

Dans ce numéro :

Études

- 3 Dominique Rabaté & Pierre Schoentjes
Micro-scopies
- 12 Andreas Gelz
Microfiction et roman dans la littérature française contemporaine
- 25 Irène Langlet
Les échelles de bâti de la science-fiction
- 41 Jean-François Chassay
La métamorphose
- 52 Irina De Herdt
Pascal Quignard et le bruissement du détail
- 64 Alexandre Gefen
**“Je est tout le monde et n’importe qui” :
les *Microfictions* de Régis Jauffret**
- 70 Anne Roche
Rêveur, rageur
- 78 Gaspard Turin
**“Caractères jamais imprimés”. Les petits formats d’Yves Pagès
au service d’un discours social contemporain**

Correspondance

- 87 Arno Bertina ⇔ Pierre Senges

Entretien

- 96 Régis Jauffret répond aux questions de Dominique Rabaté

Carte blanche

- 100 Éric Chevillard
Dix-huit tentatives de poésie,
précédées d’une note d’intention en bon français
- 108 & Triptyque autofictif

(Re)lire

- 109 Jacques Dubois
Anna Kupfer et les limites du “roman moyen”

Micro-scopies

Résumé Au-delà du rêve de totalisation, même contrarié, du grand roman européen, la multiplication des microfictions est un des phénomènes marquants de l'écriture contemporaine. D'origine ancienne, les *flash fictions* se sont multipliées et codifiées de manières diverses grâce aux possibilités offertes entre autres par le Net. S'appuyant volontiers sur l'intertexte, elles semblent engager une perspective joueuse et joyeuse sur la vie qui n'empêche toutefois pas l'expression d'une certaine forme de cruauté. Situées du côté de la liste, elles invitent à dire le multiple en appelant à dépasser la nostalgie du fragmentaire.

Abstract Apart from the (unfulfilled) dream of the great European novel, the proliferation of microfictions is one of the most striking phenomena of contemporary writing. Although they have a long history, flash fictions have recently proliferated and have been codified in various ways through the possibilities offered, among others, by the Net. Often based on the intertext, they seem to initiate a playful and joyful perspective on life which, however, does not preclude the expression of some form of cruelty. Related to the list, microfictions invite the enumeration of the multiple while encouraging us to go beyond the nostalgia of the fragmentary.

Mots-clés *microfiction, vitesse, intertexte, court-circuit, poésie*

Du multiple

Le vœu, formulé à la fin du XX^e siècle par divers écrivains, d'une littérature romanesque apte à dire la *multiplicité* du monde – selon le mot qu'Italo Calvino avait choisi de mettre en exergue à la dernière de ses *Leçons américaines* - est-il toujours à l'ordre du jour ? Selon quelles voies nouvelles, selon quels protocoles narratifs ? L'ambition de construire et de représenter la complexité de la réalité guide-t-elle toujours le romancier du XXI^e siècle ? Pour tenter de répondre à ce (trop) vaste questionnement, la revue propose dans sa première édition de réfléchir aux fictions qui disent dans la brièveté l'étendue du monde, entre micro et macro, entre obsession du minuscule ou du fragmentaire et fantasme de totalité. À moins que cette multiplicité ne soit devenue pour nous aujourd'hui le signe ou le témoin d'un irrémédiable éparpillement de la réalité, d'une pulvérisation que l'on trouvera selon l'angle de vue réjouissante ou décourageante.

Au-delà du rêve de totalisation, même contrarié, du grand roman européen, l'on est frappé en effet par la multiplication récente des fictions courtes, des microfictions. Si les *flash fictions*, ainsi que les appellent volontiers les Anglo-Saxons, connaissent une tradition ancienne, la pratique a reçu une impulsion nouvelle du fait des possibilités offertes par Internet, que multiplient encore les nouvelles formes de réseaux sociaux ou l'utilisation des téléphones portables. Le champ qu'elles occupent aujourd'hui est vaste puisqu'il va de l'humour à la science-fiction et il apparaît traversé de tensions fortes, entre intuition et intellectualisme.

