectres sur lequel le curseur a bel et bien bougé est celui de l'attention du texte à la réalité « extralittéraire[105] ». Quoique les textes de Toussaint se soient toujours montrés sensibles à celle-ci, son écriture, selon le critique, affirme depuis le début du cycle une « dimension "mimétique[106]" », « [s]ans pour autant […] qu'il y ait chez lui retour à une conception prémoderne de l'illusion référentielle ou réaliste - bien au contraire[107] ». Wagner souligne l'embrassement pleinement assumé, depuis les premiers romans de Marie, des enjeux de la représentation du monde réel selon une esthétique qu'il appelle, en prenant appui sur les réflexions de Rancière, une « esthétique de l'impureté », qui

> [s]ur le plan de la topographie, [se] traduit par une forte tension entre une référentialité de façade et sa discrète subversion, obtenue notamment par la « corruption » de référents amalgamés ou intriqués […] de sorte que nombre de fictions récentes renouent pour partie, mais sans pour autant renier la « parenthèse » moderniste exemplifiée par l'esthétique néo-romanesque, avec une conception de la *mimèsis* comme transfiguration créatrice[108].

Comme l'écrit Toussaint lui-même dans la préface à *Autoportrait (à l'étranger)*, le récit de voyage tel qu'il s'est défini au fil des siècles classiques, dans sa foi en la capacité mimétique de l'écriture narrative, ne peut désormais plus que faire l'objet du ridicule ou de la défiance, aujourd'hui que la plume est trempée à l'encre indélébile du soupçon (un soupçon qui culmine dans les expérimentations formalistes, mais qui sous-tend l'écriture romanesque au moins depuis le début du XX^{e} siècle à partir d'une même inquiétude de la capacité du roman à saisir le monde). S'il ne renonce toutefois pas à une forme de référentialité, celle-ci s'en tient aux signes immédiatement reconnaissables de l'ailleurs où s'établit le roman : elle fonctionne comme une dénotation immédiate, s'appuie sur une iconographie connue et codifiée qui se situe comme une *via media* entre le vrai et le faux, et qui serait celle, bien plutôt, d'un décor. « Référentialité de façade » – ou de carton-pâte, en l'occurrence. La Venise de *La Salle de bain*, ainsi, en est réduite peu ou prou à ses vaporetto ; tout comme le Japon du cycle de Marie brille par les lumières inextinguibles du quartier

[105] Frank Wagner, « La vérité sur Jean-Philippe Toussaint (éléments pour une poétique de l'œuvre toussaintienne) », *op.cit*.
[106] *Idem*.
[107] *Idem*.
[108] *Idem*.

d'affaires de Tokyo, la stupéfiante efficacité et la révérence du personnel qui entoure Marie, ses conventions gastronomiques et, surtout, ses tremblements de terre. La Chine de *Fuir* constitue un nouvel empire des signes que le narrateur manque les uns après les autres, et qui le plonge dans un abîme de perplexité dans lequel on reconnaît une marque de fabrique des personnages toussaintiens – celui-ci comme les autres, empathique entravé, combine les images d'Épinal (si l'on peut dire) sans laisser le temps au personnage ni au lecteur de prendre leur respiration. Au point de fuite de la toile un peu tape-à-l'œil de l'Ailleurs, le Je.

Cette oscillation entre le dehors et l'intime prend toutefois une forme inédite dans les romans de Marie, et peut-être y a-t-il dans ce glissement du rapport à l'espace, négocié selon le rapport à l'autre (désormais, la femme aimée) une entrée ferme qui permette de mesurer l'inflexion de la plume de l'auteur, au moins dans cet ensemble : dans ces romans-là, s'il n'est saisi que dans le déplacement, le narrateur n'est jamais pour autant ni *parti* ni *arrivé*. Le seul lieu qui vaille est celui que l'on partage avec l'être aimé ; ce n'est plus un espace (quoiqu'il s'incarne, à de rares occasions, en le lieu idyllique de la maison du père de Marie, sur l'île d'Elbe), mais une situation géographique relative à l'Autre.

Les romans du cycle de Marie superposent en effet, selon une métaphore ancienne, la détresse amoureuse et l'expérience aliénante du voyage. La familiarité est dans les êtres, la permanence de soi en les autres : en cela la rupture du narrateur avec Marie est déperdition identitaire. Dans le cycle comme dans les romans précédents, le rapport aux autres est conflictuel, et la solitude latente de l'individu ne fait que se décliner selon différentes tonalités. Ainsi, l'Asie devient dans les romans de Marie une métaphore de l'errance amoureuse du narrateur. Contrairement à d'autres personnages, le narrateur, lui, n'est pas ancré : c'est Marie qui possède des origines sur l'île d'Elbe et des projets en Asie, Marie encore qui vit dans l'appartement parisien que le narrateur considère comme chez lui, même lorsque leur rupture le contraint à déménager et qu'il demeure tenaillé par le violent espoir d'un coup de téléphone qui l'y rappelle.

En cela, une différence majeure s'établit entre ces romans-là et les premiers romans de l'auteur : tous déclinent en effet la fable d'une errance centrée autour d'un foyer, lieu domestique du repli pensif sur soi et d'une forme – impuissante, humoristique – de permanence. Salle de bain, bureau berlinois, résidence principale, quand bien même elle ne serait pas thématisée dans le récit : ces lieux sont remplacés,

dans le cycle marial, par une série d'hôtels, de chambres provisoires allouées par des amis (l'expatrié Bernard, qui accueille le narrateur à la suite de sa brouille avec Marie, dans *Faire l'amour*), voire de couchettes de train (celle dont Li Qi fait sortir le personnage, dans *Fuir*, et l'on passe alors de la couchette aux toilettes du wagon). Seuls deux lieux peuvent, dans le cycle, prétendre au statut de foyer ; mais tous deux sont d'emblée placés sous le signe du manque. La maison du père de Marie sur l'île d'Elbe, quoique le narrateur y occupe seul une chambre à l'étage, est le premier. Cette chambre s'inscrit dans une série de chambres solitaires, avec la petite chambre de l'hôtel où il s'établit d'abord avant les funérailles de son beau-père, théâtre, comme la chambre d'hôtel tokyoïte, d'une étreinte brusquement interrompue avec Marie.

L'appartement de la rue des Filles-Saint-Thomas offre le deuxième point d'ancrage, dont pourtant le narrateur n'occupe dans le texte que le rebord de la fenêtre principale donnant sur la rue, d'où il suit des yeux le taxi qui ramène Marie chez elle[109] après leur séjour commun sur Elbe et où il attend, ensuite, le coup de téléphone qui lui permettrait de la rejoindre. Celui qui viendra lui annoncera à la place l'accident cardiaque qui causera la mort de l'amant de Marie, Jean-Christophe de G. : nom erroné pour personnage indésirable[110].

Sur le plan chronologique également, la rupture est elle aussi sans cesse différée, et la contradiction entre les termes qui fonde l'écriture du cycle (rompre en faisant l'amour, quitter ou ne pas quitter) devient une clé de lecture du temps des romans. Ainsi, à la première phrase de *Fuir*, qui marque le véritable début de l'intrigue (tandis que *Faire l'amour*, premier volume, commence à la saison suivante), « Serait-ce jamais fini avec Marie ? » (*Fuir*, 11), répond comme pour l'annuler, et marquer à la fois l'écho et le retournement de la situation initiale, la dernière phrase que prononce Marie : « Mais, tu m'aimes, alors ? » (*Nue*, 170). La tétralogie se conclut sur un effet de bouclage attendu selon les codes de l'écriture cyclique, et pleinement ancré dans un canon dont les décollements réguliers permettaient, auparavant, qu'on y trouve l'espace d'un jeu avec le texte, la place d'y réajuster toujours la distance de sa lecture. Anne Besson souligne que le cycle se donne comme un achèvement, selon une volonté d'embrassement totalisante : « la

[109] « … chez nous, ou plutôt *chez elle*, il faudrait dire *chez elle* maintenant, car cela faisait près de quatre mois que nous n'habitions plus ensemble) » (*VSM*, 12) : l'appartement de la rue des Filles-Saint-Thomas, « petit deux-pièces » (*idem*) où s'installe le narrateur après leur séparation, figure ainsi comme le reflet creux de l'appartement de la rue de la Vrillière.
[110] Le véritable prénom de l'amant de Marie est Jean-Baptiste.

caractéristique principale de l'univers cyclique [est] sa pulsion de complétude[111] ». En effet, de Marie quittée à Marie, non seulement aimée de nouveau, mais enceinte du narrateur, de la mort d'une petite fleur aspergée d'acide à celle du père jusqu'à la naissance prochaine de l'enfant, et de l'ailleurs au chez-soi retrouvé dans l'amour de l'autre, le mouvement du cycle est celui des deuils accomplis (celui des griefs de leur précédente relation, celui du père, celui de l'amant passager) et des plénitudes atteintes.

Entre ces deux termes, le travail de liaison intervolumique s'appuie sur un jeu d'allusions et de prolepses qui contribuent à générer un effet d'attente, et instaure à travers les quatre tomes une tension narrative inédite jusqu'alors chez Toussaint. On voit comment le temps (tendu dans le cycle par les incertitudes d'un personnage déterminé à reconquérir la femme aimée), l'espace (non plus polarisé autour de lieux, mais d'un personnage fuyant) et l'architecture du roman se répondent : la logique cyclique rompt avec l'esthétique fragmentaire des premiers romans et adopte un principe d'embrassement, qui fond les espaces entre eux pour remettre au premier plan le chassé-croisé amoureux.

La structure romanesque se trouve changée de ces équilibres inversés. L'écriture, gravitation furieuse autour d'un centre mobile, accède là à une dimension visuelle spectaculaire[112], en même temps qu'elle exhibe des variations rythmiques marquées. À la logique géométrique initiale (triangulaire ou linéaire) succède une logique de l'épisode et du morceau de bravoure, par quoi chaque volume du cycle se distingue en même temps qu'il intègre sa place dans le fonctionnement organique de l'ensemble. Chacun des quatre tomes du cycle de Marie se distingue, en effet, par un puissant travail de la scène d'ouverture, qui confine au tableau, au sens pictural du

[111] Anne Besson, *op.cit*., p. 136.

[112] Voir à ce sujet les études d'Arcana Albright, « Jean-Philippe Toussaint, écrivain de la photographie et photographe du livre », *in* Denis Laoureux (dir.), *Écriture et art contemporain*, Bruxelles, Le Cri, 2011, p. 65-74 ; et « Textualité sans frontière chez Jean-Philippe Toussaint », *in* Jean-Pierre Montier (dir.), *Transactions photolittéraires*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes (Interférences), 2015, p. 311-320. Le travail photographique de Toussaint, en outre, est également abondant, et on citera parmi les plus importantes réalisations *Mes bureaux. Luoghi dove scrivo*, *op.cit*. ; « Le jour où j'ai fait ma première photo », *Bon-à-tirer*, vol. 2, 15 mai 2001. En ligne : http://www.bon-a-tirer.com/volume2/jpt.html) ; et l'exposition « La Main et le regard », installée au Louvre au printemps 2012 et dont l'auteur a réalisé un livre, *La main et le regard : « Livre-Louvre »*, Paris, Louvre Éditions, Paris, New-York, le Passage, 2012. Avec Arcana Albright, précisons que la relation qui s'instaure entre texte et image chez Toussaint ne relève pas de la rivalité agonistique, mais d'une complémentarité fondamentale. Plus que le *medium*, c'est l'émotion qu'il éveille qui motive le travail de Toussaint, dans sa puissance imageante (ce qu'Albright appelle une « textualité sans frontière »).

terme, par une écriture de la description axée sur un paradigme visuel. Ces tableaux sont le lieu d'embrassement d'un romanesque proprement dramatisé.

Faire l'amour s'ouvre sur la scène sexuelle malencontreusement interrompue qui présente au lecteur le couple en train de se défaire, pris entre les deux pôles qui aimantent l'ensemble : Eros (l'étreinte) et Thanatos (le flacon d'acide), l'une (au yeux voilés, d'abord par les larmes puis par son masque de sommeil) face à l'autre (déjà pris dans l'exercice de l'autoportrait face au miroir de la salle de bain), l'intime du désir projeté sur le dehors (la vue sur Tokyo), le sexe et l'effroi. Cette scène programmatique s'inverse dans les dernières pages : la présence déjà insuffisante de l'autre se transforme en une absence paradoxalement saturée de son image ; Eros le cède aux puissances de mort. Dans l'*explicit*, le personnage atteint – mais trop tard – le *Contemporary Art Space* de Shinagawa où se déroule une exposition des œuvres de Marie. L'ayant manquée, il erre de nuit dans les salles du musée avant d'en sortir et de déverser le contenu de son flacon d'acide chlorhydrique sur une petite fleur sauvage. « [D]ésastre infinitésimal » (*SdB*, 179), l'éradication de la fleur et le cratère qui en marque la trace entrelacent définitivement la menace initialement posée (à la manière du fusil de Tchekhov) et la rupture amoureuse, pour une actualisation déceptive du titre.

De la même manière programmatique, les premières pages de *Fuir* mettent immédiatement le narrateur aux prises avec une passivité irrépressible qui ne le quittera pas tout au long du roman : placé sous la garde de Zhang Xiangzhi, le personnage adopte dès lors un comportement de mollesse docile, vaguement attentif et toujours approximatif dans son application des consignes et sa compréhension du contexte, pensif enfin, et tout occupé de Marie. La Mercedes neuve où il se laisse embarquer dès son arrivée à l'aéroport comme le téléphone portable par lequel son accompagnateur le somme d'appeler Marie sans délai sont les symboles liminaires, quasi-métonymiques, de tout le roman, et ouvrent chacun une série structurante. La première, celle des moyens de transport divers et toujours plus rapides qui marquent l'inadéquation du narrateur au présent – la fuite, exactement (Mercedes, train à grande vitesse, moto) ; le second, celui des occasions de communication manquée (le téléphone marquant tantôt son éloignement de la femme aimée, tantôt leur rapprochement paradoxal et miraculeux au prix d'un autre amour naissant, lors de la scène ferroviaire nocturne avec Li Qi).

La linéarité de la structure par chapitres et paragraphes des premiers ouvrages (où l'égrènement d'un quotidien routinier reflétait plutôt l'aboulie du personnage principal masculin) laisse donc place à l'emportement d'une écriture romanesque souvent impétueuse, qui correspond au caractère impulsif du personnage principal. Créature de l'onde, caractérisée par sa « disposition océanique[113] », Marie fait en effet contrepoint au narrateur. Le motif de la baignade, toujours central, en est un parangon : au nageur de piscine s'oppose la baigneuse marine, et nue. Lorsqu'à la fin de *Fuir* (178-186), Marie décide soudain de se baigner, le narrateur est contraint à la suivre de loin en empruntant le sentier côtier. Paniqué, il l'imagine bientôt noyée, volontairement peut-être puisqu'aux rouleaux désormais menaçants de l'océan correspond, dans l'ordre métaphorique, le chagrin que Marie ressent suite à la mort de son père. La scène et le livre se terminent en un tableau de symbiose parfaite : « … je l'embrassais, je recueillais ses larmes avec les lèvres, je sentais l'eau sale sur ma langue, j'avais de l'eau de mer dans les yeux, et Marie pleurait dans mes bras, dans mes baisers, elle pleurait dans la mer. » (*Fuir*, 186). Salive, larmes et eau de mer conjoignent les cinq sens en une étreinte qui marque à la fois la (temporaire) réconciliation amoureuse et une (non moins éphémère, en tout cas pour le narrateur) parfaite coïncidence avec les éléments, qu'il ne peut atteindre que par la grâce de Marie.

Marie est en effet le premier personnage toussaintien à accomplir le fantasme de la fusion cosmique qui anime l'œuvre depuis ses débuts.

> Marie avait ce don, cette capacité singulière, cette faculté miraculeuse, de parvenir, dans l'instant, à ne faire qu'un avec le monde, de connaître l'harmonie entre soi et l'univers, dans une dissolution absolue de sa propre conscience. Tout le reste de sa personnalité [...] la caractérisait également, mais seulement superficiellement, l'englobait sans la définir, la cernait sans la saisir, et n'était finalement que vapeurs et embruns au regard de cette disposition foncière qui seule la caractérisait entièrement, la *disposition océanique*. (*Nue*, 36-37 – italiques d'origine)

Sa sensualité dépasse la question amoureuse et érotique pour symboliser une appartenance plus profonde au monde, tant à travers le motif du vivant que par celui des éléments, particulièrement marin. Si l'océan est le lieu de Marie, le cheval assurément est son animal, de Zahir à Nocciola (la jument de l'île d'Elbe, celles de la procession funéraire du père de Marie comme celle qui réchappe de l'incendie du club

[113] Voir sur le sujet les analyses de Christophe Meurée : « Fortune et nouveau souffle du "sentiment océanique" : de Romain Rolland et Sigmund Freud jusqu'à Jean-Philippe Toussaint », à paraître (*Lettres Romanes*). Merci à l'auteur de m'avoir transmis ce texte.

dans le tome 3 du cycle[114]). Cette double association fait d'elle, en dernier lieu, une allégorie de l'énergie romanesque qui sous-tend ces livres. Tandis que l'eau, largement thématisée dans les premiers romans, est davantage un signe de mélancolie (dans *La Salle de bain*, son absence même est un signe d'enfermement desséchant), un appel à l'immersion dans l'immobilité, une pause méditative (les stases qui rythment *La Télévision*) jamais transposable en une véritable présence au monde et à soi dans le quotidien, le motif se dédouble dans le cycle et symbolise une puissance d'embrassement de l'écriture éminemment liée au principe érotique, si ce n'est au seul principe féminin.

Le mouvement de l'écriture se nourrit désormais des forces du personnage romanesque (celui de Marie, pas celui du narrateur), à la fois source et condensation de l'énergie du roman. Selon cette lecture, l'amour obsessionnel du narrateur pour Marie dirait, ultimement, l'aspiration du personnage narrateur (dont on connaît les ressemblances avec l'auteur réel, à force que celui-ci en joue dans ses entretiens et ses textes essayistiques, jusqu'à *Made in China* où il se campe en véritable personnage romanesque) à cette correspondance inouïe de l'être à soi, et du soi au monde. Marie viendrait clore (jusqu'à nouvel ordre) la série des avatars fictionnels de l'écrivain[115], pour figurer à la fois une pure extériorité, sorte d'éternel féminin inatteignable, totalement Autre, essentialisé dans son principe avec en plus un jeu sur la liturgie religieuse (Marie est qualifiée de « miraculeuse » dans *Nue*, 36), et l'accomplissement, *in extremis*, de la fusion amoureuse et cosmique que le narrateur poursuit tout au long des quatre volumes[116].

La Vérité sur Marie déroge légèrement à cette logique du terme (début ou fin), et conjoint l'esthétique dramatisée de la scène à une construction narrative dont la symétrie fait ressortir les indices et effets d'annonce qui enclosent le roman entre deux motifs : la mort et la fuite à toute vitesse. Immobilité contre pulsion cinétique : c'est un accroissement de la polarisation au sein de ce couple structurant, et non une rupture, qui distingue le cycle des romans précédents. Le roman tout entier se place

[114] On rappelle en outre que la mythologie grecque associe le cheval à Poséidon, dieu de la mer.
[115] Je renvoie ici au travail que j'ai signé avec Gaspard Turin, « Les masques de la plume. Avatars de l'ethos & écriture de soi chez Jean-Philippe Toussaint », *in* Chloé Brendlé et Estelle Mouton-Rovira (dir.), *Auteurs en scène. Lieux et régimes de visibilité des écrivains contemporains*, Fabula, colloques en ligne, 2017. En ligne : https://www.fabula.org/colloques/document4607.php.
[116] En cela, l'imaginaire toussaintien du féminin se donne comme relativement conventionnel, voire légèrement caricatural, dans le fantasme d'un éternel féminin né de la symbiose et de l'emportement des éléments.

sous le signe du chaos – météorologique d'abord (de l'orage de l'ouverture à l'incendie dévastateur de la fin), comme une métaphore des dérèglements de la diégèse que l'implacable succession des trois parties accentue : crise cardiaque fatale de l'amant, échappée du pur-sang, incendie sur l'île d'Elbe qui, après la mort du père racontée dans *Fuir*, fragilise encore davantage l'ancrage identitaire de Marie. À la mort de Jean-Christophe de G., qui survient à la fin de la première partie après une scène d'ouverture érotique et orageuse, placée d'emblée sous la menace d'un pressentiment sinistre, répond l'incendie qui ravage le centre hippique voisin de la propriété de Marie sur l'île d'Elbe.

La deuxième partie du roman rassemble les différents fils : la figure du cheval fait le lien entre les deux sphères amoureuses (celle de l'amant passager, celle de l'amant perdu et bientôt retrouvé) lorsqu'on passe de Zahir à Nocciola, la jument rencontrée dans *Fuir* et retrouvée ici ; entre les deux destructions aussi (mort de Jean-Christophe de G., incendie du centre hippique). Elle est, en outre, suffisamment plastique pour supporter une lecture métaphorique à partir du schème de l'énergie, où le pur-sang figure désormais l'élan romanesque que l'auteur reconnaît avoir particulièrement cherché pour le cycle. En effet, Zahir offre un modèle de cette tension entre emballement exotique et impossible évasion : le nom du cheval est en lui-même parfaitement étranger au paradigme asiatique, doublement même puisque l'auteur emprunte l'original, arabe, à Borges[117], en un recentrement de l'étranger sur soi par la réinscription de l'intrigue dans un intertexte, lui, bien réel. Le nom propre fonctionne comme disjoncteur entre une lecture linéaire et une interprétation métatextuelle de cette scène comme figure du souffle romanesque ; la cavalcade, forte de ce double élan narratif et réflexif, prend alors les accents de l'épique sans distanciation ni évidement.

> Alors, lentement, apparut la croupe du pur-sang – sa croupe noire, luisante, rebondie –, à reculons, les sabots arrière cherchant leurs appuis sur le pont, battant bruyamment sur le métal et trépignant sur place, très nerveux, faisant un écart sur le côté, et repartant en avant. […] C'était cinq cents kilos de nervosité, d'irritabilité et de fureur qui venaient d'apparaître dans la nuit. […] Le chef d'escale de la Lufthansa, son talkie-walkie à la main, s'était approché du van et personne ne bougeait plus, ni le cheval, arrêté à mi-pont – immobile, furieux, impérial – ni les spectateurs, fascinés par la force brute de cet étalon immobile, ses muscles, longs et

[117] « Zahir, en arabe, veut dire visible, le nom vient de Borges, et de plus loin encore, du mythe, de l'Orient, où la légende veut qu'Allah créa les pur-sang d'une poignée de vent. Et, dans la nouvelle éponyme de Borges, le Zahir est cet être qui a la terrible vertu de ne jamais pouvoir être oublié dès lorsqu'on l'a aperçu une seule fois. » (*VSM*, 106)

> puissants, saillants, tendus, qui contrastaient avec le tracé gracieux des pattes, la finesse des paturons, minces, étroits, délicats comme des poignets de femme. […]
>
> Les deux Japonais collés contre le corps du cheval, plaqués sous son épaule, herchaient à freiner sa progression, à le ralentir, mais ils étaient emportés par sa puissance, entraînés par son énergie, et ne pouvaient qu'accompagner le mouvement […]
>
> … soudain, surgi de nulle part, avec la même soudaineté qu'il avait disparu, le corps puissant et noir de Zahir s'incarna dans la lumière des phares, à la fois en plein galop et arrêté, affolé, les yeux terrorisés, le pelage noir et mouillé, comme s'il ressortait à l'instant de la nuit où il s'était dissous.[…]
>
> … il se mit à galoper face aux voitures dans la lumière des phares, les yeux fous, sauvages, hallucinés, la crinière échevelée hérissée d'éclaboussures de transpiration et de boue. Il galopait vers les voitures, prenait de la vitesse sur les pistes de Narita comme s'il se préparait à franchir l'obstacle de la ligne de véhicules en mouvement qui lui fonçaient dessus et à quitter le sol, à s'envoler dans le ciel, Pégase ailé disparaissant dans les ténèbres pour aller rejoindre la foudre et les éclairs. [*VSM*, 100-110. La scène s'étend jusqu'à la page 116]

L'arrivée du pur-sang, marquée par un dévoilement progressif très lent tandis que l'animal débarque de son van, est largement dramatisée par l'ampleur d'une phrase qui se construit par accumulation (les rythmes ternaires deviennent une signature quasi-systématique de la scène) sur diverses strates (les tirets jouent ici un rôle de mise en évidence du développement narratif, comme une montée en puissance qui rejoue celle de la fureur du cheval). Tendu entre immobilité et fulgurance, le cheval est présenté d'abord dans sa dimension référentielle, dont témoignent les mesures (son poids, quoiqu'approximatif évidemment et symbolique surtout, qui dit la puissance et la tension épique de la scène) et la série de termes anatomiques (la croupe, les sabots, les paturons). Puissant, massif et nerveux, bringuebalant ses deux grooms à son gré, Zahir, lorsqu'il est de chair, évoque déjà d'autres chevaux littéraires, et c'est Bucéphale qui sort du van de Jean-Christophe de G.

Une lecture métaphorique s'impose très vite en effet, et le corps référentiel du cheval se fond d'abord en une figure féminine, par le motif de la finesse (ici les paturons, là les poignets). Les deux figures tutélaires du roman, Zahir et Marie, se superposent – on remarque les effets d'assonance (d'anagramme, pour forcer un peu le trait) qui unissent leurs prénoms. Enfin Bucéphale rejoint Pégase, et la dimension réflexive de l'épisode se déploie lorsque le texte s'affranchit des frontières de la vraisemblance et du régime mimétique de la narration. Lorsque Zahir s'apprête à sauter par-dessus la cohorte de voitures qui le poursuivent, lorsque sa crinière

échevelée rappelle celle de Marie, présentée dans cette posture de Méduse au début du roman (*VSM*, 15), il incarne à son tour l'idéal de fusion des éléments (l'animal et le cosmos, dans une poétique de l'*enargeia*) pour se sublimer en une image de l'énergie toute pure, érotique et poïétique, qui innerve le cycle.

Selon Nicolas Xanthos, on assiste dans ce passage de l'animal au mythe à un changement de régime de l'écriture toussaintienne, qui correspond à l'avènement d'un nouveau mode de présence au monde. Si, en effet, l'intériorité se caractérise d'abord dans ces livres par le défaut et le manque dont le voyage en Orient (à travers le paradigme de la fatigue, de la maladie, et de la désorientation constante, amoureuse et géo-culturelle, du narrateur) marque un paroxysme, Zahir devient une figure pivot vers une autre forme de présence. Le cheval, d'abord, est pleinement ancré dans un présent fait de sensations qui oblitèrent toute maîtrise, jusqu'au vomissement quasi-sartrien de la pauvre bête dans l'avion, qui ravive les affinités de la plume toussaintienne avec le roman existentialiste[118]. Pourtant, lorsque Zahir devient Pégase, l'analogie dépasse la sphère de l'immédiat : le « mode Pégase » s'oppose au « mode Zahir », et signale la reconstitution d'un lien entre le personnage et le monde :

> Et si c'est à l'effacement de soi dans les assauts du monde que peut conduire l'intériorité en mode Zahir, c'est de la reconquête de soi dans les assauts du monde que peut conduire l'intériorité en mode Pégase. En une alchimie romanesque paradoxale, c'est d'un monde non perçu et d'un soi absent que naissent l'être et son univers[119].

Un changement dans la poétique de Toussaint s'opère là, selon Xanthos, qui concilie absence et omniprésence, vide et saturation, dont la scène impossible du vomissement du cheval fournit une illustration sans équivoque : l'élan romanesque l'emporte sur les lois du réel, et parachève la sublimation du cheval en figure de l'écriture romanesque. Toussaint le sait, qui s'en félicite comme d'un paroxysme des puissances de la fiction[120]. La cavalcade de Zahir participe ainsi d'une stratégie de

---

[118] Voir sur ce point, et sur d'autres encore, la riche étude de Ernstpeter Ruhe, « D'une poignée de vent : La vie de Marie selon Toussaint », in *French Forum*, Vol. 36, n° 1, Hiver 2011, p. 95-114. Disponible en ligne en version longue : http://jptoussaint.com/documents/9/92/D'une_poign%C3%A9e_de_vent._La_vie_de_Marie_selon_Toussaint.pdf, consultée le 14 mai 2018.

[119] Nicolas Xanthos, « De Zahir à Pégase : poétique de l'intériorité dans le cycle de Marie de Jean-Philippe Toussaint », dans Bruno Blanckeman et Barbara Havercroft (dir.), *Narrations d'un nouveau siècle. Romans et récits français (2001-2010)*, Paris, Sorbonne Nouvelle, 2012, p. 133-144, p. 142.

[120] Cécile Cavillac, dans son étude sur les liens entre vraisemblance et autorité narrative, distingue ainsi trois modes de « rhétorisation » qui engagent divers types d'autorité : le garant du discours réside dans le récit lui-même, dans la force persuasive de la voix narrative ou dans la primauté des faits. Faire vomir un cheval (et s'affranchir du même coup de toute vraisemblance) sans que l'adhésion au récit n'en tremble relève ainsi du deuxième type d'autorité, toute entière tenue dans la posture du narrateur

l'écriture romanesque par tableaux et fulgurances (de même que le cheval apparaît soudain « à la fois en plein galop et arrêté ») :

> La scansion qui s'installe alors, les mots qui s'emballent, qui foncent, se précipitent sur les traces du pur-sang, le rythme heurté, saccadé, de la phrase, calqué sur le galop du cheval, ont quelque chose à voir avec le souffle qui manque, on est – l'auteur, le lecteur, les poursuivants, la phrase –, littéralement, à bout de souffle. (*L'Urgence et la patience*, 44-45)

Emballement du rythme et ambition visuelle, voire spectaculaire, s'allient pour renouer avec une « énergie romanesque pure[121] ». À l'échelle de la phrase, le travail de la « scansion » soutient une nouvelle ampleur nourrie en outre par le motif récurrent de la vitesse[122], et qui cherche à s'approprier la puissance imageante du cinéma par des « scène[s] forte[s][123] ». Frank Wagner parle à ce propos d'un passage

---

toussaintien. Voir Cécile Cavillac, « Vraisemblance pragmatique et autorité fictionnelle », *Poétique*, n° 101, 1995, p. 23-46.

[121] « Sans intrigue, sans personnages, qu'est-ce qui fait tenir un livre ? Il lui faut une énergie intérieure. L'humour en était une. Désormais, je cherche une énergie romanesque pure ». Propos recueillis par Marie Desplechin, « Jean-Philippe Toussaint : "Je cherche une énergie romanesque pure" », dans *Le Monde des Livres*, 18 septembre 2009. Voir également ses propos à Chen Tong, dans « Écrire, c'est fuir (Conversation à Canton entre Chen Tong et Jean-Philippe Toussaint les 30 et 31 mars 2009) » : « La priorité, pour *Fuir*, c'est ce que j'appellerais *l'énergie romanesque*, ce quelque chose d'invisible, de brûlant et de quasiment électrique, qui surgit parfois des lignes immobiles d'un livre ». (Edition « Double », p. 183).

[122] Le paradigme de la vitesse prend progressivement le pas, chez Toussaint, sur celui de l'immobilité et de la lenteur, et le cycle de Marie en offre de multiples déclinaisons qu'on lira en parallèle avec l'étude de Christophe Studeny, L'Invention *de la vitesse. France, XVIII^e^-XX^e^ siècle*, Paris, Gallimard, 1995 (particulièrement, lorsqu'il s'agira du galop emporté de Zahir, cette section sur les accidents de la route parisiens – y compris la mort d'un prince d'Orléans : « Chevaux emballés », p. 123-126).

[123] Entretien avec Jean-Philippe Toussaint, propos recueillis par Christine Montalbetti, dans Andrea del Lungo, *Le début et la fin du récit*, *op.cit*., p. 305-315, p. 309. La référence cinématographique est fréquente chez Toussaint, particulièrement dans le cycle. Jeanne-Marie Clerc (« Romanciers français et images postmodernes », *in* Jeanne-Marie Clerc (dir.), *Cinéma, Littérature, adaptations*, Montpellier, Éditions du CERS, 2009, p. 343-358) montre par exemple que la maison de couture de Marie, « Allons-y Allons-ó », est baptisée ainsi en hommage à la réplique culte de Belmondo dans *Pierrot le fou*. Toussaint a d'ailleurs adapté pour le cinéma, sous la forme d'un court-métrage, cette scène d'échappée du cheval. Étonnamment (et pour des raisons techniques dont il s'explique ailleurs), cette adaptation ne montre pas le cheval, et à l'écran ne demeure que le décor inquiétant d'un aéroport filmé de nuit, tandis que défile une bande-son de sabots qui claquent sur le macadam et de hennissements furieux. Le romanesque, saturé dans le texte, s'évide absolument à l'image.

du minimalisme stylistique au « baroque[124] », et Toussaint évoque ailleurs les « triple[s] saut[s] périlleux[125] » de la phrase mariale.

Le rythme et l'image : la fameuse scène d'ouverture de *Nue*, qui fait défiler une mannequin vêtue d'une robe en miel, dernière invention de haute-couture de Marie, jusqu'à la chute de la malheureuse immédiatement châtiée par la colère des abeilles qui suivaient dans son sillage, se lit comme une nouvelle démonstration de ce brio romanesque. Cette scène, dont on pourrait d'abord croire qu'elle renoue avec une esthétique de la chute (tonale, aussi) au moment où le pari échoue, affiche toutefois dans ce faux échec sa conscience réflexive : lorsque Marie salue, à la fin du défilé désastreux, elle « appos[e] sa signature sur la vie même, ses accidents, ses hasards et ses imperfections » (*Nue*, 24), acceptant l'aléatoire de toute chose et le réinscrivant par là dans son projet global. Le geste de Marie marque ainsi un dernier degré dans la thématisation de l'œuvre en devenir comme art poétique, puisque la création artistique – celle de Marie, celle évidemment de l'auteur – rejoint enfin l'essence de la vie. Nul dégonflement, alors, dans le désastre magnifique du défilé (qui contraste exactement avec le « désastre infinitésimal » de la fleur dissoute à la fin de *Faire l'amour*), mais l'affirmation au contraire d'une toute puissance romanesque.

Si les tableaux marquent depuis le début les temps forts des romans de Toussaint, ils prennent dans le cycle de Marie une importance rhétorique stratégique à mesure qu'ils investissent les lieux du romans – aussi bien en termes d'architecture générale, notamment par le travail des commencements, qu'en termes de spatialité, puisqu'ils mordent sur la peinture de l'espace pour ramener l'élan d'élargissement à une énergie centripète. Cette esthétique du morceau de bravoure comme tremplin et réalisation à la fois de l'élan romanesque s'accompagne en effet d'un changement tonal, que la critique a surtout commenté sur le plan quantitatif (la disparition des

[124] « *La Réticence* marque, sur ce plan également, un tournant, puisque la sobriété stylistique des débuts y cède la place à une écriture où l'accroissement de la longueur des phrases découle d'une concaténation de propositions subordonnées relatives, avec rejet fréquent de l'antécédent. Mais c'est surtout à dater de la parution de *Faire l'amour* que la rupture stylistique semble consommée, avec l'adoption d'une écriture profuse et volontiers baroque, qui n'a plus rien de minimaliste. » Frank Wagner, « La vérité sur Jean-Philippe Toussaint (éléments pour une poétique de l'œuvre toussaintienne) », *Vox Poetica*, 18 mai 2011 (cet article constitue une version amplifiée de « Monsieur Jean-Philippe Toussaint et la notion de Vérité (Pour une poétique perspectiviste) », *op.cit*. En ligne: http://www.vox-poetica.org/t/articles/wagner2011.html#_ednref40. Consulté le 24 avril 2018.

[125] « […] relisant [*La Salle de bain*] pour corriger les épreuves de l'édition de poche, je me suis rendu compte qu'on y trouve déjà ce qui fait l'essentiel de mes livres aujourd'hui, même si je suis sans doute meilleur techniquement, plus à l'aise - là, les phrases étaient courtes, je ne faisais pas de triple saut périlleux. » Sylvain Bourmeau, « Écrivain contemporain », *Les Inrockuptibles*, 17 août 2005, n° 507 / 14 septembre 2005, n° 511, repris in *Revue de presse*, Paris, Éditions de Minuit, 2005, p. 23.

traits d'humour caractéristiques d'une première manière ironique de Toussaint, au profit d'un enfoncement dans une mélancolie amoureuse). Plus que celle de l'humour, par définition difficilement quantifiable et souvent décidé par l'interprétation, c'est la question de l'*ethos* du personnage qui se pose avec force dans ces tableaux – et s'articule plus largement avec celle de la posture de l'auteur, à mesure que s'affirme la ligne éditoriale du projet toussaintien. La baignade aérienne de *Faire l'amour*, que j'ai commentée d'abord pour mesurer le rapport à l'exotisme de ces romans orientaux, illustre par ailleurs un mouvement d'expansion et de saturation du Je caractéristique de cet ensemble romanesque. Il faut relire la scène de méditation de *Monsieur* pour prendre la pleine mesure, de la modification des équilibres sous la plume toussaintienne, entre écho et bascule.

> Autour de Monsieur, maintenant, c'était comme la nuit même. Immobilisé sur sa chaise, la tête renversée en arrière, il mêla de nouveau son regard à l'étendue des cieux, l'esprit tendu vers la courbure des horizons. Respirant paisiblement, il parcourait toute la nuit de la pensée, toute, loin dans la mémoire de l'univers, jusqu'au rayonnement du fond du ciel. Atteignant là l'ataraxie, nulle pensée ne se mut plus alors dans l'esprit de Monsieur, mais son esprit était le monde – qu'il avait convoqué.
>
> Oui. Il allait se gêner, Monsieur. (*M*, 96-97)

Tout un travail de tremblement du sens se déploie ici pour dire la disparition des frontières entre l'esprit humain et l'univers, en une scène de contemplation où le personnage, monté sur le toit de son immeuble avec une chaise dans un élan de sortie du monde, contemple alternativement les toits de Paris et les étoiles (qui lui renvoient d'abord l'image du réseau de métro parisien). C'est, une fois encore, par un savant jeu de proportions que se déploie l'humour de la scène : les contours se floutent (par la modalisation, « comme la nuit même », qui confère à l'annotation temporelle une valeur métaphorique solennelle), le regard se perd dans une immensité sans fin (« l'étendue des cieux », « la courbure des horizons » : où le second pluriel rejoue malicieusement le premier pour défiger le syntagme clichéique). L'espace et le temps se confondent, et la « mémoire » du sujet rejoint celle du cosmos : le « rayonnement du fond du ciel » peut s'entendre comme une référence au Big Bang, fable des origines entraperçues et scène fondatrice par laquelle Monsieur tient désormais en son esprit l'essence même du monde. De là son autorité, sinon divine, du moins astronomique ; doublement dégonflée toutefois par le décrochement typographique du tiret et par le commentaire immédiat qui s'ensuit. La grandiloquence de ces tournures qui croient toucher à la poésie par l'ellipse, l'allusion et la préciosité des jeux de

langage est écrasée par la chute, retour de la fonction de commentaire du narrateur brusquement désolidarisé de son personnage et rupture criante du registre, des accents philosophico-méditatifs des épicuriens à la boutade : « Olé [126] ». C'est bien différemment qu'il en va donc dans *Faire l'amour* :

> J'avais le sentiment de nager au cœur même de l'univers, parmi des galaxies presque palpables. Nu dans la nuit de l'univers, je tendais doucement les bras devant moi et glissais sans un bruit au fil de l'onde, sans un remous, comme dans un cours d'eau céleste, au cœur même de cette Voie lactée qu'en Asie on appelle la Rivière du Ciel. […] Je nageais comme en apesanteur dans le ciel, respirant doucement en laissant mes pensées se fondre dans l'harmonie de l'univers. J'avais fini par me déprendre de moi, mes pensées procédaient de l'eau qui m'entourait, elles en étaient l'émanation, elles en avaient l'évidence et la fluidité […] et je pensais, mais c'est déjà trop dire, non, je ne pensais pas, je faisais maintenant corps avec l'infini des pensées, j'étais moi-même le mouvement de la pensée, j'étais le cours du temps. (*FA*, 51-52)

Cette scène, par excellence, illustre la tentation du spectacle de plus en plus nette de l'écriture toussaintienne (Sylvain Bourmeau parle d'un « tournant visuel » qu'il associe toutefois, contre l'analyse de Toussaint même, au cinéma davantage qu'au geste pictural[127]). Liquidité et liberté d'une énième scène de piscine se rejoignent dans une aspiration à la disparition de soi par fusion avec l'élément aquatique (nul vêtement pour faire obstacle au contact des corps, nul son qui trahirait une hétérogénéité fondamentale du nageur et de l'eau), pour une « harmonie » qui supprime les frontières comme les proportions, et porte le Je à son point d'expansion paroxystique : enfin dépris de lui-même, le narrateur dément le pari pascalien et s'affranchit des limites de la condition humaine. Le temps, la pensée, le nageur ne se dissocient plus d'un unique mouvement, universel.

Alors que seul un effet de chute – par ailleurs assez systématique pour en devenir une marque auctoriale de cette première période – parachevait le tableau dans les premiers romans (pensons, pour demeurer dans le thème aquatique, aux « deux prunes et une banane » [*TV*, 62] qui émergent à l'entrejambe du narrateur de *La Télévision* flottant dans le lac Halensee de Berlin), pour en signaler le caractère ultimement dérisoire (l'aspect antiromanesque, voire anti-épique, que j'étudiais plus tôt), aucun signe de distanciation *a priori* ici. Le tableau se résoudrait sur une note sérieuse : rassemblement des fils plutôt qu'éclatement dans le rire, soudure contre remise en circulation du texte (par le jeu des points de vue). Morceau de bravoure et

[126] Pour reprendre la conclusion célèbre d'une autre méditation (*SdB*, 36).
[127] Sylvain Bourmeau, « Écrivain contemporain », *op.cit*., p. 16.

stratégie gagnante : Fabrice Gabriel, dont un extrait de l'article figure en quatrième de couverture de l'édition Double, évoque ainsi une « baignade déjà anthologique[128] ».

D'une baignade à l'autre, on passerait ainsi au fil de l'œuvre d'un récit entravé, évidé, réflexif et goguenard, « ludique[129] » pour le dire avec Olivier Bessard-Banquy (ce qui n'empêche pas la mélancolie de hanter ses pages), à un romanesque surexposé, qui connaît ses ficelles et se plaît à en user pour le plaisir d'un lecteur complice. Esprit de sérieux selon les uns (question alors de tonalité), ou basculement de la litote au pastiche (et c'est alors à la rhétorique romanesque qu'on s'attache) : de la saynète à la scène, l'écriture se déplace en un mouvement d'expansion entre les pôles de la distance (affective et tonale) et de l'adhésion (focale), en un mouvement d'expansion. Une ampleur inédite, parce qu'elle n'est pas contrariée, apparaît lorsqu'on place ces deux scènes en regard, et qui serait le signe d'une inflexion de l'œuvre du fragment au tableau et, peut-être, de l'ironie à l'autorité.

De l'*ethos* (fictif) à la posture (qui y ajoute une dimension sociale), cette lecture de l'inflexion suppose donc un franchissement des frontières entre l'espace romanesque et la scène sociale – sur les pas de l'auteur qui nous invite à le suivre, dans une démarche qu'il adopte largement dans ses textes essayistiques hybrides. Cette dynamique de la saturation du monde par le Je correspond, en effet, à l'affirmation d'une posture auctoriale qui rompt avec l'image traditionnelle de Minuit – dont Toussaint avait dans un premier temps embrassé la scénographie fondée sur un double paradigme de l'élection miraculeuse et de la discrétion médiatique[130], et occupe désormais plusieurs scènes, dans un consentement explicite et revendiqué aux logiques de l'exposition mises en évidence par le travail d'Olivia Rosenthal et Lionel Ruffel[131]. La parution en 2017 de *M.M.M.M*, qui rassemble le cycle en un ensemble organique accompagné de sa revue de presse (conçue d'après une maquette d'Anna Toussaint-Santandrea, la fille de l'auteur) ; le travail méticuleux que Toussaint

[128] Fabrice Gabriel, *Les Inrockuptibles*, 11 septembre 2002 (en quatrième de couverture de l'édition « Double »).
[129] Oliver Bessard-Banquy, *Le roman ludique, Jean Échenoz, Jean-Philippe Toussaint, Éric Chevillard,* Lille, Presses universitaires du Septentrion, 2003.
[130] C'est en effet dans l'élaboration d'une posture commune que l'on peut rassembler les auteurs de Minuit depuis la fin des avant-gardes (bien plus que dans un style supposément commun), à l'aune du paradoxe fondateur de l'influence commune qui rassemble et de la singularité irréductible. En effet, le récit de l'entrée dans la maison de l'étoile bleue est jalonné par des *topoi* reconnus : ambition, hésitation, illumination, rencontre avec Lindon, sur le mode du « *Domine, non sum dignus* »…jusqu'à la mort de l'éditeur. On se rapportera aux entretiens de Laurent Mauvignier, Éric Chevillard, Tanguy Viel, Jean-Philippe Toussaint pour des exemples détaillés de ces variations sur un thème commun.
[131] Lionel Ruffel et Olivia Rosenthal (dir.), *La littérature exposée*, *op.cit.*

effectue pour constituer ses propres archives, sur son site internet (qui rassemble ses brouillons, projets en chantier et facettes extra-littéraires de l'œuvre, courts-métrages ou photographies, ainsi que les travaux critiques à lui consacrés et indexés par Laurent Demoulin[132]), ou par la mise à profit d'une résidence d'écriture à Grenoble qui lui a permis de numériser différentes versions de *La Réticence*[133] ; la participation de l'auteur à l'organisation de colloques consacrés à son œuvre[134], s'inscrivent évidemment dans ce paradigme. Deux lectures s'entrelacent ainsi, au croisement des espaces. La première, strictement textuelle, sensible à la dimension réflexive de ces tableaux, entre ironie et pesanteur, développant une poétique de l'ostentation qui empêche que l'on prenne l'hypertrophie du moi au sérieux malgré la disparition des effets de chute ; la deuxième, attentive aux effets de champ dans la constitution d'une figure d'auteur canonisé qui abonderait dans le sens d'un ancrage unaire de ces tableaux dans le sérieux[135].

Dans un article sur la question de l'autorité narrative dans le roman contemporain, Frances Fortier et Andrée Mercier proposent une conception dynamique (appuyée sur l'ensemble des éléments de la structure narrative),

[132] http://www.jptoussaint.com. Le site a été lancé le 21 novembre 2009, à 19h30, en direct des Rencontres littéraires internationales de Saint-Nazaire. On lit, sur le site Kalame, cette présentation du projet : « Conçu et réalisé par Patrick Soquet et Jean-Philippe Toussaint, le site www.jptoussaint.com est un site de recherche et de création, qui propose une réflexion sur la spécificité du médium Internet, à partir du travail littéraire, cinématographique et photographique de Jean-Philippe Toussaint. ». source : http://reseau-kalame.be/JP-Toussaint-com-site-de-creation, consulté le 12 mai 2018.

[133] Sous le titre de : « Projet Réticence » dont on lit sur le site la description suivante: « Le PROJET RÉTICENCE, mené par une équipe d'enseignants-chercheurs et d'étudiants de l'Université Grenoble Alpes, coordonnée par Brigitte Ferrato-Combe, avec le soutien de la Maison de la Création, comprend plusieurs volets interdépendants qui associent recherche et création : numérisation et transcription des brouillons, étude génétique et critique, créations et valorisation. Le fonds d'archives de *La Réticence*, d'une exceptionnelle ampleur (plus de 2500 pages), offre l'occasion rare de suivre l'élaboration d'un roman depuis la rédaction des premières pages jusqu'aux échanges avec l'éditeur précédant la publication. » En ligne : http://www.jptoussaint.com/projet-reticence.html. Consulté le 12 mai 2018.

[134] Jean-Philippe Toussaint sera notamment le Président d'honneur du colloque international « Jean-Philippe Toussaint », organisé par Jean-Michel Devésa les 18-22 juin 2019 (https://www.unilim.fr/blf/les-colloques-de-bordeaux/colloque-toussaint/).

[135] Ce sont ces deux lectures possibles (et pas exclusivement concurrentes) que Gaspard Turin et moi avions évoquées lors de la journée « Auteurs en scène », organisée par Estelle Mouton-Rovira et Chloé Brendlé le 3 juin 2016, et dont les actes sont parus sur Fabula : Morgane Kieffer et Gaspard Turin, « Les masques de la plume. Avatars de l'ethos & écriture de soi chez Jean-Philippe Toussaint », Fabula, colloques en ligne, mai 2017. En ligne : https://www.fabula.org/colloques/document4607.php. Emmanuel Bouju propose une lecture éclairante des rapports entre la conception toussaintienne de l'énergie romanesque, telle qu'elle est mise en actes dans le cycle, et une stratégie de reprise d'autorité dont on sait à quel travail de minoration (de meurtre) les dernières décennies du XX^{e} siècle l'ont soumise. Emmanuel Bouju, « Énergie romanesque et reprise d'autorité (Emmanuel Carrère, Noémi Lefebvre, Jean-Philippe Toussaint) », *L'esprit créateur*, n° 3, vol. 54, 2014, p. 92-105. En ligne : http://muse.jhu.edu/article/554237/pdf.

interactive (selon une approche pragmatique) et inférentielle (fondée sur l'interprétation du lecteur virtuel) de cette notion :

> …l'autorité narrative n'est pas un *donné* du texte, elle ne renvoie pas à la posture univoque d'un narrateur qui maîtriserait avec plus ou moins de brio les règles de la narrativité ou celles des esthétiques en vogue ; elle est à construire à travers la reconnaissance des modalités de son instauration, construction qui doit en outre prendre en considération l'éventualité d'une duplicité, d'une critique de l'autorité[136].

On voit ainsi comment les deux lectures que permettent le cycle de Marie, l'une préservant l'ambivalence du geste entre saturation et autodérision, l'autre qui conjoint deux espaces littéraires, celui du texte et celui de la scène médiatique, et conclut à un renforcement stratégique de l'auctorialité, peuvent coexister dès lors qu'on accepte les modalités particulières d'une ambition qui contient déjà sa propre contestation. Les auteures s'attardent sur *Fuir*, pour montrer que le caractère non-fiable du narrateur, qui ne cesse de protester de son incompétence, figure une remise en cause thématisée de l'autorité sans toutefois que l'illusion romanesque en pâtisse :

> Avec *Fuir* de Jean-Philippe Toussaint, l'autorité réside tout entière dans les schémas préformatés de la narration événementielle, qui assure la crédibilité d'un récit répondant aux règles de la mise en intrigue, en dépit de cet invraisemblable narrateur qui ne sait pas pourquoi il est passager d'une moto lancée à vive allure dans un Shangaï de série noire[137].

C'est en réinvestissant les canons romanesques que le texte préserve une autorité surplombante, qui coexiste ainsi avec l'autorité déconstruite que le texte met en scène comme un motif de l'intrigue. Autorité, adhésion fictionnelle (par la puissance de l'illusion, c'est-à-dire le déploiement de l'énergie romanesque) et crédibilité (autour de la question de la vraisemblance) forment donc trois balises nécessaires à la compréhension des modalités des écritures narratives depuis les années 1980.

D'une structure linéaire, reflet de l'absence d'un personnage aboulique à son présent et à son espace (jamais transformé en *lieu*, à défaut d'investissement subjectif), l'écriture romanesque de Toussaint passe ainsi à une structure dramatisée qui mime les aléas amoureux, selon une dichotomie entre saturation et manque. La poétique de l'espace s'inscrit dans cette logique du vide et du plein, et se concentre sur les tableaux. Les espaces déjà saturés le cèdent finalement au trop-plein de

[136] Frances Fortier et Andrée Mercier, « L'autorité narrative en question dans le roman contemporain. Enjeux théoriques et esthétiques d'une notion », *in* Emmanuel Bouju (dir.), *L'autorité en littérature*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010, p. 109-120, p. 113.
[137] *Ibid*., p. 119.

l'intime amoureux d'une part et au trop-plein du geste du narrateur, de l'autre. L'énergie romanesque conjoint en effet un travail du rythme, des espaces et de la structure centrés sur ce Je omniprésent qui, à la différence des autres romans (où, déjà, le personnage polarise le texte), ne fait spectacle (ironique) que de son absence. Dans le cycle marial, le Je qui se substitue au temps n'est plus celui qui, dans *La Salle de bain*, en cherchait pensivement les traces sur son visage. L'établissement romanesque s'accompagne ainsi d'une ressaisie de l'autorité narrative entre *ethos*, posture et structures textuelles (par la volonté d'embrassement spatiale et temporelle de la construction cyclique).

4) LESLIE KAPLAN, UN ROMANESQUE « DES PAS PERDUS[138] » (DE CERTEAU)

Chez Leslie Kaplan, le rapport à l'espace détermine l'écriture depuis le premier livre : dans *L'Excès-l'usine*, l'expérience de l'établissement est représentée selon un parti pris de l'extériorité où l'espace (l'usine) prime sur la subjectivité. Volontairement affronté à « la violence de l'extériorité » pour défaire « la vieille trame de l'intériorité[139] », selon les mots de Foucault, le personnage est occulté par l'objet de son regard :

> le langage de l'intimité se confond alors avec l'observation de la surface des choses et de l'horizon des expériences. Ce serait donc dans un geste dont ne se départissent plus les récits contemporains qui conduit le sujet à « s'extimer » autrement dit à se déporter à la limite extérieure de lui-même, que l'intime affleure paradoxalement, dans la représentation du monde, de l'autre, de la foule des villes. La question ontologique se conjugue alors avec le parcours typographique de personnages perméables aux infimes fluctuations du paysage urbain et des mouvements de l'âme[140].

Depuis ce jalon initial, l'œuvre suit un mouvement d'expansion remarquable qui conjoint élargissement de l'espace parcouru (contre l'immobilité et l'incarcération du premier livre) et ampleur inédite de la phrase et du livre. On passerait ainsi d'un

[138] Comme Michel de Certeau évoque « le parler des pas perdus » : « L'histoire en commence au ras du sol, avec des pas. Ils sont le nombre, mais un nombre qui ne fait pas série. On ne peut le compter parce que chacune de ses unités est du qualitatif. Un style d'appréhension tactile et d'appropriation kinésique. Leur grouillement est un inénarrable de singularité. Les jeux de pas sont façonnages d'espaces, ils trament les lieux. » Michel de Certeau, « Le parler des pas perdus », in *L'Invention du quotidien* [1980], Paris, Éditions Gallimard, coll. « Folio », 1990, p. 179.

[139] Michel Foucault, « L'Expérience du dehors » [1966], in *Dits et écrits*, éd. Daniel Defert et François Ewald, avec la collaboration de Jacques Lagrange, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Sciences humaines », 1994, p. 520-525.

[140] Aline Mura-Brunel (dir.), S*ilences du roman. Balzac et le romanesque contemporain*, Amsterdam, New York, Rodopi, 2004, p. 38.

espace-livre clos à des romans ouverts, d'une prose fragmentaire assez proche des expériences de la poésie textualiste qui lui est contemporaine à une écriture de l'accumulation, par liaison et articulation des paroles les unes aux autres, à mesure que ses personnages s'incarnent. Selon Fieke Schoots en effet, l'importance centrale de l'espace par rapport au temps constituerait une caractéristique définitoire du récit « minimaliste », qui exposerait une intrigue fondamentalement réduite à des procédés d'extériorisation : « [l]e décor est d'autant plus important que l'action consiste principalement en observations et en déplacements[141]. » L'arpentage se substitue à l'introspection et l'espace à l'intrigue. La succession des choses vues importe chez Kaplan parce qu'elle s'imprime sur le sujet et lui donne forme : elle est ancrage et non dérive, selon les principes de la psychogéographie[142]. Or, ce principe demeure fondamental chez Kaplan jusque dans l'écriture de la série, et malgré la parenthèse génériquement codifiée des romans à suspense. Au-delà d'une supposée esthétique minimaliste, il se joue là un enjeu plus large de la relation romanesque du contemporain, marquée par les expérimentations formelles de la fin du XX^e^ siècle et prise dans la négociation de nouveaux contrats d'articulation entre les pôles du romanesque – personnage, intrigue, espace. Cet équilibre est mouvant au sein de l'œuvre de Kaplan, et la poétique de l'ampleur qui se déploie progressivement mène ainsi à un retournement du principe initial : le personnage rendu à l'introspection tend de nouveau à se projeter sur l'espace, dont les contours se floutent à mesure que l'ego les occulte. C'est alors un mouvement de ressaisie de l'autorité narrative qui se dégage, dans la volonté d'embrasser l'espace diégétique pour y fonder le lieu de la pensée singulière et collective.

S'inscrivant dans une longue tradition à la fois poétique et narrative, Kaplan installe ainsi son écriture dans l'espace urbain[143], foyer du « crépitement du

[141] « Le récit minimaliste se situe par rapport à l'espace bien plus que par rapport au temps » écrit-elle au préalable. Fieke Schoots, *Passer en douce à la douane*, Rodopi, Amsterdam, Atlanta, 1997, p. 145.
[142] « La psychogéographie s'appuie sur le postulat selon lequel différents environnements ou ambiances agissent directement sur les sentiments humains et contribuent plus ou moins fortement aux états d'esprit et aux types de comportement auxquels nous pouvons aspirer. » Michael Scheringham, *Traversées du quotidien. Des surréalistes aux postmodernes* [2006], trad. Maryline Heck et Jeanne-Marie Hostiou, Presses Universitaires de France, 2013, p. 164.
[143] Stéphane Bikialo, dans un article consacré à la poétique du détail chez Kaplan, situe le cœur de cette attention dans l'espace urbain. Voir Stéphane Bikialo, « Le détail, le réel », *in* Mireille Hilsum (dir.), *Leslie Kaplan*, Paris, Classiques Garnier, 2016, p. 85-102, p. 100.

moderne[144] », et développe ainsi une poétique de la surface et de la vitesse, de l'accidentel et de l'aléatoire. La ville que parcourent ses personnages doit beaucoup à celle, objet ignoble dans la haute tradition poétique et que la modernité a intronisé, que traverse le marcheur des foules baudelairien et, plus tard, le poète arpenteur dans « Zone[145]», d'Apollinaire. Les figures de la pauvreté, de la marginalité, les prostituées que côtoient les personnages de Kaplan charrient l'héritage de ces modèles – comme de ceux que construit la littérature d'observation urbaine des années 1840, celle des dandys, des flâneurs, des lorettes[146]. Elle s'écrit aussi dans la mémoire particulière des déambulations réalistes (à visée de révélation des fractures sociales chez Balzac, où la traversée de l'espace symbolise l'ambition de ses personnages de parvenus ; ou chez Zola qui voit en le territoire l'identité d'un corps social, et dans la mobilité des êtres le syndrome inquiétant d'une porosité des mondes). Enfin, toute une tradition de la flânerie apparaît en palimpseste[147], qui culmine au XX^e^ siècle dans le projet du surréalisme de faire advenir un « moi au dehors[148] » :

> Nous sommes conviés à un exercice phénoménologique : localiser le boulevard [Bonne-Nouvelle] dans notre champ de perception, comme une

[144] Jean-Michel Maulpoix *La poésie française depuis 1950*, « Les tendances : 1960, Figurer », sur son site http://www.maulpoix.net/, consulté le 9 septembre 2014. Maulpoix étudie ainsi les poètes textualistes, de qui on a pu rapprocher Kaplan à la sortie de ses premiers livres.

[145] Premier poème d'*Alcools* (1913). Voir aussi *Le Flâneur des deux rives*, Éditions de la Sirène, 1918 ; et les « poèmes-conversations », « où le poète au centre de la vie enregistre en quelque sorte le lyrisme ambiant » (Guillaume Apollinaire, « Simultanisme-librettisme » [1914], repris in *Œuvres en prose complètes, II*, éd. Pierre Caizergues et Michel Décaudin, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1991, p. 974-982, p. 976) dans un travail d'effacement du sujet lyrique et de captation, par collage, de bribes du quotidien. Je renvoie aux analyses de Nadja Cohen, *Les poètes modernes et le cinéma (1910-1930)*, Paris, Classiques Garnier, 2013 (je renvoie aux pages 57-61), et je la remercie d'avoir attiré mon attention sur ce point lors du colloque où j'ai d'abord présenté ces réflexions

[146] Pour une périodisation de l'écriture du détail dans la littérature française des siècles modernes, voir notamment Luc Rasson et Franc Schuerewegen, « Le peu d'existence », *in* Luc Rasson et Franc Schuerewegen (dir.), *Pouvoir de l'infime. Variations sur le détail*, Saint Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 1997, p. 7-14.

[147] Sur les pas de Walter Benjamin (*Paris capitale du dix-neuvième siècle. Le livre des passages* [1989], trad. Jean Lacoste, Paris, Les Éditions du Cerf, 1993), de Barbey et d'Apollinaire, d'Aragon et de Queneau. Jean-Luc Joly resitue dans l'histoire littéraire ce qu'il appelle le « souci de lecture de la ville », si prégnant aujourd'hui qu'il en viendrait à constituer un courant de pensée en soi : « … non seulement Perec partageait ce souci d'une lecture de la ville (déjà présent chez Baudelaire ou Zola, ultérieurement chez Walter Benjamin (…) avec les Surréalistes et les Situationnistes, mais parmi ses contemporains ou ses successeurs actuels, aussi bien écrivains que plasticiens (Butor, Modiano, Bon, Christo, Stalker…), qu'urbanistes, architectes, philosophies, anthropologues ou sociologues (Matta-Clark, Virilio, Deleuze, Marin, Augé…), ce type de projet se présente avec une constance si remarquable que c'est presque d'un courant de pensée qu'il faudrait ici parler, lequel se préoccupe tout autant de rapport à l'espace, de perception rhizomatique ou fractale du réel, que de manière de vivre ensemble, d'infra-ordinaire ou d'esthétique de la rue. » Jean-Luc Joly, « Succession de lieux : Georges Perec, Thomas Clerc », *in* Maryline Heck (dir.), *Filiations perecquiennes*, Bordeaux, Le Castor astral, 2011, p. 161-184, p. 162.

[148] Jean Pfeiffer, « Breton, le moi, la littérature », *Nouvelle Revue Française*, 1967, n° 172, p. 858, cité dans Michael Sheringham, *op.cit*., p. 90.

> chose qu'il nous faudrait saisir tout à la fois avec notre corps et notre esprit. Sachant que ce qui doit être montré, c'est bien le boulevard et non pas nous[149].

Le pari surréaliste de faire advenir le quotidien, particulièrement dans sa dimension spatiale par « l'expérimentation, la documentation et l'inventaire », « vise à révéler la réalité, à travers des techniques de dé-familiarisation, de rupture, de perturbation[150] » qui renouvellent le regard et l'affranchissent des réseaux de sens et d'interprétations préconstruits. Cette approche s'ancre dans l'espace au détriment apparent de l'intime, suivant une dichotomie toujours déjà poreuse : dans l'œuvre postérieure de Perec, l'extime devient ainsi le lieu de la révélation paradoxale. La représentation du dehors, initialement recherchée pour dans un effort de sortie de soi, donne lieu à un reflux de subjectivité sensible particulièrement à travers le regard nécessairement cadré, incarné, affecté (entre deux pôles qu'incarneraient, par exemple, *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*[151] et *Espèce d'espace*[152]). On lisait déjà dans le projet unanimiste de Jules Romains la volonté de conjoindre arpentage urbain et constitution de communautés électives, dans *Les Hommes de bonne volonté*[153], dont les protagonistes multiplient les promenades dans les quartiers de Clichy, de la Villette, de l'île Saint Louis, mais aussi comme un programme plus large qui considère notamment le café, « chapelle provisoire », comme le lieu où se reconstitue une humanité partagée[154].

---

[149] Voir les analyses de Michael Sheringham à ce sujet, notamment p. 85 (cité ici) et *sqq* : « Si le mécanisme de l'attention 'donne expression' à un 'je', puisqu'il implique une certaine orientation physique et une réceptivité consciente à l'égard du donné, ce 'je' renvoie moins à une identité psychologique qu'à un avatar anonyme qui cherche à saisir le monde, un 'moi en dehors'. L'opération qui produit le sentiment d'évidence nous éloigne de notre moi singulier, pour nous amener à l'impression d'une participation plus large au cours des choses, au sein d'une totalité de relations. » (90). Ce projet ne se cantonne pas à la poésie, et fonde au contraire l'esthétique du « roman poétique » cultivée par les Surréalistes à la suite des romanciers cubistes ou dadaïstes (Apollinaire, Max Jacob, André Salmon, et jusqu'à Breton – avec *Nadja* – et Aragon – *Anicet ou le panorama*, *Le paysan de Paris*.). Voir à ce propos Pierre A. G. Astier, *La crise du roman français et le nouveau réalisme. Essai de synthèse sur les nouveaux romans*, Paris, Nouvelles Éditions Debresse, 1968, p. 43 et *sqq*.

[150] *Ibid*., p. 88.

[151] Georges Perec, *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, [*Cause commune* 1975], Christian Bourgois, 1982.

[152] Georges Perec, *Espèce d'espace*, Galilée, 1974.

[153] Jules Romains, *Les Hommes de bonne volonté*, Paris, Flammarion, 1932-1945.

[154] « En notre époque, où les anciennes religions perdent un à un leurs temples et leurs fidèles, le café est un des lieux où s'élaborent les liens de l'humanité, les nouveaux émois religieux, les nouvelles participations au Divin. […] Sachons donc nous contenter des réalisations pauvres, mais spontanées et sincères, qu'il nous offre, et honorons, d'un culte fait surtout d'espérance, les cafés, ces chapelles provisoires. » Jules Romains, « À la gloire des cafés », *Bulletin des Amis de Jules Romains*, n° 49-60, automne 1991, p. 23, cité par Aude Leblond, *Sur un monde en ruine. Esthétique du roman-fleuve*, Paris, Honoré Champion éditeur, 2015, p. 226. Aude Leblond écrit en commentaire : « La poésie unanime veut concilier la célébration d'une modernité toute citadine avec un élan de démocratisation :

De cette tradition mêlée et hétérogène découle ainsi le regard que Kaplan promène sur la ville, recentrée sur le fragment pour une lecture de l'espace défigeante. Dans ses livres, le regard tend la phrase et informe l'espace : la déambulation fonde le principe de l'intrigue, de plus en plus ouverte à cet aléatoire, et fait advenir ses lieux. La ville, chez Kaplan, devient « *transhumante*[155] », elle se défait des logiques fonctionnelles de l'urbaniste ou du cartographe et se livre aux pratiques et usages de ces personnages arpenteurs :

> Les jeux de pas sont façonnages d'espaces. Ils trament les lieux. A cet égard, les motricités piétonnières forment l'un de ces « systèmes réels dont l'existence fait effectivement la cité », mais qui « n'ont aucun réceptacle physique ». Elles ne se localisent pas : ce sont elles qui spatialisent[156].

La marche constitue ainsi, selon de Certeau, un « espace d'énonciation[157] », qui fait advenir des logiques personnelles contre un système de la ville comme concept.

> La geste cheminatoire joue avec les organisations spatiales, si panoptiques soient-elles : elle ne leur est ni étrangère (elle ne se passe pas ailleurs) ni conforme (elle n'en reçoit pas son identité). Elle y crée de l'ombre et de l'équivoque. Elle y insinue la multitude de ses références et citations (modèles sociaux, usages culturels, coefficients personnels). Elle y est elle-même l'effet de rencontres et d'occasions successives qui ne cessent de l'altérer et d'en faire le blason de l'autre, c'est-à-dire le colporteur de ce qui surprend, traverse ou séduit ses parcours. Ces divers aspects instaurent une rhétorique. Ils la définissent même[158].

Le singulier contre le panoptique, la porosité des codes spatiaux avec les codes culturels et singuliers qu'y incrustent les usagers, et l'ouverture des logiques du système à l'aléatoire et à l'hétérogène : tout cela concourt à faire de la marche comme pratique de l'espace un « art moderne de l'expression quotidienne[159] », dont la synecdoque (qui fait jouer la partie et le tout) et l'asyndète (qui sélectionne les éléments et établit des liens en supprimant ce qui les empêchait) seraient les figures fondamentales. Sous la plume de Certeau, la marche se convertit ainsi en une pratique de lecture de la ville, dans l'évocation du singulier au sein du système et dans

---

le poème doit ouvrir un espace de proximité accrue à un public élargi, qu'il invite à une communauté laïque ».

[155] Michel de Certeau, « Le parler des pas perdus », in *L'Invention du quotidien. I. Arts de faire*, Paris, 1980, p. 142 (italiques d'origine).

[156] *Ibid*., p. 147. La citation vient de Charles Alexander, « La cité semi-treillis, mais non arbre », *in Architecture, Mouvement, Continuité*, Paris, Société des architectes diplômés par le gouvernement, 1967.

[157] Michel de Certeau, *op.cit*., p. 148.

[158] *Ibid*., p. 152.

[159] Jean-François Augoyard, *Pas à pas. Essai sur le cheminement quotidien en milieu urbain*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Espacements », 1979, cité par Michel de Certeau, *op.cit*., p. 152.

l'appropriation de l'espace comme une combinatoire de signes. Jean-Luc Joly analyse la flânerie, dans une perspective sociologique, comme une dérive spatiale, une « entreprise post-situationniste de déconditionnement, d'abandon au divers, de pari sur la surprise et la nouveauté, de "déroute", de "déterritorialisation[160]" ».

Chez Kaplan, cet exercice de déterritorialisation du regard se traduit par une déterritorialisation symétrique de la langue, voire du récit : l'inventaire, la liste, le fragment et le blanc s'opposent ainsi à toute tension narrative et constituent un principe d'écriture romanesque paradoxal. L'arpentage, inscrit dans une tradition poétique qui trouve son paroxysme dans les expérimentations surréalistes, est ainsi ce mouvement de décentrement du regard qui guide la plume en dehors des parcours prévus et surplombants, pour livrer l'espace en dehors des itinéraires pré-déterminés. Il se joue dans ce principe d'écriture une volonté politique, qui tient à distance les discours préconstruits tant sur l'espace que sur les manières de l'investir. Les figures d'errants et de sans-abris chez Kaplan portent cette réflexion au cœur du romanesque : si leur valeur métaphorique liée à la folie et à la marginalité, largement informée par les références intertextuelles, est indéniable, elles n'en ont pas moins une existence politique de contestation des valeurs et usages assignés.

Celui-ci naît dès *L'Excès-l'usine*, où l'écriture du lieu clos est tenaillée par la conscience de travailler un matériau connu, et même *littéraire* (depuis Zola, et bientôt dans toute une littérature laborieuse[161]). Dans *Le Livre des Ciels*, l'expérience du personnage est jalonnée de motifs familiers, issus notamment des études sociologiques. La métaphore du spectacle qui parcourt le livre dit bien le lien inévitable de l'écriture avec une iconographie intellectuelle ou culturelle préexistante : les événements de la vie de cette ouvrière, en usine ou en ateliers, en province puis à Paris, ne nous sont pas inconnus. L'expérience en elle-même n'est pas inédite ni individuelle, elle relève d'un savoir partagé, ancré dans l'époque :

> « Je connais la scène », (*LC*, 45)
>
> « Les femmes, je les vois toutes. Je vois leur vie précise. » (*LC*, 36)
>
> « La plage et la jetée, et la mer, heureuse. On la reconnaît. On la reconnaît exactement. » (*LC*, 54).
>
> « Au coin de la rue, le café marron, déplié comme un décor. » (*LC*, 103)

[160] Jean-Luc Joly, *op.cit*., p. 168.
[161] Voir chapitre 5.

Il s'agit alors, par la poétique du regard tendue vers une défamiliarisation du quotidien, de rendre l'espace à son inquiétante étrangeté[162].

Cette esthétique générale de l'arpentage place le personnage au carrefour du monde : parcourir le monde pour s'en faire le regard enregistreur, aller aussi à sa rencontre et sortir de sa posture de passivité. Les dynamiques de déplacement qui soutiennent ces romans, la marche, le départ soudain, les errances en transports en commun, le déménagement, en autant de formes possibles de la traversée qui s'inscrivent dans une conception proprement contemporaine de l'identité, traduisent des logiques alternatives d'occupation et de traversée de l'espace qui portent une résistance aux impératifs productivistes d'une société de la saturation. Ainsi le sociologue David Le Breton voit-il dans ces pratiques le corollaire spatial d'un désir paradoxal de blancheur qui s'incarne, par ailleurs, dans la constitution des personnages :

> Sur les chemins de traverse, le sentiment de soi se dénoue, les exigences de la vie sociale se relâchent. La marche est un exercice ludique et contrôlé de disparition, une réappropriation heureuse de l'existence[163].

Cependant, si l'ensemble de l'œuvre de Kaplan obéit au principe du fragment, aussi bien dans l'agencement textuel par chapitres et paragraphes nettement délimités que dans la sélection des éléments rapportés de l'intrigue, et à la minoration, elle suit également une dynamique d'ampleur progressive, tant au niveau de la phrase que du livre lui-même. Des romans clos des premières années, on passerait aux romans ouverts de la série elle-même laissée ouverte, et débordée par *Millefeuille* et *Mathias et la Révolution*. Dans un ouvrage paru en 2016 sous la direction de Mireille Hilsum, les contributeurs s'attachent à cette difficile question de la périodisation de l'œuvre, des livres blancs du début à la série ouverte en 1996, du roman au théâtre, de la littérature publiée aux ateliers et résidences d'écriture (dans des lycées et des prisons).

---

[162] Les questions qui travaillent ce texte résonnent avec celles qui guident l'écriture de Perec pour *Ellis Island* : « Comment reconnaître ce lieu ? / restituer ce qu'il fut ? / comment lire ces traces ? / comment aller au-delà, / aller derrière / ne pas nous arrêter à ce qui nous est donné à voir / ne pas voir seulement ce que l'on savait d'avance que l'on verrait ? / Comment saisir ce qui n'est pas montré, ce qui n'a pas été photographié, archivé, restauré, mis en scène ?/ Comment retrouver ce qui était plat, banal, quotidien, ce qui était ordinaire, ce qui se passait tous les jours ? […] « Au début, on ne peut qu'essayer / de nommer les choses, une à une, platement, / les énumérer, les dénombrer, / de la manière la plus banale possible, de la manière la plus précise possible, en essayant de ne rien oublier ». Georges Perec, *Récits d'Ellis Island, histoires d'errance et d'espoir* [INA, 1979], P.O.L, 1994, p. 37 puis 41.

[163] David Le Breton, *Disparaître de soi. Une tentation contemporaine*, Paris, Métaillé, coll. « Traversées », 2015, p. 17.

La cartographie générale est donnée par l'auteure elle-même, qui souligne le mouvement d'expansion progressif dont il est question ici :

> Disons qu'il y a cette « trilogie », *L'Excès-l'usine, Le Livre des ciels, Le Criminel*, qui a permis ce que j'ai appelé pour moi-même « l'arrivée du temps », ensuite des romans écrits au présent, *Le Pont de Brooklyn, L'Épreuve du passeur, Le Silence du diable, Les Mines de sel*… Et puis avec la série *Depuis maintenant* des romans écrits au passé mais visant d'autant plus le présent… Je ne peux pas dire que j'ai arrêté la série *Depuis maintenant*, même si *Millefeuille* est en dehors de la série, et ce que j'écris en ce moment (*Mathias et la Révolution*) aussi. Nous verrons[164]…

Les trois premiers textes, si Kaplan les rassemble d'abord pour leur rapport commun au temps pré-narratif, se rejoignent en outre de manière flagrante dans le traitement de l'espace : de l'enfermement à l'usine, selon les comparaisons carcérale et concentrationnaire qu'on sait et qui disent le traumatisme d'une conscience désubjectivée et déshumanisée, à l'enfermement au « château » du *Criminel*, asile psychiatrique où travaillent les deux personnages principaux, Louise et Jenny[165].

La structure tendue du roman, en trois parties qui font pressentir la catastrophe à venir par un travail de l'annonce et du suspense, s'inscrit dans l'héritage de la tradition du noir, qui perdure chez Kaplan jusqu'au *Silence du diable* : fragmentation en chapitres et orchestration surplombante en actes se recoupent, pour tenir la gageure d'un texte qui veut défaire le présent des contraintes de la causalité narrative, dans un effort de dilatation du temps qui laisse place à l'aléatoire, tout en réinscrivant celui-ci dans le temps dramatisé de la catastrophe, jusqu'au dénouement qui rassemble les indices du drame en une clausule fermante[166], dans la synthèse des caractères et des actes singuliers. En ce sens, « l'arrivée du temps » s'incarne d'abord dans un patron narratif génériquement identifiable qui marquerait un premier degré romanesque dans l'œuvre de Kaplan, et dont les références persistent dans la série avec, toutefois, un travail de détissage de cette trame qui tantôt la prend à l'envers (*Fever* place le meurtre en prologue et fait disparaître l'enquête policière au profit d'une introspection philosophique des deux jeunes assassins) ; tantôt la subsume dans un autre paradigme (les indices qui annoncent la mort prochaine des deux adolescents errants, dans *Millefeuille*, sont inscrits dans le schème psychanalytique du roman bien plus que dans les échos au roman noir).

[164] Leslie Kaplan, « Entretien avec Mireille Hilsum », *in* Mireille Hilsum (dir.), *Leslie Kaplan*, Paris, Classiques Garnier, 2016, p. 223-238, p. 235.
[165] Voir chapitre 4.
[166] Toujours selon la terminologie de Philippe Hamon.

Une tension croissante s'instaure néanmoins au fil de l'œuvre entre ce travail stylistique à l'échelle de la phrase et l'embrasement de plus en plus net d'une structure narrative qui consent à la fiction et au roman. La constitution du personnage en est un lieu témoin : depuis la voix impersonnelle du premier livre et la femme anonyme du *Livre des Ciels*, aux personnages singularisés mais essentiellement allégoriques des romans singuliers, et jusqu'aux personnages ancrés de la série *Depuis maintenant*. Ces derniers, munis d'un état-civil complet, d'un passé signifiant, inscrits dans le monde professionnel et lestés d'effets de réel qui les incarnent, marquent un point d'aboutissement du processus d'embrassement de la fiction traditionnelle, voire une installation dans un modèle qu'on dirait balzacien du personnel romanesque, régi par des principes d'incarnation sociale et psychologique et tenu, structurellement, par un schéma de retours au gré des tomes de la série. Selon Anne Besson, la constitution même de la série romanesque implique que l'espace prime sur le temps : la chronologie y demeure inexistante, ou vide, elle n'est plus le principe d'organisation des volumes (ce qui la différencie du cycle).

> Retour répétitif, discontinuité de l'intrigue, réitération : la série est l'ensemble où les parties l'emportent sur le tout, c'est-à-dire où chaque partie vaut fondamentalement pour le tout, non seulement parce que chacune présente une intrigue complète et sans lien chronologique réel avec les autres, mais aussi parce que, en conséquence, le monde fictionnel présenté et représenté ne peut pas, et même ne doit pas, se transformer ou se développer ; il est une donnée de départ, complète d'emblée, et très peu modifiable par la suite ; en particulier, le passage du temps n'exerce pas sur lui sa fonction métamorphosante. Des intrigues analogues se déroulent dans un monde fictionnel inaltérable d'où la chronologie est absente[167].

Ce principe d'autonomie du monde fictionnel implique en outre un rapport modifié au personnage, garant lui aussi de la cohérence d'ensemble. En ce sens, *Miss Nobody knows* (le roman et le personnage) prend un relief particulier dans la série *Depuis maintenant* – et dans l'œuvre de Kaplan :

> le premier volume met souvent en scène une entrée dans le monde fictionnel du cycle, et reproduit ainsi la façon dont il entend être reçu par le lectorat. La fonction rejoint la fiction : le volume inaugural remplit son rôle de seuil en racontant cette entrée, naissance d'un individu ou arrivée des personnages dans le temps et sur les lieux de leurs aventures[168].

Découverte, rencontre et entrée progressive dans l'univers du cycle : Marie, caractérisée par la chanson qui lui donne son surnom, joue le rôle essentiel d'un pivot

[167] Anne Besson, *op.cit.,* p. 22-23.
[168] *Ibid*., p. 92.

dans le fonctionnement d'ensemble des romans dont elle forme une composante métonymique. D'autres personnages, secondaires (Simon le psychanalyste, Zoé, Marie-Claude, Sammy, qui reviennent dans plusieurs tomes), ont eux pour fonction de garantir une lecture indexée sur la cohérence globale de la série, suivant un principe de circularité qui étaye la construction de ce monde fictionnel – celui même du retour des personnages balzaciens. Daniel Aranda parle d'un procédé de retour « cloisonnant[169] », typique des séries, et qui empêche le personnage d'évoluer dans le temps (sur les plans physique ou moral). Cela s'oppose au retour « congruent » des cycles, où les apparitions successives du personnage s'additionnent et sont compatibles entre elles selon une dynamique « économique » qu'on voit à l'œuvre chez Toussaint. Le personnage, ainsi, n'a qu'à paraître pour déclencher des phénomènes de reconnaissance : « la récurrence du nom propre vaut essentiellement comme signe, et comme vecteur, de la récurrence de *l'univers fictionnel tout entier*[170] ».

Le rapport à l'espace permet ainsi de mesurer à la fois l'inflexion du roman clos à la série et la permanence d'un motif, celui de l'arpentage, qui apparaît dans l'œuvre dès la sortie de l'usine et s'affirme à mesure que se déploie la série. De l'immobilité contrainte au parcours érigé en principe narratif, et d'une architecture close, bouclée, à des récits en ex-tension réunis par un système complexe de renvois : la linéarité de la narration comme du temps, à partir de la série *Depuis maintenant*, accompagne et souligne un renversement des équilibres entre l'intrigue et l'espace. Cette perspective de lecture amène à redéfinir les contours de l'œuvre telle que l'auteure elle-même la décrit, quitte à se prêter à son tour au jeu malaisé des taxinomies et au risque des relectures téléologiques. Il y a là toutefois une entrée interprétative féconde, qui permet de relier la première manière « minimaliste » de Kaplan et les devenirs romanesques de l'œuvre, en assouplissant cette organisation binaire pour la réinscrire sur le fil d'un *continuum*. À bien des égards, les bornes de la série *Depuis maintenant* apparaissent mouvantes, voire aléatoires, tant les traits caractéristiques liés à l'espace (construit par les parcours urbains des personnages) et à la captation sensorielle du réel (qui se substitue là à l'intrigue réintroduite dans les romans qui succèdent au premier diptyque ouvrier) sont déjà à l'œuvre dans les

[169] Daniel Aranda, *Le retour des personnages dans les ensembles romanesques*, thèse de doctorat, soutenue à l'Université Paris III-Sorbonne Nouvelle, le 31 décembre 1996, sous la direction de Jean Bessière, p. 107, cité dans Anne Besson, *op.cit*., p. 71.
[170] Anne Besson, *op.cit*., p. 73.

romans précédents (*Le Pont de Brooklyn* date seulement de 1987) et perdurent dans les romans les plus récents, sans que ceux-ci appartiennent à la série (*Millefeuille*, *Mathias et la Révolution*). De l'aveu même de l'auteure, la série demeure ouverte[171]. Ce n'est donc pas une homogénéité poétique distincte du restant de l'œuvre qui se donne à voir dans ce rassemblement par voie de paratexte, mais plutôt un effet de gros plan, de recentrement, d'abord sur l'espace (parisien), mais également sur le sujet (de Marie en passeuse de sensibilité à l'auteure elle-même dans le dernier tome autobiographique, *Mon Amérique commence en Pologne*).

La série s'ancre en effet dans un espace nouvellement recentré. Après l'usine comme lieu absent de toute carte et presque métaphorique (à travers une dimension dystopique), et les lieux majoritairement anonymes (seul *Le Pont de Brooklyn* s'inscrit dans une géographie explicite), les romans se recentrent sur l'espace parisien. Les personnages ne tiennent pas en place : ainsi de Dahlia, dans *Les Amants de Marie*, qui explore Paris en scooter (le quartier de la Défense, le quartier du Montparnasse) ; ou de Sammy qui passe son temps à rêver dans les transports en commun parisiens. On constate alors une prolifération des toponymes (stations de métro, noms de places, de rues, de quartiers, noms de magasins ou de ponts…), qui renvoient immédiatement à une entité référentielle connue, en même temps qu'ils suscitent par leur pouvoir d'évocation la rêverie du lecteur. La précision de l'auteur, à la fois dans la nomination du lieu et dans le détail de l'itinéraire à suivre pour y accéder, attire l'attention sur deux effets poétiques *a priori* contradictoires : précision descriptive et respiration de l'imaginaire. « Sammy était accoudé sur le pont de Grenelle et il rêvait. Il venait de la Maison de la Radio et avant de reprendre le RER il avait voulu faire une halte, s'arrêter sur l'eau[172] » : on voit comme l'ancrage parisien (par le nom du pont comme du bâtiment, tous deux parties d'un paysage connu ; par la référence au moyen de transport) est déjà traversé par des logiques de sortie du territoire, l'eau comme le rêve, selon une association bachelardienne qui intègre le symbolique à l'effet de réel.

La puissance de fiction émane précisément de la minutie des informations quant à la situation des personnages. En effet, le travail de nomination ici s'éloigne

[171] Je renvoie à la citation mentionnée plus haut : « Je ne peux pas dire que j'ai arrêté la série *Depuis maintenant*, même si *Millefeuille* est en dehors de la série, et ce que j'écris en ce moment (*Mathias et la Révolution*) aussi. Nous verrons…. » Leslie Kaplan, « Entretien avec Mireille Hilsum », *op.cit*., p. 235.
[172] *Les Amants de Marie*, p. 226.

radicalement de ce que Barthes appelle l'effet de réel[173]. Les lieux parisiens apparaissent comme un réseau de signes qui informent la constitution des personnages. D'abord, sur le plan diégétique, les espaces (urbain et domestique) sont une émanation de leur personnalité en même temps qu'ils symbolisent leur identité sociale : Marie et Simon le psychanalyste déambulent dans le centre de Paris, Millefeuille arpente le quatorzième arrondissement en tous sens, quand Dahlia et Rachid habitent la banlieue et découvrent la ville en étrangers, d'un regard extérieur et neuf. Lorsque Dahlia enfourche son scooter pour visiter Paris, elle incarne un geste d'affranchissement sur plusieurs niveaux : spatial d'abord, rompant avec un imaginaire cloisonnant qui opposerait la banlieue à la grande ville[174] ; mais aussi genré, et il n'est pas anodin, au sein d'un personnel romanesque tout entier conçu selon des rapports binaires d'opposition ou de correspondance, qu'à l'immobilité paresseuse du frère (Rachid) réponde la liberté insoucieuse de la sœur. Les stéréotypes du masculin et du féminin s'inversent, et c'est la jeune fille qui se rêve en conquérante des espaces inconnus quand le jeune homme demeure au foyer maternel. « [Ç]a m'intéresse trop[175] », lance ainsi Dahlia dont la *libido sciendi* redouble, selon un principe fort de la série, celle de Marie (« Miss Nobody Knows »).

Les fragments consacrés à ses expéditions donnent lieu à une critique immédiate et délibérément égocentrée de l'espace perçu[176]. Le goût, comme émanation d'un rapport sensoriel et incarné à l'espace, donne au jugement une

[173] L'effet de réel, théorisé par Roland Barthes dans « L'effet de réel », *Communications*, n° 11, 1968 (passage 84-89), est un concept qui justifie l'existence, dans le texte réaliste, d'éléments dépourvus de toute valeur fonctionnelle pour l'intrigue, et qui n'ont vocation qu'à dénoter l'espace réel concret, attestant ainsi de la vraisemblance du texte.

[174] La bipartition entre Paris et la banlieue se retrouve, toutes proportions gardées, entre Manhattan et Brooklyn dans *Le Pont de Brooklyn*. Tous deux figurent un ailleurs qui n'est pas le centre, espace métaphorique de vide qui touche à l'horreur du tabou (Brooklyn, où disparaît Julien à la fin du *Pont de Brooklyn*, après une scène de paroxysme du malaise entre lui et la petite fille dont il a la garde) ou au néant, pour un espace qui ne se définit que par défaut (pour la banlieue). Lise est ainsi le premier personnage de l'œuvre de Kaplan à arpenter cet espace, dont le nom suffit à le définir sans qu'aucune indication géographique précise soit donnée. Kaplan reprend un cliché de langage au sémantisme saturé (comme elle le fait pour « l'usine », un autre lieu du trop-plein sociologique et du vide communautaire). « Lise éprouve par elle-même une sorte d'incertitude quand elle se rend, comme elle le fait presque tous les matins, en banlieue. » (*L'épreuve du passeur*, 50) ; et aussi : « Elle ne dit rien de la banlieue, elle dit seulement qu'elle ne déteste pas prendre le train, partir et revenir. » (*idem*).

[175] *Les Amants de Marie*, p. 264.

[176] Chaque personnage des *Amants de Marie* y commande une série, essentiellement tendue pour Dahlia par un motif cinétique : « Dahlia va au cinéma » (133-135), « Dahlia explore » (154-155), « Dahlia à Belleville » (188-9), « Dahlia critique » (253-254). Comme chez Montalbetti, le principe de la table à la fin du roman, qui regroupe l'ensemble tout en soulignant sa fragmentation en parties et chapitres, montre une tension entre organicité de l'ensemble et indépendance des composantes. Cela suggère également une pluralité de modes de lecture possibles : linéaire (conforme à la trajectoire romanesque habituelle) ou tabulaire, voire sérielle (par personnage, par motif).

légitimité suprême ; le beau et le vrai se rejoignent par le prisme du Je. Ainsi de cette « place près de la gare Montparnasse qu'elle n'avait pas aimée, pas du tout », parce qu'« on avait voulu faire beau ». À la feintise s'oppose la spontanéité (associée à la jeunesse et au féminin, comme souvent chez Kaplan[177]), à la gestion administrative de l'espace urbain la sensorialité. De l'hypocrisie sensible dans cet aménagement dérisoire qui réduit la place à un décor de théâtre, naît une impression d'enfermement qui empêche les contacts humains, et détourne l'habitat de sa valeur communautaire. La critique éthique et esthétique de la fausseté rejoint une critique politique quant à la fonction de la ville et de l'architecture si elle n'est pas d'ouverture. L'endroit inhabitable s'oppose ainsi à l'espace du café, point nodal, tant géographique que social et narratif, de tous les romans, où Anne-Louise Milne voit « une sorte de carrefour à multiples branchements (…) : comme un point de départ et un point de retour, ou encore mieux, un point d'appui[178] ». Dans la série, la description des espaces opère ainsi une hiérarchisation des espaces selon leur caractère propice aux rencontres : à la gare s'opposent le café ou la brasserie, à la rue le parc. L'attention ne porte plus tant sur la dimension socio-politique de l'organisation spatiale qu'elle ne s'indexe sur une axiologie du lien. Dès *L'Excès-l'usine*, ce n'est pas la classe ouvrière qu'on étouffe, mais la possibilité d'un Je. L'usine elle-même est moins espace politique (selon la perspective maoïste revendiquée par les établi.es) qu'espace d'annihilation de la subjectivité (où l'exploitation ouvrière est lue comme asservissement de l'intime plus que dans sa dimension socio-économique).

Dahlia s'inscrit ainsi dans une lecture socio-économique stéréotypée de l'espace urbain. Son prénom, mis en réseau avec celui de son frère et plus loin – ou ailleurs, comme dans *Millefeuille* où les personnages qui résident en banlieue viennent d'Afrique noire – avec celui de Sammy, résonne avec l'espace qu'elle habite (« la banlieue », qui ne figure jamais que sous cet hyperonyme et que l'auteure tient pour le « lieu de pesanteur[179] ») et avec les indices sur la catégorie socio-économique à laquelle elle appartient. Deux espaces, Paris et sa banlieue, demeurent ainsi

[177] Les personnages avec lesquels le narrateur (parfois, la narratrice) est en adhésion, en termes de point de vue, sont en effet majoritairement des personnages féminins (s'ils ne sont pas toujours jeunes : Emilienne, au début des *Mines de sel*, bénéficie par exemple de cette bienveillance et occupe cette fonction de dévoilement). Cela s'inscrit dans un parti pris politique de Kaplan, qui remonte à son engagement féministe dans les années 1968 et correspond plus généralement à son désir de faire trembler les hiérarchies et les rapports de pouvoir institués.

[178] Anna-Louise Milne, « Café Kaplan. Scène de la vie quotidienne », *in* Mireille Hilsum (dir.), *Leslie Kaplan*, Paris, Classiques Garnier, 2016, p. 113-127, p. 115.

[179] Leslie Kaplan, entretien avec Mireille Hilsum, *op.cit.*, p. 237.

résolument imperméables l'un à l'autre au fil des textes. À Dahlia, figure de la banlieue, s'oppose Millefeuille en homme du centre, et les lignes que chacun tient pour une frontière : le périphérique pour l'une, la Seine pour l'autre lorsqu'il quitte la Rive gauche pour une séance de shopping aux Galeries Lafayettes.

Si sociologie et géographie sociale se mêlent dans la peinture de la ville en tant que territoire et irriguent le travail de Kaplan depuis ses débuts, particulièrement dans son lien avec la méthode sociologique de l'observation participante, cette dimension critique ne s'actualise toutefois pas littéralement dans le texte. Les rencontres entre personnages issus de catégories sociales distinctes, par exemple, sont moins informées par une lecture sociologique que par une hantise de la communication impossible : c'est Millefeuille face à Ernest, personnage de sans-abris sublimé dans une figure de folie pythique, ou face à Loïc et Christelle, adolescents fugueurs et farouches. Toutefois, les lieux demeurent tout entiers contenus dans le regard subjectif et singulier des personnages, qui sont avant tout des acteurs de perception. L'écriture romanesque de l'arpentage et du recensement de l'espace donne lieu à une poétique de l'extrême ancrage aux accents phénoménologiques qui retourne, *in fine*, le monde sur l'humain et déshistoricise les lieux.

On voit bien les limites de ce qu'Alexander Galloway décrit, un peu rapidement et comme une évidence, comme « une politique de la phénoménologie » : « par-delà les ravages de la vie moderne, revenir à un mode d'être plus poétique, inspiré par le soin et la sollicitude[180] ». Outre le caractère genré des termes qu'il emploie ici, et qui résonne avec le parcours de Leslie Kaplan (dans son engagement féministe contemporain des années 68) comme avec son œuvre (où, faut-il le rappeler, les personnages véritablement capables de lire le monde et chargés de l'ouvrir aux autres sont tous, sans exception, des femmes), la dimension politique de la phénoménologie se jouerait « par-delà » la vie moderne, c'est-à-dire en dehors du monde ; elle engage un « mode d'être » résolument individuel, puisqu'il est fondé sur un rapport sensible et subjectif au réel. Politique au sens premier, peut-être, du fameux « vivre ensemble » qu'on se plaît à invoquer sur tous les tons aujourd'hui, c'est-à-dire toutefois inscrit dans des rapports interpersonnels et non systémiques. Le parti pris phénoménologique de l'écriture prend ainsi le risque (paradoxal, sous la

[180] Alexander R. Galloway, *Les nouveaux réalistes. Philosophie et postfordisme. Catherine Malabou, Bernard Stiegler, Mehdi Belhaj Kacem, Quentin Meillassoux, François Laruelle*, trad. Clémentine Duzer et Thomas Duzer, Paris, Léo Scheer, 2012, p. 111.

plume de Kaplan !) de la déshistoricisation, puisque l'échelle de l'espace est l'intime depuis les débuts[181]. On peut voir là une conséquence du projet contestataire de Leslie Kaplan, qui écrit toujours dans la méfiance de tout discours surplombant ; héritière en cela, malgré son engagement politique par ailleurs fondateur, d'une critique intransigeante de l'écriture réaliste traditionnelle toujours déjà informée par des savoirs préexistants[182].

Dans cette perspective s'éclaire l'écart qui sépare l'œuvre de Kaplan de certaines œuvres non fictionnelles, écrites dans une perspective largement informée par les sciences humaines. Pour une écriture sociologiquement située à partir du motif de l'arpentage, on cherchera plutôt alors chez un Philippe Vasset explorant les « zones blanches », marginales et abandonnées, des cartes[183] ; un Arno Bertina qui parcourt le périphérique parisien[184] ; une Olivia Rosenthal à Bobigny dans le cadre de son projet « L'architecture en parole[185] ». Flâneurs plutôt qu'arpenteurs donc, promeneurs oisifs plutôt que recenseurs du réel, les personnages kaplaniens laissent à ces littératures non fictionnelles le geste critique de l'exploration des espaces d'où ils ne sont pas. Le regard sur la ville s'inscrit bien plutôt dans une lecture subjective et sensorielle de l'espace, il interroge les liens que l'on crée et les réseaux d'appartenance à des lieux, leur capacité à devenir communs – politique, la flânerie, mais en ce sens très large d'inscription dans le monde (par les sens) et dans la Cité (par les rencontres) qui se résout dans la réflexion personnelle des personnages.

---

[181] C'est précisément ce que salue Marguerite Duras dans l'entretien qu'on retrouve sur *Les Outils* : « […] vous parlez de l'usine au-delà de l'usine », pour signifier que c'est de son essence qu'il s'agit, du lieu plus que des conditions de travail. Tiphaine Samoyault écrit ceci : « L'écrivain, même celui qui s'est « établi », comme Linhart, comme Kaplan, ne prend jamais la réalité pour établie (…) Il la porte jusqu'à son point d'irréalité, qui est en quelque sorte son point critique où celle-ci peut se découvrir vraiment. Si l'expérience est décisive, elle doit aussi être surmontée. C'est encore un ordre au-dessus duquel il faut sauter. À cette seule condition, le travail « avec » est en même temps travail avec ses deux antonymes, « contre » et « sans » : aller au plus nu de l'expérience, savoir à son tour la dénuder – devenir *sans* – pour exprimer sa généralité, qui n'est pas une essence, mais un commun ; jouer contre l'immédiateté individuelle de l'expérience, ce qui en subsiste d'affect et d'exception, afin de réinventer la chose. » Tiphaine Samoyault, « Avec », *in* Mireille Hilsum (dir.), *Leslie Kaplan*, Paris, Classiques Garnier, 2016, p. 103-111, p. 107. Mise en commun contre essentialisation, donc, mais communauté, peut-être, au prix du politique.

[182] Robbe-Grillet mettait ainsi sur le même plan les « vérités économiques, les théories marxistes sur la plus-value et l'usurpation » déterminantes chez les romanciers du réalisme-socialiste et « les anciennes théories psychologiques et morales » du réalisme traditionnel et du naturalisme. Alain Robbe-Grillet, « Littéraire d'aujourd'hui », *L'Express*, 21 février, p. 11, *in* Pierre A.G. Astier, *La crise du roman français et le nouveau réalisme*, *op.cit*., p. 299.

[183] Philippe Vasset, *Un livre blanc*, Fayard, 2007.

[184] Arno Bertina, *La Borne SOS 77*, Le Bec en l'air, coll. « Collatéral », 2009.

[185] Olivia Rosenthal, « La ville de Bobigny. L'architecture en parole », 2010. En ligne : http://www.bibliotheques93.fr/ fichiers / Olivia_Rosenthal_a_Bobigny.pdf. Voir à ce sujet l'article de Stéphane Bikialo, « Énonciation éditoriale et littérature exposée », *Semen* n° 41, 2017. En ligne : http://journals.openedition.org/semen/10582. Consulté le 17 mai 2018.

En effet, de l'architecture cadenassée des premiers textes à la linéarité revendiquée de la série, une dernière logique de l'ampleur se fait jour chez Kaplan. La structure souple du roman telle qu'elle la redéfinit, en l'absence d'intrigue structurante et au gré des dérives et des interrogations de ses personnages, permet en effet que se creuse la trame du présent et qu'elle s'ouvre aux correspondances, effets d'échos et de différences saisis par le personnage entre les moments historiques. Cela s'articule essentiellement autour de Mai 68, événement fondateur de la réflexion de l'auteure aussi bien dans sa pratique d'écrivaine que dans son cheminement personnel, tel qu'elle le relate dans ses essais et dans son roman autobiographique, *Mon Amérique commence en Pologne*. Si tous les opus de la série *Depuis maintenant*, ainsi, gravitent autour d'une préoccupation commune qui est celle de la révolte et de la marginalité, les deux derniers textes parus à ce jour, *Mathias et la révolution* et *Mai 68, le chaos peut être un chantier*[186], marquent un effort de resserrement du champ sur la scène des origines.

Dans le premier, Mathias, personnage de fiction, associe de manière systématique aux lieux parisiens qu'il traverse un événement lié à la Révolution de 1789. Les échanges qui spontanément se nouent croisent alors les références historiques : les révolutions se mêlent et se répondent, de 89 à 68 et aux grèves les plus récentes, et les contours des événements bientôt s'estompent pour laisser place à l'idée de Révolution. La logique du parcours et de la traversée urbaine s'articule aux enjeux historiques qui animent l'œuvre jusqu'à s'y fondre. Le livre, « roman "d'idées" » (quatrième de couverture) se donne comme l'essai polyphonique de modes d'être ensemble qui échappent au système capitaliste. L'espace de la ville se dissout dans le décor d'un dialogue de type socratique, qui renoue avec la rhétorique kaplanienne de la question en l'articulant cette fois au plein romanesque, et plus précisément à une veine simultanéiste, venue de la peinture et de la poésie du début du XX^{e} siècle avant de s'étendre au roman. En effet, si on accepte la typologie établie par Dominique Viart et Marie-Hélène Boblet, le feuilletage des époques et des révolutions qui est construit à la fois dans l'espace parisien et dans celui, métaphorique, du dialogue entre Mathias et d'autres personnages, constitue une manière de simultanéité de la conscience[187]. Comme chez Jules Romains, en qui l'on

[186] Leslie Kaplan, *Mai 68, Le chaos peut être un chantier*, P.O.L, 2018.
[187] Dominique Viart et Marie-Hélène Boblet distinguent quatre manières d'envisager la notion de simultanéité, « selon que l'on se place du point de vue de la réalité objective, de la perception

s'accorde à reconnaître l'écrivain représentatif de cette esthétique, cette ambition de faire se superposer des idées différentes dans un même espace donne lieu chez Kaplan à une poétique polyphonique qui diffracte le point de vue et multiplie les discours. L'individualité de Mathias, dont le monologue est extériorisé puisqu'il parcourt Paris en commentant à voix haute les coïncidences entre l'espace et le temps historiques, y cède le pas à des scènes de groupes, du duo à la petite foule, qui tous reprennent comme en chœur le refrain de la révolution. Toutefois, à mesure que se déploie ce projet romanesque s'y fait jour une forme d'insistance dans la répétition, d'évidence dans la coïncidence, et d'autorité, enfin, comme si la chorale disposait en réalité les arguments d'un conte philosophique à nouveaux frais.

La parution récente de *Mai 68, le chaos peut être un chantier*, semble confirmer ce mouvement de ressaisie des enjeux de l'œuvre dans un souci de visibilité éditoriale. Le livre, qui rompt temporairement avec l'écriture romanesque se définit lui-même comme une « conférence interrompue[188] », s'inscrit dans un genre essayistique hybride comparable aux essais de Toussaint (*L'Urgence et la patience*, particulièrement). Embrassant toute l'œuvre de Kaplan, le livre en rassemble des extraits pour donner à voir en actes des manifestations possibles des propositions de Mai 68, selon la logique de l'auteure qui n'*explique* pas mais cherche à confronter son lecteur à une image, à faire advenir une rencontre.

Une tension flagrante émerge toutefois entre le parti pris de Mai (déhiérarchisation de la parole avec ses corollaires : désacralisation de l'écrivain,

---

subjective, de la conscience ou de l'expression artistique ». Ils renvoient, pour développer la question de la simultanéité de la conscience, aux réflexions de Bergson (*Matière et mémoire*, *Durée et simultanéité*), et opposent finalement deux types de simultanéité narrative : « simultanéité du monde *versus* simultanéité du moi ». L'œuvre de Kaplan ressortit généralement de la première (qui « se soutient de la conviction que le réel offre simultanément des phénomènes multiples qu'il s'agit de saisir et de représenter dans leur multiplicité contemporaine » p. 38), quoique la seconde n'en soit jamais absente, sauf dans Mathias, où la simultanéité du moi (« plusieurs choses sont à la fois présentes à l'esprit d'un personnage donné », p. 38.) prend l'ascendant de manière flagrante. Dominique Viart et Marie-Hélène Boblet-Viart, « Esthétiques de la simultanéité », *in* Dominique Viart (dir.), *Jules Romains et les écritures de la simultanéité. Galsworthy, Musil, Döblin, Dos Passos, Valéry, Simon, Butor, Peeters, Plissart*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, coll. « UL3 Travaux et recherches », 1996, p. 19-43, p. 20-21.

[188] Voir le résumé du livre, qui définit le projet : « Mai 68 a été une grande prise de parole de toute la société française, une prise de parole à la fois générale et singulière, qui a eu lieu dans toutes les couches de la société, dans toutes les directions, dans tous les sens, un grand mouvement de contestation de l'ordre établi, une révolution culturelle contre la production industrielle de masse. Dans le travail de Leslie Kaplan, seul *Depuis maintenant* traite explicitement de Mai 68, mais *L'excès-l'usine*, son premier livre, décrivait déjà ce contre quoi Mai 68 a lutté, et « les événements » ont sans aucun doute toujours été présents dans tous ses livres. Cette « conférence interrompue » veut montrer en acte, à partir d'extraits de ses pièces de théâtre, de ses romans et de textes inédits, comment des façons différentes, nouvelles, de considérer la parole, le dialogue et l'échange, sont en résonnance avec Mai 68. » (sur le site de l'éditeur).

défection de la notion d'autorité contenue dans le « régime de singularité[189] » traditionnel de l'auteur) et la constitution d'un parcours singulier en exemple. Paradoxe insolvable de toute parole révolutionnaire d'après Mai, où l'impératif éditorial de construction d'une image de l'œuvre s'affronte à la volonté de se défaire des postures d'autorité traditionnelles. Contre les revendications de l'œuvre elle-même, une posture d'auteure contradictoire se forge là entre distribution et centralisation, selon une logique des espaces (éditoriaux, économiques, politiques et romanesques) arc-boutée entre des pôles contraires.

***

CONCLUSION : LA MAIN LOURDE ? EMBRASSEMENT ROMANESQUE ET STRATÉGIES D'AUTORITÉ

Les dynamiques spatiales qui sous-tendent les romans du corpus offrent un angle fécond pour poser à nouveaux frais la question de l'inflexion esthétique. Il est alors moins question d'une relecture téléologique, déterminée par les devenirs de l'œuvre de chaque auteur à mesure qu'elle se constitue, que de prêter attention aux formes qui s'essaient. Apparaissent alors des familles thématiques voire structurelles, qui sont autant de directions possibles pour des tentatives romanesques inscrites dans un régime temporel évolutif et non figé. Chez Tanguy Viel, chez Christine Montalbetti émergent ainsi des motifs privilégiés (combien de pensées minuscules pour les hommes préhistoriques en dehors de l'histoire de Jacques, combien de références à la figure chérie du cow-boy[190] ?) dont la proportion peut varier dans l'écriture, à travers un mouvement d'expansion qui est, avant tout, celui d'une recherche esthétique.

Un trait important du contemporain apparaît ici qui a à voir avec la variété d'une recherche presque plastique de l'écriture, où le roman se donne seulement comme un espace possible, et adapte ses frontières à d'autres recherches : les « exo-

[189] Voir à ce sujet les articles de Boris Gobille, « Politiques de l'écriture et régimes du collectif dans les avant-gardes littéraires en mai-juin 1968 » et de Jean-François Hamel, « "Plus de livre, plus jamais de livre." Espace public et écriture politique d'après Maurice Blanchot et le Comité d'action étudiants-écrivains », *in* Jean-François Hamel et Julien Lefort-Favreau (dir.), *Études françaises*, n° 54, « Écritures de la contestation. La littérature des années 68 », 2018, respectivement p. 13-36 et p. 77-96. En ligne : id.erudit.org/iderudit/1042863ar.

[190] Voir par exemple, dans *Plus rien que les vagues et le vent* : « On est au Miocène (pas encore la moindre trace d'australopithèque, pensez-vous, mais des oiseaux marins, à foison) » (54).

romans » de Viel et Montalbetti sont un exemple de ce phénomène, comme le sont aussi les *Nouvelles sur le sentiment amoureux* de cette dernière, plus proches d'un travail du fragment, de la brièveté et de la tension qui détermine la construction paradoxale de ses romans entre l'ampleur d'ensemble (longueur du livre dans la quête d'un souffle et d'un compagnonnage prolongés, embrassement des espaces immenses et inquiétude des frontières trop fixes, tant sur le plan diégétique – la mort – que sur le plan narratologique – la métalepse, la clôture). L'écriture s'essaie, s'assouplit. Ainsi, lorsque Tanguy Viel s'embarque au printemps 2018 pour un tour du monde en Cent jours aux côtés de Christian Garcin, une autre forme d'écriture est-elle requise, sous la forme saccadée et tenue de la chronique de voyage, et selon les contraintes d'un medium (le blog en ligne) qui n'est plus celui du livre. Le romancier non voyageur[191] laisse la place au chroniqueur emporté : la question est moins alors celle d'une inflexion romanesque que d'une exploration oscillatoire et ouverte aux possibles de l'écriture.

La question de la périodisation de l'œuvre chez Leslie Kaplan et Jean-Philippe Toussaint ne se pose pas, toutefois, de la même manière que pour Viel et Montalbetti. On dirait volontiers que ceux-ci inscrivent leur œuvre dans un régime plus spatial que chronologique, quand ceux-là invitent davantage à une lecture diachronique, encouragée par le discours réflexif qu'ils tiennent sur leurs parcours respectifs. Jérôme Meizoz nous invite à envisager de manière critique la porosité des discours et de l'œuvre à travers le concept de posture, qu'il conçoit comme une notion articulatoire qui permet d'étudier en un même geste deux plans de la figure de l'auteur contemporain[192] :

> *externe*, d'une part, celui de la présentation de soi dans les contextes où la personne incarne la fonction-auteur (interventions dans les médias, discours de prix littéraires, notice biographique, lettre à la critique, etc.) ; *interne*, d'autre part, quant à la construction de l'image de l'énonciateur dans et par les textes (…) On peut alors étudier relationnellement la position dans le champ, les options esthétiques d'un auteur, ses conduites littéraires publiques, et son *ethos* discursif[193].

[191] « … je ne suis pas par nature un voyageur – un touriste peut-être, quelquefois, mais pas un voyageur ». *Cent jours autour du monde*, Tanguy Viel #1, « Marseille 13-04-2018 ». En ligne : http://livre.ciclic.fr/labo-de-creation/le-labo-de-creation/cent-jours-autour-du-monde-avec-christian-garcin-et-tanguy/1-tanguy-viel-cent-jours-autour-du-monde. Consulté le 18 mai 2018.
[192] Jérôme Meizoz, *Postures littéraires I. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine Érudition, 2007 ; *Postures littéraires II. La fabrique des singularités*, Genève, Slatkine Érudition, 2011 et *La littérature « en personne ». Scène médiatique et formes d'incarnation*, Genève, Slatkine, 2016.
[193] *Ibid*., p. 23.

Le geste essentiel est celui d'un décloisonnement entre « fonction-auteur » (la dimension sociale, extralittéraire) et « énonciateur » (dimension interne à l'écriture), et d'une adaptation de l'analyse critique aux reconfigurations contemporaines de son objet. Ce changement de paradigme complique la réception de l'œuvre, qui se situe désormais entre l'événement médiatique et le temps long de l'écriture, suivant les sinuosités d'un discours d'auteur nouvellement ramifié. Dans le contexte du « tout médiatique » où la littérature mène une « existence publique[194] » selon les exigences de la publicité et de l'image, les textes, mais aussi tout propos d'auteur, feraient avant tout partie d'un jeu de mise en scène au sein du champ littéraire (qui s'oppose à la notion, obsolète selon Meizoz, de « for intérieur »).

> …toute une jeune génération d'écrivains nés dans l'ère de la culture de masse (Angot, Beigbeder, Nothomb, Donner, Despentes ou Houellebecq), assument désormais pleinement la mise en scène publique de l'auteur à travers les fréquentes polémiques portant sur leur personne et leurs écrits. (…) ces auteurs surjouent la médiatisation de leur personne et l'incluent à l'espace de l'œuvre : leurs écrits et la posture qui les fait connaître se donnent solidairement comme une seule performance[195].

Cinquante ans après le triomphe du textualisme, l'écrivain contemporain a en effet retrouvé un visage[196]; il est rendu à nouveau visible dans le livre et en dehors, selon Nathalie Heinich[197]. Un auteur, cela se fabrique[198]. Le phénomène toutefois n'est pas neuf, et on sait la part majeure des effets posturaux tout au long de l'histoire littéraire. Meizoz fait remonter son étude à Rousseau, et se livre par ailleurs au fil de ses trois ouvrages à un important travail d'historicisation de la question. Il prend appui sur quelques bornes (l'an 1836 comme « l'an I de l'ère médiatique[199] », selon Alain Vaillant ; les années 1960 puis 1990 comme intensification de l'injonction à la visibilité liée au développement des médias) qui mettent en lumière les mutations contemporaines d'un paradigme qui doit s'envisager dans sa dimension pluriséculaire. Ce n'est donc pas l'intersection des logiques sociales et scripturaires qui doit être analysée comme un inédit, mais bien le régime contemporain de ce phénomène à l'ère

---

[194] *Postures littéraires, I, op.cit*.
[195] Jérôme Meizoz, *Postures I*, *op.cit*., p. 19-20.
[196] En témoigne la vogue du portrait d'écrivain dont parlent notamment Jean-François Louette et Roger-Yves Roche (dir.), *Portraits de l'écrivain*, Seyssel, Champ Vallon, coll. « Détours », 2003, ou Federico Ferrari et Jean-Luc Nancy (dir.), *Iconographie de l'auteur*, Galilée, 2005.
[197] Nathalie Heinich, *De la visibilité. Excellence et singularité en régime médiatique*, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 2012.
[198] Voir Marie-Pier Luneau et Josée Vincent (dir.), *La Fabrication de l'auteur*, Québec, Nota Bene, 2010.
[199] Alain Vaillant, *L'histoire littéraire*, Paris, Armand Colin, 2010, p. 262, cité par Jérôme Meizoz, *La littérature « en personne »*, *op.cit*., p. 19.

de l'hypermédiatique et de l'instantané, tant pour l'œuvre que pour la critique. Sous les projecteurs d'une scène littéraire soumise aux logiques d'une « exposition[200] » singulière, stratégies textuelles (romanesques) et sculpture d'auteur contribuent à forger, fût-ce en l'interrogeant, une auctorialité qui s'ancre dans plusieurs espaces.

[200] Ce que Lionel Ruffel et Olivia Rosenthal appellent les contraintes d'une littérature « exposée » : « celle qui réfléchit et met en cause ses conditions d'existence, ou du moins les conditions d'existence qui se sont élaborées durant deux siècles : l'image d'un auteur unique, reclus dans son bureau-atelier, en relation directe avec son éditeur et les acteurs qui constituent le champ (critique, jurés littéraires, etc.) parlant *in absentia* à un public massifié et anonyme ». Olivia Rosenthal et Lionel Ruffel, « La littérature exposée : introduction » *in* Olivia Rosenthal et Lionel Ruffel (dir.), *La littérature exposée*, *op.cit.*, p. 10.

CHAPITRE 7. LE MONDE PAR SES ÉCLATS. FICTION ROMANESQUE ET ÉCRITURE DU DÉTAIL

Le roman ne serait rien s'il n'était vrai dans les détails.
Balzac[1].

Le chapitre précédent s'appuie sur le traitement des espaces dans le corpus pour mettre en évidence des dynamiques d'embrassement d'une ampleur romanesque inédite (en diachronie chez Toussaint et Kaplan, en synchronie – ou presque – chez Viel et Montalbetti, dont les œuvres répondent davantage au modèle des familles thématiques qu'à celui de la série ou du cycle). Comme l'écrit Tiphaine Samoyault, « [l]'expansion n'est pas une forme mais un principe de la forme, ou plus exactement une tension vers la forme-monde, celle qui fait de l'excès une entreprise de totalisation[2] ». Le désir d'expansion des romans du corpus que j'ai mis en valeur dans le chapitre précédent fait signe vers l'ambition romanesque de « faire monde » : la fiction réfléchit à ses propres moyens de prise en charge du réel et de l'expérience de la vie. Ainsi, avec l'ampleur dont il a d'abord été question – entendue moins comme longueur que comme tension vers un embrassement large de l'espace et du temps, s'articule un souci de restituer au plus près le monde et l'expérience subjective, par une attention scrupuleuse au détail. L'écriture se nourrit alors d'une tension entre ampleur et goût du fragment, continuité et discontinuité, totalité et singularité. D'une manière *a priori* contradictoire, l'élan romanesque prend donc appui sur le minuscule.

Une manière d'attraper le monde par ses aspérités à peine remarquables, soit en adoptant des formes brèves soit en isolant le détail à la lecture par un effort particulier de caractérisation, se fait jour dans ces textes et s'éloigne de la définition quadripartite du romanesque que propose Jean-Marie Schaeffer. Au contraire, dans l'attention à l'infirme et à l'anecdotique, dans le souci constant d'une réception sensible et dans l'importance, chez nos quatre auteurs, du thème du regard se dessine une conception du romanesque proche des réflexions que développe Barthes. Sous sa plume en effet,

[1] Honoré de Balzac, préface de *La Comédie humaine.*
[2] Tiphaine Samoyault, *Excès du roman*, Paris, Maurice Nadeau, 1999, p. 151.

le romanesque devient un canal affectif et un vecteur d'empathie, mode privilégié de captation de l'expérience :

> Le romanesque est un mode de discours qui n'est pas structuré selon une histoire ; c'est un mode de notation, d'investissement, d'intérêt au réel quotidien, aux personnes, à tout ce qui se passe dans la vie[3].

Dans cette définition qui s'oppose radicalement au sentiment de lecture que Schaeffer formalise dans sa propre définition, la fragmentation s'oppose au nappé, le discours au récit, le quotidien au spectaculaire et la vie à la fiction. Cette série de renversements paradoxaux répond aux principes de ce que Miguel Abensour, commentant les *Minima Moralia*, décrit comme une « micrologie[4] ». Cette approche repose à la fois sur un choix esthétique, celui d'une écriture du petit et de l'infime qui s'oppose à la définition traditionnelle de ce qui fait événement, et sur une posture éthique qui refuse les discours surplombants et travaille à partir du singulier pour refonder la représentation. De ce changement d'échelle émerge une forme de réalisme qui aurait plus à voir avec ce que Barthes définit comme l'alliance du déchiffrement et du fantasme, où le monde se lit et s'invente en deux gestes conjoints dont l'alliance est le propre du romanesque :

> Le premier déchiffre « le réel » (ce qui se démontre mais ne se voit pas) ; le second dit la « réalité » (ce qui se voit mais ne se démontre pas) ; le roman, qui peut mêler ces deux réalismes, ajoute à l'intelligible du « réel » la queue fantasmatique de la « réalité[5] ».

Le système binaire que Barthes met en place ici (contrairement à la citation précédente où « le réel quotidien » relève bel et bien de « ce qui se voit mais ne se démontre pas ») tient davantage de l'oscillation et de la combinaison que de l'opposition, puisque les deux réalismes en question trouvent en le roman le terrain d'une synthèse dialectique. Toutefois, si au « réel » s'oppose « la réalité », comme au concept (démontrable, scientifique) la chose (empirique), Barthes franchit un pas lorsqu'il range le premier du côté de l'intelligible, et la seconde, l'expérience sensible

---

[3] Roland Barthes, « Vingt mots-clés pour Roland Barthes » [1975], in *Œuvres complètes (Livres, textes, entretiens), « 1972-1976 »*, éd. Eric Marty, vol. 4, Paris, Éditions du Seuil, 2002, p. 851-875, p. 866-867.

[4] « D'abord une posture qui se constitue dans un choix polémique, une insurrection de la volonté, un refus venu du corps, des nerfs les plus ténus qui s'opposent à la réquisition, une posture aussi au sens d'une situation, d'une station auprès du détail, de l'infime, du tenu pour le dérisoire, où entre sans doute un moment de fantaisie, mais qui ne saurait s'y réduire. Une conversion, un affinement du regard qui exige de faire crédit à des qualités jusque-là tenues pour secondaires ; bref l'essai d'une autre expérience du monde. » Miguel Abensour, « Le choix du petit », *Passé Présent*, 1982, repris *in* Theodor W. Adorno, *Minima Moralia. Réflexions sur la vie mutilée*, Paris, Payot, 1991, postface.

[5] Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, Paris, Éditions du Seuil, 1973, p. 73-74.

du monde, du côté du fantasmatique. La réalité devient le terrain du désir, *libido sentiendi* dont seul le roman offre la forme juste.

Les analyses de Barthes opèrent ainsi deux aménagements définitionnels paradoxaux. À la réalité comme lieu d'investissement du désir répond ainsi une écriture romanesque investie d'un fort pouvoir herméneutique. En effet, Barthes dépouille l'esthétique romanesque de ses motifs, situations et personnages pour en faire un mode discursif de relation au monde, fondé sur la conjonction du ténu et de l'investissement subjectif. En un mot où se lit le renversement axiologique opéré par le critique contre les discours des détracteurs du roman, la fiction serait le terrain privilégié d'une écriture du réel, guidée par un regard désirant. Le romanesque constituerait, paradoxalement, « un mode de connaissance, chaotique et incertain mais effectif[6] », selon les mots d'Aline Mura-Brunel, et, devrait-on ajouter, affectif. L'ambition mimétique tient dès lors dans la transcription d'une présence sensible au monde dont l'attention au détail constitue la voie d'accès, par « déplacement du niveau de perception[7] ». Le projet romanesque repose ainsi sur un double principe de changement d'échelle et d'un nouvel ordre d'expérience.

À la même époque, Georges Perec réfléchit, à la fois en théorie et dans sa pratique d'écriture, à ce qu'il appelle « l'infra-ordinaire », qui rassemble tout ce qui s'oppose au remarquable et au spectaculaire :

> Ce qui se passe vraiment, ce que nous vivons, le reste, tout le reste, où est-il ? Ce qui se passe chaque jour et qui revient chaque jour, le banal, le quotidien, l'évident, le commun, l'ordinaire, l'infra-ordinaire, le bruit de fond, l'habituel, comment en rendre compte, comment l'interroger, comment le décrire[8] ?

Dans cette liste qui pose plus les jalons d'une investigation qu'elle ne théorise une notion, le principe de l'infra-ordinaire est pris dans une synonymie générale qui varie par degrés (non par essence). L'infra-ordinaire apparaît comme la maille la plus serrée d'une chaîne qui rassemble tout ce qui échappe au regard, par opposition avec

---

[6] Aline Mura-Brunel, *Silences du roman, op.cit*., p. 7.