C'est à un tour d'horizon – critique et créatif – des raisons et des figures de cette attraction pour la fiction minuscule, microscopique que nous invitons donc.

Pour citer cette contribution: Dominique Rabaté, Pierre Schoentjes, "Micro-scopies", in *Revue critique de fiction française contemporaine*, n°1, décembre 2010, URL <http://www.revue-critique-de-fiction-francaise-contemporaine.org/francais/publications/no1/rabate_schoentjes_fr.html>

Le temps qu'il fait

À l'incipit de *L'homme sans qualités* Robert Musil écrit :

On signalait une dépression au-dessus de l'Atlantique ; elle se déplaçait d'est en ouest en direction d'un anticyclone situé au-dessus de la Russie, et ne manifestait encore aucune tendance à l'éviter vers le nord. Les isothermes et les isothères remplissaient leurs obligations. Le rapport de la température de l'air et de la température annuelle moyenne, celle du mois le plus froid et le mois le plus chaud, et ses variations mensuelles apériodiques, était normal. Le lever, le coucher du soleil et de la lune, les phases de la lune, de Vénus et de l'anneau de Saturne, ainsi que nombre d'autres phénomènes importants, étaient conformes aux prédictions qu'en avaient faites les annuaires astronomiques. La tension de vapeur dans l'air avait atteint son maximum, et l'humidité relative était faible. Autrement dit, si l'on ne craint pas de recourir à une formule démodée, mais parfaitement judicieuse : c'était une belle journée d'août 1913.¹

Cette histoire très brève, qui s'apparente à celles que nous nommons précisément microfictions, ouvre un des romans les plus totalisants qui soit. Elle témoigne de manière exemplaire comment le ponctuel se trouve lié au général, le fragment à l'ensemble, le micro au macro.

Le paragraphe est intéressant déjà parce que Musil y joue sur un genre d'histoire que partout dans le monde les hommes racontent sans doute le plus volontiers : elle porte sur la pluie et le beau temps. Même si ce sont ceux qui ont gardé un rapport étroit aux travaux de la terre qui en parlent le mieux, le temps qu'il fait continue à offrir des opportunités de récits quotidiens jusqu'aux plus citadins parmi nous. Selon une enquête récente réalisée en Angleterre, nous passerions six mois de notre vie à dramatiser le paysage - "Le ciel est menaçant aujourd'hui"-, à jouer sur des effets d'anticipation - "On annonce de la pluie"- ou à exploiter les possibilités du suspens - "Est-ce que le beau temps va tenir?"... Toute la panoplie des techniques de la narration se trouvent déployées dans ces récits brefs que nous tenons dans l'ascenseur ou devant la machine à café. L'éventail est large, du banal mais déjà métaphorique constat du "froid de canard" ou du "temps de chien" au très littéraire "Beau temps n'est-ce pas !" énoncé alors qu'il pleut à verse et qui détourne l'interlocuteur du temps déplorable pour l'inviter à regarder du côté de l'énonciation. Fiction déjà que cette phrase qui fait surgir en lieu et place de la pluie un paysage ensoleillé qui n'existe pas à ce moment.

C'est d'ailleurs précisément sur l'ironie que Musil s'appuie pour prendre à contre-pied simultanément les clichés des bulletins météorologiques et ceux de notre conversation de tous les jours. En 160 mots sa petite histoire est close, mais elle donne le ton qui sera celui de l'ensemble du roman.

L'exemple permet de rappeler que les microfictions, que nous étudierons ici dans un contexte littéraire, trouvent leur origine dans l'oral, et qu'à ce titre elles participent des manifestations les plus anciennes de l'art du récit. Il y a un aspect prototypique dans cette littérature qui semble venue de la nuit des temps. Si les microfictions semblent participer d'une archéologie de la littérature, elles s'inscrivent toutefois simultanément aussi dans la modernité telle qu'elle a été pensée à partir du Romantisme. On sait que Fr. Schlegel et le romantisme allemand accordaient une

place importante au fragment, pratique dans laquelle ils trouvaient une liberté nouvelle.