[7] Roland Barthes, « Les planches de l'*Encyclopédie* », 1964. L'idée est reprise de nombreuses fois par Barthes, y compris dans *L'Empire des signes*. Michael Sheringham cite encore cet essai sur Réquichot : « Changer de niveau de perception : il s'agit là d'une secousse qui ébranle le monde classé, le monde nommé (le monde reconnu) et par conséquent libère une véritable énergie hallucinatoire » (« La loupe » [1973], *in* Roland Barthes, *Œuvres complètes (Livres, textes, entretiens)*, t. II, « 1966-1973 », éd. Éric Marty, Paris, Editions du Éditions du Seuil, 1994, p. 1634, cité *in* Michael Sheringham, *Traversées du quotidien. Des surréalistes aux postmodernes* [2006], trad. Maryline Heck et Jeanne-Marie Hostiou, Presses Universitaires de France, 2013, p. 198).

[8] Georges Perec, « Approches de quoi ? », *L'infra-ordinaire* [*Cause Commune*, n° 5, 1973], Paris, Éditions du Seuil, 1989, p. 11.

les événements prisés par le discours médiatique contre lequel écrit Perec[9] - qui sont aussi ceux sur lesquelles s'appuie l'écriture romanesque canonique, tournée vers les passions éclatantes et les péripéties dramatiques. L'infra-ordinaire, où pourtant se construit la matière de nos vies, constitue alors l'habituel absent des écritures non fictionnelles comme romanesques. L'attention que revendique Perec à cette ligne mineure de l'existence s'inscrit dans une perspective plus large d'avivement du regard et des sens contre toute espèce d'« anesthésie[10] ». La forme interrogative qu'il emploie dans cette définition sous forme de liste doit s'entendre comme un appel à l'écriture, pour que les mots disent moins l'information spectaculaire que ce qui fait la trame de l'expérience humaine quotidienne.

Dans un article qui travaille la notion de « storytelling » et de « contre-récit », Raphaëlle Guidée met en lien la proposition perecquienne de réorientation du littéraire vers l'infime avec les réflexions de Jacques Rancière.

> D'un point de vue historique, le contre-récit appartient en effet à ce que Jacques Rancière appelle « le régime esthétique des arts » : en rupture avec le système des belles lettres, qui « définissait, avec les genres, les situations qui convenaient à la bassesse ou à l'élévation du sujet » (p. 48), la littérature et la peinture du XIX^e^ siècle trouvent « les symptômes d'un temps, d'une société ou d'une civilisation dans des détails infimes de la vie ordinaire » (p. 50-51). Cette « assomption du quelconque » (p. 50) s'oppose « aux cris et aux fictions de la scène publique » (p. 51) autant qu'aux « échelles de grandeur de la tradition représentative » (p. 52[11]).

[9] « Ce qui nous parle, me semble-t-il, c'est toujours l'événement, l'insolite, l'extra-ordinaire : cinq colonnes à la une, grosses manchettes. Les trains ne se mettent à exister que lorsqu'ils déraillent, et plus il y a de voyageurs morts, plus les trains existent; les avions n'accèdent à l'existence que lorsqu'ils sont détournés ; les voitures ont pour unique destin de percuter les platanes : cinquante-deux week-ends par an, cinquante-deux bilans : tant de morts et tant mieux pour l'information si les chiffres ne cessent d'augmenter ! Il faut qu'il y ait derrière l'événement un scandale, une fissure, un danger, comme si la vie ne devait se révéler qu'à travers le spectaculaire, comme si le parlant, le significatif était toujours anormal : cataclysmes naturels ou bouleversements historiques, conflits sociaux, scandales politiques... », Georges Perec, « Approches de quoi ? », *op.cit*., p. 9.

[10] « Le problème n'est pas d'inventer l'espace, encore moins de le réinventer (trop de gens bien intentionnés sont là aujourd'hui pour penser notre environnement…), mais de l'interroger, ou, plus simplement encore, de le lire ; car ce que nous appelons quotidienneté n'est pas évidence, mais opacité : une forme de *cécité*, une manière d'*anesthésie*. » Georges Perec, *Espèces d'espaces*, Paris, Galilée, 1974, « Prière d'insérer » (je souligne).

[11] Raphaëlle Guidée, « Le gentil récit littéraire et le grand méchant storytelling : anatomie d'un conte contemporain », *Raison publique*, 16 juin 2018. En ligne : https://www.raison-publique.fr/article894.html. Consulté le 9 juillet 2018. Guidée cite Jacques Rancière, *Le Partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, Éditions de La fabrique, 2000.

C'est donc historiquement depuis l'avènement de la modernité que le discours littéraire s'est constitué comme le *verso* transgressif des discours officiels, en charge de combler ses lacunes et de contester les hiérarchies qu'il suppose[12].

Si l'« infra-ordinaire » s'inscrit toutefois dans le projet romanesque contemporain, c'est à la faveur d'une inversion des pôles de l'infra-visible au remarquable : l'infime est hissé à la hauteur du spectaculaire, l'infra-ordinaire transformé en événement. Ce sont donc les torsions de l'héritage perecquien, ici, qui retiendront mon attention.

En effet, parmi les voies ouvertes par l'œuvre de Georges Perec à la fin du XX^e^ siècle, l'infra-ordinaire constitue une veine particulièrement explorée[13]. D'une part car sa description, qui tient en une série d'associations sémantiques articulées autour du routinier et du petit, permet d'englober un spectre très étendu de pratiques diverses ; d'autre part car il offre une voie d'investissement pour l'élan narratif d'une fin de XX^e^ siècle marquée du soupçon formaliste[14]. Le souci du détail au sein d'un réel auquel l'œil habitué ne prête plus attention semble permettre à qui s'en saisit de concilier deux élans dont l'histoire des humanités a profondément interrogé les intrications au fil du siècle : celui de réinscrire l'empreinte d'une voix subjective dans le récit, celui de faire de la connaissance du monde un objet de l'écriture. Perec,

[12] En cela, la distinction qu'opère Perec entre le discours littéraire et le discours médiatique est un avatar de la posture d'autonomisation de l'écrivain, pour reprendre cette fois les analyses de Pierre Bourdieu (Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire* [1992], Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Essais », 1998), qui bénéficie par sa situation d'extranéité au monde d'une puissance critique supérieure: « Les journaux parlent de tout, sauf du journalier. Les journaux m'ennuient, ils ne m'apprennent rien ; ce qu'ils racontent ne me concerne pas, ne m'interroge pas et ne répond pas davantage aux questions que je pose ou que je voudrais poser. » Georges Perec, « Approches de quoi ? », *op.cit*., p. 9. Guidée conclut, en passant par les analyses d'Yves Citton, à un retournement de la critique comme enjeu de légitimation des écritures supposément contre-narratives : « l'imaginaire assourdissant de la médiocratie » les « bruits vrais » (Yves Citton, « Contre-fictions en médiocratie », *Revue Critique de Fixxion Française Contemporaine*, n° 6, dossier « Fictions et démocratie », 2013, p. 132-33) d'un monde auquel nul autre récit ne semble véritablement prêter attention. Ce qui se joue, dès lors, c'est la définition d'un territoire critique de la littérature, ou plutôt d'un territoire de la littérature comme critique, qui structure une certaine approche de l'histoire littéraire et de ce qui constitue son champ ».

[13] Sans forcer le trait et sans inférer, à partir d'une sensibilité commune à de nombreux auteurs, l'existence d'un pôle perecquien fédérateur à travers le champ contemporain. Si l'ombre perecquienne semble porter sur un grand nombre d'écrivains, il s'agit d'abord de resituer ceux-ci aux côtés de Perec dans un héritage plus général de pratiques et d'épistémologie liées au XX^e^ siècle, et d'éviter le risque des connivences établies *a posteriori* par la critique, sensible à divers effets de lecture et de champ. Sur ces réserves, voir l'introduction de Maryline Heck *in* Maryline Heck (dir.), *Cahiers Georges Perec,* n° 11, « Filiations perecquiennes », Bordeaux, Le Castor astral, 2011. Pour autant, la question du lien à l'héritage perecquien se pose avec particulièrement d'acuité dans le cas des écrivaines publiés chez P.O.L – ne serait-ce que sur le plan de la posture, et d'une manière comparable (quoique plus discrète) au patronage beckettien pour les écrivains de Minuit.

[14] Voir à ce sujet l'article de Dominique Rabaté, « Perec et le paradigme de la disparition », *in* Maryline Heck (dir.), *Cahiers Georges Perec*, n° 11, « Filiations perecquiennes », *op.cit*., p. 33-41.

incarne ainsi une forme de résistance au romanesque traditionnel, qui doit être mise en lien avec la dimension autobiographique de son œuvre, autour d'une judéité lacunaire, faillée, où peine à se dire le Je[15], mais qui se décline ailleurs dans une écriture proche de l'enregistrement, de la « tentative d'épuisement » du réel[16].

Cette attention au détail comme lieu de l'écriture romanesque s'inscrit toutefois dans une histoire longue, liée aux formes réalistes de l'ambition mimétique du roman[17]. Luc Rasson et Franc Schuerewegen datent approximativement de 1830 l'apparition de la figure de l'écrivain « micrographe » (Balzac) et de ses avatars, écrivain-archéologue, écrivain-antiquaire, etc. Ils décrivent le micrographe comme celui qui écrit contre la déliquescence d'un monde dont la compréhension, fragilisée, loge toute entière dans le détail. En consignant ceux-ci, l'écrivain réaliste se fait le dépositaire du sens, il guide le regard vers le petit pour y retrouver le sens du système[18]. Ce paradigme perdure jusqu'à la première moitié du XX^e^ siècle, et le détail vaut essentiellement pour son caractère métonymique du tout. Contrairement aux apparences, il charrie l'ambition totalisatrice de ces romans, indexée sur une écriture de décodage du monde – et perd, *de facto*, son statut de détail, dispensable et inessentiel[19].

---

[15] Voir à ce sujet les travaux de Maxime Decout (particulièrement *Écrire la judéité. Enquête sur un malaise dans la littérature française*, Ceyzérieu, Champ Vallon, 2014; et « Georges Perec, la judéité de l'autre », *Roman 20-50*, n° 49, juin 2010, p. 123-134) et d'Elena Quaglia (*L'Identité juive en question. Irène Némirovsky, Patrick Modiano, Marc Weitzmann*. Thèse de doctorat non publiée, soutenue le 7 juin 2017 à l'Université de Vérone sous la direction de Rosanna Gorris Camos et de Dominique Viart).

[16] Comme *Je me souviens* (Paris, Hachette, 1978), *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien,* [Cause commune 1975], Christian Bourgois, 1982, *Espèces d'espace* (Galilée, 1974).

[17] L'attention à l'infime remonte toutefois bien plus loin, puisqu'on trouve un premier enregistrement du mot au XII^e^ siècle, quoique l'acception moderne n'apparaisse qu'au XVII^e^ siècle.

[18] « L'écrivain micrographe part de l'idée que tout fout le camp et qu'il faut absolument faire quelque chose pour stopper la dégradation, pour sauver les meubles… Il s'appuie dès lors très stratégiquement sur la valorisation du "petit fait vrai"… À ses lecteurs, il dit plus ou moins ceci : rassurez-vous, ce qui a existé existe encore, il y a encore du sens, nous avons encore une chance ; seulement, tout est devenu moins visible ; et vous avez besoin de moi pour le voir. » Luc Rasson et Franc Schuerewegen, « Le peu d'existence », *in* Luc Rasson et Franc Schuerewegen (dir.), *Pouvoir de l'infime. Variations sur le détail*, Saint Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 1997, p. 7-14, p. 8.

[19] Le paradoxe de « l'infiniment petit à effet maximum » constitue un *topos* balzacien, voire du réalisme au sens très large : Flaubert comme Zola partageaient la hantise de la description gratuite, l'un demandant qu'elle serve, l'autre qu'elle se présente comme « une nécessité de savant, et non un exercice de peintre. Voir la déploration de Proust mal compris : « là où je cherchais les grandes lois, on m'appelait fouilleur de détails » (*À la recherche du temps perdu*, éd. Jean-Yves Tadié, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1989, vol. 4, p. 698) ; ou encore les mots de Roger Martin du Gard : « …les détails ne sont jamais, ou rarement, superflus : la plus infime notation concourt à la signification globale. » Luc Rasson, *in* Luc Rasson et Franc Schuerewegen (dir.), *Pouvoir de l'infime, op.cit.*, p. 71. La citation vient d'Emile Zola, « De la description » dans *Le roman expérimental*, 1971, p. 232, cité par Daunais p. 11.

Cette logique du détail métonymique s'inscrit dans ce que Carlo Ginzburg identifie comme le « paradigme indiciaire » de la culture occidentale. Dans son article fondamental, Ginzburg développe une analyse de l'importance du détail comme trace révélatrice d'un système d'ensemble, selon un paradigme dont il dévide le fil depuis l'aube de l'humanité (la divination mésopotamienne) et à travers plusieurs disciplines (de la chasse à la médecine, de l'histoire de l'art à la psychanalyse, ou encore l'architecture, l'entomologie). Il aboutit à une lecture critique du paradigme indiciaire comme moyen de ressaisie d'une totalité défaite des « brumes de l'idéologie » : pratiquer cette archéologie de la trace, selon sa perspective, permettrait donc de refonder après l'abandon des discours de savoirs que Lyotard tient pour caractéristiques de la postmodernité, la possibilité d'une compréhension globale et critique du monde et de ses logiques de sens.

> Si les prétentions de connaissance systématique apparaissent de plus en plus velléitaires, ce n'est pas une raison pour abandonner l'idée de totalité. Bien au contraire, l'existence d'une articulation profonde susceptible de rendre compte des phénomènes superficiels se trouve réaffirmée au moment même où l'on récuse qu'une connaissance directe d'une telle articulation soit possible. *Si la réalité est opaque, des zones privilégiées existent – traces, indices – qui permettent de la déchiffrer*[20].

Le détail serait ainsi le lieu d'une connaissance possible du réel qui rompt autant avec les approches herméneutiques fondées sur la généralisation du moyen, qu'avec les discours de la postmodernité comme refus des savoirs surplombants, par auscultation méticuleuse de l'écart.

Mon étude du détail romanesque croise donc deux conceptions distinctes du détail, celle de Perec et celle de Ginzburg. Si la réflexion de Ginzburg convertit le détail en pôle de signifiance au sein du monde dans lequel il s'inscrit, renversant la

[20] Carlo Ginzburg, « Traces. Racines d'un paradigme indiciaire » [1979], repris dans *Mythes, emblèmes, traces. Morphologie et histoire* [1986], Paris, Flammarion, coll. « Nouvelle Bibliothèque Scientifique », 1989, p. 139-180, p. 177 (je souligne). Ginzburg s'appuie notamment sur les pratiques de l'historien de l'art Giovanni Morelli (Giovanni Morelli (Ivan Lermolieff), *De la peinture italienne. Les fondements de la théorie de l'attribution en peinture. À propos de la collection des galeries Borghèse et Doria-Pamphili,* Paris, Lagune, 1994) : celui-ci avait en effet mis au point une technique d'identification des œuvres d'art picturales, souvent demeurées non signées, par une attention scrupuleuse aux plus petits détails (forme des ongles, lobes des oreilles, forme des doigts des pieds et des mains…), arguant que l'identité de l'artiste transparaît bien davantage dans les gestes qui demandent le moins d'effort, et, partant, le moins de construction. Ses analyses résonnent en cela avec le traité que Freud consacra à la question des écarts comme révélateurs des troubles de l'âme (Sigmund Freud, *Le Moïse de Michel-Ange*, tiré de *L'inquiétante étrangeté, et autres essais*, Paris, 1985 ; et *La psychopathologie de la vie quotidienne Sur l'oubli, le lapsus, le geste manqué, la superstition et l'erreur* [1912], Paris, Gallimard, 2010). Ginzburg souligne en outre le parallèle entre cette approche historienne et le protocole policier de Sherlock Holmes (strictement contemporains), et évoque le rôle décisif de « la triade Morelli-Freud-Conan Doyle » (p. 170).

hiérarchie traditionnelle du centre et des marges, l'infra-ordinaire perecquien demeure de l'ordre de l'inaperçu, de l'habituel, et désigne bien plutôt un ensemble de choses variées objets d'une même attitude oublieuse (bruit de fond comme aspérité d'un trottoir). Le détail, dans les textes du corpus, désigne ainsi à la fois la précision excessive, superfétatoire, soulignée et mise en scène par divers procédés stylistiques (particulièrement tout un travail de la proportion), selon une logique de l'extériorité inspirée du geste perecquien ; et le lieu d'un nouage des enjeux esthétiques et ontologiques, à partir de quoi reconnaître les lignes fondatrices du système narratif, contenu en lui-même (les mondes romanesques de Viel et Toussaint) ou tendu vers le réel (l'univers hybride de Montalbetti ou le réalisme expérimental de Leslie Kaplan).

C'est dire l'importance de tenir toujours ensemble les deux fils de l'embrassement et de la retenue, et d'allier à l'étude de l'espace élargi du roman celle de son attention au détail. René Audet et Andrée Mercier me permettent d'opérer un retour sur les acquis du chapitre 2 de ce travail, consacré à la narrativité déconstruite de ces romans pour les réinvestir maintenant selon une perspective stylistique et ontologique. Leur étude, certes, s'en tient aux œuvres québécoises publiées en tant que « récit » (et non « roman »), mais leurs analyses qui portent sur une narrativité problématique, voire refusée, peuvent sans doute s'étendre aux œuvres du corpus et à de nombreux romans français contemporains. Dans ceux-ci, l'attention au banal et au détail quotidien, entre éclatement et totalisation, fragmente et défait l'intrigue. Dans la lignée des études encore peu nombreuses qui se consacrent à l'étude du quotidien non seulement d'un point de vue thématique, mais surtout sur le plan compositionnel de la temporalité de l'intrigue romanesque (particulièrement dans le roman réaliste du XIX^e^ siècle[21]), ma réflexion prend appui sur la contradiction apparente entre la logique de l'écoulement des jours et la chronologie de la rupture sur laquelle repose l'esthétique romanesque, articulée autour de l'événement. C'est paradoxalement, ainsi, que l'élan narratif se nourrit de ce geste :

> La reconfiguration des paramètres structurels de la narration […] est indissociablement liée à la mise en place d'une logique du sensible, qui vise à rendre observables les marques de l'« éprouvé ». Les états d'âme, omniprésents, sont rarement le résultat ou la motivation d'une trame

[21] Voir l'esquisse de synthèse qu'en propose Marie-Astrid Charlier, « Entre *romance* et *novel*. Pour un "roman-quotidien" au XIX^e^ siècle », *in* Patrice Baubeau, Alexandre Péraud, Claire Pignol et Christophe Reffait, *Récit Romanesque et modèle économique*, *Romanesques*, n° 7, Paris, Classiques Garnier, 2015, p. 35-50.

> narrative finalisée : au principe même de la narration, ils en constituent littéralement l'événement[22].

La « logique du sensible » se substitue à la tension narrative, l'affect constitue dans sa ténuité le véritable cœur du romanesque inversé. Les quatre œuvres du corpus permettent de mettre à l'essai cette hypothèse, à divers degrés d'intensité (des intrigues en extension des romans de Kaplan aux romans noirs de Tanguy Viel, pour une première traversée possible), mais, réciproquement, cette entrée par l'« éprouvé » permet d'éclairer les questions de périodisation interne de l'œuvre d'une autre lumière et d'évaluer ces parcours romanesques par leur ambition de constitution de mondes romanesques, à partir du sensible.

Plans larges et effets de zoom se conjuguent en effet dans ces textes pour dire un rapport aux mondes réel et fictionnel tantôt divergent (lorsque le monde romanesque s'autonomise, et que le détail perçu garantit sa cohérence imperméable au réel chez Toussaint et Viel), tantôt convergent (lorsqu'au contraire, chez Kaplan et Montalbetti, le roman tend vers ses dehors et fait trembler ses frontières). Cette réflexion reconduit une interrogation sur le statut des mondes fictionnels, de leur autonomie à leur porosité[23] ; elle croise les approches cognitive et pragmatique de Jean-Marie Schaeffer autour de l'immersion fictionnelle et de la feintise ludique (il s'agit alors de comprendre le monde diégétique non comme une imitation, un *analogon*, mais comme un *faire semblant*) et celle, logique et philosophique, des mondes possibles. Le détail, la notation de l'ordinaire mais aussi celle de l'infime, fonctionne ainsi selon les ouvrages du corpus comme consolidation du cadre de lecture immersif au sein d'un monde diégétique autonome (chez Toussaint et chez Viel) ; ou au contraire comme mise en crise de ce cadre de lecture, qui pousse à nuancer la dichotomie usuelle (que Schaeffer récuse par ailleurs dans son livre[24])

[22] Frances Fortier et Andrée Mercier, « La narration du sensible dans le récit contemporain », *in* René Audet et Andrée Mercier (dir.), *La narrativité contemporaine au Québec. Tome 1. La littérature et ses enjeux narratifs*, Laval, Presses de l'Université de Laval, 2004, p. 173-202, p. 182.

[23] Françoise Lavocat parle, elle, d'autonomie et de complétude, dans la perspective des études sur les mondes fictionnels. « Par fiction autonome, nous entendons une œuvre qui contient tous les éléments nécessaires au déroulement de sa « fabula » et dont la cohérence et l'interprétation ne dépendant pas de la mise en relation avec d'autres mondes », Françoise Lavocat, « Les genres de la fiction, états des lieux et propositions », *in* Françoise Lavocat (dir.), *La Théorie littéraire des mondes possibles*, Paris, CNRS Éditions, 2010, p. 15-51, p. 43-44. Lavocat établit une corrélation entre le degré d'autonomie d'un monde, sa cohérence logique donc, et son degré de fictionnalité. Voir également l'ouvrage fondateur de Thomas Pavel, *Univers de la fiction*, Paris, Éditions du Seuil, 1988.

[24] Schaeffer propose d'allier les approches platonicienne et aristotélicienne de la mimesis, pour retenir de Platon la part de feintise dans la fiction et d'Aristote la conception de la fiction comme modalité de la perception. Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Éditions du Seuil, 1999.

entre le réel et la fiction. Il ouvre ainsi un couloir entre la diégèse et le réel, il est le lieu d'un « surgissement de réel[25] ».

Ces récits se donnent comme une pratique de la tangente : c'est à la surface de nos expériences singulières du monde que quelque chose peut être saisi de nous, de lui. Les œuvres du corpus s'ordonnent ainsi sur un *continuum* dont les romans de Toussaint marqueraient un pôle, celui de l'autonomie romanesque, et ceux de Kaplan le pôle adverse, qui réfléchit à la possibilité d'un réalisme conjugué à une écriture de la minoration. Chez Jean-Philippe Toussaint, en effet, le travail du détail renvoie au motif de l'illisibilité du monde et de l'autre qui traverse son œuvre, tendue vers un rétablissement des conditions de cette lisibilité. À son écriture en particulier s'applique le constat de Mercier et Fortier selon lequel le sensible ne relève pas d'une rationalité cognitive, mais au contraire « confirme l'effet […] d'"incompétence narrative" suggéré par une trame événementielle elliptique », et « met par ailleurs en lumière un sujet de parole devenu sujet de perception, entièrement voué à son rôle d'observateur[26] ». Cela rejoint le paradigme indiciaire qui se déploie chez Viel, où le détail fait obsession : il est névrotique, et tout entier subsumé dans l'univers de ces romans sidérés. Au contraire, l'attention au détail chez Leslie Kaplan découle de la poétique de l'arpentage que j'ai mise en valeur dans le chapitre précédent, et s'appuie sur le principe central de la défamiliarisation pour fonder une stylistique du corps aux accents phénoménologiques. Le romanesque hyper*sensuel* de Kaplan contraste sur ce point avec l'écriture hyper*sensible* de Montalbetti : chez cette dernière, le monde ne s'*estrange* pas d'être livré à travers des détails. Au contraire, le détail figure déjà un monde complet, il prend valeur métonymique et fonctionne comme un embrayeur d'affectivité qui reconduit des schémas de reconnaissance ; tandis que, chez Kaplan,

[25] Claude Imbert, « Le cadastre des savoirs. Figures de connaissance et prises de réel », *in* Jean-Claude Passeron, Jacques Revel (dir.), *Penser par cas. Enquête*, Paris, Éditions de l'EHESS, 2005, p. 255-279, p. 279. Le détail comme pierre angulaire d'un passage entre le monde de la fiction et celui du lecteur s'inscrirait, dans le vocabulaire de Marie-Laure Ryan, dans une logique des relations trans-univers (par opposition aux relations inter-univers, qui demeurent internes aux univers de la fiction). Voir Marie-Laure Ryan, *Possible worlds, artificial intelligence, and narrative theory*, Bloomington, Indianapolis, Indiana university press, 1991.

[26] Frances Fortier et Andrée Mercier, « La narration du sensible dans le récit contemporain », *op.cit*., p. 184. Les analyses que Michel Raimond développe à propos de *L'Education sentimentale* permettent de réinscrire ce schème dans une histoire longue : le « réalisme subjectif » qui y domine réduit la réalité à ce qu'en perçoit le personnage, jusqu'à abolir tout savoir sous la pression du voir. Le monde se réduit alors, pour Frédéric comme pour le narrateur toussaintien (*mutatis mutandis*), à une « réalité fictive à travers l'optique d'un protagoniste ». « Le réalisme subjectif dans *L'Education sentimentale* », *in* Gérard Genette et Tzvetan Todorov (dir.), *Travail de Flaubert,* Paris, Éditions du Seuil, 1983, p. 93-102, p. 93.

le détail passe le monde au crible de sa matérialité. Chez la première, le sensible désigne l'affect, chez la seconde le percept.

1) LES MONDES ROMANESQUES AUTONOMES : TANGUY VIEL, JEAN-PHILIPPE TOUSSAINT

a) Le diable dans les détails. Formats paysage et gros plans chez Tanguy Viel.

Par leur ancrage dominant dans la référence architextuelle au roman noir, les romans de Tanguy Viel relèvent par excellence du paradigme indiciaire dégagé par Ginzburg. Toutefois, n'est pas Sherlock Holmes qui veut, et les narrateurs de Viel, d'une part, ne sont enquêteurs que sur leurs propres crimes, qu'ils reconstitunt à l'intention d'auditeurs chargés de rétablir la justice, symbolique ou légale, en reconnaissant le mal qui leur a été fait à eux ; d'autre part, ne possèdent jamais la sagacité de l'enquêteur holmesien. Narrateurs non-fiables, défaussés, incertains[27], ils avancent à tâtons dans la reconstitution de faits dont ils semblent toujours trop proches pour les comprendre tout à fait. Ces textes s'écrivent ainsi selon une esthétique de la myopie : la focale, mal ajustée, atomise le monde en des détails qui saturent le regard et empêchent que se dessine une cohérence d'ensemble.

Les narrateurs de ces romans posent tous de manière insistante la question de la perspective, entre leur tendance spontanée à surinvestir la note de détail (qui devient alors symptôme par la force de la lecture rétrospective, pour des proportions déformées) et la conscience que, dans leur revisite du passé, une partie du champ leur demeure obscure. Ainsi de Martial Kermeur, dans *Article 353 du Code pénal*, qui répond à la sollicitation du juge, qui lui demande de raconter les événements qui l'ont amené à tuer Lazenec, par une exhaustivité quasi-picturale. Son récit peine à retracer la chronologie rectiligne des faits, et le juge doit fréquemment le rappeler à l'ordre (narratif) ; surtout, il progresse par à coups, d'une image fixe à l'autre. Dès le prologue, le personnage hésite entre une lecture microscopique ou une lecture surplombante de la scène de crime, incarnée par les sternes au regard sans paupières. Le motif de la hauteur symbolise, dans le langage de Kermeur, un surplomb qu'il n'atteint que dans l'après-coup :

[27] Voir sur ces questions le chapitre 2 de ce travail.

> Et pour la première fois, je ressentais toute l'affaire d'un seul mouvement, comme si, en disant cela, je l'avais photographiée depuis la lune et que je regardais une planète prise dans ses grandes surfaces bleues. (*A353*, 17-18)

La comparaison pittoresque du discernement du narrateur à la clarté de vue d'un astronaute, caractéristique de l'idiolecte de Kermeur dans sa dimension à la fois clichéique et spectaculaire, souligne son aisance de narrateur. Au contraire, lors de sa première rencontre avec Lazenec, Kermeur demeure les yeux fixés sur les chaussures du nouveau-venu, au ras du sol, englué dans sa vision. Plongé dans la matérialité du monde ou englobant celui-ci dans son entièreté, l'œil hésite entre cécité cognitive et pénétration limpide des logiques qui sous-tendent celui-ci.

> En tout cas, j'étais bien placé pour le voir arriver, lui, Antoine Lazenec, avec ses chaussures à bouts pointus – je ne sais pas pourquoi j'ai toujours eu du mal avec les chaussures à bouts pointus, les chaussures italiennes qui brillent même sous la pluie, comme si j'avais l'habitude de commencer par les pieds pour aborder les gens, normalement non, mais là, […] ce que j'ai vu en premier, eh bien ce sont ces chaussures de cuir posées dans l'allée, aussi parce qu'elles étaient si bien cirées et si noires sur le gravier blanc […] (*A353*, 28)

Autour des chaussures caractérisées par leur forme (le bout pointu) et le soin dont elles font l'objet par leur propriétaire (la brillance due à un goût pour les chaussures de luxe et à un entretien méticuleux), se déploie tout un portrait de Lazenec par induction : de bas en haut, d'abord, et de la partie au tout, pour inférer de ce détail une image complète, voire une éthopée où le caractère du personnage se déduirait de l'apparence extérieure. Les chaussures font l'objet à la fois d'une *ekphrasis* – esquissée – et d'un traitement métonymique qui dit toute l'étrangeté du promoteur aux lieux dans lesquels il arrive en conquérant : la chaussure est italienne, sa couleur tranche nettement avec le décor breton, pour un effet cinématographique de zoom et de noir et blanc. Surtout, le motif du regard scrutateur entre en balance dans le texte avec la question de la juste distance. « [B]ien placé » pour voir arriver Lazenec, Kermeur n'en voit d'abord que les pieds, et relève lui-même l'incongruité d'un premier contact qui le voue au désavantage au sein du rapport de force, selon les lois du genre noir qui place immédiatement le lecteur en situation de guetter les indices disséminés dans la narration. Kermeur, occupé à tondre le gazon, est l'homme du sol, taupe attachée à un quotidien sur le point de disparaître et incapable de concevoir le plan d'ensemble de Lazenec, « promoteur visionnaire ou plutôt se croyant visionnaire, et puis finalement le devenant (…)» (47). Homme du sol, d'une

part, dans le mauvais réglage de la distance, mais aussi homme perdu en lui-même et dans le passé.

Lorsque France, la mère d'Erwan, quitte Kermeur, celui-ci ne lui demande que de laisser le vieux miroir piqueté qui siège sur la cheminée de la maison. La description qu'il en fait au juge vaut bientôt symbole pour la myopie dont il fait preuve tout au long du récit :

> Et ce n'est pas que je ne veux pas voir ce qui se reflète dedans, j'ai dit au juge, mais c'est plus fort que moi, à force de le regarder, je me retrouve comme pris dans l'épaisseur du verre, […] Et plus on s'en approche, plus on est happé par les piqûres nuageuses du verre. Quelquefois je m'y perds, dans les brumes du miroir, dans le reflet indécis de moi, quelquefois même je suis content de m'y perdre, mais quelquefois aussi, j'ai dit au juge, quelquefois je suis en colère contre la brume. (*A353*, 51)

Une force irrésistible attire Kermeur dans les brumes du miroir, manière d'hypnose qui traduit sa position de passivité au fil des mois qu'il raconte au juge. Le caractère métaphorique de la dernière phrase, qui évoque le soulagement passager de se déprendre de soi et du fardeau d'une vie ruinée puis se retourne dramatiquement (par les effets d'anaphore et d'interruption du discours) pour faire éclater la colère du personnage, enveloppe la réalité de la violence sociale et financière et en floute les contours. C'est le sens de la répartie sarcastique du juge qui pointe, derrière la métaphore, la dérobade de Kermeur face aux enjeux en présence : « J'aurais préféré, il a dit, que vous restiez en colère contre la brume et seulement la brume. » (*A353*, 51). Suite à quoi Kermeur, on s'en doute, baisse les yeux. L'image ne sert pas ici une fonction de clarification du discours : au contraire, elle est une stratégie d'évitement de son objet. Cette rhétorique de l'atténuation participe de la thématique générale de la myopie qui gouverne le récit de Kermeur. Elle use également de procédés de modalisation qui font glisser l'objet hors de portée des mots[28]. L'enjeu, pour les personnages de ce roman, est d'y voir clair, et pour Kermeur de quitter la gangue métaphorique et approximative qui le maintient en position d'observateur – et partant, de narrateur – incompétent. La poétique de l'épanorthose étudiée précédemment doit

[28] Par exemple, dès les premières pages: « Ce serait plutôt comme une sorte de bruit de fond qui aurait doucement soufflé (…) » (*A353*, 20), ou « quand un type comme lui arrive avec une expression si solide sur le visage, avec comme des phrases à angle droit et puis l'air si bien posé sur le sol humide, il y a quelque chose en lui qui serait comme une main tendue pour nous extraire des flots (…) » (*A353*, 21) : le contraste entre la rigidité tendue et géométrique qui anime Lazenec et la souplesse du sol où s'imprime, par effet d'humidité, toute forme qui s'y presse, vaut encore métaphore du rapport de force entre les personnages.

donc s'entendre dans ses liens étroits avec la problématique du regard et de la proportion.

Tout un réseau sémantique de la focalisation traverse ainsi le roman, distribuant les rôles en fonction de la capacité visuelle des personnages : à Lazenec le pouvoir d'enfermer ses victimes, tels les petits personnages de la maquette sous verre qu'il présente aux habitants[29], dans une vision fictive de l'avenir ; à Kermeur l'aveuglement de qui est prisonnier du détail, englué dans le quotidien et comme frappé de sidération jusqu'à l'explosion finale, liée elle aussi à un détail (pris cette fois en terme qualitatif : la raillerie joyeuse de Lazenec, grand seigneur, fier d'offrir le homard fraîchement pêché à sa victime, paraît inoffensive en comparaison de l'ampleur de son escroquerie et des conséquences de celle-ci) ; au juge, enfin, à démêler les fils.

> …en tant que juge, on est censé avoir comme une vue panoptique sur les affaires de la ville – pas au début, bien sûr, mais peu à peu, au fil des jours, parce qu'à force d'enquêtes, je n'en sais rien parce que je ne suis pas juge mais j'ai l'impression que c'est comme si on montait en ballon au-dessus des immeubles, qu'à chaque nouvel indice on alimentait la chaudière pour s'élever un peu plus haut et qu'à la fin, à la fin on survole la ville, les liens de la ville avec elle-même et alors on commence à voir des routes nouvelles […] comment dire, plus aériennes, plus invisibles, des rues qui n'existent pas sur les plans, des avenues virtuelles qui déchirent la carte, de la mairie vers l'hôtel des ventes, et de l'hôtel des ventes vers la Banque de l'Ouest, du port de commerce au tribunal […] c'est-à-dire, à la fin, si on additionne tout, les paroles, l'argent, le sexe, eh bien, on a tout. Oui, tout. (*A353*, 44-45)

La clarté de vue que Kermeur suppose au juge, revêtu à ses yeux d'une autorité sans tache ni soupçon, prend ici encore la forme d'une élévation physique. Le passage de l'abstrait au concret, par des comparaisons toujours mâtinées de la conscience d'un ajustement insatisfaisant du mot et du sentiment, caractérise l'idiolecte du personnage. La connaissance est un surplomb. Si le diable boiteux soulevait les toits pour permettre à Don Cléofas d'épier les affaires domestiques, le juge de Kermeur survole sa ville et y décèle, en transparence sous la carte, les rapports de force et les logiques souterraines qui la gouvernent : systèmes semi-mafieux dans le sexe et l'argent, dans la redéfinition des espaces où les liens invisibles entre sphères officielle et officieuse se matérialisent en voies de communication. On passe

[29] Voir l'épisode du dévoilement de la maquette, p. 46 et *sqq*, où l'attention stupéfaite des habitants « tous penchés et admirant le sens du détail » (*A353*, 46) s'oppose au sens du surplomb du promoteur.

ainsi directement du politique (la mairie) au commercial (l'hôtel des ventes) et à l'économique (le port), jusqu'à la justice qu'on a bafouée (le tribunal).

Face à ce modèle de clarté, Kermeur, lui, fait preuve d'une incapacité flagrante. Le décalage propre au récit autobiographique (fût-il le fait d'un personnage de fiction) entre Je narré et Je narrant souligne les failles navrantes du premier, avec des accents mélodramatiques qui contribuent à alimenter la tension du roman entre fatalité du dénouement déjà connu et espoir, néanmoins, au fil du récit (comme on espère en relisant un texte familier que, cette fois, la fin tourne à son avantage).

> Maintenant je vous raconte ça comme si j'avais eu toutes les clés en mains dès le début mais bien sûr pas du tout, bien sûr j'étais aveugle comme saint Paul après sa chute de cheval. (71).

La comparaison prend tout son sens, outre qu'elle repose sur une nouvelle forme de l'idiolecte saturé de clichés de Kermeur, dans le cadre de la conversation dans laquelle elle s'inscrit. Kermeur et Lazenec sont tous deux attablés devant une bière, et c'est là que le promoteur insinue dans l'esprit de sa future victime le désir d'investir dans le projet immobilier qui ne verra jamais le jour. Ainsi la cécité de Kermeur est-elle comparée à celle de Paul frappé par la parole divine, dans un parallèle qui dégrade l'image sublime tout en soulignant la sensation d'écrasement qu'éprouve Kermeur face à Lazenec. Le brouillard dans lequel il dit ensuite évoluer file le thème de la cécité, et actualise la métaphore figée de la confiance *aveugle*.

L'insistance sur les motifs du brouillard, du miroir piqué de brume, du flou, sensible tant dans les comparaisons récurrentes du discours du personnage que dans tout le travail de modalisation et d'approximation qui se déploie dans la caractérisation, fait tendre le récit vers une ontologie baroque. Le monde n'est qu'un théâtre dont on comprend trop tard la distribution des rôles, une illusion qu'il s'agit de dissiper pour retrouver son propre reflet dans le verre. Plus spécifiquement, les motifs du passage du temps (autour du personnage du fils de Kermeur, Erwan, alors enfant, si vite grandi et désormais emprisonné pour délinquance) et le travail sur l'optique et les variations de focale appartiennent pleinement à ce répertoire. Le basculement final, et la condamnation imminente suspendue *in extremis* par le juge convaincu par le récit pathétique de Kermeur, pour un dénouement en forme

de *deus ex machina*, s'inscrivent également dans ce système : les pôles hiérarchiques s'inversent, le monde social bascule.

On retrouve ce schème de la vue claire ou brouillée et de la juste distance dans *L'Absolue Perfection du crime*, roman par excellence où le monde n'apparaît que filtré par divers instruments de captation optique : rétroviseur, caméra de surveillance, jumelles. Dans ce récit dont la première partie est consacrée à la préparation du crime, l'enquête se mène à l'envers : elle est une investigation préparatoire, de la part des criminels, pour rendre le crime possible. Les éléments prélevés par le narrateur, grâce à des techniques d'observation et de notation morcelées et parcellaires, ne sont alors pas tant des détails que des indices. Ils ne sont pas tirés d'un ensemble par ailleurs insignifiant ni ne relèvent d'un effort d'observation minutieuse du petit : au contraire, le fragment, agrandi et spectacularisé (au sens optique du terme) est prélevé sur l'évidence, le pleinement visible, et réinvesti d'un sens propre à l'enquêteur. La saisie parcellaire du monde n'est pas un effort d'attention au quotidien guidé par la volonté de s'inscrire dans le réel (comme ça l'est chez Kermeur qui cherche à ressaisir les bribes d'une époque disparue), mais une entreprise explicite de déchiffrement de l'espace[30]. Le motif optique a ici valeur herméneutique.

Dès l'ouverture, où le narrateur reconnaît brusquement Marin sur l'écran de surveillance qui voit entrer les clients du bar où lui se trouve déjà, les rapports apparaissent comme médiés par le prisme d'un outil de perception. Le roman, pour cinématographique que demeurent ses emprunts génériques, se place davantage sous le signe de l'*ekphrasis* et de l'image immobile, comme autant de points de stupeur dans le texte. On y voit l'extérieur seulement à travers autant d'obstacles visuels : la pancarte « A VENDRE » (15) qui couvre en partie la vitre arrière de la voiture et à travers laquelle on voit en transparence ; le rétroviseur américain qui alerte le conducteur sur l'effet trompeur de distance induit par le miroir (15) ; l'œil terrible de la tante comparé à un « judas intraitable au milieu des rides » (17) – puisque certains personnages transforment leurs corps en barrage pour en

[30] Qui n'est pas sans rappeler la proximité établie par Michel de Certeau entre arpentage et travail de lecture. Michel de Certeau, « Le parler des pas perdus », in *L'Invention du quotidien* [1980], Paris, Éditions Gallimard, coll. « Folio », 1990.

protéger d'autres (ici, la tante est comparée à une porte qui barre, ou filtre du moins, l'accès à son époux mourant). Les jumelles rappellent le fantasme d'une plus longue vue qui se développe aussi dans *Article 353 du Code pénal*, et la volonté de puissance qu'il contient : comme Lazenec et sa maquette, figure du contrôle des lieux et des êtres, le narrateur cherche en regardant la ville au loin à s'assurer qu'il est le maître de l'espace. Très vite pourtant, les jumelles deviennent la métaphore de son rapport conflictuel avec Marin, et à travers elles n'apparaissent plus que sa propre peur face au casino et sa vulnérabilité face à son ami :

> Je me suis levé doucement, j'ai pris les jumelles et j'ai regardé à travers la nuit les réverbères dans l'eau noire en face, le port désert, et j'ai vu, derrière la plage, en très gros j'ai vu les six lettres électriques, rouges, écrit dessus : casino. Je me suis retourné vers Marin, j'essayais de soutenir son regard dans les loupes rondes, jusqu'à chaque œil qui rentrerait dans un cercle, je voyais les pores ouverts sur ses joues, les vaisseaux éclatés par l'alcool, presque j'aurais pu sentir son haleine dans mes yeux. […] Je crois que je souriais sous l'ombre des jumelles, fixant Marin, ses pupilles dilatées par la fièvre, la fatigue, la guerre qu'on lisait dans ses yeux, menée contre tous, le monde entier à portée de son flingue, aurait-on dit, et ses perruches jaunes qui passaient dans l'air comme des balles de tennis dans le champ de vision. (*APC*, 34-35)

Les éléments sur lesquels s'attarde le narrateur sont d'abord ceux du décor du braquage à venir : la mer où atterrira le butin exfiltré par une montgolfière miniature, le port où devront se tenir les complices préposés au repêchage, le casino. L'enseigne lumineuse est transfigurée par l'effet d'optique, et rougeoie comme si les lettres portaient désormais valeur prophétique. Le regard glisse alors du macro au micro, et du lointain au plus proche : en s'appuyant sur Marin, les jumelles établissent un lien de causalité directe entre le personnage et l'action à venir, puisque le braquage du casino s'effectue sur son ordre et malgré le souhait de ses complices. Mais surtout, la transition passe par cet autre regard que le narrateur essaye de capter : on passe alors de la projection sur l'espace d'une inquiétude prospective à la tentative de déchiffrement d'un sujet, de l'inanimé au personnel, et du point de vue du narrateur à celui de Marin qui demeure opaque. L'énallage du pronom de la première personne au « on » inclusif marque la disparition du narrateur au profit de cet autre personnage qui aimante tout le roman, selon un dispositif binaire qui l'oppose, lui, au « monde entier à portée de son flingue ». La scène se fige dans un présent inquisiteur, grâce à des effets éminemment cinématographiques où l'immobilité des personnages, pris dans un temps dilaté par l'*ekphrasis* (du dehors, puis du visage de Marin),

contraste soudain avec les mouvements furtifs et rapides des oiseaux dans leur cage. La superposition des plans contribue à ce ralentissement dramatique du rythme, de concert avec la fragmentation de l'image.

Fondamentalement, le détail chez Viel constitue le lieu du romanesque, l'excès de précision est saturé de sens[31]. C'est à partir de lui que tout se noue et se devine, tant au niveau intradiégétique que sur le plan d'une lecture dont on a déjà vu qu'elle reposait sur une logique indiciaire mimétique de la tension qui anime les personnages eux-mêmes. *Paris-Brest* et *La Disparition de Jim Sullivan*, qui tous deux s'écrivent autour d'un autre roman (le roman familial du narrateur dans le premier, son roman américain dans le second) dont il s'agit d'exposer la trame et la fabrication à mesure que progresse le texte principal, exposent la conception qui sous-tend cette esthétique du romanesque « dans un grain de sable » pour reprendre la formule de Blake. La glose l'emporte en effet sur le roman, et on retrouve dans chacun de ces textes un commun imaginaire du détail comme ingrédient principal du véritable romanesque. Dans *Paris-Brest*, la narration principale demeure relativement économe de ces notations minuscules, et progresse à grands pas d'une scène racontée en temps réel à l'autre selon le paradigme de la confidence et de l'autojustification. Le roman familial, dont certaines scènes s'intercalent entre ces épisodes comme en diapositives superposées au réel, en revanche, en est friand. La scène fictive de l'enterrement de la grand-mère, par exemple, est dramatisée à l'extrême par le contraste entre les perceptions sensorielles très fines passées au premier plan, et les éléments perturbateurs tenus sous l'esquisse et la suggestion. La violence du soleil sur le marbre noir, « le craquement des chaussures sur le gravier » qui résonne dans l'air « exceptionnellement sec en ce jour d'hiver » (*PB*, 71), la coïncidence exacte de l'événement avec l'« instant précis et sombre et solennel » (*PB*, 75) servent à ménager la tension nécessaire pour l'arrivée du fils Kermeur, véritable événement qui crève la page. Il s'agit de faire progressivement monter le suspens :

> Voilà comment débutait véritablement cette histoire, de cette manière énigmatique et bien sûr de cette manière romanesque, à l'enterrement de

[31] On retrouve ce paradoxe qui transforme le détail, une fois scénarisé, en son exact opposé.

> ma grand-mère, où on sentait bien qu'il allait se passer des choses violentes et tendues, des choses, disons, gothiques (*PB*, 73)

Le détail, une fois encore, sert à constituer le cadre d'une logique de l'enquête héritée du roman policier, à cheval sur les deux plans de l'intrigue et de son commentaire. De même, le narrateur de *La Disparition de Jim Sullivan* oscille sans cesse entre le véritable récit et son envers, et le roman américain ne se développe que par voie de commentaires métaleptiques. C'est à celui-ci que son réservées les notations de détail :

> Ce sont surtout des choses comme ça, ai-je souvent pensé, que le romancier américain aurait écrites, je veux dire, pas seulement l'odeur des pins dans la nuit éclairée, pas seulement le bruissement des érables dans le vent du soir, mais de quoi déchiffrer sur les plissements des fronts, dans l'inquiétude des lèvres, ce qui se passait dans la tête de chacun, les pensées passagères et les désirs souterrains, […] et toutes ces choses qui méritaient des pages et des pages pour qu'on comprenne ce qui allait se passer ou qu'on croyait qui allait se passer, vu que certaines choses ne se passeraient pas et certaines autres, oui. (*DJS*, 50-51)

L'ensemble de ce passage s'inscrit dans une logique modale de l'irréel du passé, et comme une réalité alternative à celle du texte que le lecteur a sous les yeux. Il fonctionne selon une visée de prétérition, et permet de rassembler en une vaste phrase construite par accumulation un ensemble de traits stylistiques fondamentaux pour le roman américain, à la fois pittoresque et tendu par un jeu de suspens. Dans cette scène de nuit, par ailleurs racontée dans le texte présent mais de manière condensée et factuelle avec un souci diégétique bien plus que scénique, les sens se mêlent dans l'organisation d'un parcours herméneutique, « de sorte qu'on comprenait déjà ce qui allait se passer » (*DJS*, 56).

Au contraire, le roman présent se déroule par à-coups et épisodes marquants. L'écriture n'y procède pas par touches impressionnistes, où le décor est dépeint pour suggérer les tourments psychiques des personnages, mais par images-choc qui informent le texte comme par un effet de persistance rétinienne. Le sens y est figé dans un instant de sidération, pour le lecteur comme pour le personnage. Des motifs fondateurs organisent ainsi le texte, qui ne fonctionne dès lors plus comme une continuité pleine mais selon un principe de fractionnement : les fenêtres éclairées de la maison de Susan que Dwayne observe de nuit depuis sa voiture ; la scène du poker perdant

avec son rival, Alex Dennis ; l'agression de l'agent du FBI à la batte de base-ball ; les fesses de Milly Hartway.

> Mais il n'aurait jamais pensé que là, en entrouvrant la porte, la première chose qu'il verrait, outre les trois ou quatre types qui attendaient bras croisés, outre la caméra que l'un d'entre eux tenait sur l'épaule, il n'aurait pas pensé que la première chose qu'il verrait là, sous les mille watts d'un projecteur, ce serait les fesses de Milly. (*DJS*, 91)

Alerté par un bruit qu'il prend d'abord pour les gémissements d'un animal enfermé, le personnage principal glisse un œil dans la réserve du magasin de location de vidéo où il travaille désormais, et tombe sur le tournage d'un film pornographique amateur dont l'héroïne n'est autre que l'étudiante avec laquelle il entretient une relation adultère. Tout dans cet épisode est fait pour centrer le regard sur un seul élément qui sature le champ, lesdites fesses de la jeune fille nue entre deux hommes : disposition de la scène entre encerclement et disparité des postures (les uns debout, l'autre à genoux), mais surtout les différents dispositifs de cadrage (la porte seulement entrouverte de manière à guider le regard de Dwayne, la caméra centrée sur l'actrice et la lumière du projecteur qui souligne le contraste des couleurs entre la peau blanche de Milly et les bleus de travail des deux acteurs habillés en mécaniciens). La scène est bel et bien pornographique, livrée dans son évidente nudité, ob-scène (véritablement sous les feux des projecteurs). La violence du choc visuel pour Dwayne se mesure à sa réaction, puisqu'il s'empare alors d'un jerrycan d'essence pour mettre le feu au magasin – ce qui le mènera à l'hôpital psychiatrique, où l'on retrouve un schéma diégétique familier de Viel qui est celui du *Black Note*. Celui-là aussi s'articule autour de persistances rétiniennes sur lesquelles s'arc-boute la folie du narrateur : le visage de Paul couvert de cirage pour ressembler à Coltrane, la maison en flammes où Paul brûle avec le reste.

Le romanesque, chez Viel, demeure ainsi toujours tenu à distance. Si la rhétorique du dédoublement le dit explicitement, le travail du détail en est une des pierres de touche : toute la veine métatextuelle de ces romans insiste sur l'importance fondamentale du paradigme indiciaire dans l'écriture romanesque, envisagée dans son lien au sentiment d'urgence que Dominique Rabaté désigne comme le cœur du romanesque,

> […] ce pressentiment, sans lequel il n'est aucun romanesque vrai, de la catastrophe à venir. Sentiment d'urgence et de crainte si important qu'il pourrait presque servir de critère fondamental [32][…].

L'écriture oscille donc entre deux traits visuels liés au regard cinématographique que l'auteur promène sur le monde : les petites touches de l'arrière-plan (pour des scènes tournées en focale large, format paysage), rares, s'opposent aux plans rapprochés qui marquent les nœuds de l'intrigue. Dans ces romans qui interrogent la puissance du récit, l'écriture adopte un modèle filmique sensible tant dans la bande-son que dans les variations rythmiques indexées sur les changements de focale. Il se joue là une forme de saturation, voire d'épuisement du romanesque, par absorption de son héritage dans la prévalence nette d'un paradigme cinématographique, où le détail informe un regard sur le monde centré sur l'instant sidérant (contre une linéarité causale ou chronologique). C'est d'abord contre ce paradigme spectaculaire que s'écrivent les romans de Jean-Philippe Toussaint (du moins dans un premier temps), attentifs au contraire à tout ce qui échappe à la caméra.

b) Jean-Philippe Toussaint : une érotique du détail

> Infinitésimal, voilà la réponse, je suggère de parler de « roman infinitésimaliste ». Le problème, quand on parle de « roman minimaliste », c'est que c'est quand même très réducteur. Le terme « minimaliste » n'évoque que l'infiniment petit, alors qu'« infinitésimaliste » fait autant référence à l'infiniment grand qu'à infiniment petit : il contient les deux infinis qu'on devrait toujours trouver dans les livres[33].

Dans cet entretien accordé à Laurent Demoulin vingt-deux ans après la parution de son premier livre, Jean-Philippe Toussaint se livre à une esquisse de périodisation rétrospective de son œuvre, où il privilégie la continuité contre une lecture de la rupture en s'appuyant notamment sur un repérage thématique (la nuit, la pluie, la métaphysique, etc). Les dernières lignes de l'entretien reviennent sur l'appellation critique problématique à laquelle son œuvre a pu être soumise au fil des décennies et des effets de visibilité : Toussaint réfute l'appellation de « minimaliste » au profit d'« infinitésimaliste », reprenant l'étymologie du mot pour conjoindre dans

[32] Dominique Rabaté, *Louis-René des Forêts, la voix et le volume*, Paris, Éditions José Corti, p. 143.
[33] Jean-Philippe Toussaint, « Pour un roman infinitésimaliste », Entretien réalisé par Laurent Demoulin à Bruxelles, le 13 mars 2007, repris in *L'Appareil-photo* [1989] Paris, Éditions de Minuit, coll. « Double », 2007.

le roman deux infinis, le petit et le grand (où l'on retrouve l'oscillation de la médiation pascalienne largement thématisée dans ses livres). L'infiniment petit, chez Toussaint, sert en effet comme point d'amarrage pour aborder les motifs cardinaux de ses textes : le détail a valeur de litote parfois, de prétexte souvent, au développement – virtuel ou explicite, ironique ou très sérieux – des thèmes principaux du roman.

Dans *L'Appareil-photo*, le personnage se livre à une forme d'exploration virtuelle du monde par expérimentation de ses possibles, qui adopte souvent la forme de l'inventaire. À la station-service où il fait escale avec Pascale, il examine par exemple les confiseries une à une avant de les reposer toutes et de préférer les chips rangées derrière le comptoir (*AP*, 30), puis il passe en revue toutes les cabines des pissotières et opte pour la dernière (*AP*, 31).

Cette approche par examen et sélection des possibles dit un rapport au réel fondé sur le prélèvement prudent. Le narrateur rassemble le monde par bribes, et celui-ci ne consiste alors qu'en un foisonnement du divers rassemblé sous un regard arasant qui l'englobe dans l'écoulement routinier des jours. Les gestes anodins et les habitudes les moins spectaculaires l'emportent en effet sur les événements qui pourraient faire intrigue. S'il relève d'abord du combat contre la réalité, inspiré de Kafka, ce motif de la fragmentation et de l'épuisement des lieux du romanesque (dont le blanc et l'arasement dans la quotidienneté constituent deux formes privilégiées) est le symptôme, en un second temps, d'une inscription ténue mais pugnace dans le monde, par réduction et sélection. Dans les romans de Jean-Philippe Toussaint, en effet, le monde se tient tout entier dans ce qui en est perçu par le Je (le Il, dans *Monsieur*) : le sujet informe son objet.

À cette intrigue du quotidien s'ajoute une attention particulière à l'infime et à l'anecdotique passé au premier plan. Sur le bruit de fond des nouvelles du monde que le narrateur lit lors de son séjour à Milan émerge ainsi un micro-incident qui génère tout un épisode au sein du roman : le narrateur souffre des pieds, Estragon clopinant à un carrefour italien. Cette gêne minuscule l'entraîne dans le cabinet d'une pédicure où le conduit son hôte croisé par un heureux hasard (romanesque). La rencontre et le rendez-vous de soins sont décrits avec un luxe de détails qui jouent sur deux plans : il s'agit d'abord de répondre au manifeste du premier paragraphe, qui affranchit le

roman des lois de la causalité et du spectacle romanesques[34], mais l'apparente digression ne s'en tient pas à cette revendication d'accessoire ou de secondarité. Au contraire, le détail (« divers petits durillons qui vinrent se former pernicieusement entre mes orteils (là où ma peau de bébé est si délicate, c'est un conseil que je vous donne) », *AP*, 17) se subsume dans la mise en scène d'un Je claudiquant, douloureux mais princier, depuis le cabinet de la pédicure jusqu'au restaurant où il s'attable ensuite pour « fatiguer » des olives. L'ensemble de la scène est raconté selon un parti pris de dramatisation qui renverse la proportion de l'infime incident à son traitement méticuleux, pour une tonalité héroï-comique dont le lecteur de Toussaint est familier : effets de rythme proches de la scène (discours rapporté, description de chaque geste des personnages par le menu), travail de caractérisation soutenu (modalisations des voix et des gestes) et transgressions métaleptiques pourtant passablement rares, au contraire, sous la plume toussaintienne (du moins dans cette forme explicite : « c'est un conseil que je vous donne », *AP*, 17, « je vous rassure tout de suite », *AP*, 21). Tandis que, chez Montalbetti, la métalepse sert à inviter le lecteur à se projeter sous les traits du personnage et à reconnaître leur similarité fondamentale dont le détail constitue le seuil, elle renforce au contraire chez Toussaint l'hétérogénéité du monde romanesque et du monde du lecteur. Si la première cherche à susciter la sympathie, dans la suspension même temporaire des frontières (celles, verticales, de l'autorité narrative, comme celles ontologiques de la fiction), le second rassemble plutôt un public complice, mais toujours invité à tenir son rôle. Ces adresses qui trouent apparemment la scène soulignent au contraire sa parfaite autonomie narrative dans la conversion d'un point de détail en péripétie romanesque et fictionnelle, puisque les regards convergent vers une scène où le personnage demeure seul sous les projecteurs (quand au contraire, chez Montalbetti, le lecteur est très souvent invité à rejoindre l'estrade).

Le détail, chez Toussaint, ne vaut que pour l'investissement subjectif qu'y place le personnage principal, il forme un tout cohérent qui participe de la constitution de l'*ethos* narratorial. Autrement dit, l'attention au petit dans ces livres n'est jamais qu'un leurre. Il n'y a pas de *détails* chez Toussaint, seulement les éclats dispersés et saturés de sens d'un autoportrait macroscopique.

[34] On se souvient des « deux événements qui, pris séparément, ne présentaient guère d'intérêt, et qui, considérés ensemble, n'avaient malheureusement aucun rapport entre eux » (*AP*, 7).

L'écriture toussaintienne du détail travaille en effet le texte comme le verso de l'écriture d'un moi (dans les premiers romans) ou d'un nous (dans le cycle) souvent défaits, toujours investis d'espoirs que charrie avec elle la notation infime. Les sorties de route de l'intrigue ménagent ainsi sa pleine place à l'ego : l'attention au petit et à l'anecdotique participe d'une écriture sensuelle tournée vers un érotisme contrarié (ou heureux, plus rarement toutefois), qui régit l'univers romanesque – particulièrement dans le cycle. L'ambition mimétique s'estompe dans ces romans au profit du portrait et de l'enquête sur une subjectivité éclatée : la représentation du monde toussaintien s'accorde au niveau de consistance du personnage. Le monde extérieur y apparaît tantôt inexistant (à l'image de Venise lorsqu'y déambule le personnage de *La Salle de Bain*), tantôt inaccessible (dans *L'Appareil-photo*, le motif de l'image photographique infuse l'écriture des notions de cadrage, d'ajustement de focale et de sélection), tantôt bouleversé et ravageur (dans le cycle, où la nature se rappelle aux personnages des manières les plus cruelles : morts soudaines des père et amant de Marie, incendie du centre hippique de l'île d'Elbe, tremblements de terre japonais).

Ce procédé de représentation du réel par le biais du regard subjectif des personnages donne lieu, chez Toussaint, à une écriture particulièrement visuelle. Une tension irrigue particulièrement les romans du cycle entre goût accentué de la scène (au sens genettien[35]) répondent les arrêts sur image quasi-photographiques, où l'écriture s'affronte à l'*ekphrasis*. La tension proprement romanesque de ces textes se tient ainsi entre représentation figée et représentation en mouvement : le monde est capté par deux objectifs concurrents, l'appareil-photo et la caméra. Cinéma et photographie, emballement cinétique et suspensions soudaines du récit, donnent lieu à tout un travail du rythme par à-coups qui sous-tend, *in fine*, la tension romanesque.

Ainsi de la scène d'ouverture de *La Vérité sur Marie*, lorsque le narrateur appelé par celle dont il est séparé accourt à leur ancien appartement pour lui porter secours, la nuit où l'amant de celle-ci est conduit à l'hôpital après une attaque cardiaque. Cette séquence qui occupe toute la première partie du roman adopte une temporalité proche de la scène, pour un véritable film d'ouverture qui joue sur les effets de rythme : le trajet du narrateur jusqu'à l'appartement de Marie semble durer une éternité tant ces minutes sont gonflées par l'inquiétude, et fait mieux ressortir, par

[35] La scène correspond à un traitement du temps narratif où le temps du récit (l'acte narratif) correspond exactement au temps de l'histoire (de l'événement diégétique), créant un effet de dramatisation dans l'illusion de la simultanéité. Gérard Genette, *Discours du récit* [1979], Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Essais », 2007.

contraste, la lenteur infinie de la fin de la nuit. Le présent est dilaté, hyper-présent essentiellement tangible dans les notations de détail. La narration se concentre alors sur les sensations : la vue, avant tout, et les autres sens qui s'y appuient pour reconstituer, par un effet mémoriel oblique, les événements de la nuit dont, pourtant, le narrateur était absent.

À son arrivée au bas de l'immeuble de Marie, le narrateur n'assiste à la sortie des secours et de Jean-Christophe de G. sur un brancard que par flash, sans que la succession de plans fixes parvienne à reconstituer le sens de la scène. La saisie du présent est morcelée, et repose sur un travail de métonymie qui demeure au principe de la scène, mais change progressivement de valeur. Le détail, d'indice de stupéfaction qui fige l'entendement et l'enferme dans une nausée de l'hyper-présent, se convertit par la suite en point de départ d'une enquête par laquelle le narrateur parvient à recomposer la totalité d'une nuit qui n'était pas la sienne.

> Je ne voyais que des détails, isolés, agrandis, sortis de leur contexte et attrapés au vol, les chaussettes, sombres, omniprésentes, comme si cet homme se réduisait désormais à ses chaussettes, le poignet, terrible, où était fixée la perfusion, un poignet livide, jaunâtre, cadavérique, le visage, blanc, sur lequel j'avais porté plus particulièrement mon attention, scrutant les traits et essayant de le reconnaître, mais en vain, un visage simplement invisible, qui disparaissait sous le masque à oxygène. (*VSM*, 43-44)

Au début de la scène, à l'arrivée du narrateur face aux secours et au brancard, la proportion travaille contre la compréhension. Le détail est saisi hors contexte, détaché du corps auquel il appartient et qu'il décompose ainsi en autant de figures de mort (par les couleurs – noir endeuillé des chaussettes contre pâleur cireuse de la peau, et les appareils médicaux). La phrase accompagne ce morcellement en procédant par segments réduits : à chaque substantif s'arrime péniblement, par juxtaposition, un ensemble adjectival. Le rythme ternaire privilégié crée une scansion qui mime la découverte progressive du corps de Jean-Christophe de G., jusqu'au visage qui, au contraire, s'efface sous le regard scrutateur du narrateur plus sûrement que sous le masque à oxygène. Là encore, l'impossible reconnaissance de l'autre comme *alter ego* (ne pas reconnaître le visage, c'est manquer de redonner à la mosaïque de détails son principe de totalité, et au corps morcelé une identité humaine) trahit la désorientation du narrateur dans ce présent de panique. Ralentissement et fragmentation dramatique du temps en détails incompréhensibles sont les fondements d'un arrêt sur image qui relève de ce que Nicolas Xanthos appelait le « mode

Zahir[36] » d'appréhension du réel, par addition de sensations qui ne permettent pas la cognition. Nicolas Xanthos oppose en effet, chez Toussaint, deux modes de présence au monde : le « mode Zahir » et le « mode Pégase ». Le premier, caractérisé par la suprématie des sens déréglés, selon le principe rimbaldien repris dans *Faire l'amour* (le « dérèglement des sens » (*FA*, 39), met en scène ce que Xanthos appelle une « double insistance du monde », sensible à la fois

> dans la présence massive des sensations, c'est-à-dire de la manière dont le monde s'impose à la conscience narratoriale ; dans les « sens enfiévrés » (*FA*, 34), c'est-à-dire dans la façon dont les excès du monde ébranlent les capacités de perception d'un narrateur enraciné dans l'ici-et-maintenant[37].

La sensation fonctionne à la fois comme un mode d'ancrage central du personnage dans le monde et comme l'obstacle principal à sa compréhension. La sur-acuité sensorielle serait illustration de la fragilité du personnage face au monde : « [v]oué à restituer le sensible plutôt que l'intelligible, l'ordre du récit se coule dans celui de la présence et de l'immédiat[38]. » Une ontologie mélancolique se donne à voir dans ce rapport sensuel au monde, dépliée entre la peur et le désir.

À l'opposé, lorsqu'il monte dans l'appartement et se retrouve face à Marie, le narrateur développe une sagacité visuelle qui relie les éléments entre eux, et lui permet d'en tirer le récit rétrospectif de la nuit de sa compagne. Le détail passe alors du statut de fragment irréductible figurant l'intériorité paniquée du personnage à celui d'indice, et prend sa place dans une reconfiguration qui signe l'art romanesque toussaintien dans l'ensemble du cycle de Marie. En effet, aux chaussures abandonnées de l'amant, puis au t-shirt bien trop large que Marie a revêtu en urgence succède enfin la bouteille de grappa que le narrateur prend sur la cheminée, et dans laquelle il lit la succession des événements de la nuit, sous le regard mauvais de Marie.

> Elle avait immédiatement compris que cette bouteille de grappa était le détail tangible à partir duquel je pourrais imaginer ce qu'elle avait vécu, qu'à partir de ce détail, qu'à partir de cette seule bouteille de grappa, je pourrais reconstituer tout ce qui s'était passé entre eux dans la chambre – et jusqu'à leurs baisers, jusqu'au goût de grappa de leurs baisers –, comme dans les rêves, où un seul élément tiré de la vie réelle la plus intime peut engendrer un flux d'éléments imaginaires dont la réalité n'est pas moins contestable, et que, disposant désormais d'un repère tangible en amont (la bouteille de grappa) et d'un repère visuel en aval (la sortie du brancard

[36] Nicolas Xanthos, « De Zahir à Pégase : poétique de l'intériorité dans le cycle de Marie de Jean-Philippe Toussaint », *in* Bruno Blanckeman et Barbara Havercroft (dir.), *Narrations d'un nouveau siècle. Romans et récits français (2001-2010)*, Paris, Sorbonne Nouvelle, 2012, p. 133-144, p. 142.
[37] *Ibid*., p. 135.
[38] *Ibid*., p. 138.

> dans la nuit dont j'avais été témoin), j'étais désormais en mesure de combler le vide de ce qui s'était passé cette nuit dans l'intervalle, et de reconstituer, de reconstruire ou d'inventer, ce que Marie avait vécu en mon absence. (*VSM*, 51-52)

Tout un paradigme de l'enquête se déploie dans cette scène, où Marie dépitée rejoint le banc des accusés face au narrateur en détective. Cet épisode figure en effet l'une des rares occasions du roman où le narrateur se ressaisit d'une autorité diégétique face à son amante dans la fulgurance d'un instant de clarté, mais aussi sur le plan narratologique, où l'investigation vaut reconquête de la fonction de régie dont il est par ailleurs largement dépourvu, selon une logique de non-fiabilité. Le détail rejoint la fonction indiciaire que lui assigne Ginzburg, et permet au narrateur d'inférer des causes en constatant leurs effets, d'aval en amont qui constituent les deux pôles chronologiques (et géographiques, si on prend en compte la métaphore du haut et du bas comme un jeu sur le niveau de la rue et celui de l'appartement où se poursuit l'enquête. Ici aussi, le surplomb vaut connaissance).

L'investigation s'appuie sur le motif freudien de l'interprétation du rêve : à partir du détail peut être reconstitué le contenu latent du rêve, c'est-à-dire le matériau original remodelé dans le contenu manifeste, qu'il revient à l'analyste d'éclairer avec son patient (notamment par le biais de l'association de pensées[39]). Le glissement final, accentué par le rythme ternaire, de la reconstitution judiciaire à la reconstruction imaginaire, ici largement liée au pouvoir imageant du détail qui ramène à la conscience du narrateur les autres sensations de la nuit, puis à l'invention marque un net basculement du régime de l'enquête à celui de la fiction. Toute la scène précédente s'éclaire d'un nouveau jour à la lecture de ce passage, dans un effet spectaculaire de paralepse où le narrateur confesse à la fois son incompétence (il n'était pas présent à cette scène que pourtant il raconte en détail et comme en temps réel) et sa toute-puissance, puisqu'invention et reconstitution sont déclarés équivalents, synonymes. Xanthos perçoit dans cet effet de paralepse caractéristique de

[39] Plus précisément, Naomi Schor distingue chez Freud le modèle archéologique du fragment, qui renvoie à la profondeur, de celui du détail ancré dans l'*hic et nunc* et qui irrigue le quotidien en rhizome. Selon ces analyses, l'enquête du narrateur s'appuie davantage dans cet extrait sur un travail d'élucidation du fragment que sur une attention au détail – mais cela, qui relève d'une précision scientifique et universitaire, n'est pas réellement pertinent pour l'analyse du texte qui se nourrit de la vulgate freudienne comme d'un fonds imaginaire collectif. Il en va de même, par ailleurs, de la « disposition océanique », motif d'ascendance freudienne également, dont l'histoire complexe et plurielle n'est pas le souci de Toussaint qui joue essentiellement de sa dimension symbolique. Voir Naomi Schor, « Le détail chez Freud », in *Littérature*, n° 37, *Le détail et son inconscient*, 1980, p. 3-14. En ligne : www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1980_num_37_1_1188, consulté le 20 mai 2018 ; et *Lectures du détail*, Paris, Nathan, 1994.

la tétralogie une « visée de complétude » accrue, où la fiction apparaît comme le mode d'accès à la vérité. Cette scène d'ouverture figure selon le critique une « mise en abyme poïétique [de] la fabrique du roman chez Toussaint[40] ».

L'*ekphrasis* des larmes de Marie qui conclut la scène, exhibant à la fois l'ambition picturale du roman, dans la référence joueuse aux modèles célèbres de l'autre Marie, la « douloureuse », et ce parti-pris de la toute-puissance de la fiction, marque un point d'aboutissement de l'art romanesque toussaintien. Par la vertu de la fiction, le monde, les êtres, lui sont rendus dans leur transparence.

> Des larmes avaient coulé de ses yeux pendant que je l'étreignais, et elle ne les avait pas retenues, elle ne les avait pas essuyées, des larmes silencieuses, quasiment invisibles, des larmes qui avaient glissé le long de ses joues avec le naturel inconscient d'un battement de cœur ou d'une respiration. Marie, en face de moi, émouvante, les yeux humides dans la pénombre, Marie, écartelée entre des pulsions contradictoires, d'élan passionnel et de retenue mêlées, Marie qui avait eu à la fois, et autant, besoin de s'abandonner à mon étreinte que de s'y soustraire, Marie qui avait eu besoin de se serrer de toutes ses forces contre mon corps pour y puiser le réconfort et qui n'avait pas cherché à résister au désir physique qu'elle avait senti monter en elle quand je l'avais prise dans mes bras, Marie qui m'avait aimanté, du défi dans le regard, pour que je la caresse, en même temps qu'elle se dégageait presque aussitôt de mon étreinte, qu'elle la dénouait avec pudeur, comme si elle prenait simplement conscience qu'il était impossible de s'aimer maintenant. (*VSM*, 60-61).

Les larmes de Marie sont la clé de la tétralogie, elles en sont le détail essentiel, l'indice, pour le dire avec les mots de Ginzburg. De nombreux passages leur sont consacrés depuis l'ouverture même du cycle, où elles coulent de dessous le masque de sommeil que porte Marie allongée sur son lit d'hôtel, et forment un *leitmotif* inscrit dans une stylistique de l'*ekphrasis*. Ici, le portrait progresse par expansion selon un principe de répétition thématique (les larmes, puis Marie elle-même) et d'accumulation, qui met en valeur la dualité fondamentale du personnage principal. Les larmes deviennent le symbole de son hésitation entre le don et la fuite ; leur omniprésence dans le texte (par saturation du thème de l'humidité, lacrymale désormais et sexuelle lors de l'étreinte interrompue que commente ici le narrateur) apparaît comme l'axe du balancier sur lequel le texte oscille d'un pôle à l'autre d'une simultanéité contradictoire (indiquée par les figures d'équivalence quantitative, « autant que », ou temporelle, « en même temps que », et renforcée par un travail lexical particulièrement saillant). La vérité de Marie, prise sur le vif et au « naturel », se tient précisément dans ce balancement sans répit. À travers le gros plan sur les

[40] Nicolas Xanthos, *op.cit*., p. 143 puis p. 140.

larmes passées au premier plan du texte, le narrateur traverse les frontières entre la surface et la profondeur : il déchiffre les sentiments de la femme aimée avec une autorité qui ne souffre aucune contestation, se met véritablement à la place du personnage et emporte la confiance due à l'enquêteur perspicace.

Le monde et les autres personnages n'existent donc qu'en point de fuite de la perspective du narrateur, objets de son regard guidé par le désir de connaître et nourri par les perceptions sensorielles.

> Depuis toujours, quand j'écris, c'est ce que je m'efforce de faire, de capter des instants éphémères, des sentiments passagers, des émerveillements minuscules, des peurs secrètes, l'éraflure des désirs ou l'amour qui affleure. Les derniers mots d'*Autoportrait (à l'étranger)* ne sont-ils pas « des incisions », « des égratignures » ? En me focalisant ainsi sur les petits miroitements poignants ou merveilleux du quotidien, c'est une sorte d'impressionnisme que j'essayais de théoriser en douce dans ces textes […] mais le mot était pris, et c'est un autre terme, qui fait également référence à la peinture, que j'ai finalement retenu : l'autoportrait[41].

De l'impressionnisme à l'autoportrait, et du miroitement quotidien où affleure l'intime, au centrement sur le Je comme seul prisme d'accès au monde : le basculement des équilibres est net, il est le signe d'une parfaite autonomie du monde romanesque toussaintien fiché sur l'axe de son personnage principal. Le détail rassemblé dans la perspective du narrateur contribue ainsi à faire du texte un système clos, il participe au travail d'« autonomisation ontologique[42] » de la fiction. C'est bien par ses détails que le monde toussaintien en effet s'autonomise, et s'organise autour d'une subjectivité désirante qui constitue un univers romanesque en propre. Le monde toussaintien demeure ainsi clos sur lui-même, et le roman ne regarde pas au dehors : bien à l'inverse, c'est le réel (autobiographique) qui étend ses ramifications à toute l'œuvre romanesque.

Made in China (2017) en offre une confirmation éclatante : dernier opus à cette date de la série des textes hybrides, au croisement de l'essai, de l'autobiographie et de la rêverie, il accomplit la transformation, esquissée seulement jusqu'ici, de la personne de l'auteur en personnage romanesque. Alors qu'il se laisse conduire par son éditeur chinois, Chen Tong, lors d'un nouveau séjour en Chine, Jean-Philippe Toussaint écrit en effet que le pays lui apparaît alors, non comme la somme des souvenirs qu'il aurait accumulés de ses divers voyages, mais au croisement du présent

[41] Jean-Philippe Toussaint, Préface à *Autoportrait (à l'étranger)*, p. 10.
[42] Voir sur cette question les travaux de Françoise Lavocat, particulièrement Françoise Lavocat, *Fait et fiction. Pour une frontière*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 2016.

et de la fiction, comme si son roman chinois (*Fuir*) venait filtrer sa perception du monde. « C'est la réalité elle-même alors qui, vacillant sous mes yeux, paraissait s'envelopper soudain d'un voile de fiction » (*MiC*, 42). Ce motif gouverne l'ensemble du texte, où Toussaint joue à se poser en personnage romanesque qui adopte tour à tour diverses postures où l'on reconnaît les narrateurs de ses précédents romans. Aussi se laisse-t-il conduire par Chen Tong dans une passivité absolument défaite de toute responsabilité, à l'image du narrateur de *Fuir* ; ou bien s'observe-t-il longuement dans la glace au sortir de la douche, décelant peu à peu sur son visage les signes d'une inquiétude tenace (*MiC*, 47 - et c'est la scène initiale de *Faire l'amour*, alors, qui revient à la mémoire). Les textes hybrides, en ouvrant la porte du bureau de l'écrivain, teintent d'une lumière particulière les romans dont ils parlent. En un mouvement rétrospectif, ils sensibilisent le lecteur aux efforts de totalisation de l'univers romanesque toussaintien.

2) ÉCRIRE POUR TRAVERSER LA FRONTIÈRE : CHRISTINE MONTALBETTI, LESLIE KAPLAN

a) Le romanesque hypersensible de Christine Montalbetti

Le travail de la proportion est une caractéristique immanquable de l'écriture montalbettienne, largement liée à toute une pratique loufoque et antiromanesque, mais féconde aussi en effets poétiques qui traduisent un regard hypersensible sur le monde. Chez Montalbetti, le détail travaille le roman non comme un fragment dissonant, mais comme une totalité métonymique. Univers microscopique serti dans le monde fictionnel, lui-même tendu vers ses frontières dans la tentation constante de leur transgression (par les figures de l'adresse, notamment), le détail s'inscrit dans un paradigme affectif de l'écriture romanesque, et propose autant de points de départ pour de mini-fictions potentielles. Deux procédés l'investissent ainsi d'une dimension spectaculaire : l'agrandissement macroscopique[43] et la dilatation temporelle. À la fois digression et changement de rythme, la notation de détail provoque une sortie de route du récit : la distension extrême de l'instant s'accompagne d'une virtuosité rhétorique qui transfigure l'infime en grandiose, pour un retour médiatisé à l'intime. Se déploie alors une vision du monde poétique qui fait spectacle du banal dans une forme de renversement – voire de trahison – du geste perecquien de l'infra-ordinaire,

[43] Le mot est de Montalbetti elle-même, qui parle de « vision macroscopique » (*Western*, p. 12).

initialement conçu comme la recherche d'une langue qui dise l'infime en en respectant le caractère non remarquable. Plutôt que de contenir les éclats du roman dans le détail, Montalbetti distend les limites de ce dernier pour en faire le principe d'un romanesque saturé d'effets rhétoriques[44].

Dans La *Vie est faite de ces toutes petites choses*, l'attention au détail et à l'infime affichée dès le titre offre un contraste spectaculaire avec l'objet du roman – historique, et de l'ordre de l'exploit, puisqu'il s'agit d'une mission spatiale. Ce roman, dans la lignée des exo-romans dont le lecteur de Montalbetti est familier, porte cette fois une attention scrupuleuse au portrait des personnages, astronautes mais aussi ingénieurs de la NASA, foule rassemblée pour le décollage d'Atlantis, et jusqu'à l'auteure elle-même, prise sous l'averse juste avant un rendez-vous avec l'astronaute Samantha Cristoforetti, qui doit la renseigner pour l'écriture de son roman. L'importance des vêtements, particulièrement saillante à la lecture, prend une dimension double. Elle soulève d'abord une question d'ordre générique, puisqu'on reconnaît dans la méticulosité joyeuse de la description des étoffes et des couleurs un trait caractéristique du naturalisme qui permet une interprétation de ce roman comme exercice virtuose de pastiche. Elle soulève en outre une interrogation plus large, d'ordre poétique, autour du geste de l'*ekphrasis* accompli dès lors que chaque portrait de personnage doit être reçu comme l'inscription dans le texte non du personnage lui-même, mais de sa représentation sur un support déjà existant. Le roman s'écrit, en effet, à partir du visionnage d'images d'archives de la dernière mission Atlantis que l'auteure a découvertes au cours de sa rédaction[45].

> Michael, j'aimerais que vous vous le représentiez soigneusement. Chemise tourterelle, cravate ardoise rayée d'obliques granit, marine et ciel, pantalon de flanelle acier à très fines rayures, aux jambes ourlées sur un revers, chaussures derby noires, bien lacées, bien cirées, dans le cuir desquelles vient se prendre un reflet quand il s'assied et croise les jambes, laissant alors apparaître des chaussettes également noires. Accessoire : une montre qui enserre son poignet et dont le bracelet métallique apparaît d'autant mieux qu'il a retroussé ses manches sur ses avant-bras. Ça, c'est pour le vestiaire, et pour ce qui est du portrait, le visage, comment dire, et comme il est difficile de faire surgir avec de seuls mots une image juste, fidèle, ressemblante, un visage assez large, avec quelque chose en même

[44] Cette exigence quant aux moyens de dire ce qui se joue alors devient elle-même spectacle, dans l'espace de la métalepse ou du commentaire métatextuel caractéristiques de l'écriture de Montalbetti. Par exemple : « Ce qui se passe à ce moment-là dans le sourire de Rick, il faudrait vraiment arriver à en rendre compte » (*JA*, 198).

[45] Je reprends ici les propos que Christine Montalbetti a tenus lors des rencontres des Enjeux contemporains de la littérature, jeudi 26 janvier 2017, à l'occasion d'une table ronde (« Deux infinis ») avec Thomas Clerc animée par Alain Nicolas.

> temps d'acéré et de flou, si, si, l'arête du nez, légèrement aquilin, contrastant avec le tombé des joues. Une raie toute proprette et bien tracée, sur le côté gauche, départage ses cheveux blond-roux. L'œil est aigu, précis, concentré, bleu. (*La Vie*, 22)

Le jeu archaïsant sur les notations de couleur, la surcharge textuelle dans les accumulations asyndétiques et les effets de rythme, confèrent à la description du vêtement une dimension spectaculaire accentuée par les commentaires métatextuels de la narratrice. Toutefois, un basculement se produit de manière assez nette lorsque le portrait passe de la tenue au visage du personnage : modalisations, précautions rhétoriques et figures de l'épanorthose se mêlent alors pour nimber la description d'une indéfinition qui contraste avec l'exhaustivité et la méticulosité du début de l'extrait. Les adverbes de nuance (« assez », « légèrement »), les caractérisations indécises (les cheveux « blond-roux », le visage perdu dans le je ne sais quoi « quelque chose en même temps d'acéré et de flou », image miniature du portrait lui-même qui donne valeur métatextuelle à l'*ekphrasis*), le travail lexical hypocoristique (« une raie toute proprette », où le suffixe sert moins la minoration que la vectorisation affective face au souci de son apparence dont fait preuve le personnage) concourent *in fine* à flouter ce visage, dans le sillage de toute une tradition de l'indéfinition dont Gilles Philippe rappelle que la langue post-romantique en avait fait le lieu même de la littérature[46].

À la verve du pastiche naturaliste s'adjoint ainsi une écriture de l'indéfinition, pour une poétique de l'*ekphrasis* qui fait saillir les enjeux profonds de la stylistique montalbettienne : moins les contours de l'objet décrits avec ironie que les élans sensibles qui projettent le sujet vers celui-ci. Si le costume est le lieu d'un plaisir presque enfantin du déguisement, fût-il de plume, le visage, dans cet extrait qui peut être tenu pour représentatif de l'ensemble de l'œuvre, est le lieu de l'altérité jamais tout à fait connaissable et pourtant profondément émouvante. Il est le siège du lien affectif et de la rencontre[47], et fait l'objet d'un contournement pudique de l'écriture

[46] « Mais à partir de Gustave Flaubert, c'est la langue elle-même qu'on cherche à renouveler pour la plier à cette nécessité d'exprimer l'indéfini, le flou, le vague, qui seraient le propre de la "sensation", c'est-à-dire de la relation de la conscience avec le réel, dès lors qu'elle ne transite pas par le "concept". Obtenir cet effet d' "indéfini" fut tellement le souci de la langue post-romantique en France que les procédures grammaticales inventées dans ce but ont fini par devenir le "signal" même de la littérature. » Gilles Philippe, « Chapitre 2. La langue littéraire, le phénomène et la pensée » *in* Gilles Philippe et Julien Piat (dir.), *La langue littéraire. Une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*, Fayard, 2009, p. 93.

[47] On retrouve dans ce motif des accents lévinassiens : « Autrui qui se manifeste dans le visage, perce, en quelque façon sa propre essence plastique, comme un être qui ouvrirait la fenêtre où sa figure pourtant se dessinait déjà. […] Le visage parle. La manifestation du visage est le premier discours.

tout au fil des romans, tantôt par surexposition (dans des scènes topiques, comme les retrouvailles du cow-boy de *Western* et de Georgina, son premier amour à qui il se retrouve arrimé par les pupilles[48]), tantôt, comme ici, par contournement, et jusqu'au dépouillement (relatif) de *Trouville Casino* où les personnages, enfin, parviennent à se regarder dans les yeux[49]. Ces arrêts sur image reflètent l'ambition ekphrastique du romanesque. Ils sont également le lieu d'une écriture dont la puissance imageante engage une lecture affective.

Les tropes romanesques opèrent ainsi comme des instruments d'optique aux vertus heuristiques. Les variations d'échelles entre agrandissements macroscopiques et largeur de plan fondent ce projet représentationnel : l'imaginaire optique de Christine Montalbetti est gouverné par le souci de la perspective, et l'auteure se plaît à faire varier l'échelle dans des écarts spectaculaires où le Je – et les objets et personnages qui bénéficient de sa faveur – apparaissent toujours sous le signe du fluet, du délicat, selon une rhétorique de l'atténuation omniprésente. Tout un jeu lexical nourrit un imaginaire transversal de la minoration et de la faiblesse, qui ressortit toujours à ce que Jérôme Meizoz appelle le comique de faiblesse pour déclencher, par un travail concerté de minimisation de soi, une empathie compensatoire du lecteur. Dans *L'Évaporation de l'oncle*, l'esthétique de la minoration s'inscrit dans l'exotisme surexposé de ce japon d'estampe caractérisé par la délicatesse et la grâce. L'écriture se plaît à emprunter les formes d'une préciosité pasticheuse dans le jeu des suffixes : l'atmosphère de la campagne japonaise est « surette » (où l'archaïsme se joint à la modalisation), le pauvre Yasu disparaissant au loin devient fluet, à l'image d'un insecte qu'on écraserait sans y prendre garde (*EO*, 116), « pas plus haut qu'un grain de riz » (*EO*, 113) dans le regard de sa femme qui le voit s'éloigner.

Dans la même perspective, les chansons qui chaque matin réveillent les

---

Parler c'est, avant toutes choses, cette façon de venir derrière son apparence, de derrière sa forme, une ouverture dans l'ouverture. » Emmanuel Lévinas, *L'humanisme de l'autre homme*, 1972, p. 51 ; ou bien « C'est précisément dans ce rappel de ma responsabilité par le visage qui m'assigne, qui me demande, qui me réclame, c'est dans cette mise en question qu'autrui est prochain. » (*De l'Un à l'Autre. Entre nous. Essais sur le penser-à-l'autre*, 1998, p. 155-160). Alain Goulet, à qui j'emprunte ces citations (*Sylvie Germain, œuvre romanesque. Un monde de cryptes et de fantômes*, Paris, l'Harmattan, 2006, citations p. 19), rapproche cette sensibilité de la « catastrophe de la rencontre » célébrée par Blanchot. Bien évidemment, cet intertexte surinvesti dans l'œuvre de Sylvie Germain, que Goulet commente ici, doit demeurer de l'ordre d'un éclairage de biais pour les textes de Montalbetti, dont la sensibilité ne s'accompagne pas d'un arsenal philosophique aussi théorisé (rappelons que Germain a consacré à Lévinas sa thèse de doctorat).

[48] *Western*, p. 191 et *sqq*. Voir l'étude de cette scène au chapitre 3.

[49] *Trouville Casino*, p. 79-81, également étudié en ce sens au chapitre 3.

passagers d'Atlantis, leurs larmes, et jusqu'au café au lait que la narratrice aime à prendre en peignoir devant son ordinateur, figurent autant de petits rituels qui animent le quotidien, tissent la trame romanesque et invitent le lecteur à retrouver dans ces « "choses communes" » « ce qui est, [ce] que nous sommes[50] ». L'infra-ordinaire devient le lieu de convergence des instances romanesques, personnages, narratrice, lecteur, et le pivot affectif de la fable. Claude Burgelin écrit ainsi que « [l]'intimité des gestes, la monomanie des habitudes deviennent lieu d'un partage […] une sorte de convivialité par l'écriture […] ». Au fil de ces « scansions fugaces du quotidien[51] » se déploie un bonheur du dialogue restauré. Le passage énonciatif de l'universel (« [c]e qui est », « ce qui se passe vraiment ») au « nous » (« ce que nous sommes », « ce que nous vivons[52] ») qui en structure la définition témoigne de l'ambition perecquienne de creuser, au cœur de l'infra-ordinaire, les fondations d'une communauté.

Le détail est le lieu du nouage d'un lien de soi au monde et celui d'une mise en commun de l'expérience – dont *Le Bruiteur*, petite pièce écrite par Christine Montalbetti et créée au théâtre Studio de la Comédie Française par Pierre Louis-Calixte en février 2017, constitue une autre démonstration. Le personnage, seul en scène, bâtit toute une fiction à partir des bruitages qui en constituent le fond sonore. Les bruits, des plus frêles aux plus envahissants, sont présentés dans leur artificialité lorsque le bruiteur expose sa technique et les matériaux qui lui servent à les produire ; mais ils n'en sont pas fallacieux pour autant, et c'est à notre mémoire sensorielle et sensible qu'ils font appel, sur ce répertoire hétérogène qu'ils créent une nouvelle partition romanesque[53]. L'auteure commente, dans ses « Notes sur *Le Bruiteur* » : « Le bruiteur est un illusionniste. Un déclencheur d'images intérieures. Il les provoque, il les fait naître. Sa finalité est la même que celle du texte, celle de mettre en marche vos imaginations[54] ».

Ce roman de la conquête spatiale est peut-être celui qui tient au plus serré ces deux pôles du spectacle et de l'infime, dès le paradoxe de son titre. L'apesanteur y

[50] Georges Perec, « Approches de quoi? », *op.cit*.
[51] Claude Burgelin, *op.cit.*, p. 36.
[52] Georges Perec, « Approches de quoi? », *op.cit.*
[53] Dès le début de la pièce, le bruiteur affiche son ambition immense et paradoxale de faire surgir tout un monde à partir d'un bruit d'ailes : « Vous, vous êtes assis, comme ça, et d'un coup, vous la voyez frisotter, cette mer paresseuse et lointaine, et la brise, vous la sentez ? Et les mouettes aussi, il vous semble que vous apercevez leurs corps blancs qui sillonnent le ciel, assez bas, comme elles ont l'habitude de faire. / Quelque chose s'installe en vous, la mémoire de toutes les plages où vous avez été, hors saison, sous des ciels couverts », Christine Montalbetti, *Le Bruiteur*, P.O.L, 2017, p. 11.
[54] Christine Montalbetti, « Notes sur *Le Bruiteur* », *op.cit*., p. 62-63.

prend l'importance d'un motif central, diégétique évidemment, mais surtout poétique : elle offre à la plume montalbettienne un prétexte pour s'adonner à la passion du détail qui la caractérise. Dans cet extrait où les astronautes se séparent, gros plan sur les larmes :

> C'est qu'il faut faire attention, ici, avec les larmes. Au lieu de couler bien gentiment sur les joues, comme sur la Terre, elles formeraient des petites billes qui demeureraient un temps suspendues au bord [des cils de Sandra] avant de se décoller et de s'en aller voleter parmi eux, et imaginez alors, ces dix individus regroupés devant l'écoutille, en train de se quitter, le corps léger comme plume, qu'ils s'efforcent de maintenir à la verticale et à même hauteur pour que tout ça ait l'air de quelque chose, et parmi ces corps, des bulles de liquide lacrymal qui se fraieraient leur chemin, comme ça, transparentes, délicates, comme des perles, qui se faufileraient, brillantes, réfléchissant la lumière, tachetant la scène de points chatoyants et mobiles, de minuscules sphères miroitantes qui tournoieraient doucement, dans un effet d'une joliesse presque idéale, pour signifier tout ce qui se joue, à chaque au revoir, qu'on ne comprend pas bien soi-même, tout ce qui bataille à l'intérieur de soi, la perception soudain si vive du lien et l'arrachement que c'est toujours, l'affolement devant ce geste-là des adieux qu'il faut pourtant si souvent renouveler, l'idée confuse et terrifiante de la fragilité de l'autre, comme de la sienne, enfin, tout ça, ces sentiments terribles et mêlés […] (*La Vie*, 311)

Le détail, grossi au microscope romanesque, permet le passage du elle (Sandra) au « on » inclusif, et du présent d'énonciation à celui de vérité générale. Il devient un embrayeur d'affectivité hyperréaliste, secondé par une mise en abyme de la question de la représentation : décrire des images d'archives en empruntant les formes stéréotypées d'architextes fictionnels connus (ici, la préciosité délibérée pour la scène topique des adieux), pour rendre sensible une expérience à la fois particulière (les adieux des astronautes) et collective (la mélancolie de toute séparation[55]).

La dimension esthésique de ces textes est une invitation au lecteur : la communauté et son espoir reposent sur une écriture de la reconnaissance, autour d'un socle d'expériences communes qui sous-tendent l'écriture romanesque l'écriture romanesque[56]. Michael Sheringham percevait déjà, dans l'écriture quotidienne, à ras de monde :

---

[55] Pour une présentation synthétique des enjeux d'une narratologie de l'affect, et le tournant qu'on constate dans cette discipline depuis les débuts de la narratologie post-classique, voir l'article de Raphaël Baroni, « Récit de passion et passion du récit », *Vox Poetica*, 2005. En ligne: http://www.vox-poetica.org/t/pas/baronipsnr.html#_ftnref4. Consulté le 27 avril 2018 à Shawbost.

[56] On lit déjà dans le projet unanimiste de Jules Romains la volonté de conjoindre arpentage urbain et constitution de communautés électives, dans *Les Hommes de bonne volonté* (1932-1945), dont les protagonistes multiplient les promenades dans les quartiers de Clichy, de la Villette, de l'île Saint Louis, mais aussi comme un programme plus large qui considère notamment le café, « chapelle provisoire », comme le lieu où se reconstitue une humanité partagée. « En notre époque, où les

> … (ou « le bruit de fond », « l'infra-ordinaire », « les choses communes ») chez Perec (…) le nom donné à cette conscience inestimable et menacée de l'existence de liens qui relient les êtres, les faits, les histoires et les communautés, non selon des modèles fixes ou prédéterminés, mais selon un mouvement toujours en devenir[57] […]

Si l'on revient à l'énumération qui vaut description liminaire de l'infra-ordinaire : « [c]e qui se passe vraiment, ce que nous *vivons*, le reste, tout le reste[58] », c'est bien la vie qui s'affirme comme horizon du projet perecquien. Pas « la vraie vie », illusion née d'un stéréotype mental et sociologique, mais la vie réelle vécue au jour le jour, telle qu'elle se déroule sur la toile mate du quotidien[59]. Cette sensibilité extrême de la fiction romanesque, Pierre Bergounioux la rapproche de celle du sismographe[60], dans une belle formule que Mathilde Barraband glose ainsi :

> Le texte littéraire correspond alors à cet enregistrement en prise directe sur les phénomènes, propre à rendre compte des plus sourdes et infimes secousses comme des plus profonds et violents ébranlements, capable de rendre perceptible l'imperceptible et déchiffrable excès[61].

Le romanesque dans ses formes et usages contemporains demeure une écriture de l'extrême et de l'excès, qui conjoint les deux pôles opposés de l'infime et du spectaculaire et se développe dans cette contradiction constante. Le travail de la proportion qui anime tous les romans de Montalbetti, outre les stratégies de diversion qu'il ménage au cœur du texte par le loufoque ou le coq-à-l'âne, s'inscrit pleinement dans ce paradigme. Il sert donc en dernier lieu une hypersensibilité romanesque toujours indexée sur le désir de l'autre et appelle, à travers les émotions des personnages, à une implication affective du lecteur.

---

anciennes religions perdent un à un leurs temples et leurs fidèles, le café est un des lieux où s'élaborent les liens de l'humanité, les nouveaux émois religieux, les nouvelles participations au Divin. […] Sachons donc nous contenter des réalisations pauvres, mais spontanées et sincères, qu'il nous offre, et honorons, d'un culte fait surtout d'espérance, les cafés, ces chapelles provisoires. » Jules Romains, « À la gloire des cafés », *Bulletin des Amis de Jules Romains*, n° 49-60, 1991, p. 23, cité par Aude Leblond, *Sur un monde en ruine. Esthétique du roman-fleuve*, Paris, Honoré Champion éditeur, 2015, p. 226. Aude Leblond écrit en commentaire : « La poésie unanime veut concilier la célébration d'une modernité toute citadine avec un élan de démocratisation : le poème doit ouvrir un espace de proximité accrue à un public élargi, qu'il invite à une communauté laïque ».

[57] Michael Sheringham, *Traversées du quotidien, op.cit*., p. 306.

[58] Georges Perec, « Approches de quoi ? », *op.cit*. Je souligne.

[59] « La "vie" apparaît donc (...) comme la nature même de cet infra-ordinaire, un état plus ou moins végétatif, que les saillances de l'extraordinaire ou de l'événement ne permettent pas de saisir. » Gaspard Turin, *Poétique et usages de la liste littéraire. Le Clézio, Modiano, Perec,* Genève, Droz, 2017, p. 170 (voir les pages 166-170 sur cette question).

[60] « Pierre Bergounioux : j'ai parié sur la raison », entretien avec Patrick Kéchichian, *Le Monde des livres*, 3 mars 2006, p. 12.

[61] Mathilde Barraband, « La sensibilité du sismographe : le défi romanesque de Pierre Bergounioux, de *Catherine* à *La Mue* », *in* Wolfgang Asholt et Marc Dambre (dir.), *Un retour des normes romanesques dans la littérature française contemporaine*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2011, p. 231-242, p. 231.

Il se joue dans cette écriture paradoxale, où fabulation romanesque et attention au détail microscopique s'entretissent, un « retournement du regard[62] » (de Certeau) vers l'insignifiant en même temps qu'un réinvestissement affectif du détail[63]. La subjectivité dans ces romans est requalifiée en force herméneutique : ce que ces textes décrivent, c'est le monde vu par les personnages et passé sur le devant de la scène. L'instance fictive s'offre comme un prisme, un capteur, pour une mise en présence tangible du monde. Le détail est en effet le lieu que ces romans investissent pour y nouer les enjeux de la représentation contemporaine du monde. Affectif avant d'être cognitif, il travaille le texte comme un seuil, un lieu de passage de la fiction au réel, du particulier au général et du personnage au lecteur, par voie d'immersion fictionnelle.

La visite du *thrift store*, au chapitre 20 de *Journée Américaine*, en offre un exemple patent. L'usage de la liste résonne ici des échos des « Notes concernant les objets qui sont sur ma table de travail[64] », qui allient l'exhaustivité de l'inventaire à la jubilation d'une voix singulière :

> Un nain à bonnet, un cactus en faïence, des lapins itou dont certains ont dans le dos une cavité qui doit bien servir à quelque chose, un cochon avec un chapeau haut-de-forme (qu'y puis-je ?), des oies avec des rubans noués au cou (je n'ai pas choisi), deux petites filles en terre cuite, assises avec leur capeline sur un banc (je n'en suis pas plus responsable), une petite boîte ronde pour y glisser « *my first tooth* », je n'invente rien. De l'autre côté de ce couloir, des coupelles, des verres, des contenants sans rien de fracassant, rien d'aussi voyant que leurs confrères d'en face (qui continuent à arborer leur vestiaire, ours blanc, héron, que sais-je), et pourtant qui auraient pas mal à vous dire, un plat à tajine qui, s'il est d'origine, pourrait vous conter son épopée (Je viens de loin, commencerait-il, et il vous ferait voir des paysages qu'il y a tout à parier que les autres ignorent), une lampe-tempête (a-t-elle seulement végété dans le placard d'une entrée, où on la conservait dans l'hypothèse d'une panne de courant, ou bien est-ce qu'on l'avait emportée sur les dunes, offerte au vent marin, ballottant au bout d'un bras solitaire, et puis posée dans le sable entre deux ou trois qui fumaient dans la nuit, sur la plage déserte, en se confiant des secrets) […] (*JA*, 238)

[62] Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien – 2 : habiter, cuisiner* [1980], éd. Luce Girard, Paris, Folio, 1990, p. V.

[63] Ce qui n'est pas sans rappeler la conception bergsonienne de la philosophie comme « conversion de l'attention » : « [l]e rôle de la philosophie ne serait-il pas ici de nous amener à une perception plus complète de la réalité par un certain déplacement de notre attention ? Il s'agirait de détourner cette attention du côté pratiquement intéressant de l'univers et de la retourner vers ce qui, pratiquement, ne sert à rien. Cette conversion de l'attention serait la philosophie même », *La Pensée et le Mouvant*, Paris, PUF, 1969, p. 85, cité par Michael Sheringham, *Traversées du quotidien*, *op.cit*., p.89.

[64] Georges Perec, « Notes concernant les objets qui sont sur ma table de travail », *Les Nouvelles littéraires,* n° 2521, 26 fév. 1976, repris dans *Penser, classer*, Paris, Fayard, 1982.

La métalepse signale le glissement de l'attesté à la fantaisie lorsqu'elle passe des protestations de vérité de la narratrice, qui s'attaque avec une ironie complice au mauvais goût et au kitsch inévitables de toute brocante, à l'énumération hasardeuse d'un bestiaire dont on s'est déjà détourné, pour culminer dans la prosopopée du plat à tajine. Du Je de la narratrice, le texte passe progressivement à celui des objets (le plat à tajine) en un travail de re-subjectivisation qui leur insuffle une vie propre.

Cet exemple révèle la puissance évocatoire de l'infra-ordinaire tel que le détourne Montalbetti : l'énumération actualise des possibles dont la teneur romanesque est inversement proportionnelle à la banalité des objets qu'elle dénombre, dans la pure jouissance de l'emballement fictionnel. La pratique de l'inventaire conjoint ainsi disponibilité sensorielle et morale au minuscule et possibilité de roman. L'infra-ordinaire devient « embrayeur narratif, fictionnel[65] » ; il est le socle sur lequel se développe le romanesque, dans toute sa densité événementielle et affective[66]. Barthes l'affirmait explicitement, en se posant contre les lectures de l'inventaire comme stratégies de l'objectivité : « l'inventaire n'est jamais une idée neutre ; recenser n'est pas seulement constater, comme il paraît à première vue, mais aussi s'approprier[67]. » En outre, à lister les objets anodins qui encombrent la boutique et détournent le récit de son cours, Montalbetti déjoue les hiérarchies traditionnelles des schémas narratif et actantiel, et suscite envers les existences singulières des bibelots une empathie semblable à celle que le pacte de lecture romanesque réclame pour ses personnages[68]. Il se joue dans cette réécriture de l'infra-ordinaire une exposition de son ancrage intime, en même temps qu'une réintégration de ses propres marges au sein du romanesque, cette fois par un redéploiement hétérodoxe de l'héritage perecquien qui fait passer au premier plan ce qui, chez Perec, demeurait latent. L'écriture du détail relève ainsi chez Montalbetti d'un fonctionnement affectif qui entraîne d'abord, sur le plan ontologique, la reconnaissance du réel référentiel (« je n'invente rien », *JA*, 238); et sur le plan pragmatique, une lecture affective, voire empathique.

[65] Stéphane Bikialo, « Le détail, le réel », *in* Mireille Hilsum (dir.), *Leslie Kaplan*, Paris, Classiques Garnier, 2016, p. 85-102, p. 95

[66] Caractéristique, si l'on en croit la définition de Jean-Marie Schaeffer, d'un genre littéraire fondé sur l'excès et la saturation. « La catégorie romanesque », *in* Gilles Declercq et Michel Murat (dir.), *Le romanesque*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 291-302.

[67] Roland Barthes, « Les planches de l'*Encyclopédie* » [1964], *op.cit*., p. 91-91.

[68] Tandis que Perec, lui, laisse nus les objets qu'il liste et libre l'imagination du lecteur.

Comme souvent, c'est par l'oblique que Montalbetti explicite ce trait, en prêtant à l'un de ses propres personnages les réflexions suivantes sur les personnages des romans de Haruki Murakami :

> Le flegme des héros de Murakami leur était […] une forme évidente, quoique toujours implicite, de désespoir, mais, Simon se résumait la chose, d'un désespoir sauvé en quelque façon par leur matérialisme, par leur goût pour les détails tangibles du monde ; car le caractère microscopique de ces détails tangibles, qui aurait pu sembler participer de la formulation de cette sorte de démission, constituait précisément les points d'accroche par où le héros se reliait au monde, y trouvait plaisir, s'en nourrissait. (*Expérience de la campagne*, 49-50)

On retrouve là le geste connu de l'autoportrait de l'écrivain en transparence du portrait d'un autre. Un rapport essentiel au monde se dit ainsi dans ces considérations littéraires, qui ne dépend pas de l'espace mais bien du personnage : ténu, flegmatiquement désespéré, il trouve dans les multiples appels sensoriels des détails le moyen de s'ancrer bel et bien dans le monde.

La perception individuelle est bien au fondement d'un réalisme hypersensible au creux duquel se forme une communauté empathique. Tiphaine Samoyault propose d'appeler « réalisme lyrique[69] » ce projet d'écriture passé au filtre du moi, qui remanie l'ambition moderne de donner à voir le monde sans perdre la lucidité des dernières décennies ni renouer avec l'illusion d'une totalisation possible. Ni restauration ni simple retour du sujet, ce projet interroge une autre façon « d'envisager l'efficacité de la parole comme productrice de réel sous la forme du mode lyrique[70] » :

> Je définis alors le réalisme lyrique comme la quête du réel menée depuis soi et avec l'aide des puissances autres de la littérature (la vérité, la parole et l'image). Conduite depuis soi et hors de soi, donc, cette quête permet de sortir de toute adhésion aux formulations idéologiques d'un réel donné pour privilégier la découverte d'un réel exemplaire, qui ait l'autorité tout à la fois de son évidence et de sa nouveauté. Et qu'il faut reconnaître parce qu'il n'était pas de toujours, en ce moment même, déjà là[71].

Le regard subjectif devient l'instrument d'une connaissance sensible du réel qui laisse place à la lacune et à l'inconnu (inexprimable, inconscient, ou simplement hors-champ) sans tomber dans le solipsisme d'un monde impartageable. L'écriture se

[69] Tiphaine Samoyault, « Un réalisme lyrique est-il possible ? », *in* Bruno Blanckeman et Jean-Christophe Millois (dir.), *Le Roman français aujourd'hui*, *op.cit.,* p. 79-94.
[70] *Ibid*., p. 89.
[71] *Ibid*., p. 91.

déploie à partir de sensibilités singulières, dont les regards saisissent le monde en faisceau.

Ce n'est pas immédiatement la dimension affective qui prime, en revanche, chez Leslie Kaplan, qui réinvestit elle aussi le romanesque de cette sensibilité barthésienne au fragment et au petit. Bien plutôt, il s'agit chez elle de soumettre le réel à un effet de défamiliarisation qui déstabilise plus qu'il ne suscite l'adhésion de la reconnaissance. Le quotidien, le détail sensible deviennent chez elle des foyers d'interrogation de nos manières d'être au monde (et non d'y conforter notre ancrage).

b) Le romanesque hypersensuel de Leslie Kaplan

L'écriture romanesque de Kaplan repose sur deux fils principaux, qui se relaient et s'entretissent tout en relevant chacun de traditions littéraires et artistiques distinctes. Le premier, qui tourne l'écriture vers l'observation du quotidien dans son évidence rendue par une esthétique du fragment et de la sélection, constitue un paradigme du regard ; le second, qui s'appuie sur la notation sensorielle selon un principe poétique de la perception immersive, relève d'une écriture phénoménologique.

Dans un article consacré au détail chez Leslie Kaplan, Stéphane Bikialo se livre à un commentaire croisé des écrits essayistiques et romanesques de l'auteure. Il éclaire ainsi la « poétique du détail » que celle-ci met en œuvre, « au sens où le détail est à la fois l'objet d'un style et l'enjeu d'une théorie, d'une réflexion sur la littérarité[72] (…) ». En effet, l'œuvre de Kaplan frappe d'abord par l'attention qu'elle porte aux microsillons du quotidien, tant face à l'animé (petits gestes, expressions, …) qu'à l'inerte (souplesse du bitume, bruitages, …), dans le sillage d'une recherche poétique qui travaille le lien entre littéralité et littérarité.

Le parti pris de la juxtaposition et de l'accumulation, parfois réduite à la phrase ou au groupe nominal, s'inscrit dans une tradition essentiellement poétique du fragment et de la matité de la notation du réel. Pourtant, l'effort de caractérisation joue aussi sur l'incongru (voire l'impropre) pour une forme de décollement sémantique qui force l'attention du lecteur. La notation sèche s'allie à un travail de l'image qui arrête la lecture, et déplace le regard. La description du ciel en est un exemple qui traverse l'ensemble de l'œuvre : dans *Le Livre des ciels*, il est tantôt

[72] Stéphane Bikialo, « Le détail, le réel », *op.cit*., p. 88.

« neutre, en étages » (25), tantôt « intense, arrêté » (43), ou encore « déployé comme une nappe » (79) en un procédé proche du stupéfiant-image des surréalistes. La neutralité mimétique affichée se troue de ces points de tremblement par où reflue la subjectivité tenue du regard. Les procédés de fragmentation et de juxtaposition asyndétique, supposément garants d'une tonalité désaffectée et factuelle parce qu'ils déferaient le lien usuel entre la chose vue et le sujet regardant, fonctionnent ici à rebours : dans l'espace laissé vide de la juxtaposition se déploie, *in fine*, la marque d'une subjectivité en mouvement. Le parti pris de l'arasement se conjugue en effet, chez Kaplan, à une écriture du bouleversement, voire du traumatisme, dès son premier livre et en écho toujours avec le point focal de Mai 68. Si le mouvement principal de l'écriture est bien d'amenuiser la marque de l'événement sur le sujet (pour en conserver l'essence et ne pas le réduire à un fait biographique) et de refuser la dramatisation (à travers les choix énonciatifs, la prose heurtée et le choix de la juxtaposition plutôt que de l'enchaînement causal), il est constamment menacé par l'affleurement du Je affecté.

Marie-Jeanne Zenetti rapproche ces techniques de prélèvement d'un projet factographique, qui fait de l'écriture le prolongement d'un regard qui se veut neutre, de l'ordre du constat[73]. Les listes perecquiennes, son programme d'épuisement de l'espace par l'écriture, en seraient le parangon contemporain, qui se livrent à « [l]'esquisse d'un inventaire de quelques-unes des choses strictement visibles[74] ». C'est d'une éthique du regard qu'il en va dès lors. L'observation et la consignation méthodique des faits s'opposent à la virtuosité et à l'inventivité caractéristiques du « régime de singularité[75] » de l'écrivain, et rejouent la mort de l'auteur moderne dans l'abolition du sujet. Selon Zenetti, la prose aurait alors plus à voir avec la notation de Barthes, « instantané littéraire[76] » proche de la conception photographique du punctum barthésien[77].

---

[73] Marie-Jeanne Zenetti, *Factographies. L'enregistrement littéraire à l'époque contemporaine*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Littérature, histoire, politique », 2014.
[74] Georges Perec, *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, [*Cause commune* 1975], Christian Bourgois, 1982, p. 12.
[75] Nathalie Heinich, *Ce que l'art fait à la sociologie*, paris, Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 1998 ; *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 2005.
[76] Marie-Jeanne Zenetti, *op.cit.*, p. 46.
[77] « …*punctum*, c'est aussi : piqûre, petit trou, petite tache petite coupure – et aussi coup de dés. Le *punctum* d'une photo, c'est ce hasard qui, en elle, me point (mais aussi me meurtrit, me poigne. », Roland Barthes, *La Chambre Claire, note sur la photographie* [1980], Paris, Gallimard, « Cahiers du cinéma », 2005, p. 49.

Le projet d'une écriture fictionnelle romanesque qui soit le lieu d'une captation sensible du réel entre donc en résonance avec une histoire littéraire au long cours, notamment poétique, qui interroge les modalités visuelles de l'écriture. Elle prend en charge également l'héritage d'autres formes d'art visuel, et particulièrement celui du cinéma. On mesure la densité du terreau imaginaire sur lequel s'élabore cette écriture, dans un va-et-vient constant entre thématisation du regard et interrogation réflexive de sa poétique. Par exemple, c'est vers le cinéma néoréaliste italien[78] que convergent les références cinématographiques de Leslie Kaplan, qui cite notamment Rossellini et Godard. Dans *Le Psychanalyste*, la narratrice qui se prépare à tourner un documentaire dans la banlieue parisienne se rend au cinéma pour revoir deux films de Jean-Luc Godard, *Bande à part* (1964) et *Deux ou trois choses que je sais d'elle* (1967):

> [...] ces films où les images étaient portées par les personnages, par leurs questions particulières, leur jeu et leurs gestes, leur grâce, me rapprochaient plus de la réalité que toutes les images documentaires que j'avais pu voir jusqu'alors. Qu'est-ce que c'est, la réalité ? On voyait un film sur les chemins de traverse, les petits bouts de rivière, les barques, les riens du tout, les portes de garage, les niches du chien, les échelles, on voyait des torchons au mur, des entrées d'immeubles pourris, des escaliers [...]. (*Le Psychanalyste*, 85-87)

Le paradoxe s'affiche d'emblée : pour la narratrice, le film de fiction serait plus à même de laisser affleurer la réalité que les images documentaires, qui relèvent de la traque plus que de l'observation fidèle. Fabien Gris commente ainsi ce passage :

> La narratrice constate ici la saillance des choses au cœur du récit filmique, leur présence têtue malgré leur statut *a priori* de décor ou de toile de fond. Cette saillance est consubstantiellement liée au « voir » (« On voyait un film », « Ce qu'on voyait »), la réalité matérielle des Trente Glorieuses et ses conséquences sociales concrètes émergeant par ce simple biais. Même lorsqu'elle est fictionnelle, l'image cinématographique peut parfois s'imposer comme une captation et une attestation du monde, renchérissant

[78] Sur le néoréalisme italien, voir notamment l'introduction de Michel Cassac *in* Michel Cassac (dir.), *Littérature et cinéma néoréaliste. Réalisme, réel et représentation*, Paris, l'Harmattan, 2004, p. 9-19. Cassac parle d'une « saison culturelle de l'après-guerre italien », largement portée par une nécessité historique et politique nationales, p. 12. Rossellini définissait ainsi le cinéma néoréaliste comme une éthique avant tout, fondée sur une esthétique du regard objectif : « Je me suis toujours efforcé de dire que pour moi le néoréalisme était seulement une position morale, c'est à dire de se mettre objectivement à regarder les choses et de mettre ensemble les éléments qui composaient les choses, sans essayer d'apporter aucun jugement. Parce que les choses portent en elles leur jugement. » *Cahiers du cinéma*, août-septembre 1955. Il s'agit moins ici de discuter la possibilité même de l'objectivité de l'œuvre d'art que de pointer la convergence évidente entre deux projets, l'un cinématographique, l'autre romanesque, qui prennent tous deux à rebours les canons traditionnels pour rendre le premier plan au réel tel que, paradoxalement, seule la fiction peut le mettre en lumière.

> sur la fonction référentielle du langage, elle-même non totalement séparable du roman[79].

La « captation » et le primat du voir sur la mise en intrigue pourtant caractéristique du projet fictionnel apparaissent ainsi comme les deux pierres de touche du projet mimétique kaplanien. Le détail revêt dans ce cadre une importance primordiale : il ne s'agit pas de nourrir un analogue du monde par la fiction, mais de prêter attention au détail en tant qu'il tire sur le réel, qu'il en est la trace et en permet la captation au sein même de la fiction.

> Avec un détail on peut reconstruire un monde, un univers. / C'est la base d'une archéologie du réel, le bout à partir de quoi le réel qui est, comme on l'a dit, impossible, au sens de : inépuisable, peut être attrapé[80].

On lit chez Leslie Kaplan, qui a largement commenté sa pratique d'écriture dans des textes essayistiques, une ambition réaliste qui s'inscrit dans cette perspective, qu'on dirait aussi perecquienne : « [p]our moi, c'est cela le véritable réalisme : s'appuyer sur une description de la réalité débarrassée de toutes présomptions[81] ». Le projet réaliste répond ainsi au programme perecquien que Claude Burgelin énonce en ces termes :

> Laisser patiemment la passivité enregistreuse de l'œil se convertir en activité verbale. Surtout, oublier les idées et les mots reçus, qu'ils viennent de la littérature, de la sociologie ou d'ailleurs. En revanche, écrire avec ce que l'on ne sait pas. Trouver comment dire son intimité ou son étrangeté avec les espaces par des mots simples, des approches désarmées, des recherches tâtonnantes. Retrouver l'abrupt, l'incongru, le percutant des questions et divagations de l'enfance[82].

La « passivité » dont il est question ici ne doit pas tromper : de même que la blancheur, qui est effort délibéré d'arrachement aux logiques productivistes du temps social, la « passivité enregistreuse » naît d'un déconditionnement concerté de soi, d'un travail de défection des associations attendues et des constructions de sens

[79] Fabien Gris, *Images et imaginaires cinématographiques dans le récit français (de la fin des années 1970 à nos jours)*. Thèse de doctorat, soutenue à l'université Jean Monnet-Saint-Étienne, le 19 novembre 2012, sous la direction de Jean-Bernard Vray, p. 364-365. Pour une explication du projet des néoréalistes italiens et de la fiction cinématographique comme captation du monde, voir également les pages précédentes (p. 362 et *sqq*).

[80] Extraits cités par Leslie Kaplan dans « Le détail, le saut et le lien », texte lu au cours des « Leçons de littérature » données à la Bnf durant l'été 2006 et publié en janvier 2008 sur http://remue.net/spip.php?article2600.

[81] Georges Perec, « Le travail de la mémoire (entretien avec Franck Venaille) », in *Je suis né* [1979], Paris, Éditions du Seuil, coll. « La librairie du xx^{e} siècle », 1990, p. 90.

[82] Claude Burgelin, *Georges Perec*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Les contemporains », 1988, p. 125-126.

surplombant[83]. Tel est bien le sens tout politique des analyses que Miguel Abensour consacre à la « micrologie[84] ». Contre l'impression d'ensemble que l'auteure récuse dans les écritures naturalistes[85], le détail offre la possibilité de saisir le réel en lui conservant sa capacité évocatoire, immédiatement sensible. Ceci toutefois s'inscrit plus largement dans une tradition de long cours de la critique du réalisme traditionnel, particulièrement vivace sous les plumes des Nouveaux Romanciers[86]. La méfiance qu'éprouve Kaplan envers le naturalisme résonne en écho avec le discours dépréciatif qui se développe à propos de l'esthétique réaliste depuis les années structuralistes, comme le rappelle Michael Sheringham dans son ouvrage de référence. Sheringham explique en effet la démarche scientifique de l'écrivain réaliste, qui établit des lois par induction d'après observation empirique :

> L'inconnu est présenté dans les termes du connu. La fiction réaliste excelle de toute évidence à représenter la surface du quotidien, à attirer notre attention sur un quotidien au premier degré, auquel on peut accéder par la vue. Le quotidien est alors un spectacle extérieur, organisé à l'intention d'un observateur privilégié. Expliqué et exposé, il se prête au jugement et à la catégorisation[87].

C'est cela aussi qui marque un profond renouvellement, non seulement esthétique, mais épistémologique et quasi-cognitif, de la littérature contemporaine (l'évolution du paradigme du détail s'articule à une évolution épistémologique plus globale des sciences humaines, particulièrement en histoire[88] ou en sociologie[89]) : la

[83] Dominique Rabaté et Dominique Viart (dir.), *Écritures blanches*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, coll. « Lire au présent », 2009. Sur le paradigme de l'écriture blanche dans le corpus, voir chapitre 4.

[84] « D'abord une posture qui se constitue dans un choix polémique, une insurrection de la volonté, un refus venu du corps, des nerfs les plus ténus qui s'opposent à la réquisition, une posture aussi au sens d'une situation, d'une station auprès du détail, de l'infime, du tenu pour le dérisoire, où entre sans doute un moment de fantaisie, mais qui ne saurait s'y réduire. Une conversion, un affinement du regard qui exige de faire crédit à des qualités jusque-là tenues pour secondaires ; bref l'essai d'une autre expérience du monde. » Miguel Abensour, « Le choix du petit ». Cet article, écrit initialement pour la première édition de la revue *Passé Présent* en 1982 figure en postface des *Minima Moralia* (*op.cit.*).

[85] « Quand j'ai voulu écrire cette expérience je cherchais à rendre compte de la sensation : à la fois le dehors, et ce qu'on avait dans la tête, à l'opposé du naturalisme, du déterminisme, où les choses, et les êtres, sont soi-disant à leur place, correspondent à leur définition. ». Leslie Kaplan, « folie, langage et société », dossier « Écrire le travail », n° 25, Librairies « Initiales », mars 2011, repris in *Les outils*. En ligne : http://lesliekaplan.net/folie-langage-et-societe/article/usine. Consulté le 5 sept. 2017.

[86] Nathalie Sarraute réclamait ainsi que l'auteur réaliste « débarrass[e] ce qu'il observe de toute la gangue d'idées préconçues et d'images toutes faites qui l'enveloppent… ». Nathalie Sarraute, « Ce que voient les oiseaux » in *L'ère du soupçon*. E*ssai sur le roman*, Paris, Gallimard, 1956, p. 140-141.

[87] Michael Sheringham, *Traversées du quotidien*, *op.cit*., p. 54.

[88] On pense aux courants contemporains de la *microstoria* en Italie (selon le paradigme de Carlo Ginzburg), à l'*Alltagsgeschichte* (histoire de la vie quotidienne) en Allemagne (sur les pas de Alf Lütdtke), ou même de l'École des Annales en France fondée par Lucien Febvre et Marc Bloch, plus éloignée dans le temps. Pour une réflexion sur le paradigme de la micro-histoire comme changement de

connaissance – objective, attestée – du monde n'est plus l'objet de ces discours, mais bien plutôt, à la faveur d'un glissement perspectiviste, la vérité d'un discours sur le monde, en lien avec les différentes formes de savoir organisé qui émergent au même moment, et que le roman accompagne et soutient : histoire, sociologie, anthropologie, folklore, économie, psychologie, philologie. Dans l'écriture romanesque, ceci passe par la réhabilitation de la focalisation subjective, et par l'élaboration de dispositifs narratifs qui récusent le mythe de l'objectivité de la voix narrative. Le réalisme qui se développe dans ces pages se mesure au baromètre de l'intime.