Une approche négative

Les microfictions participent-elles, par la vitesse qui leur est constitutive, du mouvement d'accélération général qui est celui de notre époque ? À quoi répond, pour l'écrivain comme pour le lecteur, ce désir de brièveté parfois extrême ? À la vue de certains textes très brefs, et volontiers joueurs, il serait commode de répondre à ces questions en condamnant les microfictions à travers l'évocation d'un lecteur - et d'un écrivain - paresseux. À une époque où Internet invite à enchaîner des sites à un rythme de clics toujours plus rapide, où des clips et des jeux vidéo rapides sont devenus étalon de vitesse et que dans les interviews télévisées le temps de réponse n'excède pas 20 secondes, d'aucuns pourraient voir dans la pratique une preuve supplémentaire de l'incapacité de notre époque à prendre le temps. Les fictions de l'extrême brièveté seraient le fait d'auteurs qui n'ont pas le temps d'écrire et qui s'adressent à un public qui n'a pas le temps de lire !

Ce serait aller vite en besogne, car les microfictions ne sont pas nécessairement d'accès facile, loin s'en faut. En outre les écrivains ont une tendance marquée à multiplier les textes brefs, à les juxtaposer ou à les organiser dans des ensembles plus vastes. Les *Microfictions* de Régis Jauffret l'illustrent, comme les *Fragments de Lichtenberg* de Pierre Senegès : il s'agit dans les deux cas de très gros volumes dans lesquels le micro et le macro se rejoignent. Dans une perspective différente encore c'est aussi ce que font *L'invention du monde* d'Olivier Rolin... ou les *Petits traités* de Pascal Quignard, qui, réunis, font de gros livres.

Le bref, le fragmentaire ne prend en effet de sens que s'il est mis en rapport avec un ensemble plus vaste, textuel ou contextuel : c'est ce que montrait déjà une entreprise comme *La vie mode d'emploi* de Perec, qui constitue, avec les proses brèves de Samuel Beckett, un des modèles auxquels se réfèrent aujourd'hui le plus volontiers les auteurs de microfictions.

La tradition

Si l'on choisit de se cantonner à la tradition littéraire, l'on peut faire remonter l'origine du genre aux *Fables* d'Ésope, mais on pourrait considérer aussi ces textes antiques dont nous n'avons connaissance que de manière fragmentaire : bribes de récits dont l'ensemble est perdu. La brièveté n'y est pas intentionnelle, mais elle est un fait pour nous aujourd'hui. Des écrivains établis s'y sont attachés depuis longtemps, ainsi Tchekhov, Kafka ou Beckett. Plus peut-être dans le monde anglo-saxon et hispano-américain que dans l'univers français, mais il faudrait une enquête à grande échelle pour en prendre la juste mesure.

Ce n'est que récemment, avec les possibilités de publication offertes par le Net, que l'on s'est efforcé d'établir un cahier de charge plus ou moins bien défini du genre. Certains y voient un genre d'écriture à contrainte où l'on s'efforce de raconter une histoire dans un espace qui tient en 40, 150, 500, 1000 mots... parfois plus encore ou alors moins ! L'ampleur est un critère toujours arbitraire et inconfortable de sorte

qu'il vaut mieux se borner à dire que les microfictions sont à la nouvelle ce que celle-ci est au roman.

Les nouveaux supports de l'écriture amènent qu'il existe aujourd'hui des magazines et des sites dédiés exclusivement à ce type d'écriture, ainsi *Flash Fiction Online*, *Quick Fiction* ou encore *Quimicamente Impuro*. Des sites semblables sont moins visibles dans l'univers français et francophone où l'ouvrage de Régis Jauffret *Micro-fictions* tend en outre à écraser dans les moteurs de recherche les sites consacrés aux fictions éclair ou autres nanofictions.