On retrouve dans ce parti pris d'un réalisme guidé par le regard singulier, selon une esthétique de la fragmentation qui s'oppose au projet totalisant des écritures réalistes traditionnelles, le soubassement de la logique du sensible qu'étudient Fortier et Mercier :

> L'observation du réel passe par la description de gestes dont on ne comprend pas la signification, par la fragmentation de l'espace, par la juxtaposition de sensations qui ne mènent à aucune conclusion. […] la médiation de la perception fonde le procès narratif[90] […].

Ce projet, Kaplan le réinvestit par l'attention sensorielle, phénoménologique, aux détails, tout en y refondant le lieu par excellence de la subjectivité.

L'attention à la surface des choses apparaît donc comme le lieu d'une présence au monde. La phrase kaplanienne rend compte d'états de présence physique à l'espace, principe fondateur dont le personnage de Marie énonce le programme dans le premier tome de *Depuis maintenant* : « Sensation physique, comme d'un corps en face d'un autre corps : arriver au fond de la rue et la voir, l'usine inerte, emprisonnée derrière ses grilles. » (*MNK*, 39). Il s'agit bien de transcrire la présence d'un corps au monde, par une écriture incarnée. L'expérience sensorielle du monde demeure centrale au fil de l'œuvre de Kaplan. Dans *Millefeuille*, chaque sortie du personnage donne lieu à une description du paysage parisien en forme d'énumérations. Loin de

---

focale, voir Jacques Revel (dir.), *Jeux d'échelles. La micro-analyse à l'expérience,* Paris, Éditions du Seuil, coll. « Hautes Études », 1996.

[89] Le mouvement des établis s'inscrit notamment dans le paradigme de l'observation participante, défini par l'École de Chicago. Dominante dans la sociologie américaine entre les années 1920 et 1940, l'École de Chicago promeut des méthodes qualitatives, fondées sur l'empirisme et l'observation de l'intérieur du vécu des individus (par l'intégration au milieu étudié) contre la sociologie quantitative et le positivisme scientifique : le choix d'une approche micro-analytique pour articuler expérience singulière et action collective. Il s'agit, là encore, de changer de focale.

[90] Frances Fortier et Andrée Mercier, « La narration du sensible dans le récit contemporain », *op.cit*., p. 186. Voir Jacques Fontanille, *Sémiotique du discours*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, coll. « Nouveaux actes sémiotiques », 1998, et Jacques Geninasca, *La parole littéraire*, Paris, Presses universitaires de France, 1997.

l'accumulation des images connues, les sensations perçues par le vieil homme défigent la ville : angles de vue fugitifs lors d'un trajet en bus, cris et rires entendus dans la rue, promenade olfactive et visuelle au marché…

> Il décida de revenir sur ses pas, et s'arrêta dans un coin qu'il affectionnait, le coin des épices. Poivres, anis, girofle, thym, safran, cumin.
>
> Des savons aussi, des thés.
>
> Noix diverses, pistaches, fruits secs.
>
> Il regarda les fleurs, choisit un bouquet dans les rouges, splendide.
>
> Voilà, se dit Millefeuille. Voilà, il répéta. On trouve tout. (*Mi*, 74)

Et juste avant, à son entrée sur le marché : « il avait toujours un instant d'enthousiasme en arrivant, il se sentait soulevé, l'abondance, la variété, Ah c'est le monde, il s'exclamait, le monde est là. » (*Mi*, 72). La juxtaposition des syntagmes nominaux, les pluriels qui disent l'abondance et la variété, la synesthésie qui sous-tend cette description (entre arômes, textures et couleurs) marquent une tension entre le fragment et le tout, les éclats sensuels et « le monde ». Kaplan travaille cette tension en continu, et les plus grands emportements (l'enthousiasme : le souffle divin en soi !) ne durent que l'espace d'un « instant ». Le temps est une suite de secondes, le monde une pile de noix, selon un effort de resserrement du champ sur la perception subjective. Se développe ainsi une écriture sensualiste, proche des réflexions de Condillac, et invitation tendue au lecteur à se représenter l'espace selon une approche phénoménologique et poly-sensorielle[91].

Cette captation du monde par juxtaposition des détails perçus s'articule avec une forme de simultanéité narrative dérivée du simultanéisme du XX^e^ siècle, dont je parlais dans le chapitre précédent. Dans la plupart des textes de Kaplan, en effet, et contrairement à ce qui se passe dans *Mathias et la Révolution*, c'est moins une « simultanéité du moi » qui se donne à voir qu'une « simultanéité du monde[92] », pour reprendre la distinction introduite par Dominique Viart et Marie-Hélène Boblet. La

[91] « La proximité fonctionnelle du roman et du sensualisme est en quelque sorte renforcée par la conception foncièrement fictionnelle du savoir humain que nourrit Condillac. Le roman recréerait ainsi les conditions de l'expérience sensualiste. En effet, la sensation ne peut être à l'origine de l'expérience que si elle est reprise dans l'ordre symbolique du langage où elle devient connaissance. », Alexandre Péraud, « Apprendre son temps : la fiction comme activité de connaissance », *in* Michel Braud, Béatrice Laville, Brigitte Louichon (dir.), *Modernités*, n° 23, « Les enseignements de la fiction », Presses Universitaires de Bordeaux, 2006,, p. 101-115, p. 106.

[92] Dominique Viart et Marie-Hélène Boblet-Viart, « Esthétiques de la simultanéité », *in* Dominique Viart (dir.), *Jules Romains et les écritures de la simultanéité. Galsworthy, Musil, Döblin, Dos Passos, Valéry, Simon, Butor, Peeters, Plissart*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, coll. « UL3 : Travaux et recherches », 1996, p. 19-43, p. 38.

simultanéité du monde, qui « se soutient de la conviction que le réel offre simultanément des phénomènes multiples qu'il s'agit de saisir et de représenter dans leur multiplicité contemporaine[93] », est ainsi prise en charge par les notations d'un personnage hypersensuel, dans l'attention aux perceptions infimes où loge le potentiel romanesque. En effet, les coïncidences heureuses et autres rencontres impromptues qui fondent le récit kaplanien peuvent être analysées comme la transcription en régime romanesque d'une exigence qui passait, dans les proses poétiques, par la typographie et la fragmentation du texte. C'est autour des relevés sensoriels des perceptions que se retrouvent les personnages : au café, où les assiettes de Millefeuille par exemple sont toujours décrites avec soin ; dans les bruits de la rue où les remarques à hautes voix de Marie lui valent les sourires des passants[94].

Il existe un lien profond entre cette captation du monde par juxtaposition de ses détails perçus et une forme de simultanéité narrative dérivée du simultanéisme du XX^{ème} siècle dont je parlais dans le chapitre précédent. Dans la plupart des textes de Kaplan, en effet, et contrairement à *Mathias*, c'est moins une simultanéité du moi qui se donne à voir qu'une simultanéité du monde, pour reprendre la distinction introduite par Dominique Viart et Marie-Hélène Boblet. La simultanéité du monde, qui « se soutient de la conviction que le réel offre simultanément des phénomènes multiples qu'il s'agit de saisir et de représenter dans leur multiplicité contemporaine[95] », est ainsi prise en charge par les notations d'un personnage hypersensuel, dans l'attention aux perceptions infimes où loge le potentiel romanesque. En effet, les coïncidences heureuses et autres rencontres impromptues qui fondent le récit kaplanien peuvent être analysées comme la transcription en régime romanesque d'une exigence qui passait, dans les proses poétiques, par la typographie et la fragmentation du texte. C'est autour des relevés sensoriels des perceptions que se retrouvent les personnages : au café, où les assiettes de Millefeuille par exemple sont toujours décrites avec soin ; dans les bruits de la rue où les remarques à hautes voix de Marie lui valent les sourires des passants[96].

---

[93] *Idem*.

[94] On pourrait pousser la comparaison avec le romanesque unanimiste de Jules Romains en évoquant cette esthétique qui privilégie le groupe à l'intime et les foules à la psychologie individuelle, jusqu'à une forme de mysticisme de la communauté ainsi rassemblée.

[95] Dominique Viart et Marie-Hélène Boblet-Viart, « Esthétiques de la simultanéité », *op.cit.*, p. 38.

[96] On pourrait pousser la comparaison avec le romanesque unanimiste de Jules Romains en évoquant cette esthétique qui privilégie le groupe à l'intime et les foules à la psychologie individuelle, jusqu'à une forme de mysticisme de la communauté ainsi rassemblée.

Aux logiques de cognition et d'action traditionnelles de la narration se substitue donc cette logique du sensible, et au principe de tension narrative une intensité émotive[97]. Fortier et Mercier interprètent ce mouvement non comme un refus du cognitif, fondé sur un imaginaire de l'impuissance à raconter prégnant depuis la seconde moitié du XX^e siècle, mais comme un déplacement de la motivation de l'élan narratif : « On ne raconte pas pour expliquer, pour justifier, pour ordonner des événements, mais pour documenter toutes les facettes de la sensation, de toutes les manières possibles[98]. » La sensation demeure donc liée à la cognition, mais les logiques de subordination de l'une à l'autre s'inversent par rapport, notamment, au pacte réaliste canonique. Cette saisie phénoménologique du monde, chez Leslie Kaplan, ne passe plus seulement par le regard, mais par l'investissement subjectif de ce regard. Les notes que Marie consigne dans ses carnets en sont le meilleur exemple : la captation du monde suppose que la sensation soit prise en charge par une subjectivité réceptrice, selon un double principe de fragmentation et d'hypersensualité.

À partir de cette disponibilité sensorielle et morale au minuscule se déploie toute la densité événementielle et affective du romanesque : les émotions bouleversantes entrent dans la fiction par la toute petite porte. Chez Kaplan, cela repose en large part sur un sous-texte psychanalytique omniprésent[99], dans la valorisation de l'aléatoire, de l'association d'idées et du détail signifiant : patron éminemment romanesque (la coïncidence, l'association de pensée aléatoire comme ressorts narratifs) qui s'articule à ce renversement du regard, profondément antiromanesque, et à la conversion de l'écriture au quotidien[100]. Ce sous-texte omniprésent s'accorde avec une poétique de l'être au monde aux accents phénoménologiques.

---

[97] Ce vocabulaire est repris par Fortier et Mercier (« La narration du sensible dans le récit contemporain ») de celui de la sémiotique, qui accorde à la tensivité (« la perception fournit les premières esquisses de ce qui deviendra des formes signifiantes, notamment sous forme de modalisations, qui font signifier les *tensions perçues* » (Jacques Fontanille, *Sémiotique du visible. Des mondes de lumière*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Formes sémiotiques », 1995, p. 14) une importance primordiale depuis le tournant esthétique et phénoménologique de la discipline porté notamment par Greimas et Fontanille dans les années 1990.

[98] Frances Fortier et Andrée Mercier, « La narration du sensible dans le récit contemporain », *op.cit*., p. 191.

[98] *Ibid*., p. 196.

[99] L'auteure est familière de cette discipline, qu'elle a étudiée et à laquelle elle consacre de nombreux textes réflexifs.

[100] Voir chapitre 2.

En effet, l'écriture de Kaplan fonctionne largement sur des effets de juxtaposition qui confinent à l'association de pensée, mais aussi sur des passages explicitement tournés vers l'analyse des rêves ou des trauma des personnages, de l'altérité et du désir. C'est particulièrement évident dans le cas de Simon, « le psychanalyste », mais ça ne l'est pas moins dans les autres textes où ce motif épistémique figure implicitement. Se déploie ainsi dans la fiction une entreprise double, entre mise en scène de ce discours de décryptage de l'expérience humaine et mise en garde contre le risque d'une interprétation approximative et potentiellement désingularisante, que celui-ci pourrait entraîner. Dans *Millefeuille*, le personnage principal est pétri de psychanalyse. La majorité des chapitres s'ouvrent à son réveil par le récit de ses rêves de la nuit précédente qu'il entreprend d'interpréter afin de s'apaiser, selon une démarche commune et attendue des lecteurs de Freud. Les commentaires auxquels Millefeuille se livre reflètent sa connaissance des théories de l'inconscient, du narcissisme et du rapport à autrui, mais le personnage finit par récuser ces pistes herméneutiques, saisi par la hantise du modèle :

> C'était l'image d'un petit garçon assis dans une voiture d'enfant, une petite voiture de course décapotable très ressemblante avec des pédales et un volant, et le petit garçon était assis dedans, il regardait sans sourire vers celui ou celle qui était en train de prendre la photo, aucun sourire, l'air trop sérieux avec sa raie sur le côté, il avait l'air triste, tellement triste. (…) Au bout d'un moment, il dit à voix haute, Mais c'est moi, c'est moi. Bon, d'accord, dit encore Millefeuille, c'est moi.
>
> Il ajouta, Vous êtes contents ? (*Mi*, 29-30)

Lorsque le personnage prend à partie le lecteur par un brusque décrochement énonciatif, deux éléments de critique se dégagent, pour dénoncer à la fois l'aspect simplificateur de nos habitudes et leur inanité. En effet, que dire, que comprendre, une fois le déchiffrement opéré ? A travers la révolte personnelle, c'est la figure d'un savoir extérieur indifférent à l'expérience qui est rejetée. Kaplan relaie ici une posture de déconsidération que l'on trouve déjà chez les nouveaux romanciers, mais aussi dans le discours des sciences humaines lorsqu'elles dénoncent l'usage abusif du discours scientifique, réduit à une caricature de lui-même.

Dans son *Eloge de l'hypersensible*, Evelyne Grossman souligne l'accointance entre (hyper)sensibilité et psychanalyse, dont elle décèle une mutation du paradigme à l'époque contemporaine :

> L'hypersensibilité pourrait bien apparaître alors comme un outil d'analyse, un instrument de connaissance fine au service d'un mode de pensée subtil,

> aussi fragile qu'endurant – retrouvailles par là même avec un certain savoir psychanalytique[101].

Le motif de la psychanalyse fonctionne souvent en effet, dans ses ramifications à travers le corpus contemporain, comme un prisme de saisie du monde où l'étude de l'intime (l'âme) se tend vers celle de l'extime (le monde) en même temps qu'elle s'en nourrit. Par exemple, Mathieu Riboulet, dans *Quelqu'un s'approche*[102], met en scène un narrateur « né d'un professeur et d'un psychiatre, donc obscurément affilié à la rêverie, à la parole et au doute » (121) et désormais traducteur. L'attention scrupuleuse aux mots des autres devient le prisme par lequel celui-ci accède à une compréhension fine des autres personnages et du monde (y compris, dans ce livre, dans ses fonctionnements magiques). Dans *Les Veilleurs*[103], Vincent Message mêle psychanalyse et roman policier dans une forme d'actualisation du paradigme indiciaire qui guide ces écritures hyper-attentives, pour croiser sensorialité et sensibilité. Le détail sensoriel, toujours, ouvre dans ces textes un passage de soi à l'Autre (le passé, l'amant, le monde[104]).

L'importance de la psychanalyse dans la réflexion sur le détail (à partir de Freud) l'inscrit dans une dynamique érotique, une *libido* du détail, et donne lieu à une écriture proche du sensualisme. Il faudrait suivre la piste en remontant la filiation avec Bergson et jusqu'à Rousseau, qui fait primer le sentiment et l'affectivité sur le concept et la représentation. De « la sensation rendue[105] » de Verlaine, pour une poétique « pré-phénoménologique » attentive à suspendre les formes du préconstruit et les clichés qui opacifient le monde, et inscrite dans une ambition de rendre la langue à la sensation en la défaisant des associations connues, ces enjeux se prolongent jusqu'au contemporain. Ils prennent toutefois, en prose, un relief

[101] Évelyne Grossman, *Éloge de l'hypersensible*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2017, p. 8. Grossman fait allusion ici à l'importance du détail dans la théorie psychanalytique, particulièrement chez Freud dont on a vu que Ginzburg le compte comme l'un des trois penseurs principaux du détail. Voir *supra*, note 4.

[102] Mathieu Riboulet, *Quelqu'un s'approche*, Lagrasse, Verdier, 2000.

[103] Vincent Message, *Les Veilleurs*, Paris, Éditions du Seuil, 2009.

[104] On pense au motif de la réminiscence proustienne, comble de l'hypersensibilité au détail qui ouvre sur une compréhension du temps et du monde ainsi que de ceux qui l'habitent. Dans *Proust et les signes* (Paris, Presses universitaires de France, 1964), Deleuze compare l'extrême sensibilité du narrateur proustien à celle de l'araignée. Toutefois, cette sensibilité-là ne mène qu'à soi, et interdit la communication. Le monde est tissé de signes dont le patient déchiffrage nous met constamment en retard sur l'objet de notre attention. Ici au contraire, l'hypersensibilité est gage de présence au monde et à soi, tremplin qui permet en un second temps que s'accomplisse l'élan vers le dehors.

[105] Verlaine avait adressé dès 1866 les *Poëmes saturniens* à Mallarmé avec une lettre : « J'ose espérer que vous y reconnaîtrez un effort vers l'expression, vers la sensation rendue » (22 novembre 1866, *Correspondance générale de Verlaine*, I, 1857-1885. Ed. M. Pakenham, Paris, 2005, p. 99).

particulier depuis la seconde moitié du XX^e^ siècle. Le souci de rendre la langue à la perception et aux phénomènes s'inscrit en effet dans une ambition romanesque « phénoméniste », que Gilles Philippe fait remonter aux années 1860[106]. Chez les Goncourt, chez Pierre Loti, chez Huysmans ou Daudet, voire chez Vallès ou Zola, Philippe décèle ainsi une « grammaire phénoméniste » dont il relève quelques traits visant à un travail du flou et de l'indéfini : caractérisations ou déterminations indéfinies, tournures verbales à valeur phénoménale plutôt que processuelle. On retiendra surtout le trait phrastique de la liste et de la juxtaposition notationnelle, qui traverse les genres et les époques.

> [L]a phrase impressionniste n'est pas la traduction d'un jugement formé, mais d'une pensée qui affecte de se chercher, le mot se trouve comme en suspens, isolé, libéré de son groupe syntactique. […] La notation de calepin, l'asyndète, le pointillisme, l'absence de verbes traduiront la rapidité et l'acuité de la sensation[107].

La cognition s'efface devant le percept. Ce travail correspond au basculement, perceptible à la charnière des XIX^e^ et XX^e^ siècles, du phénoménisme à la phénoménologie : le premier cherchant à rendre compte du phénomène en tant qu'il apparaît à une conscience, la seconde, particulièrement après la Deuxième Guerre mondiale, mettant en scène la conscience en tant que conscience du phénomène (dans la lignée de Husserl et des phénoménologues français[108]). Ainsi *La Nausée* donne-t-elle à voir une forme anxiogène et engluante de phénoménologie exacerbée, où la matière du monde prend le pas sur l'individu pensant. Plus proche du contemporain, on trouve dans les écritures du Nouveau Roman, pour diverses qu'elles soient, une influence remarquable de cette approche philosophique[109]. Pierre A.G. Astier rappelle

---

[106] « Si l'on parle à son sujet d'"impressionnisme littéraire", c'est bien parce qu'il s'agit prioritairement d'un travail pour mettre au point une langue capable de rendre compte de la "sensation", du "phénomène" dans leur imprécision. […] C'est autour de 1860 qu'il faut faire démarrer l'apparition d'une "langue littéraire", au sens moderne de l'expression. » Gilles Philippe, « Chapitre 2. La langue littéraire, le phénomène et la pensée » dans Gilles Philippe et Julien Piat (dir.), *La langue littéraire. op.cit.*, p. 94.

[107] Marcel Cressot, *La phrase et le vocabulaire de Joris-Karl Huysmans. Contribution à l'histoire de la langue française pendant le dernier quart du XIX^e^ siècle*, Genève, Droz, 1938, p. 18, cité par Gilles Philippe, *op.cit.*, p. 96.

[108] « Ann Banfield notait qu'un des grands enjeux de la littérature de la seconde moitié du XIX^ème^ et du début du XX^ème^ siècle avait été la mise au point des moyens linguistiques permettant la représentation d'une subjectivité sans sujet, c'est-à-dire de mentionner un *perçu* même en l'absence d'une conscience *percevante*, un *observé* sans *observateur*. » Gilles Philippe, *op.cit*., p. 111 : « Ce style, strictement réservé au roman, cherche à saisir dans l'instant les apparences que présentent les choses indépendamment de tout observateur. » (Ann Banfield, « Décrire l'inobservé : des événements groupés autour d'un centre vide » [1987], trad. S. Patron, *Po&sie*, 2007, p. 315-334, p. 329).

[109] Le Nouveau Roman a pour un moment été appelé « école du regard » par la critique (Émile Henriot, « L'école du regard », *Le Monde*, 13 novembre 1957) qui entendait souligner par là l'effort de

ainsi que Michel Butor avait une connaissance personnelle profonde de la phénoménologie, et que Merleau-Ponty appuyait ses cours au Collège de France sur des exemples tirés de *La Route des Flandres*[110]. La phénoménologie, ainsi, est déjà un soubassement largement reconnu dans le Nouveau Roman, de même que l'attention aigue au détail anodin qui demeure dans les romans contemporains : le mot d'ordre husserlien (« Il s'agit de décrire et non pas d'expliquer ni d'analyser[111] »), rappelé par Merleau-Ponty à propos de la méthode phénoménologique, continue d'offrir une entrée féconde dans les textes par delà les périodisations établies.

Une fois encore, il n'est donc pas tant question de théorie que de lignes de force de l'écriture, de fils prolongés ou rompus à travers les seuils de l'histoire littéraire. Pour Sartre, puis pour le Nouveau Roman comme pour ses héritiers, le recours à l'attention descriptive préconisée par la phénoménologie s'inscrit dans un vaste mouvement de mise en cause du roman psychologique, attaché à déceler des liens de causalité au principe des états psychiques et à rendre ceux-ci intelligibles, dans une dynamique d'intellectualisation que Sartre reproche surtout à Proust. La théorisation poétique de Kaplan résonne ainsi singulièrement avec le principe de l'écriture phénoménologique tel que le dégage Astier :

> Se contenter de décrire, c'est non seulement renoncer à expliquer *a posteriori* les faits observés, c'est aussi refuser de les enfermer *a priori* dans un quelconque système de références : la description phénoménologique doit être précédée de la réduction phénoménologique, acte préalable qui consiste à s'affranchir de toutes prémisses d'ordre psychologique, moral, sociologique, politique, social, scientifique, métaphysique, etc[112].

---

désubjectivation de la représentation, et l'effet d'étrangeté suscité par cette extériorité. Toutes proportions gardées, on sent chez Kaplan l'influence de la focalisation externe caractéristique de leur travail. On en a vu un exemple plus haut à travers l'étude de *Mobile* ; Claude Ollier refusait d'écrire « je marche », mais tenait pour « nécessaire de montrer ce qui défile à gauche et à droite du marcheur » (cité par Michel Raimond, « Le réalisme subjectif dans *L'Éducation sentimentale* », *op.cit.*, p. 98-99.)

[110] Voir Pierre A. G. Astier, *La crise du roman français et le nouveau réalisme. Essai de synthèse sur les nouveaux romans*, Paris, Nouvelles Éditions Debresse, 1968, p. 299 et *sqq*. On se souvient que Claude Simon voulait reconstituer dans ses romans un « univers personnel du *vraiment* perçu » (« Je ne peux parler que de moi », *Nouvelles Littéraires*, 3 mai 1962, p. 2, cité par Pierre A.G. Astier, *op.cit*., p. 299), rétif aux interprétations surplombantes communes.

[111] Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1945, « Avant-propos », p. II. L'impératif husserlien de « retour aux choses elles-mêmes » s'articule dans ces textes à une conception du quotidien comme lieu d'une évidence familière trompeuse, et réveille pour mieux l'interroger « l'inquiétude originelle » que Bruce Bégout décèle comme le fondement de toute entreprise de « quotidianisation » comme assimilation rassurante de l'inconnu dans le familier. Selon sa perspective, le quotidien est l'objet d'une construction primaire, l'inverse exactement d'un « déjà là », d'un « aller de soi ». Voir Bruce Bégout, *La Découverte du quotidien*, Paris, Allia, 2005.

[112] Pierre A. G. Astier, *op.cit*., p. 298.

Selon Astier, ces principes justifient les techniques de représentation employées par les Nouveaux Romanciers, et particulièrement le principe fondateur de l'« ici et maintenant » qui préside à la figuration de la réalité vécue. Ils sont toutefois infléchis dans les narrations contemporaines, et le théâtre d'une resubjectivation paradoxale de la saisie perceptive. Sans en revenir à l'« intellectualisation » du sensible que Robbe-Grillet récusait chez Proust, mais sans non plus souscrire à la vision « baroque[113] » du monde proposée par les Nouveaux Romanciers où le réel perçu tient lieu de réalité, il s'agit désormais pour les contemporains de refonder par la perception l'espace de l'intime – au risque de s'y engluer, comme Jean dans *L'Épreuve du Passeur* en lointain héritier de Roquentin :

> […] on éprouve un sentiment de réalité absolue, aucune distance, c'est plus réel que la réalité. Je crois, dit Jean, que c'est parce que la réalité est présente en bloc, ça vient de tous les côtés, de face, de biais, de toutes les couleurs, la musique, le bruit, les paroles. Tout est donné en même temps. Ce n'est pas qu'on ne peut pas comprendre, on comprend très bien ce qui se passe, mais il n'y a pas d'idées *a priori* […] Et alors même si on est tellement pris, entraîné par le film, on reste, comment dire, Jean regarde autour de lui, on reste libre. Oui, le spectateur reste libre. Pas seulement à cause de la fin […] Tout le temps. On n'est jamais obligé, ni même invité, subtilement invité, à suivre un fil. Comme tout est donné là, en même temps, intriqué, indissociable, on se dit, voilà, c'est ça, et chacun doit se débrouiller, doit faire avec. (*EP*, 29-30)

La captation phénoménologique, chez Kaplan qui me sert ici d'exemple paroxystique d'une tendance plus large du contemporain (et qu'on retrouve par exemple chez Pascal Quignard, Hélène Lenoir, Sylvie Germain, Mathieu Riboulet, Céline Minard, etc.), s'intègre à la narration comme puissance d'implication du personnage comme du lecteur, placés face à l'intrication du réel (dans la simultanéité bouleversante de ses signaux, dans l'absence d'un ordre immédiatement compréhensible) mais laissés libres, le mot est clé, de s'y soumettre. Tiphaine Samoyault analyse à ce sujet l'importance de la préposition « avec[114] » chez Kaplan, comme le lieu d'une éthique du lien qui constitue l'écriture selon une posture qui s'éloigne de la volonté d'enregistrement affichée par Perec, et se revendique, au contraire, comme une construction critique du réel. La perception, en quoi la phénoménologie distingue le point de jonction de l'objectivisme et de la subjectivité,

[113] « …le nouveau réalisme […] se situe très exactement dans le prolongement des arts et des lettres baroques : même tendance générale, anti-classique, anti-intellectualiste et irrationaliste, à peindre ou à créer un monde obscur, désordonné, incohérent, où l'apparent étant du même ordre que le réel, la réalité se confond avec l'illusion. » Pierre A.G. Astier, *op.cit*., p. 308. Voir également Johan Faerber, *Pour une esthétique baroque du nouveau roman*, Paris, Honoré Champion, 2010.
[114] Tiphaine Samoyault, « Avec », *in* Mireille Hilsum (dir.), *Leslie Kaplan*, *op.cit*., p. 103-111.

est ainsi réintégrée au récit comme à l'économie diégétique : source de la fiction et non constituante autonome, elle sert une investigation sensuelle et sensible, c'est-à-dire affective, du monde et de l'expérience.

Ainsi, le parti contemporain du détail phénoménologique ne renvoie pas – du moins pas premièrement – à un *monde-système*, mais à un *monde-expérience*. Il est affectif avant d'être cognitif, dans un rapport non contradictoire de l'un à l'autre. Selon Jean-Marie Schaeffer, les fonctions cognitives sont indissociables de la dimension affective et participent de la dynamique de l'immersion fictionnelle :

> Ce terme [cognitif] est souvent lié à l'opposition cognitif / affectif. Or, quand je dis « fonction cognitive », c'est une cognition qui est saturée affectivement. Il me semble qu'il n'y a que cette cognition-là qui soit effective dans la vie réelle. Seules les croyances qui sont saturées affectivement guident nos actions[115].

Béatrice Bloch montre que l'immersion du lecteur dans la fiction qui met en avant la perception sensorielle passe par une dynamique de l'obliquité : les perceptions sont décrites par réfraction, à partir de la vision d'un personnage, auteur ou narrateur. « En miroir de l'obliquité de l'univers représenté, écrit-elle, le lecteur *imagine* des perceptions à partir de ce qui lui est donné à voir […] ». Ce travail d'imagination, c'est-à-dire d'intériorisation puis de recréation d'une perception sensorielle présentée dans le texte, s'accompagne toutefois d'une expérience de lecture « "directement" sensorielle[116] », fondée sur les effets de sonorisation, de ponctuation, d'espacement, de rythme ménagés par le texte. La poétique du détail qui sous-tend l'œuvre de Kaplan, notamment dans le travail de dilatation du temps narratif par des procédés énonciatifs et typographiques (la liste, la désignation interrogative du détail par un personnage, le blanc de la page) ou imageants (la caractérisation impropre), s'inscrit dans cette ambition d'une écriture texturée par le détail qui informe une lecture et une immersion sensorielles.

---

[115] Jean-Marie Schaeffer, « Pourquoi la fiction ? », Entretien avec Alexandre Prstojević, 1999. En ligne : http://www.vox-poetica.org/entretiens/intSchaeffer.html.

[116] Béatrice Bloch, *Une lecture sensorielle. Le récit poétique contemporain. Gracq, Simon, Kateb, Delaume*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2017, p. 19. Bloch consacre son étude au récit poétique, qu'elle distingue du roman. On peut toutefois appliquer à celui-ci, *a fortiori* aux romans de Kaplan dont on sait la dette poétique et sans trahir la spécificité des lectures auxquelles donne lieu l'introduction, les croisements théoriques sur lesquels s'appuie la critique en alliant la sémiotique à une approche cognitive, voire thymique (à partir des travaux de Greimas et Fontanille d'une part, et de la narratologie la plus récente de l'autre : Raphaël Baroni, Françoise Revaz). Bloch parle d'une « expérience somesthésique mentalisée » (p. 20), essentiellement suscitée par le travail du rythme et des sonorités.

Contrairement à Montalbetti, qui joue à la grenouille de la fable quitte à faire éclater le cadre narratif initial, Kaplan donne à voir la microscopie du quotidien sans chercher à l'agrandir (même si ce seul geste y concourt déjà). Sur le spectre traditionnel qui oppose le banal et le romanesque et dont ces deux auteures s'amusent à faire se croiser les curseurs, la première opte pour un emballement fictionnel paradoxal, à travers le rehaussement fantasque des couleurs de l'anodin ; la seconde les pousse ensemble vers la matité du quotidien, pour un romanesque contenu au cœur du détail. Ce que ces romans donnent à lire n'est pas, comme dirait Barthes, une histoire, mais bien un mode d'investissement du réel. Se saisissant à leur tour de cette ambition, Leslie Kaplan et Christine Montalbetti proposent un renouvellement des pratiques réalistes ancré dans le détail comme mode d'accès de la subjectivité au réel. La perception individuelle – phénoménologique et esthétisée chez Kaplan, spectaculaire et re-subjectivée chez Montalbetti – est au fondement d'un réalisme hypersensible, qui invite à l'immersion du lecteur par les sens.

Le roman se retourne alors comme un gant, pour laisser voir sous la fable un prétexte au développement de ce mode critique d'investissement du monde. Telle est, du moins, la lecture que propose Dominique Viart lorsqu'il réévalue les romans d'Échenoz au prisme d'un romanesque de la notation :

> Si, à mon tour, je dégage les traits principaux du romanesque ainsi redéfini par Barthes, ce serait : affaire de *notation*, d'intérêt envers *le réel quotidien*, et d'*énonciation*, le tout *dégagé d'une histoire*. Un tel modèle nous permet de penser les livres d'Échenoz et de comprendre notamment en quoi l'histoire qu'ils prétendent raconter n'est finalement que prétexte à notations marginales, fragmentaires saisies du réel quotidien, et à jeux d'énonciations inattendues[117].

Selon Viart, la saisie du quotidien par Échenoz fait basculer le détail de l'effet de réel barthésien à une fonction de défamiliarisation, pour une réalité « incertaine, soupçonnable », et « un quotidien arraché à l'*habitus*[118] ». Ainsi, le romanesque qui se déploie ici par le truchement de l'infime exauce exactement le souhait romanesque de Barthes, qui voulait y fonder le lieu d'une conversion de l'attention au réel quotidien qui le défamiliarise et interroge les formes qu'y prennent nos vies.

---

[117] Dominique Viart, « Le divertissement romanesque, Jean Échenoz et l'esthétique du dégagement », *in Christine Jérusalem et Jean-Bernard Vray (dir.), Jean Échenoz. « Une tentative modeste de description du monde »*, Publications de l'université de Saint-Étienne, coll. « Lire au présent », 2006, p. 243-254, p. 248.
[118] *Ibid*., p. 251.

3) DEVENIRS CONTEMPORAINS DE LA REPRÉSENTATION RÉALISTE

Dans cette perspective, tout un pan du corpus contemporain développe une entreprise de recensement du réel à partir de ses éclats (lieux, objets, archives, souvenirs et sensations) qui informent, depuis le point de vue du personnage qui les rassemble, un sentiment d'être au monde. Si le réel est insaisissable (selon Lacan) et que les avant-gardes de la seconde moitié du XX^e^ siècle ont achevé de montrer qu'aucune entreprise surplombante ne saurait en rendre compte, c'est plutôt une réalité partageable que ces textes font advenir en proposant des modes de lecture appuyés sur un contrat refondu d'identification à la fiction. Dans ces textes, la représentation du monde s'appuie donc sur une écriture attentive et désirante, qui correspond à une forme de réalisme réévaluée selon des logiques de l'hétérogène et de la déhiérarchisation caractéristiques de la postmodernité (entendue comme courant de pensée davantage que comme périodisation historique). L'écriture cherche un rapport immédiat au réel qui engage tant sur le plan poétique, à travers le travail du détail sensible, que sur le plan éthique et politique[119], pour y réaménager un espace de partage et établir les fondations d'une communauté interpersonnelle. Littératures tendues vers le réel, ancrées plutôt que « néo-réalistes[120] ». En effet, la catégorie du réalisme, par ailleurs très vaste, implique une forme de totalisation au moins comme horizon du geste, à la manière de ce qui se théorise en philosophie du côté des penseurs de la spéculation à qui, précisément, on attribue l'étiquette de « nouveaux réalistes » ; et ne rend pas compte de l'intention de ces textes où se développe une pensée du social à partir du singulier.

Dans un article au scope très large, Alexandre Gefen dégage les points nodaux du pari réaliste du contemporain – par le petit, les éclats, les fragments, tels que les prélève un sujet – en l'inscrivant dans une sensibilité d'époque. Ce sont moins ici des

[119] Voir chapitre 5.

[120] Je me distingue dans cette réflexion de clôture de ce que Corinne Grenouillet appelle le « nouveau réalisme » des fictions laborieuses, à propos des mises en écriture des témoignages recueillis en usine, en prison, ou dans d'autres zones marginales par François Bon (*Temps machine*, Lagrasse, Verdier, 1993), Jean-Paul Goux (*Mémoires de l'enclave (récits d'industrie)* [1986], Actes Sud, collection « Babel », 2003), Florence Aubenas (*Le Quai de Ouistreham*, Paris, L'Olivier, 2010), *etc*. voir Corinne Grenouillet, U*sines en textes, écritures au travail. Témoigner du travail au tournant du XXI^e^ siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2015. Il s'agit en effet chez elle de réfléchir aux procédés d'intégration, dans la fiction, des différentes voix du réel, selon un principe de polyphonie que les esthétiques qui m'intéressent ici, celles du détail et des modalités optiques de l'écriture romanesque, ne prennent pas en charge.

textes qu'il s'agit de rassembler en corpus qu'un souci du réel qui fait saillance à travers le contemporain, et qui se décline en plusieurs formes parfois radicalement différentes : aux littératures dites non fictionnelles s'adjoignent en effet des romans proprement romanesques, tels que ceux qui m'occupent ici. Il s'agit dès lors d'identifier une éthique en partage (celle du regard et de l'estrangement, réinscrite toutefois dans les modalités du tournant éthique), et des formes reconnaissables par delà les diverses inscriptions génériques (particulièrement deux traits saillants : l'esthétique du détail et le croisement des focales). Alexandre Gefen en trouve un programme dans les écrits du collectif Inculte[121], d'où il retire une définition large de l'univers que donne à voir ce pari réaliste, « [d]ataifié, déhiérarchisé, polyphonique, hyper démocratique et hyperréaliste[122] ». La représentation s'appuie, selon le critique, sur une ontologie « qui se passe de la notion même de monde, qui, elle aussi, se caractérise par un refus radical de penser les relations, de juger et de hiérarchiser, de construire un ensemble en préférant l'incohérence des signes et des voix[123] ». Gefen associe cela au courant du nouveau réalisme, porté notamment par les philosophes français Alain Badiou, Quentin Meillassoux et Tristan Garcia, ou l'allemand Markus Gabriel[124]. Selon Gefen, la philosophie du nouveau réalisme, qu'il cite avec le

[121] Alexandre Gefen, « Le monde n'existe pas : le "nouveau réalisme" de la littérature française contemporaine », *in* Matteo Majorano, *L'incoerenza creativa nella narrativa francese contemporanea*, Quodlibet Studio, p.115–125, 2016. En ligne : <hal-01624094>. Consulté le 29 mai 2018. Gefen s'appuie largement sur des extraits de l'ouvrage collectif *Devenirs du roman II, Écritures et matériaux*, Éditions Inculte, coll. « Essais », 2014. Voir sur le sujet l'ouvrage de Alexander R. Galloway, *Les nouveaux réalistes. Philosophie et postfordisme. Catherine Malabou, Bernard Stiegler, Mehdi Belhaj Kacem, Quentin Meillassoux, François Laruelle*, trad. Clémentine Duzer et Thomas Duzer, Paris, Léo Scheer, 2012. Galloway met en contexte cinq conférences des penseurs français aujourd'hui rassemblés sous l'étiquette de « nouveaux réalistes », pour faire valoir ce qui les rassemble ou, au contraire, les oppose. Il précise ainsi qu'il s'agit là de mettre en lumière un changement épistémologique dans la philosophie la plus récente : « La roue a tourné : de la strate anti-réaliste des sujets et des cultures au substrat réaliste de la matière et des choses. » (p. 12).

[122] Alexandre Gefen, *op.cit*., p. 7. Ce diagnostic résonne avec les analyses de Guy Debord, lorsqu'il diagnostiquait une perte du réel et une perte du langage commun dans une société du divers fourmillant : « Le fait que le langage de la communication s'est perdu, voilà ce qu'exprime positivement le mouvement de décomposition moderne de tout art, son anéantissement formel. Ce que ce mouvement exprime négativement, c'est le fait qu'un langage commun doit être retrouvé […] ». Guy Debord, *La Société du spectacle*, Paris, Buchet-Chastel, 1967, thèse 187.

[123] *Idem*. On retrouve là les accents de Bruce Bégout, qui propose une philosophie du quotidien fondée sur la connotation dégradante traditionnellement à celui-ci, et invite au contraire à « […] se coltiner le réel, tout le réel, sans exception ni sélection, le réel gluant et insignifiant, parfois insolite, souvent saugrenu, toujours résistant ». Bruce Bégout, *op.cit.*, p. 13.

[124] Quentin Meillassoux, *Après la finitude : essai sur la nécessité de la contingence* (avec Alain Badiou), Paris, Éditions du Seuil, 2005 ; Markus Gabriel, *Pourquoi le monde n'existe pas*, traduit de l'allemand par George Sturm, Jean-Claude Lattès, 2014 (qui définit le nouveau réalisme par opposition à la postmodernité, tributaire quoiqu'elle en inverse les polarités du mythe constructiviste de la métaphysique : au monde perçu unilatéralement comme « privé de spectateurs » - c'est-à-dire comme objet pur – s'oppose ainsi dans la postmodernité le « monde des spectateurs » - c'est-à-dire inexistant

« réalisme spéculatif », et les esthétiques réalistes contemporaines se répondraient sur plus d'un point, et reflèteraient la tendance d'époque à l'écrasement des axiologies et à l'embrassement du multiple comme garant du divers :

> Les consonances sont évidentes : la prolifération présentiste et hétérogène de la littérature est celle du réel spéculatif ; l'attaque du réalisme spéculatif contre le « corrélationisme » philo[sophique] est le strict équivalent de l'attaque littéraire contre les formes de storytelling et d'organisation du sens ; au contraire, le réalisme spéculatif propose, comme l'écrit Louis Morelle, « une affirmation rhapsodique des existants » […] que l'on trouvera immédiatement dans les narrations hétérogènes pluralistes et chorales du réel contemporain[125].

Si Gefen associe à la postmodernité en générale cette ambition du réalisme par juxtaposition et profusion de détails, cela ne vaut toutefois que dans la sphère esthétique : sur le plan ontologique en effet, la pensée de la spéculation qu'adoptent les « nouveaux réalistes » s'opposent en fait très nettement à l'ontologie postmoderne (en laquelle ils lisent un paroxysme du corrélationisme). La poétique du détail prégnante dans un vaste pan du contemporain ressortit bel et bien à une prédilection d'époque pour le singulier défait des systèmes d'intellection surplombants (si l'on reprend la définition de la postmodernité selon Jean-François Lyotard[126]), dans le souci d'une sensibilité retrouvée de notre rapport au monde. Elle se distingue toutefois du parti pris des « nouveaux réalistes » et particulièrement de la pensée de Quentin Meillassoux, puisqu'elle conçoit toujours le réel dans son lien indéfectible avec la perception subjective.

Ces écritures du détail, porteuses d'une éthique forte du singulier et du divers, entretiennent bien plutôt des affinités avec la philosophie de la pensée par cas, qui

---

en dehors des concepts dont se munit le sujet. « Ainsi le nouveau réalisme admet-il que les pensées à propos des faits existent au même titre que les faits à propos desquels nous pensons. » p. 15). Voir également Pierre-Alexandre Fradet and Tristan Garcia (éds.), *Le réalisme spéculatif*, *Spirale*, n° 255, 2016. En ligne : https://www.erudit.org/en/journals/spirale/2016-n255-spirale02442/. Ce mouvement du « réalisme spéculatif » ne va pas sans susciter de virulentes critique – particulièrement sur sa prétention à réinventer le réalisme en faisant fi de la dette kantienne, c'est-à-dire à théoriser sans historiciser : Alexandre Gefen cite la critique acerbe de Pascal Engel, « Le réalisme kitsch », 20 juin 2015. En ligne : http://zilsel.hypotheses.org/2103#_ftn1, consulté le 30 mai 2018 ; on peut ajouter la discussion que Catherine Malabou entreprend contre les thèses de Meillassoux dans *Avant demain, Epigenèse et rationalité*, Paris, PUF, 2014. D'autres vont plus loin, et incriminent la prétention de Meillassoux à la neutralité apolitique comme la confirmation de ses affinités rétrogrades avec les logiques de l'organisation capitaliste actuelle, qui écrase l'idéologie et l'axiologie dans une équivalence de toutes les choses : « À quoi bon […] si [le nouveau réalisme] devient juste un nivellement vers le bas démontrant que chaque entité est aussi dépourvue de sens que toute autre (ce que, d'ailleurs, les Atomistes avaient mieux fait). » Nina Power, « The Dialectics of Nature », citée par Alexander R. Galloway, *Les nouveaux réalistes*, *op.cit*., p. 125.

[125] Alexandre Gefen, *op.cit*., p. 7-8.

[126] Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1979.

revalorise le singulier comme base valable d'une réflexion théorique en même temps qu'elle interroge les limites de la pensée générale et les contradictions des systèmes normatifs[127] :

> Le cas, par son individualité, sollicite, et ce de manière spécifique : il donne à penser de manière sensible. C'est une pensée authentique qui dépasse et chevauche la distinction entre la pensée et la sensibilité. Il ne s'agit pas de penser *que,* de concevoir *que* (attitude propositionnelle), mais de penser *en,* c'est-à-dire en mobilisant ses capacités perceptives, imaginatives et émotionnelles[128].

Le cas offre le point de départ d'une herméneutique affectée et sensible, qui articule l'écriture du détail avec l'ambition relationnelle que j'ai mise au jour chez Kaplan et Montalbetti[129]. Inspirée de l'historiographie récente, la pensée par cas revalorise le singulier comme base valable d'une réflexion théorique en même temps qu'elle interroge les limites de la pensée générale et les contradictions des systèmes normatifs :

> La forme du cas a ceci de particulier qu'elle pose une question sans pouvoir donner la réponse, qu'elle nous impose l'obligation de décider mais sans contenir la décision elle-même – elle est le lieu où s'effectue la pesée mais non pas son résultat[130].

Selon André Jolles cité ici, le cas offre le point de départ d'une écriture du monde interrogatrice et ouverte, qui engage l'auteur autant que le récepteur du texte. Cette dynamique herméneutique s'inscrit dans le paradigme indiciaire mis au jour par Ginzburg, et conduit à « remettre en discussion les paradigmes épistémologiques dominants [131] » selon une perspective critique. Elle se pense en outre en regard avec les sciences humaines, dont les méthodes et les apports informent la bibliothèque contemporaine dans un rapport d'innutrition assez lâche (dans les fictions

---

[127] Voir Jean-Claude Passeron et Jacques Revel, « Raisonner à partir de singularités », *in* Jean-Claude Passeron, Jacques Revel (dir.), *Penser par cas*, Paris, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 2005, p. 9-44, p. 10.

[128] Sandrine Darsel, « Imagination narrative, émotions et éthique », *in* Alexandre Gefen (dir.), *L'émotion, puissance de la littérature*, Fabula, « Colloques en ligne ». En ligne : http://www.fabula.org/colloques/document2318.php. Consulté à Shawbost, le 27/4/2018. Ce dossier reprend en partie Emmanuel Bouju et Alexandre Gefen (dir.), *Modernités*, n° 34, « L'Émotion, puissance de la littérature ? », 2012.

[129] Voir chapitre 5.

[130] André Jolles, *Formes simples* [1930], Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1972, p. 151, cité dans Carlo Ginzburg, « Réflexions sur une hypothèse vingt-cinq ans après », *in* Denis Thouard (dir.), *L'interprétation des indices*. *Enquête sur le paradigme indiciaire avec Carlo Ginzburg*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2007, p. 37-47, p. 44.

[131] Carlo Ginzburg, « Réflexions sur une hypothèse vingt-cinq ans après », *in* Denis Thouard (dir.), *L'interprétation des indices*. E*nquête sur le paradigme indiciaire avec Carlo Ginzburg*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2007, p. 37-47, p. 45.

romanesques) et parfois plus explicite (par exemple dans les littératures de terrain[132]). Le cas, s'il permet l'élaboration d'un savoir généralisable au sein d'un système, suppose en même temps que ce savoir se construise de manière lucide et réflexive. Il s'agit de saisir le singulier dans le feuilletage des cadrages et des gestes qui simultanément lui donnent sens, sans l'y réduire ou l'y enfermer.

Le cas, dans la fiction romanesque, fonctionne ainsi comme une figure. Se croisent donc une conception de la fiction romanesque comme modélisation de l'expérience et la revalorisation anthropologique du cas comme lieu d'intelligibilité des systèmes. Hors de la norme, le cas permet une observation du réel qui échappe aux systèmes de compréhension totalisants. Dès lors, une connaissance critique s'échafaude dans la conscience de ses propres biais, de sa relativité et de son éphémère. Selon Claude Imbert, la pensée par cas engage une sélection et une réorganisation des éléments, dans le cadre conceptuel d'une démonstration anticipée selon la tradition de la casuistique. Il ne s'agit pas de tentatives de restitution du vrai, de « faits ajustés en vérité d'expérience » selon une dérive de l'empirisme, mais de « prises de réel », d'un « surgissement de réel[133] ».

Penser le réel à partir du singulier implique ainsi un changement d'échelle (la « prise » et le « surgissement » contre le réel en basse continue), et donne lieu à un travail de la proportion et de la focale dont on a vu comment il entrave en un premier temps l'écriture romanesque [134]. Ce travail passe par la réhabilitation de l'hypersensibilité et du point de vue individuel, et par l'élaboration de dispositifs qui récusent le mythe de l'objectivité de la voix narrative et qui constituent le mode figural de la fiction du réel, pour dire que l'enjeu n'est plus la *vérité* (pour un « réalisme » qui s'opposerait au faux, et face à quoi la vraisemblance est longtemps apparue comme la sortie dialectique d'une alternative insoluble) mais la *justesse*, et que la justesse est affaire de disponibilité au monde.

Ce que je mets ainsi en lumière, c'est un changement de paradigme au sein de la fiction d'ambition mimétique qui veut unir les puissances empathiques du romanesque avec les capacités révélatrices du détail, pour une meilleure

[132] Dominique Viart, « Les littératures de terrain. Enquêtes et investigations en littérature française contemporaine », *in* Bernabé Wesley et Claudia Bouliane (dir.), *Repenser le réalisme*, Cahier ReMix n° 7, Figura, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, Université du Québec à Montréal, 2018.
[133] Claude Imbert, « Le cadastre des savoirs. Figures de connaissance et prises de réel », *in* Jean-Claude Passeron, Jacques Revel (dir.), *Penser par cas : enquête*, Paris, Éd. de l'EHESS, 2005, p. 255-279, p. 279.
[134] Voir particulièrement chapitre 2 et 3.

compréhension du monde inscrite dans un paradigme relationnel[135]. Le détail cesse de faire signe vers le geste esthétique comme garant, connotation, symbole de sa tension vers le réel : il devient le conducteur de la transgression affective du roman au monde, selon la formule que Suzanne Keen désigne comme le credo des amoureux des lettres et particulièrement des romanciers, autour de « l'hypothèse empathie-altruisme[136] ».

> …la littérature contemporaine […] veut produire des machines opératoires à faire bouger le monde sans doute, elle […] cherche à participer du réel comme d'un principe de recomposition et donc d'action. Ainsi […] elle offre dans sa compilation encyclopédique mais incomplète l'ostentation de failles, nous équipe au passage de questions, produit des contre-discours de réparation et réorientation, dans une étonnante forme de remédiation du réel par le réel, d'interventions micropolitiques[137].

Contre le régime réaliste du XIX^e^ siècle qui cherchait, selon Gefen, à produire des modélisations vraisemblables du monde et à s'adapter à un réel préexistant, les écritures contemporaines exposent leur projet interventionniste depuis la fiction sur la scène sociale. Écrire le réel, c'est en saisir les bribes multiples qui sont le monde du sujet, et affronter ses manques sans les résoudre par une pensée systémique. C'est certes le penser d'une manière critique mais, surtout, chercher à y frayer la voie d'un agir par la fiction[138]. On voit la continuité qui relie ces pratiques à l'esthétique simultanéiste comme saisie du divers que je décelais chez Kaplan (chez qui, on l'a vu, on peut toutefois sentir la résurgence d'une visée synthétique d'embrassement de la totalité, particulièrement dans une perspective historique et philosophique).

Le pari mimétique contemporain est nourri de ces mouvements – parfois radicaux, comme l'étaient les expériences du Nouveau Roman sur l'objectivisme et la focalisation externe – de balancier entre le sujet et le monde, la fiction et le réel. Il s'appuie sur un double retournement : l'attention dévolue au quotidien et à l'infime contre les événements remarquables, et la logique de la pensée par cas, qui reconvertit

---

[135] Voir chapitre 5, particulièrement la conclusion du chapitre.
[136] « The "empathy-altruism" » hypothesis ». Suzanne Keen, *Empathy and the novel*, New York, Oxford University Press, 2007.
[137] *Ibid*., p. 9. Je traduis.
[138] Quand la fiction romanesque naturaliste ne s'écrivait pas en posant cet enjeu comme essentiel : l'engagement politique s'exprimait davantage dans des textes non fictionnels d'intervention politique (voir par exemple le rôle de Zola dans l'affaire Dreyfus). Ce qui ne signifie pas que la fiction naturaliste ne puisse être créditée d'une certaine efficace politique : aux Etats-Unis par exemple, la description des protocoles d'abattage et de préparation de la viande industrielle dans *The Jungle* d'Upton Sinclair (1905) a donné lieu à un durcissement de la loi fédérale sur les conditions de sécurité et d'hygiène dans les abattoirs et les usines de préparation (les prémices de l'actuelle *Food and Drug Administration*). Si l'objectif établi était bien la protection des consommateurs plus que des travailleurs, la loi eut un impact considérable sur les conditions de travail et les normes de sécurité dans les usines.

le singulier en témoin du système. L'écriture du détail constitue le socle poétique de cette ambition : elle ancre le geste dans une morale de l'infra-ordinaire contre le grandiose et du subjectif contre l'universel, tout en ouvrant le roman à une saisie large du monde. Le pari de la mimésis est redéfini par la mise en acte d'une herméneutique sensuelle à l'ambition paradoxale, puisqu'elle passe par un resserrement du champ pour rouvrir l'espace d'une connivence intersubjective.

Cette attention au détail rejoint, par le prisme de l'infra-ordinaire perecquien, celle que porte le roman au quotidien[139] : lieu du banal, de l'habituel et du non remarquable, où se concentrent les éclats anecdotiques. Si elle s'inscrit dans une tradition du roman depuis le XIX^e^ siècle, l'écriture du quotidien telle qu'on la lit particulièrement chez Kaplan entre *a priori* en opposition avec l'esthétique romanesque de l'emportement et de la polarisation. Toutefois, comme l'infra-ordinaire saturé d'affectivité sous son apparence plate, dès la définition de Perec qui l'investit de toute la densité de l'expérience humaine, le quotidien recèle en lui-même les potentialités dramatiques du romanesque. Il est le lieu d'un emportement latent, que la fiction actualise par le jeu des points de vue. Ainsi du personnage de Marie, dont les trajets parisiens deviennent l'occasion des situations les plus romanesques : rencontres amoureuses (avec John, l'Américain de passage), croisement d'un autre personnage récurrent de la série (Sammy, par exemple), pour un heureux effet de hasard qui consolide l'univers romanesque.

Dans son essai fondateur, Michael Sheringham expose deux approches possibles d'une représentation du quotidien, l'une empirique, l'autre qui tenterait de saisir le quotidien comme niveau singulier de la réalité humaine, sur les pas de Lefebvre et de Certeau. Le quotidien serait là

> celui des activités quotidiennes génériques (manger, s'habiller, parler, travailler, se détendre etc.) que chacun peut accomplir différemment, ce qui induit des schémas, des rythmes et des styles de vie différents[140].

[139] Voir Marie-Astrid Charlier, *Le Roman et les Jours. Poétiques de la quotidienneté au XIX^e^ siècle,* coll. « Études romantiques et dix-neuviémistes », n° 69. Kristin Ross propose une archéologie stimulante de la notion de quotidien et de l'intérêt qu'on lui porte dans l'espace français après la décolonisation : celle-ci aurait marqué la fin des grands récits politiques (notamment le Grand Récit gaullien), en distinguant Histoire nationale et Histoire de l'Empire. Le retrait objectif sur l'espace (national) restreint prend très vite le sens d'un repli sur une intériorité, éprouvé comme la fin de l'Histoire. La « colonisation du quotidien » aurait alors pris le relai de l'aventure coloniale reléguée dans le passé. Kristin Ross, *Fast cars, clean bodies. Decolonization and the reordering of French culture*, Cambridge (MS), MIT press, 1995.

[140] Michael Sheringham, *op.cit*. p. 183.

L'anodin comme l'anecdotique, inscrits dans un réseau de valeurs et de codes communs, ouvrent ainsi un chemin vers des émotions partagées en lesquelles chacun est appelé à se reconnaître : la ténuité des expériences vécues fonde le lieu de communautés sympathiques chez les quatre auteurs. Alain Montandon, qui réfléchit à la potentielle valeur exemplaire de l'anecdote, oppose ainsi à l'universel « l'individuel concret », en lequel on reconnaît moins un système que la dimension partageable du singulier :

> [L'anecdote] a d'abord le charme et la saveur de la vie. Si elle n'est pas l'universel, elle est l'individuel concret, le particulier que l'on aime entendre non en raison des grandes leçons, mais tout simplement d'abord en raison du fait que nous y retrouvons le réel dans toute sa singularité[141].

C'est autour de cet axe de la singularité familière qu'il faut lire, dans les romans du corpus, tout ce qui relève d'un paradigme de la « notation[142] », pour reprendre les termes de Barthes, et qui conjoint au sein du récit le particulier et le banal. Sandrine Darsel nous invite ainsi à

> repenser le statut de la pensée (au sens général de compréhension) par cas. L'originalité de la pensée par cas consiste à penser à partir de singularités. C'est une pensée déictique qui vient pointer vers ce qui fait la particularité de ce cas. Autrement dit, un cas n'est pas un exemple quelconque, une illustration ou l'application d'une théorie générale. C'est un exemple singulier qui tire paradoxalement sa valeur de sa particularité, de son caractère irremplaçable, non substituable, non réitérable. Paradoxalement, car on s'attend le plus souvent à ce que l'exemple tire sa valeur de sa potentielle généralité. Ainsi, les œuvres d'art constituent des cas pour la pensée morale. Des cas paradigmatiques, des cas problématiques, des cas périphériques[143].

Quotidiens routiniers des personnages de Kaplan ; rituels minuscules de ceux de Montalbetti et mésaventures de la narratrice ; micro-incidents qui jalonnent le quotidien des narrateurs toussaintiens ; faillite de la répartie et accablement de sa propre faiblesse chez Viel : autant d'anecdotes qui animent le quotidien, tissent la trame romanesque et invitent le lecteur à retrouver, dans cet « infra-ordinaire » remis en partage, « ce qui est, [ce] que nous sommes[144] ». On assiste dans les romans

---

[141] Alain Montandon (dir.), *L' Anecdote*, Clermont-Ferrand, coll. « Publications de la Faculté des Lettres et sciences humaines de l'Université Blaise-Pascal », 1990, p. vi.
[142] Roland Barthes, « Vingt mots-clés pour Roland Barthes » [1975], *in* Éric Marty (dir.), *Œuvres complètes (Livres, textes, entretiens)*, « 1972-1976 », vol. 4, Paris, Éditions du Seuil, 2002, p. 866-867.
[143] Sandrine Darsel, « Imagination narrative, émotions et éthique », *op.cit*.
[144] Georges Perec, « Approches de quoi ? », *op.cit*. C'est le fond du propos que tient Tzvetan Todorov, *Éloge du quotidien. Essai sur la peinture hollandaise du XVII^e siècle* [1993], Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Essais », 1997. Todorov y étudie à la peinture hollandaise en tant qu'elle découvre et nous fait voir la beauté dans le quotidien, plutôt que de reconduire la mythologie de l'alchimiste qui transforme la boue en or.

contemporains habités de cette volonté mimétique à une conjointure de ces deux approches, où le spectaculaire est congédié au profit des routines génériques, gageure où l'infime devient le pôle principal du texte, et où se déploie une écriture hyperesthésique qui transcende (trahit ?) le parti initial de l'arasé, du ras de monde, contenu dans la définition initiale de l'infra-ordinaire.

> Fragmenté en une succession de temps présents, d'instantanés au présent de narration, le récit contemporain dénoue en quelque sorte le rapport de la narrativité au temps en rééquilibrant les termes de la *deixis* : un *ego hic et nunc* met en discours sa vie intérieure dans ce qu'elle a de plus immédiat, sans d'abord se plier aux logiques narrative et cognitive qui toutes deux, exigent la distance et la progression temporelles[145].

La notation sensible, à la fois fragment et conversion de l'attention à l'infime et au banal, apparaît en ce sens comme la figure par quoi le romanesque s'ancre dans le monde. Elle est investie comme le lieu possible d'un « immédiat », qui constitue l'horizon de ces écritures. La conscience réflexive du caractère médié de la représentation littéraire s'oppose ainsi, dans ces écritures, avec l'ambition d'une adéquation parfaite de la fiction avec l'expérience saisie dans l'*hic et nunc*. À travers la notation s'engage ainsi une stylistique du détail, combinatoire de gestes plutôt que taxinomie de formes, qui s'inscrit dans une conception intrinsèquement plastique de la forme romanesque nourrie de l'histoire des idées et de la littérature.

Dans *Ethnographie de l'action*, Albert Piette distingue trois conceptions du détail au fil de l'histoire littéraire (une histoire tracée à grands coups de pinceau). Selon Piette, à la conception classique du détail comme indésirable (« polluant ») s'oppose ainsi le détail fonctionnel (« interprétable ») des modernes. Les post-modernes enfin, soumis à une défiance générale des discours de sens surplombants, voient le monde en autant de détails « indépendant[s] » et « déconnecté[s[146]] ». Luc Rasson et Franc Schuerewegen commentent ainsi ce basculement :

> À l'âge de la glisse et de la désertion du sens historique, le détail signifie désormais pour lui-même, en tant que signe de l'être-là de la diversité du monde, et susceptible de produire du sens en dehors de tout rapport à ce qui est Grand et Prestigieux. Exemples : Claude Simon, Olivier Rolin, Modiano, peut-être[147].

Il s'agit donc d'évaluer les modalités scripturaires d'une attention au réel informée de la pensée postmoderne du tout déhiérarchisé, et soumis aussi à un

[145] Frances Fortier et Andrée Mercier, « La narration du sensible dans le récit contemporain », *op.cit*., p. 189.
[146] Albert Piette, *Ethnographie de l'action*, Métailié, Paris, 1996, p. 18.
[147] Luc Rasson et Franc Schuerewegen, « Le peu d'existence », *op.cit*., p. 13.

« besoin de réel[148] » fondé sur l'idée que « [l]'art qui s'appuie sur la réalité est une métaphore du fait que tout ce qui existe est là, il n'y a rien d'autre[149] ».

Aline Mura-Brunel parle, au sujet de cette attention renouvelée du contemporain à la surface des choses et aux expériences les plus infimes, d'une poétique de « l'extimation[150] », où « l'intime affleure paradoxalement, dans la représentation du monde, de l'autre, de la foule des villes ». Rompant d'une part avec les esthétiques réalistes à l'ambition objectiviste, d'autre part avec les écritures du sujet à tendance psychologique, ces écritures contemporaines feraient advenir le monde par le prisme du sujet, grâce à une attention accrue au détail qui passe par le corps. Philippe Vasset, lui, propose le terme d'« exofiction » pour caractériser « une littérature qui mêle au récit du réel tel qu'il est celui des fantasmes de ceux qui le font[151] ». Ces deux postures rejoignent les analyses de Michael Sheringham, qui lie le phénomène du retour du sujet, largement commenté pour la littérature du tournant des années 1980, à un retour simultané du référent (ce qu'on a coutume d'appeler également le retour du réel, voire de l'histoire) qui n'est pas un attachement au réel comme une donnée, stable et apaisée, mais bien plutôt l'objet et le lieu d'une expérience d'étrangeté paradoxale, intranquille.

> S'il est légitime de parler de « retour » du sujet, il importe de lier ce retour à celui du référent (« réalité » précaire et problématisée) et de la mémoire en tant que domaine d'expérience perturbé et perturbant. Ces nouvelles priorités se sont souvent soldées par une focalisation sur des réalités apparemment banales et peu spectaculaires. De par son orientation générale dans les années quatre-vingts et quatre-vingt-dix, l'écriture de soi est ainsi devenue l'un des nombreux domaines de réhabilitation du quotidien[152].

L'attention à l'intime, profondément interrogée dans ses motifs comme dans ses formes depuis la « crise du roman[153] » du lendemain du naturalisme, s'articule ainsi aux enjeux de la représentation du réel et se projette dans l'écriture du quotidien, réinvestie de ces puissances subjectives. Les écritures réalistes contemporaines sont celles qui se rassemblent non sous une commune bannière d'écriture ou d'esthétique,

---

[148] David Shields, *Besoin de réel. Un manifeste littéraire* [2010], trad. Charles Recoursé, Vauvert, Au diable Vauvert, 2016.
[149] *Ibid*., p. 89.
[150] Aline Mura-Brunel (dir.), Si*lences du roman. Balzac et le romanesque contemporain*, Amsterdam, New York, Rodopi, 2004, p. 38.
[151] Philippe Vasset, « L'Exofictif », *Vacarmes*, n° 54, hiver 2011.
[152] Michael Sheringham, *op.cit*., p. 361.
[153] Selon l'expression de Michel Raimond, qui fait de la période des années 1890 à 1930 la forge d'une intense réflexion sur le roman. Michel Raimond, *La crise du roman, des lendemains du naturalisme aux années vingt*, Paris, Éditions José Corti, coll. « Les Essais », 1966.

mais sous une ambition en partage de se faire le miroir, ou l'écho, du monde tel qu'il est et qu'il va. Le pari réaliste ne se définit plus, aujourd'hui, comme une quête de savoir sur le monde que l'écrivain, observateur sagace, aurait la charge de transmettre par des fables instructives, mais comme une invitation à un regard – sinon à des pratiques – renouvelé sur le monde, ancré dans le présent par son particulier, son occurrence singulière, son individualité. Elles engagent une éthique plus qu'une science, et sont invitations à *sentir avec* plutôt qu'à *connaître* : le paradigme empathique agit là à plein.

Si le contemporain souscrit toujours au paradigme indiciaire dégagé par Ginzburg dans son usage du détail, et si dans les textes, comme on l'a vu dans cette dernière traversée du corpus, celui-ci peut servir à la constitution d'un monde autonome ou signaler au contraire les tensions qui attirent l'univers romanesque tout contre ses frontières ontologiques, la spécificité du traitement contemporain du détail tient à l'approche stylistique, voire phrastique, qui s'y fait jour. Tout un paradigme visuel se déploie qui thématise les motifs du regard et de l'attention, qui informe des procédés variés de spectacularisation du détail et porte une axiologie renouvelée de l'infime et du quotidien. Cette stylistique visuelle mobilise ainsi des procédés énonciatifs de présentification (déictiques, présents d'énonciation, figures de l'adresse), des procédés optiques qui travaillent la proportion (ajustements de focale, travail du gros plan, du flou), des procédés chronologiques de dilatation (digressions, pauses, effets de ralentissement, suspension du récit), des procédés imageants proches de l'*ekphrasis* (travail de caractérisation entre hyper réalisme et métamorphoses), procédés narratologiques de fragmentation (disposition typographique du blanc, listes, inventaires, juxtaposition). Le romanesque s'écrit donc à la loupe (pour saisir les microsillons du quotidien), au kaléidoscope (selon une ambition de simultanéisme), voire au microscope (dans le jeu sur les proportions). Le paradigme visuel se décline dans le corpus en quatre regards distincts sur le monde : à l'œil cinématographique immergé de Viel et Toussaint (qui ne relèvent pas, toutefois, du même type de cinéma : suspense et emportement chez Viel dont Hitchcock serait le visage, cinéma muet et loufoque chez Toussaint, autour de Keaton) s'opposent ainsi l'imaginaire de la projection chez Montalbetti (la matérialité de la pellicule hypersensible l'emporte sur les effets de rythme et de montage, et on peut arrêter le film à tout instant pour travailler le négatif) et celui du polaroïd, dirait-on, chez Kaplan (isoler les morceaux

du monde, les juxtaposer, et le roman ne vaut que parce qu'il mène d'une photographie à l'autre).

***

CONCLUSION : « CHAOSMOS-RADICELLE[154] »

Ainsi se déploie dans ces œuvres la puissance cognitive d'un romanesque qui se veut représentation désirante du réel. Contre tout surplomb narratif, ces fictions romanesques se déploient dans une attention phénoménologique au monde centrée sur une perspective subjective, intime, souvent diffractée et contradictoire, dont les expériences sur la voix et la focalisation narratives se font l'illustration. Béatrice Bloch, qui s'appuie sur les travaux fondateurs de Monika Fludernik et de Jean-Marie Schaeffer, fait ainsi du perspectivisme le propre de la fiction qui donne toujours une représentation du monde tel qu'il est perçu par les personnages, vu *par*, médiatisé[155]. Frank Wagner emploie ce terme à son tour pour désigner, plus précisément, les jeux de focalisation dans les romans toussaintiens. À la lumière de la notion de « perspectivisme[156] », Wagner étudie la notion de paralepse dans ces textes où la focalisation joue d'un principe d'infraction aux codes de la narration homodiégétique : les narrateurs de Toussaint en savent trop, ils ont vu plus que ce que les conventions réalistes ne leur permettraient de voir. De même, la fiction se construit chez Leslie Kaplan en étoile autour du personnage narrateur, qui figure comme au croisement des trajectoires en étoile des autres personnages et détient ainsi un savoir presque exhaustif sur la vie de chacun d'eux. Kaplan explique à ce propos,

[154] « Le monde est devenu chaos, mais le livre reste image du monde, chaosmos-radicelle au lieu de cosmos-racine ». Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1980, p. 12.

[155] « Précisément en ce que la fiction est un mixte d'événements et des représentations que s'en font les personnages ou la narration, elle est une médiatisation d'une confrontation (des personnages ou de la narration) au réel, elle est présentification d'un rapport d'une conscience-corps à une extériorité. Or, lire une fiction, c'est entrer en empathie par ressemblance de situation ontologique : la médiatisation fictionnelle rencontre notre perception du monde, toujours tamisée par notre propre conscience. » Béatrice Bloch, « Efficience temporaire de la fiction », *in* Michel Braud, Béatrice Laville, Brigitte Louichon (dir.), *Modernités*, n° 23, « Les enseignements de la fiction », Presses Universitaires de Bordeaux, 2006, p. 151-162, p. 152. Bloch cite Monika Fludernik (*Towards a « natural » narratology*, Londres, New York, Routledge, 1996) et de Jean-Marie Schaeffer (*Pourquoi la fiction ?*, Éditions du Seuil, 1999).

[156] Frank Wagner, « Monsieur Jean-Philippe Toussaint et la notion de Vérité », *Textyles*, 38, 2010, p. 25-34.

dans *Les Outils*[157], chercher une voix narrative propre à accueillir les subjectivités individuelles et les voix contradictoires du réel, loin de toute ambition démonstrative. Tirant son autorité de son implication subjective, le récit délivre une vérité paradoxale, restreinte, qui tire sa justesse de ses lacunes mêmes.

Le discours romanesque tire ainsi sa légitimité de l'évidence d'une perception intime à laquelle le lecteur est appelé à s'identifier. Derrière ce geste de saisie du réel par ses fragments s'esquisse un « nous » réuni autour d'expériences partagées. L'écriture optique, par ces jeux de focale et de points de vue, instaure une lecture plurielle et affective du monde. Ainsi, les quatre écrivains du corpus se font l'écho de préoccupations qui irriguent l'époque contemporaine : le romanesque s'offre sous leur plume comme le miroir d'un désir de mise en commun, dans une société marquée par la déliaison et la cécité.

Les romans mimétiques contemporains se fondent donc sur une écriture du détail comme « figure » du réel, à la fois représentation, sélection et stylisation du monde dans la fiction romanesque. L'image du « chaosmos-radicelle » que Deleuze et Guattari proposent rend compte de ce glissement du paradigme mimétique, où l'on passe d'une mise en ordre et en sens par l'écriture du monde comme objet de connaissance systémique, à une exploration du divers à partir de fragments qui sont autant de points d'ancrage pour des perspectives singulières croisées. Cette épistémologie du détail, éminemment souple et qui se déploie à partir de la notation infime, traverse le romanesque contemporain comme une éthique du regard en partage, sans distinction des esthétiques particulières. Si on peut en prendre la piste à partir des romans de Perec, celle-ci se ramifie dans des projets divers mais comparables, toutefois, où désir de réel et élan romanesque se rejoignent. Ainsi des romans de Kaplan ou de Montalbetti, mais aussi de Quignard : dans *Les Tablettes de buis d'Apronenia Avitia*[158], le paradigme affectif et la tension du détail vers l'archéologie d'un monde qui sombre sont patents ; et jusqu'aux grands romans immersifs que sont *Le Salon de Wurtenberg*[159] ou *Les Escaliers de Chambord*[160] qui reposent sur la représentation d'un quotidien hypersensible et dilaté dans le temps. On peut lire *Loin d'eux*[161] de Mauvignier comme le récit d'un quotidien voué à la

[157] Leslie Kaplan, *Les Outils, op.cit*.
[158] Pascal Quignard, *Les tablettes de buis d'Apronenia Avitia*, Paris, Gallimard, 1984.
[159] Pascal Quignard, *Le salon de Wurtenberg*, Paris, Gallimard, 1988.
[160] Pascal Quignard, *Les Escaliers de Chambord*, Paris, Gallimard, 1991.
[161] Laurent Mauvignier, *Loin d'eux*, Paris, Éditions de Minuit, 1999.

catastrophe qui met en scène, à travers le personnage de Luc, une solitude sociale et psychologique largement contemporaine à partir de ses attributs les plus communs : les affiches de rock punaisées aux murs chez le jeune homme, alors, vaudraient emblème. Décrites comme la seule compagnie du personnage, elles offrent un point d'entrée dans la critique sociale qu'on retrouve, par exemple, sous la plume de Marie NDiaye. Dans *Ladivine*[162], la collection de bibelots de la mère du personnage éponyme concentre les éclats des solitudes urbaines et familiales liées à des questions socio-économiques et raciales proprement contemporaines.

C'est dire que le détail occupe au sein du projet romanesque contemporain une position ontologique liminaire (Frank Wagner parle d'« espace tampon[163] »), à double sens : embrayeur de fiction, il est aussi, à l'inverse, une brèche ouverte sur le réel. À l'horizon de cette ambivalence statutaire, un pacte de lecture particulier, fondé sur la reconnaissance (et non plus sur la curiosité ou l'intrigue) confère à ces textes romanesques une teneur paradoxale. La dynamique lectorale et scripturaire qu'il soutient obéit à un mouvement inverse qui ne cherche plus à aspirer le monde dans le texte, mais bien à projeter l'écriture dans le monde. Dans cette perspective, les romans du corpus représentent une littérature qui se comprend dans son mouvement constant entre fiction et réel, pour une dynamique oscillatoire où sujets auteur et lecteur sont constamment en train de faire le passage et de former, dans cet entre-deux, une communauté discrète.

[162] Marie NDiaye, *Ladivine*, Paris, Gallimard, 2013.
[163] Frank Wagner, « Récits de la frontière. Sur ce qui fait fiction dans le "roman" de non fiction », p. 2. Communication donnée lors du colloque Territoires de la non-fiction, volume I (7-8 décembre 2017), organisé par Philippe Daros, Alexandre Gefen et Alexandre Prstojević. Un grand merci à Frank Wagner qui a accepté de me remettre son texte sitôt descendu de la tribune.

CONCLUSION. LE ROMANESQUE, UN SYMPTÔME CONTEMPORAIN

Little is left to tell.

Beckett[1]

> L'authentique navire *Pequod* est devenu depuis longtemps une pièce de musée, à l'abandon faute de moyens pour l'entretenir ; ses pêcheurs se sont inscrits au chômage, certains se sont reconvertis pour aller creuser des mines à Yellowknife (là où ailleurs, pourvu qu'ils s'occupent), quelques-uns ont sombré et plus personne n'en parle ; le temps de la chasse est loin[2] […].

C'est par antiphrase ou par prétérition que Pierre Senges joue à entonner le chant de la baleine, et à déplorer la fin des épopées et des romans d'aventure dans *Achab (Séquelles)*. Toute son œuvre au contraire s'attache à faire jaillir le romanesque là où il manque (en donnant une suite à des esquisses laissées inachevées, dans *Études de silhouettes*[3] ; en décelant les lacunes des cartographies pour y loger des fragments comme autant d'appels au grand roman, dans *Environs et mesures*[4], voire à substituer le romanesque au réel dans *La réfutation majeure*[5], le basculement dans un monde alternatif offre un tremplin à l'emballement de l'imagination). Le romanesque, entendu à la fois comme un répertoire de « patrons[6] » esthétiques et comme un imaginaire emballé, fondé sur un double principe de spectacle et de polarisation, déborde dans son œuvre qui privilégie, pourtant le travail jubilatoire de la fragmentation jusque dans ses romans massifs, et les personnages falots, épuisés, proches de la névrose. On comparerait en ce sens l'œuvre de Senges à celle de Blas de Roblès, dans le déploiement d'une partition romanesque foisonnante. Ainsi *L'île du point Némo*[7] progresse-t-elle par accumulation et entrelacement de différents fils diégétiques dont la prolifération contient, pour chacun, tout un monde romanesque

[1] Samuel Beckett, *Ohio Impromptu* (« Impromptu d'Ohio », traduction française de l'auteur, in *Catastrophes et Autres Dramataicules*, Paris, Éditions de Minuit, 1986, p. 67). Cité par Italo Calvino, « Commencer et finir », dans *Leçons américaines* (*Défis aux labyrinthes : textes et lectures critiques. Tome 1*, Textes critiques, 1955-1978, p. 105-121, p. 121).
[2] Pierre Senges, *Achab (séquelles)*, Paris, Verticales, 2015, p. 392.
[3] Pierre Senges, *Étude de silhouettes*, Verticales, 2010.
[4] Pierre Senges, *Environs et mesures,* Gallimard, 2011.
[5] Pierre Senges, *La réfutation majeure*, Verticales, 2004.
[6] J'emploie ce terme au fil de ce travail, en transposant les analyses de Gilles Philippe de la linguistique à la poétique du récit : « [Les patrons stylistiques sont définis comme des] représentations imaginaires de […] types de productions langagières précis, dont la tradition littéraire a figé les spécificités en une sorte de stéréotype ». Gilles Philippe et Dominique Maingueneau, *Exercices de linguistique pour le texte littéraire* [1997], Armand Colin, coll. « Lettres Sup », 2005, p. 366-367.
[7] Jean-Marie Blas de Roblès, *L'île du point Némo,* Zulma, 2014.

irrigué de références à tous les genres historiques. Véritable encyclopédie du romanesque, le roman emprunte toutes ses formes et croisent tous ses personnages jusqu'au rassemblement final d'une merveilleuse virtuosité. Le romanesque est mort, vive le romanesque !

Au terme de ce parcours, je voudrais désormais rassembler les fils qui ont soutenu ma traversée du champ romanesque contemporain pour donner un dernier tour d'écrou à cet effort de théorisation. Je me suis appuyée pour cette étude sur la conceptualisation proposée par Frank Wagner d'une « relation romanesque[8] », qui s'éloigne d'une définition du romanesque comme esthétique figée dans son canon telle que la propose Jean-Marie Schaeffer, et rend mieux compte des pratiques spécifiques du présent entre réticence et embrassement. À cette base théorique se sont ajoutées les intuitions, croisées notamment chez Dominique Rabaté, que le romanesque déborde la définition strictement esthétique qui fait consensus dans la critique et gagnerait à s'envisager sous un angle thymique ou affectif, engageant alors :

> […] ce pressentiment, sans lequel il n'est aucun romanesque vrai, de la catastrophe à venir. Sentiment d'urgence et de crainte si important qu'il pourrait presque servir de critère fondamental [9][…].

On peut alors véritablement parler de relation romanesque, non seulement pour évoquer l'aspect scalaire (Wagner) de la réalisation du programme romanesque, mais aussi pour mettre en lumière cet aspect capital des écritures contemporaines, qui sont des écritures de l'adresse. Tel est le point d'aboutissement de cette enquête, qui nous a menés à travers les formes défaites, évidées ou délibérément enrayées du roman pour mieux faire saillir la permanence du romanesque dans des écritures narratives contemporaines. Contre une lecture trop schématique de la période post-avant-gardiste en trois gestes romanesques successifs : le refus (des formalismes), le retour (des postmodernes), l'embrassement (par la liquidation du soupçon), une attention plus fine aux modes synchroniques d'intégration de l'imaginaire romanesque permet de dégager une ligne forte de l'esthétique romanesque contemporaine, tout en faisant la part des gestes singuliers.

Aussi l'œuvre de Jean-Philippe Toussaint peut-elle être lue à l'intersection de ces deux axes, chronologique et spatial, au long desquels son écriture s'infléchit

[8] Frank Wagner, « La relation romanesque », *in* Catherine Grall (dir.), *Romanesques* n° 9, « Le roman français vu de l'étranger », 2017, p. 16-33.
[9] Dominique Rabaté, *Louis-René des Forêts, la voix et le volume*, Paris, Éditions José Corti, p. 143.

progressivement vers un usage du romanesque par le plein. Tandis que ses premiers romans se tiennent sous le signe de l'évidement systématique, les quatre volumes du cycle de Marie s'allient dans une perspective de comblement. Mais l'intérêt de cette lecture sémiologique est de dégager comme une continuité les effets de permanence du romanesque, trame inavouée d'une écriture tendue sur une oscillation héroï-comique depuis les débuts, et les dégonflements *in extremis* qu'il subit toujours, malgré tout, auprès de Marie. La trace du romanesque chez Toussaint est d'abord structurelle, dans la composition de l'intrigue comme dans son installation dans des patrons génériques larges. Avec Marie, le romanesque s'actualise pour imprégner l'imaginaire du cycle, dans l'alliance – toujours bancale auparavant – des extrêmes qui polarisent l'intrigue entre vie et mort, amour et rupture, « urgence » et « patience[10] ». C'est alors dans le travail du rythme, sous-tendu par un paradigme visuel de l'écriture entre emballement cinématographique et pause ekphrastique, que se mesure cette nouvelle énergie romanesque.

On retrouve chez Tanguy Viel la prégnance de l'imaginaire cinématographique, et le paradigme romanesque chez lui est d'abord un matériau importé de cette forme artistique hétérogène. On mesure à partir de cette œuvre la nécessité d'élargir la définition contemporaine du romanesque à un répertoire rassemblé sous le signe d'un imaginaire commun fondé sur la polarisation et la dramatisation, et enrichi d'actualisations hétérogènes. Le romanesque de Viel fonctionne selon un principe fondamental de secondarité, particulièrement saillant sous sa plume par rapport aux autres textes du corpus, qui résonne en écho avec certains discours déclinistes (le cinéma l'aurait emporté sur une littérature réduite à peau de chagrin) et les retourne au contraire en une source d'innutrition, voire de *translatio*. L'écriture romanesque de Viel apparaît ainsi comme un exemple de la reconduite des pratiques les plus canoniques de la modernité littéraire occidentale, au service d'un renouvellement indexé sur des enjeux historiques pleinement contemporains. La canon romanesque s'incarne alors dans ses romans selon deux modalités : celle du romanesque impossible, marqué par une inventivité formelle proportionnelle à la mélancolie qui émane du constat de l'échec (et dont les monologues névrotiques du *Black Note* et de *Cinéma* sont les deux plus beaux exemples) ; et celle du romanesque médiatisé, largement importé de modèles

[10] Jean-Philippe Toussaint, *L'Urgence et la Patience*, essai, Éditions de Minuit, 2012.

cinématographiques et dont le texte de première main consiste essentiellement en le commentaire.

Le chemin de Leslie Kaplan, par contraste, permet d'éclairer toute une veine plus sourde du romanesque contemporain. L'écriture de Kaplan, dans ses textes proches de la prose poétique comme dans ses derniers longs romans, demeure à ras de monde, toujours sous le signe de la matité du quotidien quand bien même l'intrigue serait tendue par le désastre (à venir ou déjà passé, pour une écriture du suspense ou, au contraire, du traumatisme[11]). L'attention au détail constitutive de ce romanesque ténu relève du paradigme indiciaire dégagé par Ginzburg, et s'articule dans le texte avec un sentiment d'urgence ou de coïncidence qui transcende l'écoulement linéaire des jours. En outre, Kaplan mobilise le canon romanesque par à coups, dans la référence ponctuelle à un intertexte aisément reconnaissable par la mémoire collective (des personnages de Shakespeare aux films populaires, où l'on remarque que les architextes romanesques de Kaplan, hormis les allusions à Dostoïevski, ne viennent que rarement des romans). L'imaginaire romanesque travaille l'écriture de Kaplan par incrustation de motifs métonymiques d'une part, et par surinvestissement d'une logique de la coïncidence sur le plan structurel, d'autre part, dans le sillage d'une vaste tradition simultanéiste et phénoménologique qui irrigue tout le XX^{e} siècle.

Ce paradigme du détail occupe également le premier plan dans les romans de Montalbetti, quoiqu'il s'inscrive dans une esthétique plus affective que sensorielle. Là où Kaplan désigne le détail à travers les perceptions sensibles et sensorielles, Montalbetti s'en empare pour le mettre en scène et en faire le lieu par excellence du romanesque. Tout un travail de la proportion sous-tend ainsi sa plume, qui affectionne les figures du grossissement macroscopique et de l'investissement anthropomorphique des objets inanimés ou minuscules. Quand Kaplan porte son attention sur la toile bise du quotidien en un renversement axiologique du spectaculaire au banal, Montalbetti, elle, se concentre sur l'infime dans une perspective optique, pour déplacer le romanesque de l'évident au minuscule. Deux veines nourrissent ainsi la dimension romanesque de ses textes : la première relève de la spectacularisation du minuscule, et rejoue en le déplaçant l'imaginaire polarisé du romanesque ; la seconde, proche alors des pratiques de Tanguy Viel, pratique le romanesque par innutrition à partir de modèles familiers. Modèles génériques (roman

[11] L'allusion à Blanchot, dont on sait la dette que Kaplan nourrit envers lui et la reconnaissance qu'il a portée à son premier livre, n'est pas fortuite.

d'apprentissage, roman allégorique, roman d'aventure ou roman sentimental) et modèles artistiques (chez Montalbetti aussi, le cinéma occupe un pan capital du répertoire romanesque) se superposent alors pour une écriture dont l'énergie naît fondamentalement de la jubilation des changements d'échelle.

La question du détail et le paradigme hypersensible de l'écriture s'allient, en un ultime recoupement, à la poétique du cliché qui se développe dans ces pages pour soutenir le pari mimétique du romanesque contemporain. Le travail qui se donne à lire chez ces quatre auteurs épouse ainsi le changement de paradigme épistémique qui contribue, depuis les années 1990, à requalifier le romanesque en un mode paradoxal de connaissance. Depuis Barthes qui s'en empare pour en faire le réceptacle de son projet intime d'écriture, celui-ci a en effet peu à peu quitté ses habits structuralistes pour devenir un canal affectif, un vecteur d'empathie. Cette sensibilité retrouvée de la fiction romanesque, Pierre Bergounioux la rapproche de celle du « sismographe[12] », dans une belle formule que Mathilde Barraband glose ainsi :

> Le texte littéraire correspond alors à cet enregistrement en prise directe sur les phénomènes, propre à rendre compte des plus sourdes et infimes secousses comme des plus profonds et violents ébranlements, capable de rendre perceptible l'imperceptible et déchiffrable excès[13].

Le romanesque tel que le développe Bergounioux, tel qu'il est employé par les contemporains, demeure une écriture de l'extrême et de l'excès qui tient ensemble les deux pôles opposés de l'infime et du spectaculaire, et se développe dans cette contradiction constante. Sa pratique relève d'un paradigme visuel que j'ai mis en valeur dans mon corpus, puisqu'il s'agit à la fois de plonger au cœur de l'infra-ordinaire (« rendre perceptible l'imperceptible », dit Barraband) et de souscrire au pacte de dramatisation romanesque dans une commune perspective de déchiffrement (« [rendre] déchiffrable l'excès », *idem*). Le répertoire stéréotypé du romanesque fonctionne dès lors comme un outil de captation des variations affectives de l'expérience humaine. Parfaitement opposées, dans leurs modalités comme dans leur axiologie, aux littératures non fictionnelles dites « de terrain[14] », mais comme celles-

[12] « Pierre Bergounioux : j'ai parié sur la raison », entretien avec P. Kéchichian, *Le Monde des livres*, 3 mars 2006, p. 12, cité par Mathilde Barraband, « La sensibilité du sismographe : le défi romanesque de Pierre Bergounioux, de *Catherine* à *La Mue* », in Wolfgang Asholt et Marc Dambre, éds, *Un retour des normes romanesques dans la littérature française contemporaine*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2011, p. 231-242.

[13] Mathilde Barraband, « La sensibilité du sismographe : le défi romanesque de Pierre Bergounioux, de *Catherine* à *La Mue* », *op.cit*., p. 231.

[14] Voir notamment la notion de « narrations heuristiques » appliquée aux littératures de l'enquête, dans les réflexions que présente Dominique Viart dans « Les littératures de terrain. Enquêtes et

ci nourries du paradigme interdisciplinaire de la contemporanéité informée des sciences humaines, ces fictions revendiquent un pouvoir heuristique, où l'espace du romanesque s'offre comme le lieu d'une épistémologie du monde et du sujet.

Le romanesque contemporain se donne donc comme paradoxal, à plusieurs niveaux. Sur un plan historique d'abord, il se tient en équilibre entre une longue tradition antiromanesque dont les avant-gardes de la seconde moitié du XX^e^ siècle ont marqué le paroxysme, et un élan narratif renouvelé qui puise à un imaginaire hétérogène et multiple. L'écriture oscille alors entre réticence et embrassement : elle articule investissement des lieux romanesques et écriture de la déception, en mobilisant ainsi un imaginaire romanesque fondé sur des attentes narratives (intensité des sentiments, vectorisation des épisodes tendus vers une montée en puissance jusqu'au dénouement) et « thymiques[15] » (le « sentiment d'urgence[16] » dont parle Dominique Rabaté, qui confère aux événements narrés un caractère d'exceptionnalité, la modélisation à son intensité maximale de la vie extra-diégétique). À la différence des avant-gardes toutefois, cette littérature travaille le contrepied romanesque dans une perspective relationnelle. Le parti pris de la frustration des attentes du lecteur s'inscrit dans un paradigme adressé, qui déplace l'enjeu romanesque du texte à sa réception. La fiction romanesque contemporaine sollicite une lecture affective et affectée. Dans cette perspective, il faudrait interroger la relation au lecteur dans ces textes d'un point de vue sociologique, afin de mesurer l'efficace du pari romanesque fondé sur une abstraction théorique du lecteur idéal.

Sur le plan esthétique, ce rapport tantôt conflictuel tantôt apaisé au canon romanesque donne lieu à un investissement paradoxal du répertoire par fragmentation et concentration. Dès lors, il s'agit moins de dégager une typologie des rapports au romanesque dans les écritures contemporaines que de cerner ce que je propose d'appeler une gestuelle romanesque : le chapitre 3 de ce travail s'y attache, en

---

investigations en littérature française contemporaine », *in* Bernabé Wesley et Claudia Bouliane (dir.), *Repenser le réalisme*, Cahier ReMix n° 7, Figura, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, Université du Québec à Montréal, 2018.

[15] Du grec *tumos*, qui signifie « cœur, affectivité », et que Raphaël Baroni emploie pour analyser les effets affectifs ou passionnels suscités par la mise en intrigue (autour des pôles de la curiosité et du suspense). Voir introduction générale, note 5.

[16] Voir les réflexions de Dominique Rabaté, dans Dominique Rabaté, *Louis-René des Forêts, la voix et le volume*, Paris, Éditions José Corti, p. 143 (à propos de l'imaginaire mélodramatique du romanesque) et dans « "Créer un peuple de héros". Le statut du personnage dans les romans de Maylis de Kerangal », *in* Mathilde Bonazzi, Cécile Narjoux et Isabelle Serça (dir.), *La Langue de Maylis de Kerangal. « Étirer l'espace, allonger le temps »*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2017, p. 73-82 (à propos de la « grandiloquence assumée » de l'esthétique romanesque).

dégageant les modes de présence indicielle du romanesque dans les textes du corpus et plus largement dans la production contemporaine. La relation romanesque s'incarne ainsi dans une écriture de la notation, qui mobilise des éléments immédiatement reconnaissables du canon romanesque en s'appuyant sur la « compétence encyclopédique [17] » du lecteur. Romanesque architextuel et romanesque d'importation, donc, qui emprunte en outre à des références aussi bien littéraires qu'extra-littéraires : cinéma, chanson, culture populaire s'allient pour informer un répertoire hétérogène. On retrouve dans la diversité de ces sources le caractère fondamentalement plastique du romanesque, voire ses propriétés phagocytaires : mobilisé par fragments et éclats, l'imaginaire romanesque demeure vivace et comme indifférent aux devenirs de ses formes.

On atteint à partir de cette plasticité des formes le troisième niveau, axiologique voire ontologique, du paradoxe dans la mobilisation contemporaine du romanesque. Les fictions dont il a été question tout au long de ce travail s'éloignent en effet d'une conception du romanesque qui situe celui-ci du côté du déchaînement imaginaire contre le vraisemblable et sépare nettement la fiction et le monde. Si le canon romanesque tel qu'il s'est forgé au fil des siècles privilégie les actions d'éclat et les enchaînements spectaculaires, les fictions romanesques contemporaines investissent cet imaginaire de l'intensité par la marge, quitte à rapprocher les contraires : ainsi des fictions du quotidien de Leslie Kaplan, dramatisées par le ressort éminemment romanesque de la coïncidence, ou du décentrement que Christine Montalbetti fait subir à l'emballement romanesque, toujours logé chez elle dans les marges de l'action principale. Cette attention à l' « infra-ordinaire[18] », dans la lignée du projet perecquien, informe la puissance herméneutique de ce romanesque du réel. À la manière des mythes, le romanesque devrait ainsi s'entendre dans sa puissance de modélisation de l'expérience humaine, par stylisation et concentration.

Il s'agit donc de saisir chez les quatre auteurs du corpus, parfois en négatif, les couches les plus fines d'une écriture empathique et émouvante sous la surface d'un architexte romanesque surexposé, comme on le dit d'une photographie. Le spectre romanesque accueille aussi bien l'infime et le sourd, menus événements et émotions fugitives, que les troubles les plus violents. L'approche sémiologique des fictions

[17] Umberto Eco, *Lector in fabula*, *op.cit.,* p. 16. Voir surtout « L'encyclopédie », *in* Umberto Eco, *Lector in fabula*, *op.cit*., p. 99 et *sqq*.
[18] Georges Perec, *L'infra-ordinaire*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « La librairie du XX^e siècle », 1989.

abordées dans ce travail a mis en valeur une conception du romanesque comme modélisation de l'expérience par emphase et concentration. Sous les enchaînements narratifs stéréotypés, les coups de théâtre, la création d'un personnel actanciel aisément reconnaissable, se jouent à leur intensité maximale les micro-événements quotidiens de nos vies. Ainsi l'investissement du cliché relève-t-il par excellence d'une esthétique romanesque de l'élan et de la retenue, qui porte l'ambition d'une écriture affective et se tend vers l'espoir d'une communion empathique. Manié avec délicatesse, le cliché fonctionne alors comme révélateur des « moments de vérité[19] » qu'espère Barthes dans le romanesque.

Le pari mimétique contemporain procède par coups de sonde, la fiction devient la pellicule sensible du réel : il ne s'agit plus de dire le monde dans son ensemble ou de prétendre à une compréhension exemplaire, mais de saisir la surface d'une individualité sensible au moment circonscrit d'une émotion fugitive. Se dessinent ainsi des réseaux de singularités qui sont le symptôme d'un individualisme d'époque inquiet de l'éclatement des solidarités. Ces récits ne tendent pas vers un savoir sur la vie ou sur le monde, mais se donnent comme une pratique de la tangente : c'est à la surface de nos expériences singulières du monde que quelque chose peut être saisi de nous, de lui. Les stases romanesques en sont l'espace possible. C'est donc à une lecture de l'intensité que nous invite le romanesque contemporain, déplaçant l'accent du « *filé*[20] » narratif aux accents vrais, sommets et paroxysmes d'une trame héritée de l'histoire littéraire. Entre ceux-là se déploie une conception capricante de la lecture qui fait la part belle à la rêverie, au fantasme : chez Montalbetti qui incite son lecteur à sauter les pages qui ne l'intéresseraient pas pour rejoindre immédiatement son goût, chez Kaplan, Viel ou Toussaint dont les fantasmes et projections des personnages sont toujours des invitations tendues au lecteur, selon un paradigme large de la lecture thymique.

On touche ici toutefois aux limites de cette analyse, et il convient de nuancer cette lecture de la conciliation : les deux veines, celle d'un romanesque importé par références à ses motifs et patrons et celle d'une attention retournée vers le réel par ses éclats subtils, se superposent plus qu'elles ne se mêlent. Le partage entre les univers romanesques autonomes de Viel et Toussaint et ceux, poreux, de Montalbetti et de

[19] Roland Barthes, « Longtemps, je me suis couché de bonne heure » [1982] in *Essais critiques IV, Le Bruissement de la langue*, Paris, Éditions du Seuil, 1984, p. 313-325, p. 323.
[20] Pour reprendre le mot de Barthes *in* « Littérature et Discontinu », [1962], in *Essais critiques I*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Tel Quel », 1986, p. 1299-1308, p. 1301.

Kaplan, montre bien que ce n'est pas le romanesque le plus franc qui porte ces enjeux diamétralement opposés à ce qui en constitue le canon : outre les modalités de constitution de ces mondes fictionnels, c'est la lecture qu'ils programment qui nous le dit. À la lecture emballée et haletante des romans de Tanguy Viel s'oppose radicalement, pour parler de deux pôles extrêmes du corpus, celle des romans de Leslie Kaplan, exigeante et toujours tenue en alerte par la forte présence narrative.

Ce n'est pas un truisme donc que de reprendre cette réflexion de Borgès, qui dit bien plus que le simple enregistrement du tournant pragmatique des études littéraires lorsqu'il bascule d'une théorisation des genres par leurs caractéristiques supposément essentielles aux modes de lecture qu'ils engagent : « les genres littéraires dépendent peut-être moins des textes eux-mêmes que de la façon dont ces textes sont lus[21] ». Borgès évoque ici le cas particulier du roman policier, et s'appuie sur le fonctionnement indiciaire du genre pour développer une théorisation de l'importance des réglages de lecture pour une poétique des genres. Or on a saisi, à partir de l'observation du corpus, que les modes contemporains d'intégration de l'imaginaire (feuilleté, transgénérique, transhistorique) du romanesque reposent fondamentalement sur une esthétique de la trace, et qu'ils mobilisent une posture herméneutique du lecteur jusque dans l'interprétation de cet ancrage – c'était le cas que j'ai présenté au sujet de la reprise d'autorité dans le cycle de Toussaint et la série de Kaplan. Le paradigme de la reconnaissance apparaît dès lors comme fondamental pour actualiser le programme de ces fictions : le dernier mot du romanesque est à chercher dans nos souvenirs de lecture.

In fine, c'est moins l'imaginaire romanesque que les modalités contemporaines de notre rapport au monde et la place qu'y prend la tentation romanesque qui se lisent dans ces pratiques romanesques paradoxales. Dans un monde hyper cultivé et saturé d'histoires, dont l'encyclopédie collective rassemble culture populaire, médiatique et littéraire et se nourrit d'un héritage hétérogène (mythique et littéraire, issu des médias, du cinéma, des séries, des jeux vidéo, de la musique pop, etc.), le romanesque est devenu une modalité d'être au monde. Tout s'appréhende selon ses modèles, et les patrons qu'il véhicule. Notre mode de vie et de percevoir, notre façon de nous figurer le quotidien comme les événements marquants de nos vies, les relations et les êtres, sont comme *contaminés* par le romanesque, dont

[21] Jorge Luis Borgès, « Le roman policier » *in Conférences*, Paris, Folio Gallimard, 1985, p. 189.

je soulignais plus haut la dimension phagocytaire. De cela la littérature contemporaine prend acte. Ce n'est plus à elle de construire ou de proposer du romanesque : elle en est le réceptacle au contraire, elle le met en œuvre. La prégnance du second degré dans les textes étudiés, qui se traduit dans l'oscillation constante entre réticence et embrassement, en est la trace littéraire. Ce que ces textes représentent n'est plus, alors, nos vies passées au filtre du romanesque, mais bien le romanesque comme sentiment de la vie.

L'inflexion fondamentale du romanesque contemporain ne tient dès lors pas tant à ses modalités esthétiques qu'à une redéfinition de son principe. Le romanesque littéraire n'est plus un « imaginaire », d'ailleurs constitué de longue date comme ce travail le montre abondamment, mais un *symptôme*. Lorsqu'Éric Chevillard écrit : « [n]os vies sont parodiques, il est fort possible que même nos émotions les plus sincères soient des effets de culture[22] », c'est ce symptôme romanesque qu'il pointe. Le contemporain nourrit un besoin de cet imaginaire romanesque, des « histoires » et des représentations qu'il véhicule, dans un monde « plat [23] » et désenchanté réduit à son efficacité pragmatique. Le romanesque est ce par quoi le contemporain se réapproprie les fragments d'un monde démythifié.

[22] Entretien d'Éric Chevillard et Jean-Baptiste Harang, *Libération*, « Cahier livres », jeudi 15 février 2001, p. 3. Cité *in* Frank Wagner, « Glissements et déphasages. Note sur la métalepse narrative », in *Poétique*, n° 130, avril 2002, p. 235-253, p. 253.

[23] C'est-à-dire une « ontologie qui ne comprend qu'un seul plan, le réel, au sein duquel la pensée humaine et la culture ne sont autres que des éléments d'un réseau du réel plus vaste ». Alexander R. Galloway, *Les nouveaux réalistes, Les nouveaux réalistes. Philosophie et postfordisme. Catherine Malabou, Bernard Stiegler, Mehdi Belhaj Kacem, Quentin Meillassoux, François Laruelle, trad. Clémentine Duzer et Thomas Duzer*, Paris, Léo Scheer, 2012, p. 105. Le terme d'« ontologie plate » vient de Levi Bryant (*The Democracy of Objects*, Ann Arbor, MPublishing/Open Humanities Press, 2011).

Bibliographie

I. BIBLIOGRAPHIE DES ŒUVRES

1) Œuvres du corpus

Leslie Kaplan

- *L'Excès-l'usine*, Paris, Hachette/P.O.L, 1982, repris en 1987 aux Éditions P.O.L. (abrégé en *EU*)
- *Le Livre des ciels*, P.O.L, 1983. (abrégé en *LC*)
- *Le Criminel*, P.O.L, 1985.
- *Le Pont de Brooklyn*, P.O.L, 1987. (abrégé en *PdB*)
- *L'Épreuve du passeur*, P.O.L, 1988. (abrégé en *EP*)
- *Le Silence du diable*, P.O.L, 1989. (abrégé en *SD*)
- *Les Mines de sel*, P.O.L, 1993. (abrégé en *MS*)
- *Depuis maintenant, Miss Nobody Knows*, P.O.L, 1996. (abrégé en *MNK*)
- *Les Prostituées philosophes*, P.O.L, 1997. (abrégé en *PP*)
- *Le Psychanalyste*, P.O.L, 1999.
- *Les Amants de Marie*, P.O.L, 2002.
- *Fever*, P.O.L, 2005. (abrégé en *F*)
- *Mon Amérique commence en Pologne*, P.O.L, 2009.
- *Millefeuille*, P.O.L, 2012. (abrégé en *Mi*)
- *Mathias et la Révolution*, P.O.L, 2016. (abrégé en *Mathias*)
- *Mai 68, le chaos peut être un chantier*, P.O.L, 2018.

Christine Montalbetti

- *Sa Fable achevée, Simon sort dans la bruine*, P.O.L, 2001.
- *L'Origine de l'homme,* P.O.L, 2002. (abrégé en *OH*)
- *Western*, P.O.L, 2005. (abrégé en *W*)
- *Expérience de la campagne*, P.O.L, 2005.
- *Petits déjeuners avec quelques écrivains célèbres*, P.O.L, 2008. (abrégé en *Petits déjeuners*)

- *Journée américaine*, P.O.L, 2009. (abrégé en *JA*)
- *L'Évaporation de l'oncle*, P.O.L, 2011. (abrégé en *EO*)
- *Love Hotel*, P.O.L, 2013. (abrégé en *LH*)
- *Plus rien que les vagues et le vent*, P.O.L, 2014. (abrégé en *Les vagues*)
- *La Vie est faite de ces toutes petites choses,* P.O.L, 2016. (abrégé en *La vie*)
- *Trouville Casino,* P.O.L, 2018. (abrégé en *TC*)

Jean-Philippe Toussaint

- *La Salle de bain*, roman, Éditions de Minuit, 1985. (abrégé en *SdB*)
- *Monsieur*, roman, Éditions de Minuit, 1986. (abrégé en *M*)
- *L'Appareil-photo*, roman, Éditions de Minuit, 1989. (abrégé en *AP*)
- *La Réticence*, roman, Éditions de Minuit, 1991. (abrégé en *LR*)
- *La Télévision*, Éditions de Minuit, 1997. (abrégé en *TV*)
- *Faire l'amour*, roman, Éditions de Minuit, 2002. (abrégé en *FA*)
- *Fuir*, roman, Éditions de Minuit, 2005.
- *La Vérité sur Marie*, roman, Éditions de Minuit, 2009. (abrégé en *VSM*)
- *Nue*, roman, Éditions de Minuit, 2013.
- Les quatre derniers ont fait l'objet d'un rassemblement en un volume unique : *M.M.M.M.*, roman, Éditions de Minuit, 2017.

Tanguy Viel

- *Le Black-Note*, roman, Éditions de Minuit, 1998. (abrégé en *BN*)
- *Cinéma*, roman, Éditions de Minuit, 1999.
- *L'Absolue perfection du crime*, roman, Éditions de Minuit, 2001. (abrégé en *APC*)
- *Insoupçonnable*, roman, Éditions de Minuit, 2006. (abrégé en *I*)
- *Paris-Brest*, roman, Éditions de Minuit, 2009. (abrégé en *PB*)
- *Cet homme-là...*, Desclée de Brouwer, 2009.
- *La Disparition de Jim Sullivan*, roman, Éditions de Minuit, 2013. (abrégé en *DJS*)
- *Article 353 du code pénal*, Éditions de Minuit, 2017. (abrégé en *A353*)

2) Autres œuvres des auteurs du corpus

Leslie Kaplan

- *Quelle vie. Les chroniques*, Molliens-au-Bois, La Forge, 2002.
- *Toute ma vie j'ai été une femme*, P.O.L, 2008.
- *Louise, elle est folle*, P.O.L, 2011.
- *Les Mots*, Publie.net, 2011.
- *Déplace le ciel*, P.O.L, 2013.
- *L'Enfer est vert*, Inventaire/Invention, 2006, puis Publie.net, 2013.

Christine Montalbetti

- *Nouvelles sur le sentiment amoureux*, P.O.L, 2007.
- *Baba court dans les paysages*, mis en espace par Philippe Calvario au Festival de Hérisson, 2008.
- *L'Avare impromptu*, mis en scène par Nicolas Lormeau à la Comédie française dans le cadre des « Petites formes », 2009.
- *La Maison imaginaire*, fiction radiophonique, France Culture, 2010.
- *Le Cas Jekyll*, P.O.L, 2010.
- *Un hold-up,* nouvelle suivie d'une proposition cinématographique de Caroline Champetier, *Béatrice Merkel*, vol. 4, Nantes, Capricci, 2010.
- *Le Bruiteur*, P.O.L, 2017.

Jean-Philippe Toussaint

- *Autoportrait (à l'étranger)*, roman, Éditions de Minuit, 2000.
- *La Mélancolie de Zidane*, Éditions de Minuit, 2006.
- *L'Urgence et la Patience*, essai, Éditions de Minuit, 2012.
- *Football*, Éditions de Minuit, 2015.
- *Made in China*, Éditions de Minuit, 2017.

• Filmographie, photographie

- *Monsieur*, 1989.
- *La Sévillane*, d'après *L'Appareil-photo*, 1992.
- *Berlin 10.46*, en collaboration avec Torsten Fischer, 1994.
- *La Patinoire*, 1999.
- *Trois fragments de* Fuir, 2011.
- *La main et le regard. « Livre-Louvre »*, Paris, Louvre Éditions, Paris, New-York, le Passage, 2012.
- *The Honey dress*, 2015.

Tanguy Viel

- *Tout s'explique. Réflexions à partir d'« Explications » de Pierre Guyotat*, Inventaire-Invention, Paris, 2000.
- *Maladie*, *Inventaire-Invention*, Paris, 2002.
- *Personal Jesus*, rédigé en 2007 et mis en scène à Nantes en 2010 par Marc Paquien. En ligne : http://www.youtube.com/watch?v=PhkZX5AXpLE.
- *Un jour dans la vie*, Lyon, Librairie Passages, 2010.
- *Hitchcock, par exemple*, Naïve, 2010.
- *Cent jours autour du monde*, n° 1, « Marseille 13 avril 2018 ». En ligne : http://livre.ciclic.fr/labo-de-creation/le-labo-de-creation/cent-jours-autour-du-monde-avec-christian-garcin-et-tanguy/1-tanguy-viel-cent-jours-autour-du-monde.
- *Cent jours autour du monde*, n° 4, « New York, 7 mai 2018 ». En ligne : http://livre.ciclic.fr/labo-de-creation/le-labo-de-creation/cent-jours-autour-du-monde-avec-christian-garcin-et-tanguy/4-tanguy-viel-cent-jours-autour-du-monde.

3) Essais et entretiens

Leslie Kaplan

BAILLY Anne-Sophie et DURAND Amélie, « Compte-rendu de la rencontre avec Leslie Kaplan du 11 mars 2014 », dans le cadre du master de création littéraire de l'université Paris 8. En ligne, consulté le 13 février 2018. http://www.master-creation-litteraire.univ-paris8.fr/spip.php?page=imprimer&id_article=1201.

KAPLAN Leslie, « Usine, par Marguerite Duras et Leslie Kaplan », entretien avec Marguerite DURAS, *Banana Split*, n° 8, décembre 1982, repris dans *L'Autre journal*, n° 5, mai 1985, puis dans *Les outils*, Paris, P.O.L, 2003, p. 211-224.

— *Les Outils*, P.O.L, 2003.

- « La phrase la plus politique » [2000], p. 26-30. En ligne: http://lesliekaplan.net/le-detail-le-saut-et-le-lien/article/la-phrase-la-plus-politique.
- « Art et citoyenneté », p. 265-266.
- « Avec des cinéastes - Cassavetes, Dostoïevski et le meurtre », *Cahiers du cinéma*, n° 451, janvier 1992, repris dans *Les outils*, P.O.L, 2003, p. 117-128. En ligne : http://lesliekaplan.net/avec-des-cineastes/article/cassavetes-dostoievski-et-le.
- « Le détail, le saut, le lien ». Texte lu par l'auteure au cours des « Leçons de littérature » données à la Bnf durant l'été 2006 et disponible en ligne sur

Remue.net depuis janvier 2008. En ligne : http://remue.net/spip.php?article2600

- « folie, langage et société », dossier « Écrire le travail », n° 25, Librairies « Initiales », 2011. En ligne : http://lesliekaplan.net/folie-langage-et-societe/article/usine.

— « M.B. Constructions », *in* Éric Hoppenot et Dominique Rabaté (dir.), *Cahier Maurice Blanchot*, Paris, l'Herne, 2014, p. 89-94.

Entretien avec Mireille Hilsum, *in* Mireille Hilsum (dir.), *Leslie Kaplan*, Paris, Classiques Garnier, 2016, p. 223-238.

Christine Montalbetti

BRAND Philippe, « Entretien avec Christine Montalbetti. L'espace de la fiction », *in* Barbara Havercroft et Michael Sheringham (dir.), *Revue critique de fixxion française contemporaine*, n° 4, « Fictions de soi », 2012, p. 137-148. [En ligne] : http://www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx04.13/570.

DEL LUNGO Andrea, « Entretien avec Christine Montalbetti », dans Andrea Del Lungo (dir.), *Le Début et la fin du récit. Une relation critique*, Paris, Éditions Classiques Garnier, coll. « Théorie de la littérature », 2010, p. 275-288.

MONTALBETTI Christine, « Pourvu qu'il y ait un petit coin de vue avec arbres », *in* Laurent Zimmermann (dir.), *L'aujourd'hui du roman*, Nantes, Éditions Cécile Defaut, 2005, p. 101-128.

— *En écrivant « Journée américaine »*, Paris, Biro/P.O.L, 2009.

— « Le voyage et le livre », *Cadernos de literatura comparada*, n° 30, 2014, p. 5-15.

— « Notes sur *Le Bruiteur* » in *Le Bruiteur*, P.O.L, 2017.

NICOLAS Alain, « Entretien. Les aventures minimales du fondateur de la paléontologie, prétexte du deuxième roman de Christine Montalbetti », *L'Humanité*, 21 novembre 2002. [En ligne] : http://www.humanite.fr/node/275239.

Jean-Philippe Toussaint

ALLEMAND Roger-Michel, « Jean-Philippe Toussaint : la forme et la mélancolie », in *Analyses*, vol. 6, nº 1, hiver 2011. En ligne : https://uottawa.scholarsportal.info/ottawa/index.php/revue-analyses/article/view/773.

Entretien avec Michèle Ammouche-Kremers *in* Ammouche-Kremers Michèle et Henk Hillenaar (dir.), *Jeunes auteurs de Minuit*, Amsterdam, Atlanta, Rodopi, coll. « Cahiers de recherches des instituts néerlandais de langue et de littérature françaises », nº 27, 1994, p. 27-37.

DEMOULIN Laurent et TOUSSAINT Jean-Philippe, « Un roman minimaliste ? », in *La Salle de bain* [1985], *revue de presse*, Paris, Minuit, coll. « Double », 2005, p. 25-30.

— « Pour un roman infinitésimaliste », in *L'Appareil-photo* [1989] Paris, Éditions de Minuit, coll. « Double », 2007.

DESPLECHIN Marie, « Jean-Philippe Toussaint : "Je cherche une énergie romanesque pure" », dans *Le Monde des Livres*, 18 septembre 2009.

GABRIEL Fabrice et BOURMEAU Sylvain, « La résolution du bonheur. Entretien avec Jean-Philippe Toussaint », *in* Les Inrockuptibles, 29 janvier-4 février 1997, p. 12-16.

MONTALBETTI Christine, entretien avec Jean-Philippe Toussaint, *in* Andrea Del Lungo, (dir.), *Le début et la fin du récit. Une relation critique*, Paris, Éditions Classiques Garnier, 2010, p. 305-315.

TOUSSAINT Jean-Philippe, « Le jour où j'ai fait ma première photo », *Bon-à-tirer*, vol. 2, 15 mai 2001. En ligne : http://www.bon-a-tirer.com/volume2/jpt.html.

— *Mes bureaux. Luoghi dove scrivo*, Venise, Amos Edizioni, 2004.

— « Écrire, c'est fuir (Conversation à Canton entre Chen Tong et Jean-Philippe Toussaint les 30 et 31 mars 2009) ».

Tanguy Viel

ALLEMAND Roger-Michel, « Tanguy Viel : imaginaires d'un romancier », *@nalyses*, vol. 3, n° 3, 2008, p. 297-314. En ligne: www.revue-analyses.org.

FAERBER Johan, entretien avec Tanguy Viel, « Vers une mélancolie des premiers romans? », *in* ANDRE Marie-Odile et FAERBER Johan (dir.), *Premiers romans, 1945-2003*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, coll. « Fiction/non-fiction XXI », 2005, p. 89-99.

PIERRE Maxime, « Entretien avec Laurent Mauvignier et Tanguy Viel », *in* Elisa Bricco (dir.), *Publifarum*, n° 8, « Affronter la crise : Outils et stratégies. Parcours dans la littérature française contemporaine et ailleurs », 2008. En ligne : http://publifarum.farum.it/ezine_articles.php?id=97.

VIEL Tanguy, « Éléments pour une écriture cinéphile », *Vertigo*, n° 19, nov. 1999, p. 149-154, repris, *in* Jean-Louis Leutrat (dir.), *Littérature et cinéma, Le grand jeu*, Lille, De l'Incidence Éditeur, 2010, p. 263-273.

— « Pour une littérature post-mortem », *in* Christine Jérusalem et Jean-Bernard Vray (dir.), *Jean Échenoz, une tentative modeste de description du monde,* Publications de l'université de Saint-Etienne, coll. « Lire au présent », 2006, p. 255-265.

— « Hitchcock, par exemple » [2009], repris aux Éditions Naïves, 2010 ; repris in *Cinéma* [1999], Paris, Éditions de Minuit, coll. « Double », 2018, postface.

— *Note pour le programme de la représentation théâtrale de « Personal Jesus »*, 2010. En ligne : https://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Personal-Jesus/ensavoirplus/idcontent/18659.

— avec CERQUIGLINI Blanche, « Nous venons du rien et nous allons vers les choses », *Europe*, n° 976-977, août 2010.

— « Maurice Blanchot, jour et nuit », *in* Éric Hoppenot et Dominique Rabaté (dir.), *Cahier Maurice Blanchot*, Paris, l'Herne, 2014, p. 278-283.

Autres auteurs

APOLLINAIRE Guillaume, « Simultanisme-librettisme » [1914], repris in *Œuvres en prose complètes, II*, éd. Pierre Caizergues et Michel Décaudin, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1991, p. 974-982.

BERGOUNIOUX Pierre, avec KECHICHIAN Patrick : « Pierre Bergounioux : j'ai parié sur la raison », *Le Monde des livres*, 3 mars 2006.

CHEVILLARD Éric, « Portrait craché du romancier en administrateur des affaires courantes », *R de réel*, Volume J, 2001. En ligne: http://rdereel.free.fr/volJZ1.html.

ÉCHENOZ Jean, « L'image du roman comme moteur de fiction », Entretien avec Jean-Claude Lebrun, *L'Humanité*, 1996. En ligne : http://remue.net/spip.php?article3129.

ERNAUX Annie et CHARPENTIER Isabelle, « "La littérature est une arme de combat" », *in* Gérard Mauger (dir.), *Rencontres avec Pierre Bourdieu*, Paris, Éditions du Croquant, 2005, p. 159-176.

MAUVIGNIER Laurent, entretien avec FAERBER Johan, « Il y a des livres qui veulent nous soumettre à nos peurs plutôt que de les interroger », *Diacritik*, septembre 2016. En ligne : https://diacritik.com/2016/09/01/laurent-mauvignier-il-y-a-des-livres-qui-veulent-nous-soumettre-a-nos-peurs-plutot-que-de-les-interroger/.

MICHON Pierre, *Le Roi vient quand il veut. Propos sur la littérature*, Paris, Albin Michel, 2007.

PEREC Georges, « Un roman lipogrammatique », in *OuLiPo, La Littérature potentielle*. *Créations, re-créations, récréations / OULIPO [Ouvroir de littérature potentielle]*, Paris, Gallimard, « Idées », 1973, p. 95-96.

— « Notes concernant les objets qui sont sur ma table de travail », *Les Nouvelles littéraires,* n° 2521, 26 février 1976, repris in *Penser/Classer*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « La librairie du XX^e^ siècle », 2003.

— « Notes sur ce que je cherche », *Le Figaro*, 8 décembre 1978, repris in *Penser/Classer*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « La librairie du XX^e^ siècle », 2003.

— « Le travail de la mémoire (entretien avec Franck Venaille) », in *Je suis né* [1979], Paris, Éditions du Seuil, coll. « La librairie du XX^e siècle », 1990.

— *L'Infra-ordinaire*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « La librairie du XX^e siècle », 1989.

RICARDOU Jean, *Problèmes du nouveau roman*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Tel quel », 1967.

ROBBE-GRILLET Alain, *Pour un nouveau roman*, Paris, Éditions de Minuit, 1963.

SARRAUTE Nathalie, *L'ère du soupçon. Essais sur le roman*, Paris, Gallimard, 1956.

VASSET Philippe, « L'Exofictif », *Vacarmes*, n° 54, hiver 2011.

4) Autres œuvres (points et contrepoints)

ALIKAVAZOVIC Jakuta, *L'Avancée de la Nuit*, Éditions de L'Olivier, 2017.

APOLLINAIRE Guillaume, *Alcools* [1913], Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1966.

— *Le Flâneur des deux rives*, Éditions de la Sirène, 1918.

BECKETT Samuel, *Mercier et Camier*, Paris, Éditions de Minuit, 1970.

— *Oh Les beaux jours*, Paris, Éditions de Minuit, 1963.

BERGOUNIOUX Pierre, *Catherine*, Paris, Gallimard, 1984.

BERTINA Arno, *La Borne SOS 77*, Le Bec en l'air, coll. « Collatéral », 2009.

BLAS DE ROBLES Jean-Marie, *L'île du Point Némo*, Zulma, 2014.

BON François, *Sortie d'usine*, Paris, Éditions de Minuit, 1982.

— *Temps machine*, Lagrasse, Verdier, 1993.

BORGES Jorge Luis, *Autres inquisitions* [1952] in *Œuvres complètes*, éd. Jean-Pierre Bernés, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1993.

BOSC David, *Mourir et puis sauter sur son cheval*, Lagrasse, Verdier, 2016.

CAMUS Albert, *L'Étranger* [1942], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2013.

CARRERE Emmanuel, *L'Adversaire*, P.O.L, 2000.

— *Un roman russe*, P.O.L, 2007.

— *D'autres vies que la mienne*, P.O.L, 2009.

— *Limonov*, P.O.L, 2011.

CHAILLOU Michel, *La Rue du capitaine Olchanski. Roman russe*, Paris, Gallimard, coll. « L'un et l'autre », 1991.

CHEVILLARD Éric, *Le Démarcheur*, Paris, Éditions de Minuit, 1998.

— *Les Absences du Capitaine Cook*, Paris, Éditions de Minuit, 2001.

— *Le Vaillant Petit Tailleur*, Paris, Éditions de Minuit, 2003.

— *Oreille rouge*, Paris, Éditions de Minuit, 2005.

— *L'Autofictif*, Talence, L'Arbre vengeur, 18 septembre 2007. En ligne : http://autofictif.blogspot.fr/.

COHEN Albert, *Belle du seigneur*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », éd. Christel Peyrefitte et Bella Cohen, 1988.

COTE Bianca, *Carnets d'une habituée*, Montréal, Les Herbes rouges, 1998.

DAENINCKX Didier, *Camarades de classe*, Paris, Gallimard, 2008.

DECK Julia, *Viviane Elisabeth Fauville*, Paris, Éditions de Minuit, 2012.

— *Le Triangle d'hiver*, Paris, Éditions de Minuit, 2014.

— *Sigma*, Éditions de Minuit, 2017.

DELAUME Chloé, *Les Mouflettes d'Atropos*, Farrago, 2000.

DESPENTES Virginie, *Baise-moi*, Florent Massot, 1993.

DEVILLE Patrick, *Pura Vida. Vie et mort de William Walke*, Paris, Éditions du Seuil, 2004.

DURAS Marguerite, *L'Amante anglaise*, Théâtre national populaire, 1968.

ÉCHENOZ Jean, *Le Méridien de Greenwich*, Paris, Éditions de Minuit, 1979.

— *Cherokee*, Paris, Éditions de Minuit, 1983.

— *L'Équipée malaise*, Paris, Éditions de Minuit, 1987.

— *Lac*, Paris, Éditions de Minuit, 1989.

— *Nous trois*, Paris, Éditions de Minuit, 1992.

— *Les grandes blondes*, Paris, Éditions de Minuit, 1995.

— *Je m'en vais*, Paris, Éditions de Minuit, 1999.

ERNAUX Annie, *Les Armoires vides*, Gallimard, 1974.

— *La Place*, Paris, Gallimard, 1983.

— *Une Femme*, Paris, Gallimard, 1988.

FLAUBERT Gustave, *Madame Bovary* [1857], éd. Albert Thibaudet et René Dumesnil, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1992 (nouvelle éd.), vol. 1.

GAILLY Christian, *K.622*, Paris, Éditions de Minuit, 1989.

— *Be-Bop*, Paris, Éditions de Minuit, 1995.

— *Un soir au club*, Paris, Éditions de Minuit, 2002.

— *Lily et Braine*, Paris, Éditions de Minuit, 2010.

GARAT Anne-Marie, *Dans la main du diable*, Arles, Actes Sud, 2006.

—*L'Enfant des ténèbres*, Arles, Actes Sud, 2008.

—*Pense à demain*, Arles, Actes Sud, 2010.

GOUX Jean-Paul, *Mémoires de l'enclave* (récits d'industrie) [1986], Actes Sud, collection « Babel », 2003.

KADDOUR Hedi, *Waltenberg*, Gallimard, coll. « NRF », 2005.

KERANGAL (DE) Maylis, *Naissance d'un pont*, Paris, Verticales, 2010.

— *Réparer les vivants*, Paris, Verticales, 2014.

LINHART Robert, *L'Établi*, Paris, Éditions de Minuit, 1978.

MACE Gérard, *Le dernier des Égyptiens*, Paris, Gallimard, 1989.

— *La mémoire aime chasser dans le noir*, Gallimard, 1993.

MANCHETTE Jean-Patrick, *L'Affaire N'Gustro*, Gallimard, coll. « Série Noire », 1971.

MARTIN Jean-Pierre, *Le Laminoir*, Seyssel, Champ Vallon, 1995.

MAUVIGNIER Laurent, *Loin d'eux*, Paris, Éditions de Minuit, 1999.

— *Ce que j'appelle oubli*, Paris, Éditions de Minuit, 2011.

— *Autour du monde*, Paris, Éditions de Minuit, 2014.

MESSAGE Vincent, *Les Veilleurs*, Paris, Éditions du Seuil, 2009.

MICHON Pierre, *Vies minuscules*, Paris, Gallimard, 1984.

— *Maîtres et serviteurs*, Lagrasse, Verdier, 1990.

— *Rimbaud le fils*, Paris, Gallimard, coll. « L'un et l'autre », 1991.

— *La grande Beune*, Lagrasse, Verdier, 1996.

— *Trois auteurs. Balzac, Cingria, Faulkner*, Lagrasse, Verdier, 1997.

— *Corps du roi*, Lagrasse, Verdier, 2002.

— Les *Onze*, Lagrasse, Verdier, 2009.

MINARD Céline, *Le Dernier Monde*, Denoël, 2007.

— *Bastard Battle*, Léo Scheer, 2008.

— *So Long, Luise*, Denoël, 2011.

— *Faillir être flingué*, Payot Rivages, 2013.

MONTAIGNE (DE) Michel, « Au lecteur », *Les Essais* [1580], Éditions Claude Pinganaud, Paris, Arléa, coll. « Poche-Retour aux grands textes », 2002.

MURAT Laure, *Ceci n'est pas une ville*, Flammarion, 2016.

NDIAYE Marie, *Ladivine*, Paris, Gallimard, 2013.

OSTER Christian*, Volley-ball,* Paris, Éditions de Minuit, 1989.

— *L'Aventure,* Paris, Éditions de Minuit, 1993.

— *Loin d'Odile,* Paris, Éditions de Minuit, 1998.

— *Mon grand appartement,* Paris, Éditions de Minuit, 1999.

— *Une femme de ménage,* Paris, Éditions de Minuit, 2001.

PEREC Georges, *La Disparition*, Paris, Denoël, 1969.

— *Espèce d'espace*, Galilée, 1974.

— *Je me souviens,* Paris, Hachette, 1978.

— *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, [*Cause commune* 1975], Christian Bourgois, 1982.

— *Récits d'Ellis Island, histoires d'errance et d'espoir* [INA, 1979], P.O.L, 1994.

PIREYRE Emmanuelle, *Comment faire disparaître la terre ?*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Fiction & Cie », 2006.

PROUST Marcel, *Du côté de chez Swann* [1913], éd. Pierre Clarac et André Ferré, in *À la recherche du temps perdu*, éd. Jean-Yves Tadié, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1987, vol. 1.

QUIGNARD Pascal, *Le lecteur*, Paris, Gallimard, 1976.

— *Le secret du domaine*, Édition de l'Amitié, 1980.

— *Les tablettes de buis d'Apronenia Avitia*, Paris, Gallimard, 1984.

— *Le salon de Wurtenberg*, Paris, Gallimard, 1988.

— *Les Escaliers de Chambord*, Paris, Gallimard, 1991.

RAVEY Yves, *Alerte*, Paris, Éditions de Minuit, 1996.

— *Moteur*, Paris, Éditions de Minuit, 1996.

— *Carré blanc*, Les solitaires intempestifs, 2003.

— *Pris au piège*, Paris, Éditions de Minuit, 2005.

— *L'Épave*, Paris, Éditions de Minuit, 2006.

— *Bambi Bar*, Paris, Éditions de Minuit, 2008.

— *Cutter*, Paris, Éditions de Minuit, 2009.

— *Enlèvement avec rançon*, Paris, Éditions de Minuit, 2010.

— *Un notaire peu ordinaire*, Paris, Éditions de Minuit, 2013.

— *La fille de mon meilleur ami*, Paris, Éditions de Minuit, 2014.

— *Sans état d'âme*, Paris, Éditions de Minuit, 2015.

— *Trois jours chez ma tante*, Paris, Éditions de Minuit, 2017.

REDONNET Marie, *Splendid Hôtel*, Paris, Éditions de Minuit, 1986.

— *Forever Valley,* Paris, Éditions de Minuit, 1987.

— *Rose Mélie Rose*, Paris, Éditions de Minuit, 1987.

— *Candy Story*, P.O.L, 1992.

— *Diego*, P.O.L., 2005.

RIBOULET Mathieu, *Quelqu'un s'approche*, Lagrasse, Verdier, 2000.

ROBBE-GRILLET Alain, Les *Gommes*, Paris, Éditions de Minuit, 1953.

— *La Jalousie*, Paris, Éditions de Minuit, 1957.

ROLIN Jean*, Le ravissement de Britney Spears*, P.O.L, 2011.

ROLIN Olivier, *L'Invention du monde*, Éditions du Seuil, coll. « Fiction & Cie », 1993.

ROMAINS Jules, *Les Hommes de bonne volonté* (1932-1945), Paris, Flammarion, 1962.

ROUBAUD Jacques, *La belle Hortense*, Ramsay, 1985.

— *L'enlèvement d'Hortense*, Ramsay, 1987.

— *L'exil d'Hortense*, Seghers, 1990.

ROSENTHAL Olivia, *Que font les rennes après Noël ?*, Paris, Verticales, 2010.

— *Ils ne sont pour rien dans mes larmes*, Paris, Verticales, 2012.

— *Toutes les femmes sont des aliens*, Paris, Verticales, 2016.

— « La ville de Bobigny. L'architecture en parole », 2010. En ligne : http://www.bibliotheques93.fr/ fichiers / Olivia_Rosenthal_a_Bobigny.pdf.

SALVAYRE Lydie, *Hymne*, Éditions du Seuil, 2011.

SARRAUTE Nathalie, *Portrait d'un inconnu* [1948], Paris, Gallimard, 1956.

SARTRE Jean-Paul, *La Nausée*, Paris, Gallimard, 1974.

SCARRON Paul, *Le Roman comique* [1651], éd. Claudine Nédelec, Paris, Classiques Garnier, coll. « Poche littérature », 2011.

SCHWOB Marcel, *Vies imaginaires* [1896], Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 1993.

SENGES Pierre, *La Réfutation majeure*, Verticales, 2004.

— *Études de silhouettes*, Verticales, 2010.

— *Environs et mesures*, Gallimard, 2011.

— *Achab (Séquelles)*, Verticales, 2015.

SIMON Claude, *L'Herbe*, Paris, Éditions de Minuit, 1958.

SOREL Charles, *L'anti-roman ou L'histoire du berger Lysis, accompagnée de ses remarques* [1627], éd. Anne-Élisabeth Spica, Paris, Honoré Champion, coll. « Sources classiques », 2014.

STENDHAL, *Le Rouge et le noir* [1830], Michel Lévy frères, 1854.

STERNE Laurence, *Vie et opinions de Tristram Shandy, gentilhomme* [1759], trad. Charles Mauron, Paris, Flammarion, coll. « Garnier-Flammarion », 1982.

THOMAS Chloé, *Nos lieux communs*, Paris, Gallimard, 2016.

TOLEDO (DE) Camille, *Vies et mort d'un terroriste américain*, Verticales, 2007.

VALERY Paul, *Œuvres*, éd. Jean Hytier, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1960, vol. 2.

VASSET Philippe, *Un livre blanc*, Fayard, 2007.

VORAGINE (DE) Jacques, *La légende dorée* [1260]. trad. Teodor de Wyzewa, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1998.

II. ÉTUDES CRITIQUES

1) Sur le contemporain

ANDRE Marie Odile et Mathilde BARRABAND (éd.), *Du contemporain à l'université. Usages, configurations, enjeux*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, « Fiction-non-fiction XXI », 2015, vol. 1.

ASHOLT Wolfgang, *Der französische Roman der achtziger Jahre*, Darmstadt, Wiss. Buchges, 1994.

— *Intertextualität und Subversivität : Studien zur Romanliteratur der achtziger Jahre in Frankreich*, Heidelberg, C. Winter, 1994.

AUDET René, « Le contemporain. Autopsie d'un mort-né », *in* René AUDET (dir.), *Enjeux du contemporain. Etudes sur la littérature actuelle*, Québec, Éditions Nota Bene, coll. « Contemporanéités », p. 7-19.

BAERT Frank et Dominique VIART, *La littérature française contemporaine. Questions et perspectives*, Louvain, Presses Universitaires de Louvain, 1993.

BAETENS Jan, « La novellisation contemporaine en langue française », *in* Margaret Flinn et Jean-Louis Jeannelle (dir.), *LHT*, n° 2, « Ce que le cinéma fait à la littérature (et réciproquement) », 2006. En ligne : http://www.fabula.org/lht/sommaire189.html.

BARTH John, « The Literature of Exhaustion », *Atlantic Monthly*, vol. 220, n° 2, 1967, p. 29-34.

— « La Littérature du renouvellement. La fiction postmoderniste », *Poétique*, n° 48, Paris, Éditions du Seuil, 1981.

— « *A few Words about Minimalism* », *The New York Times Book Review*, 28 Décembre 1986.

BEDRANE Sabrinelle, REVAZ Françoise et VIEGNES Michel (dir.), *Le récit minimal. Du minime au minimalisme. Littérature, arts, media*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, « Fiction/Non Fiction XXI », 2012.

BLAKE Harry, « Le Post-modernisme américain », *Tel Quel*, n° 71-73, 1977.

BLANCKEMAN Bruno, « Jean Échenoz : dérapages contrôlés », *in* Jean-Pierre Mourey et Jean-Bernard Vray (dir.), *Figures du loufoque à la fin du XX^e siècle*, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2003, coll. « Travaux », p. 127-134.

— et MILLOIS Jean-Christophe (dir.), *Le Roman français aujourd'hui. Transformations, perceptions, mythologies*, Prétexte éditeur, coll. « Critique », 2004.

— « Retours critiques et interrogations postmodernes », *in* Michèle Touret (dir.), *Histoire de la littérature française du XX^e siècle. Tome II – après 1940*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Histoire de la littérature française », 2008.

— et DAMBRE Marc (dir.), *Romanciers minimalistes, 1979-2003*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, coll. « Fiction/non fiction XXI », 2012.

— et HAVERCROFT Barbara (dir.), *Narrations d'un nouveau siècle. Romans et récits français (2001-2010)*, Paris, Sorbonne Nouvelle, coll. « Fiction/Non Fiction XXI », 2012.

BIRON Michel, « Le symbolisme *soft* », in *Voix et images*, vol. XXVIII, n° 83, 2003, p. 167-173

BROCHU André, « Les fictions minimales », in *Lettres québécoises*, n° 107, 2002, p. 19-20.

CHENETIER Marc, *Au-delà du soupçon. La nouvelle fiction américaine de 1960 à nos jours*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Le Don des langues », 1989.

CLERC Jeanne-Marie, L*e cinéma, témoin de l'imaginaire dans le roman français contemporain. Écriture du visuel et transformations d'une culture*, Berne, Francfort/Main, Nancy, Peter Lang, 1984.

— « Romanciers français et images postmodernes », *in* Jeanne-Marie Clerc (dir.), *Cinéma, Littérature, adaptations*, Montpellier, Éditions du CERS, 2009, p. 343-358.

COMPAGNON Antoine, *Les cinq paradoxes de la modernité*, Paris, Éditions du Seuil, 1990.

DELCOUR Manon, MATHEY Estelle et RICHIR Alice (dir.), *Les lettres romanes*, n° 70, « Écrire après la fin : la logique spectrale à l'époque contemporaine », 2016.

DEMANZE Laurent, « (Ré)générations. Rythmer le contemporain » *in* Marie-Odile ANDRE et Mathilde BARRABAND (dir.), *Du « contemporain » à l'université. Usages, configurations, enjeux*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, coll. « Fiction/Non fiction XXI », 2015, p. 133-140.

— *Les fictions encyclopédiques. De Gustave Flaubert à Pierre Senges*, Paris, Éditions José Corti, coll. « Les essais », 2015.

DENIS Benoît et KLINKERBERG Jean-Marie (dir.), *La littérature belge. Précis d'histoire sociale*, Bruxelles, Labor, 2005.

DORION Gilles, « Le roman de 1968 à 1996 », *in* Réginald Hamel (dir.), *Panorama de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Guérin, p. 352-385.

FAERBER Johan, « La Ligne d'ombre. Ou vers une tentative de périodisation de la littérature spectrale (1977-1998) », *in* Elisa Bricco (dir.), *Publifarum*, n° 8, « Affronter la crise : Outils et stratégies. Parcours dans la littérature française contemporaine et ailleurs », 2008, http://publifarum.farum.it/ezine_articles.php?id=73.

— *Pour une esthétique baroque du nouveau roman*, Paris, Honoré Champion, 2010.

FORTIER Frances et MERCIER Andrée, « Savoir retenu et savoir manquant. avoir retenu et savoir manquant. Quelques enjeux de la narration omnisciente dans le récit contemporain », *in* Jean-Louis Brau (dir.), *Cahiers de narratologie*, n° 10, « La voix narrative », 2001, p. 445-460.

— « La narration du sensible dans le récit contemporain », *in* René Audet et Andrée Mercier (dir.), *La narrativité contemporaine au Québec. Tome 1. La littérature et ses enjeux narratifs*, Laval, Presses de l'Université de Laval, 2004, p. 173-202.

— « L'autorité narrative en question dans le roman contemporain. Enjeux théoriques et esthétiques d'une notion », *in* Emmanuel Bouju (dir.), *L'autorité en littérature*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010, p. 109-120.

— « La narration impossible. Conventions réalistes, catégories narratologiques et enjeux esthétiques », p. 333-54, *in* Frances Fortier et Andrée Mercier (dir.), *La transmission narrative. Modalité du pacte romanesque contemporain*, Québec, Éditions Nota bene, coll. « Contemporanéités », 2011.

FORTIN Jutta et VRAY Jean-Bernard (dir.), *L'imaginaire spectral de la littérature narrative française contemporaine*, Publications de l'Université de Saint-Etienne, coll. « Lire au présent », 2012.

GEFEN Alexandre, « Le monde n'existe pas : le "nouveau réalisme" de la littérature française contemporaine », *in* Matteo Majorano, *L'incoerenza creativa nella narrativa francese contemporanea*, Quodlibet Studio, p. 115–125, 2016. En ligne : <hal-01624094>.

GONTARD Marc, « Postmodernisme et littérature », in *Le Postmodernisme en France*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, *Œuvres et critiques*, vol. 23, n° 1, 1998, p. 28-48.

— *Le roman français postmoderne. Une écriture turbulente*, 2011. En ligne : <http://halshs.archives-ouvertes.fr/docs/00/02/96/66/PDF/Le_Roman_postmoderne.pdf>.

GOBILLE Boris, « Politiques de l'écriture et régimes du collectif dans les avant-gardes littéraires en mai-juin 1968 », », *in* Jean-François Hamel et Julien Lefort-Favreau (dir.), *Études françaises*, n° 54, « Écritures de la contestation. La

littérature des années 68 », 2018, p. 13-36. En ligne : id.erudit.org/iderudit/1042863ar.

HAMEL Jean-François, *Revenances de l'histoire. Répétition, narrativité, modernité*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2006.

— « "Plus de livre, plus jamais de livre." Espace public et écriture politique d'après Maurice Blanchot et le Comité d'action étudiants-écrivains », *in* Jean-François Hamel et Julien Lefort-Favreau (dir.), *Études françaises*, n° 54, « Écritures de la contestation. La littérature des années 68 », 2018, p. 77-96. En ligne : id.erudit.org/iderudit/1042863ar.

HAVERCROFT Barbara, Pascal MICHELUCCI et Pascal RIENDEAU (dir.), *Le roman français de l'extrême contemporain. Écritures, engagements, énonciations*, Montréal, Éditions Nota bene, coll. « Contemporanéités », 2010.

Devenirs du roman II, Écritures et matériaux, Éditions Inculte, coll. « Essais », 2014.

JERUSALEM Christine, « Le loufoque : une écriture en pattes de mouche », *in* Jean-Pierre Mourey et Jean-Bernard Vray (dir.), *Figures du loufoque à la fin du XX^e^ siècle*, Publications de l'Université de Saint-Étienne, coll. « Travaux », 2003, p. 135-147.

JOURDE Pierre, *La Littérature sans Estomac*, Paris, L'Esprit des Péninsules, 2002.

KAEMPFER Jean, « Après la mort des pères », *Critique* n° 804, vol. 5, 2014, p. 465-75.

KIBEDI VARGA Aaron, « Le récit postmoderne », *Littérature* n° 77, février 1990, p. 3-22.

LEBRUN Jean-Claude et PREVOST Claude (dir.), *Nouveaux territoires romanesques*, Paris, Messidor, 1990.

MECKE Jochen, « Le roman nouveau : pour une esthétique du mensonge », *in* Dominique VIART (dir.), *Lendemains, études comparées sur la France*, n°107-108, « Les mutations esthétiques du roman contemporain français / Der zeitgenössische französische Roman », 2002, p. 97-116.

MOTTE Warren, *Small Worlds. Minimalism in contemporary French Literature*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1999.

NAJJARA Nabil, *Le retour critique de l'intrigue dans le Nouveau Roman français : entre tension et passion*. Thèse soutenue à l'Université Toulouse le Mirail - Toulouse II, le 8 juin 2012, sous la direction de Guy Larroux. En ligne : https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00949178/document.

PATERSON Janet M., *Moments postmodernes dans le roman québécois*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 1990.

PRZYCHODZEN Janusz, *De la simplicité comme mode d'emploi. Le minimalisme en littérature québécoise*, Québec, Presse de l'université Laval, 2014.

PRINCE Gerald, « Récit minimal et narrativité », *in* Bedrane Sabrinelle, Revaz Françoise et Viegnes Michel (dir.), *Le récit minimal. Du minime au*

minimalisme. Littérature, arts, media, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, « Fiction/Non Fiction XXI », 2012, p. 23-32.

REGGIANI Christelle, « Le romanesque de la contrainte », *in* Jan Baetens et Bernardo Schiavettam (dir.), *Formules*, hors série, « Le Goût de la forme en littérature », p. 230-245.

RABATE Dominique, *Vers une littérature de l'épuisement*, Paris, Éditions José Corti, 1991.

— « Résistances et disparitions », *in* Thierry Guichard, Christine Jérusalem, Boniface Mongo-Mboussa (et al.), *Le Roman français contemporain*, Paris, Ministère des Affaires Étrangères, Culture France, coll. « Panoramas », 2007, p. 9-46.

— « Figures de la disparition dans le roman contemporain », *in* Wolfgang Asholt et Marc Dambre (dir.), *Un retour des normes romanesques dans la littérature contemporaine ?*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, coll. « Fiction/Non fiction XXI », 2011, p. 67-75.

— *Désirs de disparaître. Une traversée du roman français contemporain*, Rimouski, Tangence éditeur, coll. « Confluences », 2015.

RUFFEL Lionel, *Le dénouement*, Lagrasse, Verdier, coll. « Chaoïd », 2005.

RUFFEL Lionel (dir.), *Qu'est-ce que le contemporain ?*, Nantes, Éditions Cécile Defaut, 2010.

— et ROSENTHAL Olivia (dir.), *Littérature*, n° 160, « La littérature exposée. Les écritures contemporaines hors du livre », 2010.

SAMOYAULT Tiphaine, « Un réalisme lyrique est-il possible ? », *in* Bruno Blanckeman et Jean-Christophe Millois (dir.), *Le Roman français aujourd'hui. Transformations, perceptions, mythologies*, Prétexte éditeur, collection « Critique », 2004, p. 79-94.

SALTZMAN Arthur M., « To See a World in a Grain of Sand: Expanding Literary Minimalism » in *Contemporary Literature*, vol. 31, n° 4, 1990, p. 423-433.

SCHOOTS Fieke, *« Passer en douce à la douane ». L'écriture minimaliste de Minuit. Deville, Échenoz, Redonnet et Toussaint*, Rodopi, Amsterdam, Atlanta, 1997.

THIBAULT Bruno, *Un Jésus postmoderne. Les récritures romanesques contemporaines des Évangiles*, Brill, Rodopi, collection « Chiasma », 2016.

THOMAS Franck, *Lecture phénoménologique du discours romanesque. Rhétorique du corps dans le roman existentialiste et le Nouveau Roman*, Lambert-Lucas, coll. « Le Discours philosophique », 2017.

TOURET Michèle et Francine DUGAST-PORTES (dir.), *Le Temps des lettres. Quelles périodisations pour l'histoire de la littérature française au XX^e siècle ?*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2001.

VERCIER Bruno, VIART Dominique, et EVRARD Franck, *La Littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations* [2005], Paris, Bordas, 2008.

VIART Dominique, (éd.), *Mémoires du récit*, Caen, Lettres modernes Minard, « Écritures contemporaines », vol. 1, 1998.

— (éd.), *Etats du roman contemporain,* Caen, Lettres modernes Minard, « Écritures contemporaines », vol. 2, 1999.

— *Le roman français au XX^e siècle*, Paris, Hachette supérieur, 1999.

— « Écrire au présent : l'esthétique contemporaine » *in* Michèle Touret et Francine Dugast-Portes (dir.), *Le Temps des lettres. Quelles périodisations pour l'histoire de la littérature française au XX^e siècle ?*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2001, p. 321-322.

— « Les "fictions critiques" dans la littérature contemporaine », *in* Matteo Majorano (dir.), *Le Goût du roman*, Bari, B.A. Graphis, coll. « Marges critiques », 2002, p. 30-46.

— « "Sur le vif" : l'image prise aux mots », *in* Matteo Majorano (dir.), *Le Jeu des arts. L'écriture et les arts*, Bari, B.A. Graphis, coll. « Margini Critici », 2005, p. 41-55.

— « Naissance moderne et renaissance contemporaine des fictions biographiques », *in* Anne-Marie Monluçon et Anne Salha (dir.), *Fictions biographiques. XIX^e-XXI^e siècles*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, coll. « Cribles », 2007, p. 35-54.

— (éd.), *Nouvelles écritures littéraires de l'histoire*, Caen, Lettres modernes Minard, « Écritures contemporaines », vol. 10, 2009.

— « Historicité de la littérature : la fin d'un siècle littéraire », *in* Bruno Curatolo, Jean-Yves Debreuille, Sabrina Parent et Michèle Touret (dir.), *ELFe XX-XXI*, n° 2, « Quand finit le XX^e siècle ? », 2012, p. 93-126.

— « Écrire le présent : une "littérature immédiate"? » *in* Dominique VIART et Gianfranco RUBINO (dir.), *Écrire le présent*, Paris, Armand Colin, 2012.

— *Anthologie de la littérature contemporaine française. Romans et récits depuis 1980*, Paris, Armand Colin, 2013.

— « Histoire littéraire et littérature contemporaine » *in* Julien Bougie et Mathilde Barraband, Dossier « L'Histoire littéraire du contemporain », *Tangence*, n° 102, 2013, p. 113-130.

— « "Nous sommes des crapules romanesques" : La littérature contemporaine et la tentation romanesque », *in* Yves Baudelle et Yves Langevin (dir.), « Le romanesque dans les fictions contemporaines », *Temps zéro*, n° 8, juillet 2014. En ligne : http://tempszero.contemporain.info/document1194.

— « Le scrupule esthétique : que devient la réflexivité dans les fictions contemporaines ? », *Studi Francesi*, n° 177, 2015, p. 489-500.

WAGNER Frank, « Le miroir et le simple (des récits postmodernes) », *Œuvres et critiques*, vol. XXIII, n° 1, 1998, p. 74-99.

— « “Comment le sais-tu ?”. La paralepse, aujourd’hui », in *Temps Zéro*, « Incursion », 23 avril 2013. En ligne : http://tempszero.contemporain.info/document877.

XANTHOS Nicolas, « Du contemporain comme souci anthropologique. Présentation », *in* Nicolas Xanthos (dir.), *Temps zéro*, nº 9, « Formes humaines. Le savoir anthropologique de la fiction contemporaine. », 2015. En ligne : http://tempszero.contemporain.info/document1288. Consulté le 1 avril 2017.

ZENETTI Marie-Jeanne, *Factographies. L'enregistrement littéraire à l'époque contemporaine*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Littérature, histoire, politique », 2014.

2) Sur les auteurs du corpus

Leslie Kaplan

BIKIALO Stéphane, « Le détail, le réel », *in* Mireille Hilsum (dir.), *Leslie Kaplan*, Paris, Classiques Garnier, 2016, p. 85-102.

BLANCHOT Maurice, « *L’excès-l’usine* ou l’infini morcelé », Libération, 24 février 1987, repris in *Écrits politiques*, Paris, Gallimard, coll. « Les Cahiers de la NRF », 2008, p. 233-235.

HILSUM Mireille (dir.), *Leslie Kaplan*, Paris, Classiques Garnier, 2016.

KIEFFER Morgane, « Collages intertextuels et romanesque médiatisé : Leslie Kaplan à la lanterne de Shakespeare », *in* Audrey Faulot, Isabelle Hautbout, Camille Guyon (dir.), *Romanesques*, hors-série, « Shakespeare et l’esthétique du romanesque », 2018, p. 139-152.

LEFORT-FAVREAU Julien, « Les communautés littéraires de Leslie Kaplan. De l’usine à l’atelier d’écriture, l’égalité des intelligences. », in Jean-François Hamel et Julien Lefort-Favreau (dir.), *Tangence*, n° 107, « Des communautés de lecteurs », 2015, p. 55–72. En ligne : < https://www.erudit.org/fr/revues/tce/2015-n107-tce02164/1033950ar/>.

MILNE Anna-Louise, « Café Kaplan. Scène de la vie quotidienne », *in* Mireille Hilsum (dir.), *Leslie Kaplan*, Paris, Classiques Garnier, 2016, p. 113-127.

REMY Matthieu, « *L’Excès-l’Usine*, l’époque et le texte », *in* Mireille Hilsum (dir.), *Leslie Kaplan*, Paris, Classiques Garnier, 2016, p. 69-84.

Tiphaine Samoyault, « Avec », *in* Mireille Hilsum (dir.), *Leslie Kaplan*, Paris, Classiques Garnier, 2016, p. 103-111.

Christine Montalbetti

GIRARD Stéphane, *Autopsie de l'hétérogène chez Christine Montalbetti*, Paris, l'Harmattan, 2016.

MARTIN Marie, « L’écriture et la projection : Louis-René Des Forêts, Pierre Alferi, Christine Montalbetti », *in* Marie Martin (dir.), *La licorne*, n° 116, « Cinéma,

littérature. Projections », Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015, p. 117-134.

MOTTE Warren, « Il était une fois dans l'Ouest », *in* Barbara Havercroft, Pascal Michelucci et Pascal Riendeau (dir.), *Le roman français de l'extrême-contemporain. Ecritures, engagements, énonciations*, Québec, Éditions Nota Bene, 2010, p. 127-145.

SANTINI Sylvano, « Cinéfiction. La performativité cinématographique de la littérature narrative », *in* Karine Abadie et Marie-Pascale Huglo (dir.), *Textimage*, n° 6, « Cinesthétique (le cinéma de la littérature) ». En ligne : http://revue-textimage.com/10_cinesthetique/santini1.html.

Jean-Philippe Toussaint

ALBRIGHT Arcana, « Jean-Philippe Toussaint, écrivain de la photographie et photographe du livre », *in* Denis Laoureux (dir.), *Écriture et art contemporain*, Bruxelles, Le Cri, 2011, p. 65-74.

— « Textualité sans frontière chez Jean-Philippe Toussaint », *in* Jean-Pierre Montier (dir.), *Transactions photolittéraires*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes (Interférences), 2015, p. 311-320.

AMMOUCHE-KREMERS Michèle et HILLENAAR Henk (dir.), *Jeunes auteurs de Minuit*, Amsterdam, Atlanta, Rodopi, coll. « Cahiers de recherches des instituts néerlandais de langue et de littérature françaises », n° 27, 1994.

BESSARD-BANQUY Oliver, *Le roman ludique. Jean Échenoz, Jean-Philippe Toussaint, Éric Chevillard,* Presses universitaires du Septentrion, coll. « Perspectives », Lille, 2003.

BOUJU Emmanuel, « Énergie romanesque et reprise d'autorité (Emmanuel Carrère, Noémi Lefebvre, Jean-Philippe Toussaint) », in *L'esprit créateur*, n° 3, vol. 54, 2014, p. 92-105.

BOURMEAU Sylvain, « Écrivain contemporain », *Les Inrockuptibles*, 17 août 2005, n° 507 / 14 septembre 2005, n° 511, repris in *Revue de presse*, Paris, Éditions de Minuit, 2005.

CLEMENS-NANNI Frédéric, « La haute couture dans le cycle de Marie de Jean-Philippe Toussaint : un art du spectacle », *in* Alain Montandon (dir.), *Sociopoétiques*, n° 2, 2017. En ligne <http://sociopoetiques.univ-bpclermont.fr/sociopoetique-du-vetement/dossier/la-haute-couture-dans-le-cycle-de-marie-de-jean-philippe-toussaint-un-art-du-spectacle>.

COTEA Lidia, *À la lisière de l'absence. L'imaginaire du corps chez Jean-Philippe Toussaint, Marie Redonnet et Éric Chevillard*, Paris, l'Harmattan, 2013.

DAMBRE Marc & Bruno BLANCKEMAN, *Romanciers minimalistes, 1979-2003*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, coll. « Fiction/Non fiction XXI », 2012.

DELANNOI Gil, « Cruel Zénon », in *Critique*, n° 453, 1995, reproduit dans *La Salle de bain* (revue de presse), Paris, Éditions de Minuit, coll. « Double », 2005.

DEMANZE Laurent, « ‘Pensivement’ : le suspens mélancolique de Jean-Philippe Toussaint », *in* Stéphane Chaudier (dir.), *Les vérités de Jean-Philippe Toussaint*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, coll. « Lire au présent », 2016, p. 251-259.

DEMOULIN Laurent, « Dans le scriptorium de Jean-Philippe Toussaint », *in* Laurent Demoulin et Pierre Piret (dir.), *Textyles*, n° 38, « Jean-Philippe Toussaint », 2010, p. 121-133. En ligne. URL : http://textyles.revues.org/322.

— Entretien avec Kan Nozaki, traducteur de Toussaint en japonais. En ligne : http://www.jptoussaint.com/documents/c/cd/051186_i_salle_bain.pdf.

DENIS Benoît et Jean-Marie KLINKERBERG (dir.), *La littérature belge. Précis d’histoire sociale*, Bruxelles, Labor, 2005.

DUBOIS Jacques, « Avec Marie », », *in* Laurent Demoulin et Pierre Piret (dir.), *Textyles*, n° 38, « Jean-Philippe Toussaint », 2010, p. 13-23. En ligne : https://journals.openedition.org/textyles/193.

FAUVEL Maryse, « La société des écrans chez Jean-Philippe Toussaint », in S*cènes d'intérieur. Six romanciers des années 1980-1990*, Summa Publications, Birmingham, Alabama, 2007, p. 13-42.

FISHER Dominique, « Les non-lieux de Jean-Philippe Toussaint : bricol(l)age textuel et rhétorique du neutre », University of Toronto Quarterly, Vol. 65, n° 4, mars 2013, p. 618-663.

GABRIEL Jean-Benoît, « Fuir l’image avec désinvolture. Autour du court métrage *Fuir* de Jean-Philippe Toussaint », *in* Laurent Demoulin et Pierre Piret (dir.), *Textyles*, n° 38, « Jean-Philippe Toussaint », 2010, p. 47-56. En ligne : http://textyles.revues.org/289.

HIPPOLYTE Jean-Louis, « À Tokyo comme à Bastia : le non-lieu chez Jean-Philippe Toussaint », *in* Mirko F. Schmidt (dir.), *Entre parenthèses. Beitrage zum Werk von Jean-Philippe Toussaint*, Paderborn, Vigilia, 2003), p. 117-25.

HUGLO Marie-Pascale, « La fable suspendue : *L’Appareil-photo* de Jean-Philippe Toussaint », in *Le Sens du récit*, *pour une approche esthétique de la narrativité contemporaine*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, coll. « Perspectives », 2007, p. 95-113.

JERUSALEM Christine, « La rose des vents : cartographie des écritures de Éditions de Minuit », *in* Bruno Blanckeman et Jean-Christophe Millois (dir.), *Le Roman français aujourd’hui : transformations, perceptions, mythologies*, Prétexte éditeur, collection « Critique », 2004, p. 53-78.

KAUSS Anja, « La dialectique de la fatigue et les stratégies narratives de Jean-Philippe Toussaint », *in* Stéphane Dawans (dir.), *Interval(le)s*, n° 1, « Minimalismes », 2004, p. 145-149. En ligne : http://labos.ulg.ac.be/cipa/n-1-minimalismes/.

— « Les stratégies narratives de Jean-Philippe Toussaint », *Intervalles*, vol. 1, n° 1, 2004, p. 145-149.

KIEFFER Morgane et TURIN Gaspard, « Les masques de la plume. Avatars de l'ethos & écriture de soi chez Jean-Philippe Toussaint », *in* Chloé Brendlé et Estelle Mouton-Rovira (dir.), *Auteurs en scène. Lieux et régimes de visibilité des écrivains contemporains*, Fabula, colloques en ligne, 2017. En ligne : https://www.fabula.org/colloques/document4607.php.

LOIGNON Sylvie, « Comment finir ? La mélancolie de Jean-Philippe Toussaint », *in Textyles*, n° 38, « Jean-Philippe Toussaint », 2010, p. 121-133. En ligne. URL : http://textyles.revues.org/322.

MANNOORETONIL Agnès, « Jean-Philippe Toussaint, ou l'art délicat de l'infinitésimal », *Études*, n° 9, 2014, p. 73-82.

MEUREE Christophe, « Jetki portreti s preljevom od meda. Proces prepoznavanja u djelu Jean-Philippea Toussainta », trad. croate de Mirna Šimat, in *Književna Smotra*, « Pitanje / pisanje identiteta: belgijska frankofonska književnost », dir. Vanda Mikšić et Sorin C. Stan, n° 180, vol. XLVIII, 2016, p. 125-131. (« Portraits à l'acide enrobés de miel. Le procès de la reconnaissance chez Jean-Philippe Toussaint », *Bassamat*, à paraître).

— « Fortune et nouveau souffle du "sentiment océanique" : de Romain Rolland et Sigmund Freud jusqu'à Jean-Philippe Toussaint », *Lettres Romanes*, à paraître.

PEREZ Claude-Pierre, « D'une hégémonie alléguée : remarques », *in* Claude Perez, Joëlle Gleize et Michel Bertrand (dir.), *Hégémonie de l'ironie ? 1980-2008*, *Fabula*, « Les colloques en ligne ». URL : http://www.fabula.org/colloques/document1017.php.

PIRET Pierre, « Le dispositif minimaliste et la dialectique du désir (Échenoz, Toussaint) », *in* Isabelle Ost, Pierre Piret et Laurent Van Eynde (dir.), *Représenter à l'époque contemporaine. Pratiques littéraires, artistiques et philosophiques*, Bruxelles, Publications des Facultés universitaires Saint-Louis, 2010, p. 325-343.

— « Portrait de l'artiste en Oriental », *in* Laurent Demoulin et Pierre Piret (dir.), *Textyles*, n° 38, « Jean-Philippe Toussaint », 2010. URL : http://textyles.revues.org/214, p. 35-46.

RABAUDY Martine, « Les enfants de Minuit », *L'Express*, 27/12/2001. En ligne : http://www.lexpress.fr/informations/les-enfants-de-minuit_646665.html.

RAYNAL-ZOUGARI Mireille, « Mise en scène de l'écrivain en cinéaste patineur », *in* Laurent Demoulin et Pierre Piret (dir.), *Textyles*, n° 38, « Jean-Philippe Toussaint », 2010, p. 57-66. En ligne : http://textyles.revues.org/292.

RUBINO Gianfranco, « Jean-Philippe Toussaint : une narrativité paradoxale », *in* Marc Dambre et Bruno Blanckeman (dir.), *Romanciers minimalistes, 1979-2003*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, coll. « Fiction/Non fiction XXI », 2012, p. 71-80.

— « Minimalistes et mouvement : Toussaint et autres », *in* Barbara Havercroft, Pascal Michelucci et Pascal Riendeau (dir.), *Le roman français de l'extrême-contemporain. Écritures, engagements, énonciations*, Québec, Nota Bene, 2010, p. 165-182.

SAINT-AMAND Denis, « D'une fin de siècle l'autre », *in* Laurent Demoulin et Pierre Piret (dir.), Textyles, n° 38, « Jean-Philippe Toussaint », 2010, p. 99-108. En ligne : http://textyles.revues.org/322.

SALGAS Jean-Pierre, « La très soutenable légèreté de l'être », *La Quinzaine littéraire*, 16 octobre 1985.

WAGNER Frank, « Monsieur Jean-Philippe Toussaint et la notion de Vérité », *in* Laurent Demoulin et Pierre Piret (dir.), *Textyles*, n° 38, « Jean-Philippe Toussaint », 2010, p. 25-34. En ligne : http://journals.openedition.org/textyles/202.

XANTHOS Nicolas, « La poétique narrative et descriptive de Jean-Philippe Toussaint : le réel comme oubli de soi », *@nalyses*, vol. 4, n° 2, 2009, p. 80-104.

— « Le souci de l'effacement. Insignifiance et poétique narrative chez Jean-Philippe Toussaint », *in* Audrey Camus (dir.), *Études françaises*, n° 1, vol. 45, « Écritures de l'insignifiant », 2009, p. 67-87. En ligne : https://www.erudit.org/en/journals/etudfr/2009-v45-n1-etudfr2906/029840ar/.

— « De Zahir à Pégase : poétique de l'intériorité dans le cycle de Marie de Jean-Philippe Toussaint », *in* Bruno Blanckeman et Barbara Havercroft (dir.), *Narrations d'un nouveau siècle. Romans et récits français (2001-2010)*, Paris, Sorbonne Nouvelle, coll. « Fiction/Non Fiction XXI », 2012, p. 133-144.

Tanguy Viel

BERTRAND Michel, Karine GERMONI et Annick JAUER (dir.), *Existe-t-il un style Éditions de Minuit ?*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, coll. « Textuelles. Univers littéraires », 2014.

BONAZZI Mathilde, *Peut-on encore parler d'un style-Éditions de Minuit à l'orée du XXI^e^ siècle (Éric Chevillard, Éric Laurrent, Laurent Mauvignier, Marie NDiaye et Tanguy Viel) ?*, Thèse soutenue à l'Université Toulouse le Mirail – Toulouse II, le 28 septembre 2012, sous la direction de Jacques Dürrenmatt. En ligne : https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00786206/document.

CADINOT-ROMERIO Sylvie, « *La Disparition de Jim Sullivan* ou le désir d'en finir », *in* Boris Lyon-Caen (dir.), *Littérature*, n° 179, « Ombres et douleurs », 2015, p. 84-97.

COLARD Jean-Max, *Une littérature d'après. « Cinéma » de Tanguy Viel*, Dijon, Les Presses du réel, 2015.

DEMANZE Laurent, « Écrire après Blanchot selon Tanguy Viel », Colloque international Maurice Blanchot : « La littérature encore une fois », Université de Genève, 17-20 mai 2017.

FAERBER Johan, *« L'Absolue perfection du crime », 2001, Tanguy Viel*, Paris, Hatier, coll. « Profil d'une œuvre », 2007.

HOUPPERMANS Sjef, « Tanguy Viel : de la parole a l'image », *RELIEF - Revue Électronique de Littérature Française*, n° 6, 2012, p. 96–109. En ligne : http://doi.org/10.18352/relief.798.

JERUSALEM Christine, « L'absolue perfection du spectre : un exemple dans la littérature contemporaine à partir des romans de Tanguy Viel », *in* Jutta Fortin et Jean-Bernard Vray (dir.), *L'imaginaire spectral de la littérature narrative française contemporaine*, Publications de l'Université de Saint-Etienne, coll. « Lire au présent », 2012, p. 275-282.

MARCANDIER Christine, « Les lois de l'abstraction : le blanchiment du noir chez Julia Deck et Tanguy Viel », *in* Jean Kaempfer et André Vanoncini (dir.), *Revue critique de fixxion française contemporaine*, n° 10, « Le polar », juin 2015, p. 116-125. En ligne : http://www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx10.13/929.

RICHIR Alice, « Hétérogénéisation de l'énonciation dans l'œuvre de Tanguy Viel », *in* Andrée Mercier et Marion Kühn (dir.), *Tangence*, n° 105, « Qui parle ? Enjeux théoriques et esthétiques de la narration indécidable dans le roman contemporain », 2014, p. 55-68.

— *Écriture du fantasme chez Jean-Philippe Toussaint et Tanguy Viel. Diffraction littéraire de l'identité*, thèse de doctorat soutenue à l'Université Catholique de Louvain-la-neuve en décembre 2015, sous la direction de Pierre Piret.

RONGIER Stéphane, « Tanguy Viel : une stratégie de l'effrangement. *Cinéma* au regard de l'art contemporain (et inversement) », sur Remue.net. En ligne : https://remue.net/cont/viel_cinema.html.

3) Sur d'autres auteurs

ADERT Laurent, *Les mots des autres. Lieu commun et création romanesque dans les œuvres de Gustave Flaubert, Nathalie Sarraute et Robert Pinget. Essai*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, coll. « Objet », 1996.

ADLER Aurélie, *Éclats des vies muettes. Figures du minuscule et du marginal dans les récits de vie d'Annie Ernaux, Pierre Michon, Pierre Bergounioux et François Bon*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, coll. « Fiction/Non Fiction XXI », 2012.

ASHOLT Wolfgang, « Minimalisme ou écriture blanche ? L'œuvre d'Yves Ravey », *in* Bruno Blanckeman et Barbara Havercroft (dir.), *Narrations d'un nouveau siècle. Romans et récits français (2001-2010)*, Paris, Sorbonne Nouvelle, coll. « Fiction/Non Fiction XXI », 2012, p. 251-264.

ASTIER Pierre A. G., *La crise du roman français et le nouveau réalisme. Essai de synthèse sur les nouveaux romans*, Paris, Nouvelles Éditions Debresse, 1968.

BARONI Raphaël, « Presque une île… » *in* Frank Wagner (dir.), *Lectures de Julien Gracq*, Presses Universitaires de Rennes, 2007, p. 162-176.

BARRABAND Mathilde, « La sensibilité du sismographe : le défi romanesque de Pierre Bergounioux, de *Catherine* à *La Mue* », *in* Wolfgang Asholt et Marc Dambre (dir.), *Un retour des normes romanesques dans la littérature contemporaine ?*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, coll. « Fiction/Non fiction XXI », 2011, p. 231-242.

BELLATORRE André et SAUGUES Sylviane, *L'aventure narrative. Lecture à deux voix des romans de Christian Oster*, Paris, Hermann, 2013.

BELLOUR Raymond, « La baleine blanche : *Tir et Lir* ; *Mobie Diq'* », in *Le magazine littéraire*, n° 262, février 1989.

BLANCKEMAN Bruno, « Une approche située du roman français (des plis et des paillettes) », *in* Rita Olivieri-Godet, *Écriture et identités dans la nouvelle fiction romanesque*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010, p. 19-30.

BLOCH Béatrice, *Une lecture sensorielle. Le récit poétique contemporain. Gracq, Simon, Kateb, Delaume*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2017.

BOBLET Marie-Hélène, « Désintéressement et gratuité du récit dhôtelien », *in* Bedrane Sabrinelle, Revaz Françoise et Viegnes Michel (dir.), *Le récit minimal. Du minime au minimalisme. Littérature, arts, media*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, « Fiction/Non Fiction XXI », 2012, p. 157-164.

BURGELIN Claude, *Georges Perec*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Les contemporains », 1988.

CASTIGLIONE Agnès, « "Tu connais Pierrot", un autoportrait de l'artiste », *in* Agnès Castiglione (dir.), *Pierre Michon. L'écriture absolue*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2002, p. 45-58.

COHEN Nadja, *Les poètes modernes et le cinéma (1910-1930)*, Paris, Classiques Garnier, 2013.

DEMANZE Laurent, *Encres orphelines. Pierre Bergounioux, Gérard Macé, Pierre Michon*, Éditions José Corti, coll. « Les essais », 2008.

— « Gérard Macé : mélancolie du romanesque », *in* Baudelle Yves et Langevin Yves (dir.), *Temps zéro*, n° 8, « Le romanesque dans les fictions contemporaines », 2014.

FARRON Ivan, *Pierre Michon. La grâce par les œuvres*, Carrouge-Genève, Éditions Zoé, 2004.

FILLAUDEAU Bertrand, *L'Univers ludique d'André Gide. Les soties*, Paris, Éditions José Corti, 1985.

GIRARD René, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Grasset, 1961.

GOULET Alain, *Sylvie Germain, œuvre romanesque. Un monde de cryptes et de fantômes*, Paris, l'Harmattan, 2006.

HECK Maryline (dir.), *Cahiers Georges Perec*, n° 11, « Filiations perecquiennes », Bordeaux, Le Castor astral, 2011.

HYPPOLYTE Pierre, « Hyperréalisme et représentation minimaliste dans La femme parfaite de Patrick Deville », *in* Dambre Marc & Blanckeman Bruno *Romanciers minimalistes, 1979-2003*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, coll. « Fiction/Non fiction XXI », 2012, p. 55-69.

JERUSALEM Christine, *Jean Échenoz. Géographies du vide*, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, coll. « Lire au présent », 2005.

JOLY Jean-Luc, « Succession de lieux : Georges Perec, Thomas Clerc », *in* Maryline Heck (dir.), *Filiations perecquiennes*, Bordeaux, Le Castor astral, 2011, p. 161-184.

JOURDE Pierre, *Empailler le toréador. L'incongru dans la littérature de Charles Nodier à Éric Chevillard,* Paris, Éditions José Corti, 1999.

— « Le loufoque comme exercice d'épuisement », *in* Jean-Pierre Mourey et Jean-Bernard Vray (dir.), *Figures du loufoque à la fin du XX^e siècle*, Publications de l'Université de Saint-Étienne, coll. « Travaux », 2003, p. 155-166.

KAEMPFER Jean, « Après la mort des pères », in Élie During (dir.), *Critique*, n° 804, « Ruyer l'inclassable », 2014, p. 465-475. En ligne : https://www.cairn.info/revue-critique-2014-5-page-465.html.

— « Genres en résidence. Polar et mélodrame chez Yves Ravey », *in* Jean-Bernard Vray, Jutta Fortin, Wolfgang Asholt (dir.), *Revue des sciences humaines,* n° 325, « Yves Ravey, Une écriture de l'exigence », Lille, Septentrion, 2017, p. 181-192.

KIEFFER Morgane, « Voies/x insituables de la fiction policière chez Marie Redonnet et Yves Ravey », *in* Jean Kaempfer et André Vanoncini (dir.), *Revue critique de fixxion française contemporaine*, n° 10, « Le polar », juin 2015, p. 137-147. En ligne : http://www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx10.15.

LAPEYRE-DESMAISON Chantal, *Résonances du réel. De Balzac à Pascal Quignard*, Paris, l'Harmattan, 2011.

LAPORTE Nadine, « Utilisation des poncifs romanesques dans l'œuvre de Christian Oster : L'exemple du départ », *in* Aline Mura-Brunel (dir.), *Christian Oster et Cie. Retour du romanesque*, Amsterdam, New York, Rodopi, coll. « CRIN - Cahiers de recherche des instituts néerlandais de langue et de littérature française », n° 45, 2006, p. 105-124.

MAULPOIX Jean-Michel, *La poésie française depuis 1950*, « Les tendances : 1960, Figurer », sur son site http://www.maulpoix.net/.

MEAUX Danièle, « Le miroir des écrans », *in* Christine Jérusalem et Jean-Bernard Vray (dir.), *Jean Échenoz. Une tentative modeste de description du monde,* Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2006, coll. « Lire au présent », p. 167-178.

MONTFRANS (VAN) Manet, *Georges Perec. La contrainte du réel*, Amsterdam, Atlanta, Rodopi, 1999.

MURA-BRUNEL Aline, « Balzac réinventé chez Pierre Michon, Jean Échenoz ou Régis Jauffret », in *L'Année Balzacienne*, n° 16, 2015, p. 361-381.

MURAT Michel, « Laurent Mauvignier répond aux questions de Michel Murat », *in* Combe Dominique et Michel Murat (dir.), « L'écrivain devant les langues », *Revue critique de fixxion française contemporaine*, n° 3, 2011. En ligne : < http://www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx03.13/534>.

RABATE Dominique, *Louis-René des Forêts. La voix et le volume*, Paris, Éditions José Corti, 1991.

— « Mélancolie du roman. La fiction dans l'œuvre de Pascal Quignard », *in* Dominique Viart (éd.), *Mémoires du récit*, Caen, Lettres modernes Minard, « Écritures contemporaines », vol. 1, 1998, p. 29-46.

— *Pascal Quignard. Étude de l'œuvre*, Bordas, coll. « Écrivains au présent », 2008.

— « Perec et le paradigme de la disparition », *in Maryline Heck (dir.), Cahiers Georges Perec*, n° 11, « Filiations perecquiennes », Bordeaux, Le Castor astral, 2011, p. 33-41.

— « "Créer un peuple de héros". Le statut du personnage dans les romans de Maylis de Kerangal », *in* Mathilde Bonazzi, Cécile Narjoux et Isabelle Serça (dir.), *La Langue de Maylis de Kerangal. « Étirer l'espace, allonger le temps »*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2017, p. 73-82.

REMY Matthieu, « Penser et représenter la société des années 1960. *Les Choses* et *Un homme qui dort* comme tentatives de littérature réaliste critique », *Roman 20-50*, n° 51, 2011, p. 27-38. En ligne : https://www.cairn.info/revue-roman2050-2011-1-page-27.html.

RICHARD Jean-Pierre, *Roland Barthes, dernier paysage. Essai*, Lagrasse, Verdier, 2005.

SARREY-STRACK Colette, *Fictions contemporaines au féminin. Marie Darrieussecq, Marie NDiaye, Marie Nimier, Marie Redonnet*, Paris, L'Harmattan, 2003.

VERMETTEN Audrey, « Un tropisme cinématographique. L'esthétique filmique dans *Au-dessous du volcan,* de Malcolm Lowry », in *Poétique*, n° 44, 2005, p. 491-508.

VIART Dominique et BOBLET-VIART Marie-Hélène, « Esthétiques de la simultanéité », *in* Dominique Viart (dir.), *Jules Romains et les écritures de la simultanéité. Galsworthy, Musil, Döblin, Dos Passos, Valéry, Simon, Butor,*

Peeters, Plissart, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, coll. « UL3 Travaux et recherches », 1996, p. 19-43.

VIART Dominique (dir.), *Jules Romains et les écritures de la simultanéité. Galsworthy, Musil, Döblin, Dos Passos, Valéry, Simon, Butor, Peeters, Plissart*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, coll. « UL 3 Travaux et recherches », 1996.

— « Les "fictions critiques" de Pascal Quignard », *in* Jean-Louis Pautrot et Christian Allègre (dir.), *Études françaises*, vol. 40, n° 2, « Pascal Quignard, ou le noyau incommunicable », 2004, p. 25–37.

— « Les "fictions critiques" de la littérature contemporaine / *Daewoo* de François Bon, Fayard, 300 p. / *L'adversaire*, d'Emmanuel Carrère, Gallimard, « Folio », 219 p. / *Corps du roi* de Pierre Michon, Verdier, 101 p. », *in* Stéphan Gibeault (dir.), *Spirale*, n°201, « L'art du roman aujourd'hui », 2005, p. 10-11.

— « Le divertissement romanesque, Jean Échenoz et l'esthétique du dégagement », *in* Christine Jérusalem et Jean-Bernard Vray (dir.), *Jean Échenoz. « Une tentative modeste de description du monde »*, Publications de l'université de Saint-Etienne, coll. « Lire au présent », 2006, p. 243-254.

— « Jean Échenoz, réflexions dans les marges », *in* Agnès Castiglione (dir.), « Jean Échenoz : une petite mélancolie » (dossier « Hors cadre »), *Siècle 21*, n° 17, 2010, p. 132-144.

— « Fictions familiales versus récits de filiation », *in* Sylviane Coyault, Christine Jérusalem et Gaspard Turin (dir.), *Le roman contemporain de la famille*, Caen, Lettres modernes Minard, 2015, p. 17-35.

WOLF Nelly, *Une Littérature sans histoire : essai sur le nouveau roman*, Champion, coll. « Histoire des Idées et Critique Littéraire », 1995.

III. THEORIE, HISTOIRE ET PENSEE DU ROMANESQUE

1) Sur la catégorie romanesque

ASHOLT Wolfgang et Marc DAMBRE (dir.), *Un retour des normes romanesques dans la littérature contemporaine ?*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, coll. « Fiction/Non fiction XXI », 2011.

BAUDELLE Yves et LANGEVIN Yves (dir.), *Temps zéro*, n° 8, « Le romanesque dans les fictions contemporaines », 2014. En ligne : http://tempszero.contemporain.info/document1144.

BAUDRY Marie, « Pour un romanesque sans le roman. Aperçus du romanesque chez Stendhal, Balzac et Flaubert », *in* Catherine Mariette-Clot (dir.), *Romanesques*, n° 5, « L'expérience romanesque au XIX^e^ siècle », 2013, Classiques Garnier, Paris, 2013, p. 131-146.

BOHLER Danielle (dir.), *Eidôlon*, n° 83, « Le romanesque aux XIV^e^ et XV^e^ siècles », 2009.

BOISVERT Yves, *Le Postmodernisme*, Montréal, Boréal, coll. « Express », 1995.

DECLERCQ Gilles et MURAT Michel (dir.), *Le romanesque*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004.

FAROUK May, *Le retour du roman d'aventures. Formes et enjeux contemporains. À partir de Jean Échenoz*, Paris, Honoré Champion, collection « Bibliothèque de littérature générale et comparée », 2017.

FRYE Northrop, *L'Écriture profane, essai sur la structure du romanesque* [1976], trad. de Cornelius Crowley, Circé, coll. « Bibliothèque critique », 1998.

HERSANT Yves, « Le roman contre le romanesque », *L'Atelier du roman*, n° 6, « La critique a-t-elle besoin des romanciers ? », 1996, p. 145-153.

LEBRUN Jean-Claude et PREVOST Claude (dir.), *Nouveaux territoires romanesques*, Paris, Messidor, 1990.

LOIGNON Sylvie, « Romanesque : le retour de flamme ; ou comment faire l'amour avec Jean-Philippe Toussaint ?, *in* Aline Mura-Brunel (dir.), *Christian Oster et Cie : retour du romanesque*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2006, p. 25-34.

MURA-BRUNEL Aline, *Silences du roman. Balzac et le romanesque contemporain*, Amsterdam, New York, Rodopi, coll. « Faux titre », 2004.

— (dir.), *Christian Oster et Cie. Retour du romanesque*, Amsterdam, New York, Rodopi, coll. « CRIN - Cahiers de recherche des instituts néerlandais de langue et de littérature française », n° 45, 2006.

MURAT Michel, « Le Romanesque des lettres (note sur un livre en préparation) », 2015. En ligne : http://www.fabula.org/atelier.php?Romanesque_des_lettres#_ftnref4.

— *Le Romanesque des lettres*, Paris, Éditions José Corti, coll. « Les essais », 2018.

PAVEL Thomas, « L'axiologie du romanesque », *in* Gilles Declercq et Michel Murat (dir.), *Le romanesque*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 283-289.

PINGAUD Bernard, *L'Expérience Romanesque*, Paris, Gallimard, « Idées », 1983.

PRINCE Gerald, « Romanesques et roman : 1900-1950 », *in* Gilles Declercq et Michel Murat (dir.), *Le romanesque*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 183-192.

SCHAEFFER Jean-Marie, « La catégorie romanesque », *in* Gilles Declercq et Michel Murat (dir.), *Le romanesque*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 291-302.

SCHAFFNER Alain, « Le romanesque, idéal du roman ? », *in* Gilles Declercq et Michel Murat (dir.), *Le romanesque*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 267-282.

— « Le romanesque mode d'emploi », *in* Wolfgang Asholt, Marc Dambre, *Un retour des normes romanesques dans la littérature française contemporaine*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, coll. « Fiction/Non fiction XXI », 2011, p. 51-65.

SENNHAUSER Anne, « Présences paradoxales du romanesque dans la fiction contemporaine. Les cas de Jean Échenoz, de Patrick Deville et de Tanguy Viel », *in* Cécile de Bary (dir.), *Itinéraires*, n° 1, 2013, p. 65-79.

— *Devenirs du romanesque au début du XXIe siècle. Les écritures aventureuses de Jean Échenoz, Jean Rolin et Patrick Deville*, thèse de doctorat soutenue le 5 novembre 2014, sous la direction de Marc Dambre.

SOURIAU Anne, « Romanesque », *in* Étienne Souriau, *Vocabulaire d'esthétique* [1990], Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 2010, p. 1318.

WAGNER Frank, « D'un retour de flamme pour la fiction romanesque », *in* Cécile de Bary (dir.), *Itinéraires*, n° 1, 2013, p. 29-49. En ligne : http://journals.openedition.org/itineraires/783.

— « La relation romanesque », *in* Catherine Grall (dir.), *Romanesques* n° 9, « Le roman français vu de l'étranger », 2017, p. 16-33.

— « En fiction majeure. La relation romanesque dans *Là où les tigres sont chez eux*, *La Montagne de Éditions de Minuit* et *L'Île du point Némo* de Jean-Marie Blas de Roblès », in *Romanesques* no 10, à paraître.

2) Esthétique du roman

ARANDA Daniel, *Le retour des personnages dans les ensembles romanesques*, thèse de doctorat, soutenue à l'Université Paris 3-Sorbonne Nouvelle, le 31 décembre 1996, sous la direction de Jean Bessière.

BARTHES Roland, *Comment vivre ensemble. Simulations romanesques de quelques espaces quotidiens. Notes de cours et de séminaires au Collège de France, 1976-1977*, éd. Claude Coste, in *Les cours et les séminaires au Collège de France de Roland Barthes*, éd. Éric Marty, Paris, Éditions du Seuil, IMEC, 2002, coll. « Traces écrites ».

— *La Préparation du roman I et II, Cours et séminaires au Collège de France (1978-1979 et 1979-1980)*, éd. Nathalie Léger, Paris, Éditions du Seuil, IMEC, coll. « Traces écrites », 2003.

CALVINO Italo, « Commencer et finir » [1985], trad. Jean-Pierre Manganaro, in *Défis aux labyrinthes. Textes et lectures critiques. Vol. II*, trad. Jean-Paul Manganaro, Yves Hersant, Michel Orcel et Martine Van Geertruyden, éd. Mario Fusco, Paris, Éditions du Seuil, 2003, p. 105-121.

CHARLIER Marie-Astrid, « Entre *romance* et *novel*. Pour un "roman-quotidien" au XIXe siècle », *in* Patrice Baubeau, Alexandre Péraud, Claire Pignol et Christophe Reffait, *Récit Romanesque et modèle économique*, *Romanesques*, n° 7, Paris, Classiques Garnier, 2015, p. 35-50.

DEL LUNGO Andrea, *L'Incipit romanesque* [1997], Paris, Éditions du Seuil, « Poétique », 2003.

— (dir.), *Le début et la fin du récit. Une relation critique*, Paris, Éditions Classiques Garnier, 2010.

FOREST Philippe, *Allaphbed*, *3. Le roman, le réel et autres essais*, Nantes, Éditions Cécile Defaut, 2006.

GRIVEL Charles, *Production de l'intérêt romanesque. Un état du texte (1870-1880), un essai de constitution de sa théorie*, La Hay, Paris, Mouton, 1973.

HAMON Philippe, « Clausules », *Poétique*, n° 24, 1975, p. 495-526.

— *Le Personnel du roman. Le système des personnages dans les « Rougon-Macquart » d'Émile Zola*, Genève, Droz, 1983.

LARROUX Guy, « Mise en cadre et clausularité », in *Poétique*, n° 98, 1994.

— *Le Mot de la fin. La clôture narrative en question*, Paris, Nathan, 1995.

MAURIAC François, *Le romancier et ses personnages*, Paris, Buchet-Castel, 1933.

PATERSON Janet M., *Moments postmodernes dans le roman québécois*, Ottawa, les Presses de l'Université d'Ottawa, 1990.

PAVEL Thomas, *La pensée du roman* [2003], Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2014.

PIEGAY-GROS Nathalie, *Le Roman*, Paris, Flammarion, coll. « GF-Corpus/Lettres », 2005.

— « La fin des chapitres : coupes, coupure et découpage dans les romans de Robert Pinget », *in* Claire Colin, Thomas Conrad et Aude Leblond (dir.), *Pratiques et poétiques du chapitre du XIX^e^ au XX^e^ siècle*, Presses Universitaires de Rennes, 2017, p. 303-313.

RABATE Dominique, *Le Chaudron fêlé, Écarts de la littérature*, Paris, Éditions José Corti, 2006.

— *Le roman et le sens de la vie,* Paris, Éditions José Corti, 2010.

RAIMOND Michel, *La Crise du roman. Des lendemains du naturalisme aux années vingt*, Paris, Éditions José Corti, 1966.

SAMOYAULT Tiphaine, *Excès du roman*, Paris, Maurice Nadeau, 1999.

— « La reprise (note sur l'idée de roman-monde) », *in* Marie-Ève Therenty (dir.), *Romantisme*, vol. 136, n° 2, « L'œuvre-monde au XIX^e^ siècle », 2007, p. 95-104.

SCHAEFFER Jean-Marie, « Personnage », *in* Oswald Ducrot, Jean-Marie Schaeffer [*et al.*] (dir.), *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Éditions du Seuil, 1995, p. 622-630.

— *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1999.

— « Pourquoi la fiction ? », Entretien avec Alexandre Prostjević, 1999. En ligne : http://www.vox-poetica.org/entretiens/intSchaeffer.html.

— « De l'imagination à la fiction », *Vox Poetica*, 2002. En ligne <http://www.vox-poetica.org/t/articles/schaeffer.html> .

SCHAFFNER Alain, « Petit roman (du XX^e siècle) deviendra grand », *in* Alexandre Gefen et Tiphaine Samoyault (dir.), *La taille des romans*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Théorie de la littérature », 2012, p. 179-201.

THIBAUDET Albert, « Le Roman domestique » [1924], repris *in* Albert Thibaudet, *Réflexions sur le roman*, éd. Jean Paulhan, Paris, Gallimard, 1938, puis *in* Albert Thibaudet, *Réflexions sur la littérature*, éd. Antoine Compagnon et Christophe Pradeau, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2007.

VIART Dominique (dir.), *Les mutations esthétiques du roman contemporain français*, *Lendemains, études comparées sur la France,* n° 107-108, 2002.

VINCLAIR Pierre, *De l'épopée et du roman. Essai d'énergétique comparée*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2015.

WAGNER Frank, « Ni début, ni fin ? Le cas du Nouveau Roman », *in* Andrea del Lungo (dir.), *Le début et la fin du récit. Une relation critique*, Paris, Classiques Garnier, 2010, p. 251-258.

— « Récits de la frontière. Sur ce qui fait fiction dans le "roman" de non fiction ». Communication donnée lors du colloque « Territoires de la non-fiction », volume I (7-8 décembre 2017), organisé par Philippe Daros, Alexandre Gefen et Alexandre Prstojević à l'université Paris 3.

3) Pensée de l'expérience romanesque (lecture, immersion, émotion)

BARONI Raphaël, « Récit de passion et passion du récit », *Vox Poetica*, 2005. En ligne: http://www.vox-poetica.org/t/pas/baronipsnr.html#_ftnref4.

BLOCH Béatrice, « Efficience temporaire de la fiction », *in* Michel BRAUD, Béatrice LAVILLE, Brigitte LOUICHON (dir.), *Modernités*, n° 23, « Les enseignements de la fiction », Presses Universitaires de Bordeaux, 2006, p. 151-162.

CITTON Yves, « L'ambivalence du romanesque. Contagion de l'inexpérience et machination médiatique », », *in* Catherine Mariette-Clot (dir.), *Romanesques*, n° 5, « L'expérience romanesque au XIX^e siècle », 2013, p. 73-88.

DARSEL Sandrine, « Imagination narrative, émotions et éthique », *in* Alexandre Gefen (dir.), *L'émotion, puissance de la littérature*, Fabula, « Colloques en ligne ». En ligne : http://www.fabula.org/colloques/document2318.php. Ce dossier reprend en partie Emmanuel Bouju et Alexandre Gefen (dir.), *Modernités*, n° 34, « L'Émotion, puissance de la littérature ? », 2012.

DAUNAIS Isabelle, « Flaubert et le romanesque sans jeu », *in* Catherine Mariette-Clot (dir.), *Romanesques*, n° 5, « L'expérience romanesque au XIX^e siècle », 2013, p. 119-130.

ECO Umberto, *Lector in fabula ou la coopération interprétative dans les textes narratifs* [1979], trad, Myriem Bouzaher, Paris, Bernard Grasset, coll. « Figures », 1985.

GEFEN Alexandre, *Réparer le monde : la littérature française face au* XXI^e^ *siècle*, Paris, Éditions José Corti, coll. « Essais », 2017.

HAMMOND Meghan Marie and KIM Sue J. (dir.), *Rethinking empathy through literature*, New York, Routledge, Taylor & Francis Group, 2014.

ISER Wolfgang, *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique* [1976], trad. d'Évelyne Sznycer, Bruxelles, Mardaga, 1985.

JAUSS Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception* [1978], trad. de Claude Maillard, Paris, Gallimard, 1990.

JOUVE Vincent, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF, « Écriture », 1992.

KEEN Suzanne, *Empathy and the novel*, New York, Oxford University Press, 2007.

LANGLADE Gérard, « Le sujet lecteur auteur de la singularité de l'œuvre », *in* Annie Rouxel et Gérard Langlade (dir.), *Le sujet lecteur. Lecture subjective et enseignement de la littérature*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2004, p. 81-91.

LAVOCAT Françoise, « Identification et empathie : le personnage entre fait et fiction », *in* Gefen Alexandre et Vouilloux Bernard (dir.), *Empathie et esthétique*, Paris, Hermann, 2013.

MAISONNEUVE Luc, « Contraintes textuelles et résistances du lecteur », *in* Rouxel Annie et Langlade Gérard (dir.), *Le sujet lecteur. Lecture subjective et enseignement de la littérature*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2004, p. 279-289.

MONTALBETTI Christine, « Ce que fait la métalepse à la fiction : théorie et pratique », *in* Michel Braud, Béatrice Laville, Brigitte Louichon (dir.), *Modernités*, n° 23, « Les enseignements de la fiction », Presses Universitaires de Bordeaux, 2006, p. 117-128.

MOUTON-ROVIRA Estelle, *Théories et imaginaires de la lecture dans le récit contemporain français*, Thèse de doctorat en littérature française, soutenue à l'Université Paris-Diderot le 10 novembre 2017, sous la direction de Nathalie Piégay.

NUSSBAUM Martha C., *Cultivating Humanity. A Classical Defense of Reform in Liberal Education*, Cambridge, Harvard University Press, 1997.

RABAU Sophie, *Fictions de présence. La narration orale dans le texte romanesque du roman antique au XX^e^ siècle*, Paris, Honoré Champion, 2000.

RABATE Dominique, « Lire le roman pour se trouver ou se perdre ? », conférence donnée à la Bibliothèque des Grands Moulins de Paris Diderot, le 19 mars 2018. En ligne : https://www.youtube.com/watch?v=vsq5hNNoVik&feature=share.

ZANONE Damien, « Longueur, désir de roman, romanesque », *in* Alexandre Gefen et Tiphaine Samoyault (dir.), *La taille des romans*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Théorie de la littérature », 2012, p. 149-156.

IV. THEORIE ET CRITIQUE LITTERAIRES GENERALES

1) Littérature

ABENSOUR Miguel, *L'utopie de Thomas More à Walter Benjamin* [2000], Paris, Sens & Tonka, 2009.

ABIRACHED Robert, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Grasset, 1978.

ALEXANDRE Didier et SCHOENTJES Pierre (dir.), *L'Ironie. Formes et enjeux d'une écriture contemporaine*, Classiques Garnier, coll. « Rencontres », Paris, 2013.

AUDET René (CRILCQ / Université Laval) et XANTHOS Nicolas (Figura / Université du Québec à Chicoutimi) (dir.), « *Temps et récit, 1* », *Penser la narrativité contemporaine. Veille et documentation sur la théorie du récit et la littérature actuelle*. En ligne : <http://penserlanarrativite.net/documentation/bibliographie/ricoeur>.

AUERBACH Erich, *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale* [1946], trad. Cornélius Heim, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1992.

BARON Christine, « Effet métaleptique et statut des discours fictionnels », *in* John Pier et Jean-Marie Schaeffer (dir.), *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*, Paris, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2005, p. 295-310.

BARONI Raphaël, *La tension narrative. Suspense, curiosité et surprise*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 2007.

— et JOST François (dir.), *Télévision*, n° 7, « Repenser le récit avec les séries télévisées », CNRS Éditions, 2016.

— *Les rouages de l'intrigue. Les outils de la narratologie postclassique pour l'analyse des textes littéraires*, Genève, Slatkine, 2017.

— et GOUDMAND Anaïs, « De l'épisode au chapitre : la fonction esthétique de la segmentation narrative », *in* Claire Colin, Thomas Conrad et Aude Leblond (dir.), *Pratiques et poétiques du chapitre du XIX^e^ au XX^e^ siècle*, Presses Universitaires de Rennes, 2017, p. 119-134.

— « Le rôle des personnages dans les rouages de l'intrigue », in *Letras de Hoje*, Porto Alegre, vol. 52, n° 2, 2017, p. 156-166.

BARTHES Roland, *Le Degré zéro de l'écriture* [1953], Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Essais », 2014.

— « Littérature et Discontinu », [1962], in *Essais critiques I*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Tel Quel », 1986, p. 1299-1308.

— « Introduction à l'analyse structurale des récits », in *Communications*, n° 8, Éditions du Seuil, 1966.

— « L'effet de réel », *Communications*, n° 11, 1968.

— *S/Z* [1970], in *Œuvres complètes. « 1968-1971 »*, éd. Eric Marty, vol. 3, Paris, Éditions du Seuil, 2002.

— « L'adjectif est le "dire" du désir », entretien avec Bertrand Visage [1973], in *Œuvres complètes (Livres, textes, entretiens), « 1972-1976 »*, éd. Eric Marty, vol. 4, Paris, Éditions du Seuil, 2002, p. 465-468.

— *Le Plaisir du texte*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Tel quel », 1973.

— « La loupe » [1973], *in* Roland Barthes, *Œuvres complètes (Livres, textes, entretiens)*, vol. 2, « 1966-1973 », éd. Éric Marty, Paris, Editions du Seuil, 1994.

— « Vingt mots-clés pour Roland Barthes » [1975], in *Œuvres complètes (Livres, textes, entretiens), « 1972-1976 »*, éd. Eric Marty, vol. 4, Paris, Éditions du Seuil, 2002, p. 851-875.

— *Roland Barthes par Roland Barthes* [1975], in *Œuvres complètes (Livres, textes, entretiens)*, *« 1974-1980 »*, éd. Eric Marty, vol. 3, Paris, Éditions du Seuil, 1995.

— *La Chambre Claire, note sur la photographie* [1980], Paris, Gallimard, « Cahiers du cinéma », 2005.

BARTHES Roland, Léo BERSANI, Philippe HAMON, Michaël RIFFATERRE, Ian WATT, *Littérature et réalité*, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1982.

BELHADJIN Anissa « Le jeu entre stéréotypes et narration dans le roman noir », *in* Antonello Perli (dir.), *Cahiers de Narratologie*, n° 17, « Stéréotype et narration littéraire », 2009. En ligne : http://journals.openedition.org/narratologie/1089.

BELLOUR Raymond (dir.), *Le Western. Approches, mythologies, auteurs, acteurs, filmographies* [1966], Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1993.

BENJAMIN Walter, « Le Conteur » [1936], in *Œuvres III*, trad. Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », p. 114-152.

BESSON Anne, *D'Asimov à Tolkien. Cycles et séries dans la littérature de genre*, Paris, CNRS Éditions, 2004.

BINOCHE Bertrand et DUMOUCHEL Daniel, *Passages par la fiction. Expériences de pensée et autres dispositifs fictionnels de Descartes à madame de Staël*, Paris, Hermann, 2013.

BLANCHOT Maurice, *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969.

BLANCKEMAN Bruno, *Les récits indécidables : Jean Échenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, coll. « Perspectives », 2000.

— et LOUCIF Sabine (dir.), *Revue critique de Fixxion française contemporaine*, n° 5, « Chanson/fiction », 2012.

BLOOM Harold, *L'angoisse de l'influence* [1973], trad. d'Aurélie Thiria-Meulemans, Maxime Shelledy et Souad Degachi, Paris, Éditions Aux forges de Vulcain, 2013.

BOYER-WEINMANN Martine, *La relation biographique : enjeux contemporains*, Seyssel, Champ Vallon, 2005.

BRAUD Michel, LAVILLE Béatrice, LOUICHON Brigitte (dir.), *Modernités*, n° 23, « Les enseignements de la fiction », Presses Universitaires de Bordeaux, 2006.

BRECHET Florent, GIAI-DUGANERA Sabrina, LUIS Raphaël, *et al.* (dir.), *Le préconstruit. Approche pluridisciplinaire*, Paris, Classiques Garnier, 2017.

BRENDLE Chloé, *Seuls, ensemble. Fabrique des appartenances et imaginaires de la communauté dans des récits contemporains (Marie NDiaye, Laurent Mauvignier, Maylis de Kerangal, Arno Bertina, Olivier Cadiot)*, thèse de doctorat soutenue à l'Université Paris Diderot (Paris 7), le 17 novembre 2017, sous la direction de Dominique Rabaté.

BROOKS Peter, *The Melodramatic imagination. Balzac, Henry James, melodrama and the mode of excess*, New Haven, London, Yale university press, 1976.

BRUN Catherine et SCHAFFNER Alain (dir.), *Des écritures engagées aux écritures impliquées. Littérature française, XX^e^-XXI^e^ siècles*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2015.

CARDONE Claudia, « Verlaine narrateur tyran. Fuites et conflits dans *Louise Leclercq* », *in* Sylvie Triaire, François Brunet (dir.), *Aspects de la critique musicale au XIX^e^ siècle*, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 2002, p. 381-396.

CASSAC Michel (dir.), *Littérature et cinéma néoréaliste. Réalisme, réel et représentation*, Paris, l'Harmattan, 2004.

CHAMBERS Ross, *Loiterature*, Lincoln, University of Nebraska press, 1999.

CHARLIER Marie-Astrid, *Le Roman et les Jours. Poétiques de la quotidienneté au XIX^e^ siècle,* coll. « Études romantiques et dix-neuviémistes », n° 69.

CHENIEUX-GENDRON Jacqueline, *Inventer le réel. Le surréalisme et le roman, 1922-1950*, Paris, Honoré Champion, coll. « Champion classiques. Série Essais », 2014.

CITTON Yves, « Contre-fictions en médiocratie », *Revue Critique de Fixxion Française Contemporaine*, n° 6, dossier « Fictions et démocratie », 2013, p. 132-33.

CLEDER Jean, *Entre littérature et cinéma, les affinités électives. Échanges, conversions, hybridations*, Paris, Armand Colin, 2012 .

CLERC Jeanne-Marie, « Littérature et cinéma », *in* Daniel-Henri PAGEAUX (dir.), *La Recherche en littérature générale et comparée en France. Aspects et problèmes*, Paris, S.F.L.G.C., 1983.

COHEN Nadja, « Littérature “pure” et cinéma dans les années 1920 : quelques frictions génériques », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 116, 2016, p. 179-192.

COLERIDGE Samuel Taylor, *Biographia Literaria*, *or Biographical sketches of my literary life and opinions* (chapitre XIII), New York, G. P. Putnam, 1848.

COLIN Claire, CONRAD Thomas et LEBLOND Aude (dir.), *Pratiques et poétiques du chapitre du XIX^e^ au XXI^e^ siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2017.

COLLOMB Michel (dir.), *L'Empreinte du social dans le roman depuis 1980*, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, coll. « PULM », 2005.

COMPAGNON Antoine, *La Seconde main ou le Travail de la citation*, Paris, Éditions du Seuil, 1979.

CONRAD Thomas, *Poétique des cycles romanesques de Balzac à Volodine*, Paris, Classiques Garnier, 2016.

COQUET Jean-Claude (dir.), *Littérature*, n°132, « Littérature et phénoménologie », 2003.

COUEGNAS Daniel, *Introduction à la paralittérature*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1992.

DÄLLENBACH Lucien, *Le récit spéculaire : essai sur la mise en abyme*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1977.

DECOUT Maxime, *Qui a peur de l'imitation?*, Paris, Éditions de Minuit Éditions de Minuit, 2017.

DEFAYS Jean-Marc, *Le comique. Principes, procédés, processus*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Mémo lettres », 1996.

DEL LUNGO Andrea (dir.), *Le Début et la fin du récit. Une relation critique*, Paris, Éditions Classiques Garnier, coll. « Théorie de la littérature », 2010.

DIONNE Ugo et GINGRAS Francis (dir.), *Études françaises*, vol. 42, n° 1, « De l'usage des vieux romans », 2006.

DIONNE Ugo, *La Voie aux chapitres. Poétique de la disposition romanesque*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 2008.

DOMECQ Jean-Philippe, *Qui a peur de la littérature ?*, Paris, Mille et une nuits, 2002.

DUFAYS Jean-Louis, « Stéréotype et littérature. L'inéluctable va-et-vient », *in* Alain Goulet (dir.), *Le stéréotype. Crise et transformations*, Centre de Recherche sur la Modernité, Université de Caen, 1994, p. 77-89.

DUMOULIE Camille, *Littérature et Philosophie. Le gai savoir de la littérature*, Paris, Armand Colin, 2002.

ETTLIN Annick (dir.), *Versants*, n° 64, vol. 1, « Valeurs du lieu commun », 2017.

FERRARI Federico et NANCY Jean-Luc (dir.), *Iconographie de l'auteur*, Galilée, 2005.

FLUDERNIK Monika, *Towards a « natural » narratology*, Londres, New York, Routledge, 1996.

FOUCHE Pascal, *Les Éditions françaises sous l'occupation : 1940-1944*, Paris, Bibliothèque de Littérature française contemporaine de l'Université de Paris 7, « L'édition contemporaine », 1987.

GEFEN Alexandre et SAMOYAULT Tiphaine (dir.), *La taille des romans*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Théorie de la littérature », 2012.

GEFEN Alexandre, *Inventer une vie. La fabrique littéraire de l'individu*, Bruxelles, les Impressions nouvelles, 2015.

— « Le monde n'existe pas : le "nouveau réalisme" de la littérature française contemporaine », *in* Matteo Majorano (dir.), *L'incoerenza creativa nella narrativa francese contemporanea*, Quodlibet Studio, p. 115–125, 2016. En ligne : <hal-01624094>.

— *Réparer le monde. La littérature française face au XXI^e siècle*, Paris, Éditions José Corti, 2017.

GENETTE Gérard, « Le serpent dans la bergerie », in *Figures I*, Paris, Editions du Seuil, coll. « Tel Quel », 1966.

— *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1972.

— *Introduction à l'architexte*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1979.

— *Discours du récit* [1979], Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Essais », 2007.

— *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1982.

— *Fiction et diction*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1991.

— *Métalepse. De la figure à la fiction*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 2004.

— « De la figure à la fiction », *in* John Pier et Jean-Marie Schaeffer (dir.), *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*, Paris, Éditions de l'École des Hautes études en Sciences Sociales, 2005, p. 21-35.

GLISSANT Édouard, *Poétique de la Relation*, Paris, Gallimard, 1990.

— *Traité du Tout-Monde. Poétique IV*, Paris, Gallimard, 1997.

GOBILLE Boris, « Politiques de l'écriture et régimes du collectif », *in* Jean-François Hamel et Julien Lefort-Favreau (dir.), *Études françaises*, n° 54, « Écritures de la contestation. La littérature des années 68 », 2018, p. 13-36.

GOUX Jean-Paul, *La fabrique du continu. Essai sur la prose*, Seyssel, Champ Vallon, 1999.

GRANDIERE Marcel, « Introduction. La notion de stéréotype », *in* Marcel Grandière et Michel Molin (dir.), *Le Stéréotype. Outil de régulations sociales*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2004, p. 7-12.

GRENOUILLET Corinne, *Usines en textes, écritures au travail. Témoigner du travail au tournant du XXI^e siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2015.

GRIS Fabien, *Images et imaginaires cinématographiques dans le récit français (de la fin des années 1970 à nos jours)*. Thèse de doctorat, soutenue à l'université Jean Monnet-Saint-Etienne, le 19 novembre 2012, sous la direction de Jean-Bernard Vray.

— « Littérature contemporaine et scénario : les dynamiques intersémiotiques d'une forme projective », *in* Marie Martin (dir.), *La licorne*, n° 116, « Cinéma, littérature. Projections », Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015, p. 85-104.

GUIDEE Raphaëlle, « Le gentil récit littéraire et le grand méchant storytelling : anatomie d'un conte contemporain », *Raison publique*, 16 juin 2018. En ligne : https://www.raison-publique.fr/article894.html.

JENNY Laurent, « La stratégie de la forme », *Poétique*, n° 27, « Intertextualités », 1976, p. 257-281.

JOUANNAIS Jean-Yves, *Artistes sans œuvres. « I would prefer not to »* [1997], Paris, Verticales, coll. « Phase 2 », 2009.

KOLDERUP Trude, « Marivaux philosophe, la fiction qui fait penser "tout le monde" », *in* Colas Duflo (dir.), *Fictions de la pensée, pensées de la fiction. Roman et philosophie aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Paris, Hermann, 2013, p. 101-113.

KRISTEVA Julia, *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Éditions du Seuil, coll. « Tel Quel », 1969.

KUKKONEN Karin et KLIMEK Sonja (dir.), *Metalepsis in Popular Culture*, Berlin, New York, Walter de Gruyter GmbH & Co. KG, 2011.

KUNDERA Milan, *L'art du roman*, Paris, Gallimard, coll. « NRF/Essais », 1986.

— *Les Testaments trahis*, Paris, Gallimard, coll. « NRF/Essais », 1993.

LAPEYRE Chantal, « Narrataires et lecteurs dans quelques "récits" contemporains », *in* Annie Rouxel et Gérard Langlade (dir.), *Le sujet lecteur. Lecture subjective et enseignement de la littérature*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2004, p. 169-178.

LAVOCAT Françoise, « Fictions et paradoxes. Les nouveaux mondes possibles à la renaissance », *in* Françoise Lavocat, *Usages et théories de la fiction, Le débat contemporain à l'épreuve des textes anciens (XVI-XVIII^e siècle)*, Presses Universitaires de Rennes, 2004, p. 87-111.

— « Les genres de la fiction, états des lieux et propositions », *in* Françoise Lavocat (dir.), *La Théorie littéraire des mondes possibles*, Paris, CNRS Éditions, 2010, p. 15-51.

— *Fait et fiction. Pour une frontière*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 2016.

LEBLOND Aude, *Sur un monde en ruine. Esthétique du roman-fleuve*, Paris, Honoré Champion éditeur, 2015.

LEJEUNE Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1975.

LETOURNEUX Matthieu, *Fictions à la chaîne. Littératures sérielles et culture médiatique*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Critique », 2017.

LOUETTE Jean-François et ROCHE Roger-Yves (dir.), *Portraits de l'écrivain*, Seyssel, Champ Vallon, coll. « Détours », 2003.

LOUVEL Liliane et RANNOUX Catherine (éd.), *La Réticence*, *La Licorne*, n°68, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2004.

LOUVEL Liliane, *Le Tiers pictural. Pour une critique intermédiale*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2010.

LUNEAU Marie-Pier et VINCENT Josée (dir.), *La Fabrication de I'auteur*, Québec, Nota Bene, 2010.

MAC DONALD Margaret, « Le langage de la fiction » [1954], *in* Gérard Genette (dir.), *Esthétique et poétique*, Éditions du Seuil, coll. « Points-Essais », 1992, p. 221-222.

MACE Marielle (dir.), *Critique*, n° 841-842, « Nous », Paris, Éditions de Minuit, 2017.

MACHEREY Pierre, *À quoi pense la littérature ? Exercices de philosophie littéraire*, Paris, Presses universitaires de France, 1990.

MAGNY Claude-Edmonde, *L'Âge du roman américain*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Pierres vives », 1948.

MARTIN Jean-Pierre (dir.), « Ouvriers volontaires. Les années 68. L''établissement' en usine », *Les Temps modernes*, n° 684, 2015.

MARTIN-ACHARD Frédéric, *Voix intimes, voix sociales. Usage du monologue romanesque aujourd'hui*, Paris, Classique Garnier, 2017.

MARX William, *L'adieu à la littérature. Histoire d'une dévalorisation, XVIII^e^-XX^e^ siècle*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2005

— *La haine de la littérature*, Paris, les Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2015.

MERCIER Andrée et FORTIER Frances, « La narration impossible. Conventions réalistes, catégories narratologiques et enjeux esthétiques », *in* Andrée Mercier et Frances Fortier (dir.), *La transmission narrative. Modalités du pacte romanesque contemporain*, 2011, Québec, Éditions Nota Bene, coll. « Contemporanéités », p. 333-356.

MERLIN-KAJMAN Hélène, *Lire dans la gueule du loup. Essai sur une zone à défendre, la littérature*, Paris, Gallimard, coll. « NRF Essais », 2016.

MIGOZZI Jacques, *Boulevards du populaire*, Limoges, PULIM, 2005.

MITTERAND Henri, *L'Illusion réaliste*, Presses Universitaires de France, 1994.

MONTALBETTI Christine et PIEGAY-GROS Nathalie, *La Digression dans le récit*, Paris, Bertrand-Lacoste, 1994.

MONTALBETTI Christine, *Le voyage, le monde et la bibliothèque*, Paris, Presses universitaires de France, 1997.

— « Narrataire et lecteur : deux instances autonomes », *Cahiers de Narratologie*, n° 11, 2004, p. 7-8.

MONTANDON Alain (dir.), *L' Anecdote*, Clermont-Ferrand, coll. « Publications de la Faculté des Lettres et sciences humaines de l'Université Blaise-Pascal », 1990.

MOTTE Warren, « Reflections on Mirrors », *MLN*, vol. 120, n° 4, *French Issue*, 2005, p. 774-789.

MOURA Jean-Marc, *La Littérature des lointains. Histoire de l'exotisme européen au XX^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 1998.

ORS (D') Eugenio, *Du Baroque*, trad. d'Agathe Rouart-Valéry, Paris, Gallimard, 1968.

PAVEL Thomas, *Univers de la fiction* [1988], trad. Thomas Pavel, Paris, Points, coll. « Essais », 2017.

PETIT Marc, *Eloge de la fiction*, Paris, Fayard, 1999.

PIEGAY Nathalie, *Introduction à l'intertextualité*, Paris, Dunod, coll. « Lettres supérieures », 1996.

— « Le long pour l'un pour l'autre est court », *in* Alexandre Gefen et Tiphaine Samoyault (dir.), *La taille des romans*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Théorie de la littérature », 2012, p. 203-224.

PIETTE Albert, *Ethnographie de l'action*, Métailié, Paris, 1996.

PIROUX Cyril, *Le roman de l'employé de bureau ou l'art de faire un livre sur (presque) rien*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, coll. « Écritures », 2015.

PROPP Vladimir Jakovlevic, *Morphologie du conte* [1928], trad. Claude Ligny, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1970.

RABATE Dominique, « Blanchot aujourd'hui : emprise et rejets », *in* Antelme Monique, Berkman Gisèle, Bident Christophe... [*et al.*], *Blanchot dans son siècle*, Actes du colloque de Cerisy*,* Lyon, Parangon, 2009, p. 239-250.

— et VIART Dominique (dir.), *Écritures blanches*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, coll. « Lire au présent », 2009.

— « D'une voix blanche », *in* Rabaté Dominique et Viart Dominique (dir.), *Écritures blanches,* Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, coll. « Lire au présent », 2009, p. 347-356.

RABAU Sophie, *L'Intertextualité*, Flammarion, coll. « GF-Corpus », 2002.

— *Fictions de présence. La narration orale dans le texte romanesque du roman antique au XX^e siècle*. Paris, Honoré Champion, 2000.

RAIMOND Michel, « Le réalisme subjectif dans *L'Education sentimentale* », *in* Gérard Genette et Tzvetan Todorov (dir.), *Travail de Flaubert,* Paris, Éditions du Seuil, 1983, p. 93-102.

RASSON Luc et SCHUEREWEGEN Franc (dir.), *Pouvoir de l'infime. Variations sur le détail*, Saint Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 1997.

— « Le peu d'existence », *in* Luc Rasson et Franc Schuerewegen (dir.), *Pouvoir de l'infime. Variations sur le détail*, Saint Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 1997.

RAVINDRANATHAN Thangam, *Là où je ne suis pas. Récits de dévoyage*. Presses Universitaires de Vincennes, coll. « L'imaginaire du texte », 2016.

REGGIANI Christelle, *L'éloquence du roman. Rhétorique, littérature et politique aux XIX^e et XX^e siècles,* Genève, Droz, 2008.

RICHARD Jean-Pierre, *Microlectures*, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1979.

RICŒUR Paul, *Temps et récit*, Éditions du Seuil, coll. « L'Ordre philosophique », 1983.

— *Temps et récit 2. La configuration dans le récit de fiction*, Éditions du Seuil, coll. « L'Ordre philosophique », 1984.

— *Temps et récit 3. Le temps raconté*, Éditions du Seuil, coll. « L'Ordre philosophique », 1985.

RIFFATERRE Michael, « La trace de l'intertexte », *La Pensée*, n° 215, 1980.

RIVARA René, *La langue du récit. Introduction à la narratologie énonciative*, Paris, Montréal, l'Harmattan, 2000.

ROBERT Marthe, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Grasset, 1972.

RONGIER Stéphane, *Théorie des fantômes* (*Pour une archéologie des images)*, Paris, Les Belles lettres, 2016.

ROUSSET Jean*, Leurs yeux se rencontrèrent. La scène de première vue dans le roman*, Paris, Éditions José Corti, 1981.

RYAN Marie-Laure, *Possible worlds, artificial intelligence, and narrative theory*, Bloomington, Indianapolis, Indiana university press, 1991.

SAID Edward Wadie, *Du style tardif. Musique et littérature à contre-courant* [2006], trad. Michelle-Viviane Tran Van Khai, Arles, Actes Sud, 2012.

SAINT-GELAIS Richard, *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 2011.

SALAÜN Franck, *Besoin de fiction. Sur l'expérience littéraire de la pensée et le concept de « fiction pensante »*, Paris, Éditions Hermann, 2010.

SALMON Christian, *Storytelling. La machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*, Paris, La Découverte, 2007.

SAMOYAULT Tiphaine, *L'intertextualité. Mémoire de la littérature*, Nathan, coll. « 128 », 2001.

— *Littérature et mémoire du présent*, Nantes, Éditions Pleins feux, 2001.

— *La montre cassée*, Lagrasse, Verdier, coll. « Chaoïd », 2004.

SANGSUE Daniel, *Le récit excentrique. Gautier, de Maistre, Nerval, Nodier*, Paris, Éditions José Corti, 1987.

SERMAIN Jean-Pierre, *Métafictions (1670-1730). La réflexivité dans la littérature d'imagination*, Paris, Honoré Champion, coll. « Les Dix-huitièmes siècles », n° 65, 2002.

SCHLANGER Judith, *La Mémoire des œuvres*, Paris, Nathan, 1992.

— *Le neuf, le différent et le déjà-là. Une exploration de l'influence*, Paris, Éditions Hermann, 2014.

SCHNEIDER Michel, *Voleurs de mots. Essai sur le plagiat, la psychanalyse et la pensée*, Gallimard, coll. « Connaissance de l'inconscient », 1985.

SCHOR Naomi, « Le détail chez Freud », in *Littérature*, n° 37, « Le détail et son inconscient », 1980, p. 3-14. En ligne : www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1980_num_37_1_1188.

— *Lectures du détail*, Paris, Nathan, 1994.

SHERINGHAM Michael, *Traversées du quotidien. Des surréalistes aux postmodernes* [2006], trad. Maryline Heck et Jeanne-Marie Hostiou, Presses Universitaires de France, 2013.

SHIELDS David, *Besoin de réel. Un manifeste littéraire* [2010], trad. Charles Recoursé, Vauvert, Au diable Vauvert, 2016.

SIMONIN Anne, *Les Éditions de Minuit Éditions de Minuit, le devoir d'insoumission 1942-1955* [2002], Paris, IMEC Éditions, nouvelle éd., 2008.

— « Le catalogue de l'éditeur, un outil pour l'histoire. L'exemple des Éditions de Minuit Éditions de Minuit », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n° 81, n° 1, 2004, p. 119-129.

STAROBINSKI Jean, *L'encre de la mélancolie*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Librairie du XXIe siècle », 2012.

STERNBERG Meir, *Expositional modes and temporal ordering in fiction* [1978], Baltimore, London, Johns Hopkins university press, 1992.

STOLZ Claire, « Le vertige des contingences auctoriales et narratoriales : un nouvel espace de dialogisme et de coénonciation avec le lecteur », *in* Cécile Narjoux et Claire Stolz (dir.), *Fictions narratives du XXIe siècle. Approches rhétoriques, stylistiques et sémiotiques*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014, p. 155-171.

SULEIMAN Susan Rubin, *Le roman à thèse ou L'autorité fictive*, Paris, PUF, coll. « Écriture », 1983.

THOREL-CAILLETEAU Sylvie, *La Tentation du livre sur rien. Naturalisme et décadence*, Mont-de-Marsan, Éditions InterUniversitaires, 1994.

TODOROV Tzvetan, « Typologie du roman policier » in *Poétique de la prose* [1971], Paris, Éditions du Seuil, 1978, p. 18-21.

— *Mikhaïl Bakhtine, Le principe dialogique*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1981.

TURIN Gaspard, *Poétique et usages de la liste littéraire. Le Clézio, Modiano, Perec*, Genève, Droz, 2017.

VAILLANT Alain, *L'histoire littéraire*, Paris, Armand Colin, 2010.

VIART Dominique, « Le silence des pères au principe du récit de filiation », *in* Jan Baetens et Dominique Viart (dir.), *Études françaises*, n° 45, vol. 3, « Figures de l'héritier dans le roman contemporain », Montréal, Presses Universitaires de Montréal, 2009.

— « Les littératures de terrain. Enquêtes et investigations en littérature française contemporaine », *in* Bernabé Wesley et Claudia Bouliane (dir.), *Repenser le réalisme*, Cahier ReMix n° 7, Figura, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, Université du Québec à Montréal, 2018.

VIDAL Fernando, « L'expérience mélancolique au regard de la critique », Postface à Jean Starobinski, *L'encre de la mélancolie*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Librairie du XXI^e^ siècle », 2012, p. 625-639.

WAGNER Frank, « "Glissements et déphasages". Notes sur la métalepse narrative », in *Poétique*, n° 130, Paris, Éditions du Seuil, 2002, p. 235-253.

— « Quand le narrateur boit(e)… (Réflexions sur le narrateur non fiable et/ou indigne de confiance) », *in* Francis Langevin et Raphaël Baroni (dir.), *Arborescences*, n° 6, « Polyphonies : voix et valeurs du discours littéraire », 2016, p. 148–175.

WESTPHAL Bertrand, *Roman et évangile. Transposition de l'évangile dans le roman européen contemporain (1945-2000)*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, 2002.

WOLF Nelly, *Une littérature sans histoire. Essai sur le Nouveau Roman*, Genève, Droz, coll. « Histoire des idées et critique littéraire », 1995.

2) Linguistique, stylistique

AMOSSY Ruth et HERSCHBERG-PIERROT Anne, *Stéréotypes et clichés, Langue, discours, société*, coll. « 128 », Paris, Nathan, 1997.

FONTANILLE Jacques, *Sémiotique du discours*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, coll. « Nouveaux actes sémiotiques », 1998.

GENINASCA Jacques, *La parole littéraire*, Paris, Presses universitaires de France, 1997.

KERBRAT-ORECCHIONI Catherine, *L'implicite*, Paris, Armand Colin, coll. « Linguistique », 1986.

PHILIPPE Gilles et MAINGUENEAU Dominique, *Exercices de linguistique pour le texte littéraire* [1997], Armand Colin, coll. « Lettres Sup », 2005.

— et PIAT Julien (dir.), *La langue littéraire. Une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*, Fayard, 2009.

RICHARD Élisabeth, « L'expérimentation syntaxique, le gauchissement de la langue et une petite histoire de la représentation de la langue orale dans la littérature », *Acta fabula*, vol. 14, n° 3, « Beckett, de mal en pis », 2013. En ligne : http://www.fabula.org/acta/document7378.php.

SABRY Randa, *Stratégies discursive. Digression, transition, suspens*, Paris, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 1992.

V. SCIENCES HUMAINES

1) Anthropologie, histoire, géographie

ARENDT Hannah, *Eichmann à Jérusalem. Rapport sur la banalité du mal* [1963], trad. Anne Guérin, Paris, Gallimard, coll. « Témoins », 1966.

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

BENJAMIN Walter, *Paris capitale du dix-neuvième siècle. Le livre des passages* [1989], trad. Jean Lacoste, Paris, Les Éditions du Cerf, 1993.

CNOCKAERT Véronique, Jean-Marie PRIVAT et Marie SCARPA (dir.), *L'Ethnocritique de la littérature*, Presses de l'Université du Québec, coll. « Approches de l'imaginaire », 2011.

DELATTRE Charles, *Manuel de mythologie grecque*, Paris, Bréal, 2005.

DRESSEN Marnix, *De l'amphi à l'établi. Les étudiants maoïstes à l'usine (1967-1989)*, Paris, Belin, coll. « Histoire et société », 2000.

FOUCAULT Michel, « L'Expérience du dehors » [1966], in *Dits et écrits*, vol. 1 « 1954-1976 » [1994], éd. Daniel Defert et François Ewald, avec la collaboration de Jacques Lagrange, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2001.

— « La vie des hommes infâmes » [1977], in *Dits et Ecrits*, vol. 2 « 1976-1988 » [1994], éd. Daniel Defert et François Ewald, avec la collaboration de Jacques Lagrange, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2001.

GINZBURG Carlo, « Traces. Racines d'un paradigme indiciaire » [1979], repris dans *Mythes, emblèmes, traces. Morphologie et histoire* [1986], Paris, Flammarion, coll. « Nouvelle Bibliothèque Scientifique », 1989.

— « L'*estrangement*. Préhistoire d'un procédé littéraire » [1996], in *À distance. Neuf essais sur le point de vue en histoire*, Paris, Gallimard, 2001, p. 15-36.

— « Réflexions sur une hypothèse vingt-cinq ans après », *in* Denis Thouard (dir.), *L'interprétation des indices*. *Enquête sur le paradigme indiciaire avec Carlo Ginzburg*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, coll. « Opuscule Φ », 2007, p. 37-47.

LEVI-STRAUSS Claude, *La pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962.

LIPOVETSKY Gilles, *L'Ère du vide. Essais sur l'individualisme*, Paris, Gallimard, 1983.

MARTIN Jean-Pierre (dir.), *Les Temps modernes*, n° 684, « Ouvriers volontaires. Les années 68. L''établissement' en usine », 2015.

PRIVAT Jean-Marie, « Pour une approche ethnocritique des soties », *Fifteenth Review Quarterly*, 1988.

— « Essai d'ethnologie du texte littéraire : les charivaris dans *Madame Bovary* », *Ethnologie française*, XVIII, n° 3, 1988, p. 291-295.

REVEL Jacques (dir.), *Jeux d'échelles. La micro-analyse à l'expérience,* Paris, Éditions du Seuil, coll. « Hautes Études », 1996.

ROSS Kristin, *Fast cars, clean bodies. Decolonization and the reordering of French culture*, Cambridge (MS), MIT press, 1995.

SIMMEL Georg, *La tragédie de la Culture*, Paris, Rivages, 1988.

STUDENY Christophe, L*'Invention de la vitesse. France, XVIII*e*-XX*e *siècle*, Paris, Gallimard, 1995.

TODOROV Tzvetan, *Éloge du quotidien*. *Essai sur la peinture hollandaise du XVII*e *siècle* [1993], Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Essais », 1997.

VEYNE Paul, *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes ? Essai sur l'imagination constituante* [1983], Paris, Éditions Points, coll. « Essais », 2014.

ZAOUI Pierre, *La discrétion, ou l'art de disparaître*, Paris, Autrement, coll. « Les grands mots », 2013.

2) Sociologie

AUGOYARD Jean-François, *Pas à pas. Essai sur le cheminement quotidien en milieu urbain*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Espacements », 1979.

BOURDIEU Pierre, *Le Sens pratique*, Minuit, coll. « Le sens commun », 1980.

— *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire* [1992], Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points essais », 1998.

CERTEAU (DE) Michel, *L'Invention du quotidien* [1980], Paris, Éditions Gallimard, coll. « Folio », 1990.

— *L'Invention du quotidien – 2 : habiter, cuisiner* [1980], éd. Luce Girard, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Folio », 1990.

DORLIN Elsa, *Sexe, genre et sexualités. Introduction à la théorie féministe*, Paris, PUF, 2008.

GARDES TAMINE Joëlle et HUBERT Marie-Claude, « Sociocritique ou sociologie de la littérature », in *Dictionnaire de critique littéraire*, Paris, Armand Colin, 2004, p. 203-204.

HARDING Sandra, *The Feminist Standpoint Theory Reader*, New York, Londres, Routledge, 2004.

HEINICH Nathalie, SCHAEFFER Jean-Marie et TALON-HUGON Carole (dir.), *Par-delà le beau et le laid. Enquête sur les valeurs de l'art*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Aesthetica », 2014.

HEINICH Nathalie, *Ce que l'art fait à la sociologie*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 1998.

— *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 2005.

— *De la visibilité. Excellence et singularité en régime médiatique*, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 2012.

— *Des valeurs. Une approche sociologique*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 2017.

IMBERT Claude, « Le cadastre des savoirs. Figures de connaissance et prises de réel », *in* Jean-Claude Passeron, Jacques Revel (dir.), *Penser par cas*, Paris, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 2005, p. 255-279.

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

MAURUS Patrick et POPOVIC Pierre (dir.), *Actualité de la sociocritique*, Paris, L'Harmattan, 2013.

MEIZOZ Jérôme, *Postures littéraires I. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine Érudition, 2007.

— *Postures littéraires II. La fabrique des singularités*, Genève, Slatkine, 2011.

— *La littérature « en personne ». Scène médiatique et formes d'incarnation*, Genève, Slatkine, 2016.

PASSERON Jean-Claude et REVEL Jacques, « Raisonner à partir de singularités », *in* Passeron Jean-Claude, Revel Jacques (dir.), *Penser par cas*, Paris, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 2005, p. 9-44.

3) Philosophie

ABENSOUR Miguel, « Le choix du petit », *Passé Présent,* 1982, *in* Adorno Theodor W., *Minima Moralia. Réflexions sur la vie mutilée*, Paris, Payot, 2003, postface.

ADORNO Theodor W., *Minima Moralia. Réflexions sur la vie mutilée*, Paris, Payot, 2003.

BAUDRILLARD Jean, *L'Échange symbolique et la mort*, Paris, Gallimard, 1976.

— *Simulacres et simulation*, Paris, Éditions Galilée, 1981.

— *Amérique*, Paris, Grasset, 1986.

BEGOUT Bruce, *La Découverte du quotidien*, Paris, Allia, 2005.

BERGSON Henri, *La Pensée et le Mouvant*, Paris, Presses Universitaires de France, 1969.

BOURRIAUD Nicolas, *L'Esthétique relationnelle*, Dijon, coll. « Les Presses du réel », 1998.

— *Postproduction. La culture comme scénario. Comment l'art reprogramme le monde contemporain*, Dijon, Les Presses du Réel, 2004.

CATALDI Sue L., *Emotion, depth and flesh, a study of sensitive space. Reflections on Merleau-Ponty's philosophy of embodiment*, Albany (N.Y.), State university of New York press, 1993.

DANTO Arthur C., *The Transfiguration of the Commonplace : A Philosophy of Art*, Cambridge, Harvard University Press, 1981.

DEBORD Guy, *La société du spectacle*, Paris, Buchet-Chastel, 1967.

DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *Mille plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1980.

DERRIDA Jacques, *L'Écriture et la différence*, Paris, Éditions du Seuil, 1967.

— *De la grammatologie*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1967.

— *Spectres de Marx. L'état de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*, Paris, Galilée, 1993.

DIDI-HUBERMAN Georges, *Survivances des lucioles*, Paris, Éditions de Minuit, 2009.

ECO Umberto, « Pleurer pour Jenny », in *De Superman au surhomme* [1978], trad. de Myriem Bouzaher, Paris, Grasset, coll. « Le livre de poche », 2012, p. 13-25.

— « Le post-moderne, l'ironie, l'aimable », *L'Apostille au « Nom de la rose »* [1985], trad. de Myriem Bouzaher, Paris, Librairie générale française, coll. « Le Livre de poche/Biblio-essais », 1987, p. 73-83.

GALLOWAY Alexander R., *Les nouveaux réalistes. Philosophie et postfordisme. Catherine Malabou, Bernard Stiegler, Mehdi Belhaj Kacem, Quentin Meillassoux, François Laruelle*, trad. Clémentine Duzer et Thomas Duzer, Paris, Léo Scheer, 2012.

LYOTARD Jean-François, *La phénoménologie* [1954], Paris, Presses universitaires de France, 1999.

— *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1979.

— *Économie libidinale*, Paris, Éditions de Minuit Éditions de Minuit, 1974.

MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1945.

RANCIERE Jacques, *La parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature*, Paris, Hachette Littérature, 1998.

— *Le Partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique Éditions, 2000.

Index des œuvres

A

Alikavazovic, Jakuta
L'Avancée de la Nuit 254, 563
Apollinaire 451
Apollinaire, Guillaume
Le Flâneur des deux rives 451, 563
Alcools 451
Aubenas, Florence
Le Quai de Ouistreham 529

B

Balzac (de), Honoré 74
Beckett, Samuel
Mercier et Camier 39, 263, 563
Bergounioux, Pierre
Catherine 41, 508, 548, 563, 582, 586-587, 590, 594, 597, 602, 606
Bertina, Arno
La Borne SOS 77 ..... 75, 328, 464, 593
Blas de Roblès, Jean-Marie
L'île du point Némo 545
Bon, François
Sortie d'usine 41, 343, 563
Temps machine 529, 563
Borges, Jorge Luis
Autres inquisitions 34, 563

C

Calprenède (de la)
Cléopâtre 30
Camus, Albert
L'Étranger 117, 354, 564
Carrère, Emmanuel
D'autres vies que la mienne 320, 337, 564
L'Adversaire 278, 337, 564
Un roman russe 180, 423, 564
Chaillou, Michel
La Rue du capitaine Olchanski. Roman russe 180, 564
Chevillard, Éric
L'Autofictif 279, 564
Le Démarcheur 235, 564
Le Vaillant Petit Tailleur 79, 564
Les Absences du Capitaine Cook 79, 564
Oreille rouge 79, 157, 564
Cohen, Albert
Belle du seigneur 43, 303, 564
Côté, Bianca
Carnets d'une habituée 341, 564

D

Daeninckx, Didier
Camarades de classe 342, 564
Deck, Julia
Sigma 58, 163, 564
Viviane Elisabeth Fauville 163, 564
Delaume, Chloé
Les Mouflettes d'Atropos 351, 564
Despentes, Virginie
Baise-moi 352, 564
Deville, Patrick 15, 24, 43, 46, 55, 66, 79, 232, 302, 583, 587
Diderot, Denis 19, 36, 76, 91, 120, 129, 160, 308, 328, 591, 593
Duras, Marguerite 39
L'Amante anglaise 276, 565

E

Échenoz, Jean 15, 18, 23, 24, 43, 44, 46, 50, 61, 66, 74, 79, 91, 100, 114, 161, 162, 163, 166, 198, 225, 232, 235, 240, 247, 298, 299, 309, 319, 445, 528, 561, 570, 577, 583, 584, 585, 586
Cherokee 79, 162, 565
Je m'en vais 162, 565
L'Équipée malaise 79, 162, 565
Lac 58, 79, 161, 162, 235, 565
Le Méridien de Greenwich 46, 79, 162, 565
Les Grandes blondes 162
Nous trois 162, 565
Ernaux, Annie
La place 137, 286
Les Armoires vides 41, 565
Une femme 286

F

Flaubert, Gustave 31, 155, 156, 179
Forêts (des), Louis-René
Le Bavard 310, 311

G

Gailly, Christian 232, 235
Be-Bop 36, 79, 266, 565
K.622 ..... 36, 79, 565
Lily et Braine 36, 79, 266, 565

Un soir au club 36, 79, 266, 565
Garat, Anne-Marie
Dans la main du diable 53, 244, 373, 565
Germain, Sylvie 238, 504, 526, 583
Goux, Jean-Paul
Mémoires de l'enclave (récits d'industrie) 529, 565

K

Kaddour, Hedi
Waltenberg 373, 565
Kaplan, Leslie
Depuis maintenant 81, 95, 269, 276, 288, 340, 381, **456-459**, **465-466**, 517, 555
Fever 81, 96, 117, 189, 196, 275, 277, **281-282**, 288, **353-354**, 457, 555
L'Épreuve du passeur 194, **350-351**, 526, 555
L'Épreuve du passeur 282, 327, 349, 456
L'Excès-l'usine 44, 73, 90, 97, **283-285**, 288, **338,-341**, 344, 375, 449, 454, 456, 462, 555
Le Criminel 81, 196, 268, 353, 456, 555
Le Livre des ciels 73, 95, 269, 338, 340, **454-457**, 513, 555
Le Pont de Brooklyn 81, **95-96**, 196, 269, 270, 277, 456, 459, 461, 555
Le Silence du diable **95-96**, 196, **276-277**, **280-283**, 456, 555
Les Amants de Marie 81, 95, 195, 269, 276, 341, **460-461**, 555
Les Mines de sel 97, **189-190**, 196, 271, 277, 281, 346, 348, 354, 456, 535, 555, 604
Les Prostituées philosophes 81, **95-96**, 98, 192, 270, **273-274**, 276, 327, 341, 345, 555
Mai 68, le chaos peut être un chantier **465-466**, 556
Mathias et la Révolution 115, **116-117**, 275, 346, **455-456**, 459, **465-466**, 519, 556
Millefeuille 97, 189, **191-193**, 196, 271, **273-277**, 289, 300, 327, **346-348**, 375, **455-457**, 459-460, 462-463, **518-521**, 555
Miss Nobody knows 81, 95, 289, 300, 340, **342-344**, 458, 517, 555
Mon Amérique commence en Pologne 81, 283, 288, 354, 459, 465, 555
Kerangal (de), Maylis
Naissance d'un pont 404, 566
Réparer les vivants 174

L

Lafayette (de), Madame
La Princesse de Clèves 30
Lenoir, Hélène 526
Linhart, Robert
L'Établi 342

M

Macé, Gérard
Le dernier des Égyptiens 310
Manchette, Jean-Patrick
L'Affaire N'Gustro 43, 566
Martin, Jean-Pierre
Le Laminoir 72, 284, 342, 566
Mauvignier, Laurent
Autour du monde 80, 182, 566
Ce que j'appelle oubli 367, 566
Loin d'eux 51, 541, 566
Message, Vincent
Les Veilleurs 522, 566
Michon, Pierre
La grande Beune 310, 566
Le Roi vient quand il veut .. 16, 199, 562
Les Onze 215, 325, 566
Maîtres et serviteurs 325, 566
Rimbaud le fils 23, 50, 566
Trois auteurs. Balzac, Cingria, Faulkner 38, 373, 566
Vies minuscules 41, 167, 325, 566
Minard, Céline 24, 36, 58, 79, 163, 198, 373, 526
Bastard Battle 36, 80, 566
Faillir être flingué 36, 58, 164, 198, 566
Le Dernier Monde 163, 566
So Long, Luise 164, 373, 566
Montaigne (de), Michel
Essais 9, **112-113**, 152, 188
Montalbetti, Christine
Expérience de la campagne 95, 326, 416, 511, 556
Journée Américaine **124-127**, 130-131, 133, 185, 211,

215, **258-262**, 315, 328, 382, 400, 502, 509-511, 556
L'Évaporation de l'oncle 83, 95, **128-130**, 132-133, 160, 183-184, 222, 260-261, 280, 293, 382, 396, 409-410, 414, 505, 556
L'Origine de l'homme 57, 70, 85, 119, **158-160**, 178, 180-181, 226, 243, 299, 305, 314, 316, 326, 395, 397, 416, 556
La Vie est faite de ces toutes petites choses 58, 95, 160, 211, 269, **330-331**, 502, 503, 507, 556
Le Bruiteur 202, 210, 506, 558, 560
Love Hotel 83, 382, 384, 399, **409-412**, 556
Petits Déjeuners avec quelques écrivains célèbres **333-334**, 417
Plus rien que les vagues et le vent 74, 95, 131, 169, 316, **360-362**, 382, 399, **406-408**, 468, 556
Sa Fable achevée, Simon sort dans la bruine 23, 51, 83, 178, 416, 556
Trouville Casino 58, 85, 121, 171, 177, 181, 211, 215, 305, 329, 338, **395-398**, 505, 556
Un hold-up 214, 215, 218, 558
Western 36, 48-49, 58, 83, 85, 95, 122, 131, 171-173, 178, 181, 198, 202-203, 207-208, 210-211, **215-217**, 222, 224, 262, 316-317, 326, 330-331, 335, 369, 382, 399-400, 403, 409-410, 473, 502, 504-505, 556, 593, 605
Murat, Laure
Ceci n'est pas une ville 404, 567

N

NDiaye, Marie
Ladivine 542, 567

O

Oster, Christian 232, 235, 236
L'Aventure 79
Loin d'Odile 79
Mon grand appartement 79, 567
Une femme de ménage 79, 422, 567
Volley-ball 79

P

Perec, Georges
Espèce d'espace 452, 567
Je me souviens 141, 289, 477, 567
L'infra-ordinaire 289, 474-475, 506, 510, 550
La Disparition 41
Récits d'Ellis Island, histoires d'errance et d'espoir 455, 567
Tentative d'épuisement d'un lieu parisien 452, 477, 513, 567
Pireyre, Emmanuelle
Comment faire disparaître la terre ? 228, 567
Proust, Marcel
Du côté de chez Swann 12, 404, 567

Q

Quignard, Pascal 18, 24, 35, 46, 76, 310, 326-327, 526, 541, 584-585, 593
Le lecteur 98, 137, 182, 203, 229, 232, 310, 312, 316, 325, 425, 567
Le Salon de Wurtenberg 541
Le secret du domaine 310, 567
Les Escaliers de Chambord 541, 567
Les Tablettes de buis d'Apronenia Avitia 541

R

Ravey, Yves
Alerte 80, 568
Bambi Bar 80, 568
Cutter 80, 568
Enlèvement avec rançon 80, 568
L'Épave 80, 568
La fille de mon meilleur ami 80, 568
Moteur 80, 568
Pris au piège 80, 568
Sans état d'âme 80, 568
Trois jours chez ma tante 80, 568
Un notaire peu ordinaire 80, 568
Redonnet, Marie 232, 241, 263, 279, 287, 290
Candy Story 287
Diego 198, 287, 568
Forever Valley 80, 568
Rose Mélie Rose 80, 568
Splendid Hôtel 80, 568
Riboulet, Mathieu 522, 526
Quelqu'un s'approche 522, 568
Robbe-Grillet, Alain
La Jalousie 39, 229, 254, 397, 568
Les Gommes 39, 568
Rolin, Jean 15, 36, 66, 405, 587
Le Ravissement de Britney Spears ... 405
Rolin, Olivier
L'Invention du monde 373, 568

Romains, Jules
Les Hommes de bonne volonté 452, 507, 568
Rosenthal, Olivia
Ils ne sont pour rien dans mes larmes 36, 198, 569
La ville de Bobigny. L'architecture en parole 464, 569
Que font les rennes après Noël ? 325
Toutes les femmes sont des aliens 36, 198, 569
Roubaud, Jacques
L'enlèvement d'Hortense 164
L'exil d'Hortense 164, 569
La belle Hortense 164

S

Salvayre, Lydie
Hymne 36, 569
Sartre, Jean-Paul
La Nausée 98-99, 524, 569
Scarron
Le Roman comique 30, 569
Schwob, Marcel
Vies imaginaires 167, 569
Senges, Pierre
Achab (Séquelles) 58, 164, 219, 544, 569
Environs et mesures 544, 569
Études de silhouettes 544
La Réfutation majeure 164, 544, 569
Simon, Claude
L'Herbe 39
Sorel, Charles
L'Histoire comique de Francion 30
Stendhal (Henri Beyle) 29, 68, 129, 569, 586
Sterne, Laurence 120, 129, 132, 306, 408, 569
Tristram Shandy 120, 132, 306, 569

T

Thomas, Chloé
Nos lieux communs 343, 569
Toledo (de), Camille
Vies et mort d'un terroriste américain 405, 570
Toussaint, Jean-Philippe .....
Autoportrait (à l'étranger) 331-332, 334, 417, 426-427, 431, 500
Faire l'amour 22, 79, **101-106**, 108, 242-243, **254-257**, 328, 375, 418, 423, 428-429, 433-435, **442-445**, 497, 501, 557
Football 334, 383, 428, 558
Fuir 22, **102-104**, 114-115, 174, 183, 242, 251, 254, 257, 280, 332, 418, 430, **432-434**, **436-439**, 442, 448, 501, 557-558, 578
L'Appareil-photo 44, 105, 107, 111-112, 156-157, **246-247**, 256-257, 420, 425, **492-495**, 556, 558, 561, 578
La Réticence 156, 161, 238-239, 254, 292, 309, 328, 334, 384, 424, 442, 447, 557, 597
La Salle de bain 46, 57, 78, 90, 104, 106, 107, 156, 235, 240, 244, 257, 272, 291, 300, 328, 332, 383, 397, **419-425**, 432, 435, 437, 442, 444, 449, 495, 556, 561, 578
La Télévision 36, 57, 78, 99-100, 104, 107-108, **154-156**, 199, 235, 238, 246, 249, **251-257**, 271, 291-292, 331-332, 384, 424, 437, 445, 557
La Vérité sur Marie 22, 102, 114, 176, 375, 424, 431, 433, **438-440**, 496, 498-499, 557
M.M.M.M 446, 557
Made in China 334, 384, 428, 438, 501, 558
Monsieur 81, 156, 228, 236, 241, 256, 271-272, 280, 291-292, 331-332, 383, 422-423, 428, 431, **442-444**, 493, 540, 556, 558, 580
Nue 22, 102, 105, **255-257**, 427, 434, 437, 438, 442-443, 557

U

Urfé (d'), Honoré
L'Astrée 30, 119

V

Vasset, Philippe 464, 538
Un livre blanc 464, 570
Vialatte, Alexandre
La Dame du Job 12
Viel, Tanguy
Article 353 du Code Pénal 134, **136-139**, 143, 301, **355-359**, 382, 394, **483-485**, 557
Cet homme-là **167-169**, 385, 557

Cinéma 16, 36, 83, 214, **294-297**, 385-386, 390-391, 547, 557
Hitchcock, par exemple 201, 390, 394, 559, 562
Insoupçonnable 9, 12, 32, 37, 46, 58, 66, 82, 134, **142-144**, 155, 190, 198, 201, 264-265, 288-289, 301, 329, 341, 380, 382, 385, 387-388, 401, 453, 469-470, 523, 542, 551, 557, 588-589, 592, **595-598**, 605
L'Absolue perfection du crime 58, 82, 134, 143, 198, 201, **212-213**, 215, 252, 265, 297, 298, 301, 355-356, 387-388, 488, 557, 581
La Disparition de Jim Sullivan 83, 134, 198, **203-206**, 265, 280, 293, 298-299, 384-385, **390-395**, **489-491**, 557, 581
Le Black-Note 23, 58, 82, 134, **264-265**, 382, **385-386**, 557
Paris-Brest 140, 142, 165, 489, 490, 557
Personal Jesus 167-168, 559, 562
Voragine (de), Jacques
La Légende dorée 167

Z

Zola, Émile 31, 39, 74, 205, 233, 451, 454, 477, 523, 534, 588