Certaines microfictions sont d'une brièveté extrême, et l'on cite souvent les vers de *Mattina* d'Ungaretti : "M'illumino/ d'immenso" ("Je m'illumine/ d'immense"). Célèbres sont aussi *El Dinosaurio (Le Dinosaur)* de l'écrivain guatémaltèque Augusto Monterroso : "Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí." ("Quand il se réveilla, le dinosaure était encore là.") et *L'Émigrant (El Emigrante)* du Mexicain Luis Felipe Lomelí : "¿Olvida usted algo? -¡Ojalá!" ("Oubliez-vous quelque chose ? – J'espère bien que oui !"). *L'autofictif*, le blog de Chevillard, propose un grand nombre de fictions d'une brièveté extrême ; ainsi tout récemment, "Houellebecq du toucan qui fait tout ce boucan ?" qui raconte la rentrée littéraire 2010 dans un univers thématique et formel immédiatement reconnaissable comme étant celui de l'auteur du *Hérisson*. Dans chacun de ces exemples l'on constate qu'à travers les jeux formels et/ou sonores la langue tient une place centrale.

La brièveté peut sans doute aller plus loin encore. Gabriel Zaïd avance dans *Le secret de la renommée* qu'on "pourrait même dire qu'il existe des tissus conceptuels (textes) créés par un seul mot : écologie (Haeckel en 1869), eugénisme (Galton en 1883), génocide (Lemkin, 1944), cybernétique (Wiener en 1948)"². Ces mots ne sont sans doute pas des fictions, mais ils racontent incontestablement une histoire... à chaque fois lourde de sens.

La langue et la création

La parabole, la chanson, le fragment, la citation, la publicité, la blague, l'anecdote, ... la liste est longue des pratiques concernées par la microfiction, même quand on ne retient que les microtextes qui participent de l'univers de la fiction et pas de celui du savoir. Ce qui est central dans tous les cas c'est l'économie verbale : c'est elle qui donne au texte sa densité. Dans les microfictions le sens naît du resserrement de l'expression : la brièveté parfois extrême des textes permet en outre une compréhension quasi immédiate, impossible dans le roman fleuve qui ne prend son sens que pour qui considère l'architecture globale.

André Jolles, qui a étudié un certain nombre d'écritures brèves dans *Formes simples*, publié en 1930, notait déjà la place centrale de la langue dans ces pratiques : "sous l'emprise d'une forme mentale déterminée, des phénomènes de même espèce quittent la diversité de l'être et de l'événement pour se cristalliser : le langage les prend dans son tourbillon, les choque, les malaxe et leur donne une forme nouvelle"³. C'était souligner l'importance du hasard créateur tel qu'il prend forme dans les structures de la langue.

Gabriel Zaid, dans l'essai cité précédemment et qui réfléchit aux microtextes dans leurs rapport avec l'écriture du moi, va plus loin et observe qu'une "impulsion

exploratrice semble inhérente au processus d'appropriation des mots. Les concepts de lapsus linguae et lapsus calami reconnaissent la création involontaire : parler et écrire avant de savoir ce qui se dit⁴. L'écriture automatique, le jeu du cadavre exquis des surréalistes explorait en effet déjà les possibilités de hasard créateur dont la brièveté était une condition nécessaire. C'est du nombre limité d'éléments qui entrent en jeu qui peut surgir un un sens... paradoxal ou non.

Chevillard, dont la "poésie" publiée dans ce numéro participe de ce type de création dans lequel la langue se trouve au premier plan, évoque à ce sujet les "nécessaires catastrophes"⁵ produites par le court-circuitage du langage conventionnel lorsque la métaphore ou l'humour entrent en jeu.

Ouvertures et intertexte

L'implicite et l'allusif sont constitutifs des fictions (très) brèves. Souvent, et c'est clairement le cas chez les auteurs abordés dans ce numéro, elles s'ouvrent sur l'intertexte. Lydia Davis est une des plus grandes écrivaines contemporaines de microfictions ; c'est aussi une des meilleures traductrices des classiques français en anglais et à ce titre elle vient de publier une nouvelle traduction de *Mme Bovary*. S'inspirant de ce récent travail de traducteur, Davis publie une série de microfictions inspirées par Flaubert. Dans "Pouchet's wife" elle évoque la mort de la femme de M. Pouchet, dont on sait que c'était un ami de Flaubert :

Tomorrow I will be going into Rouen for a funeral. Madame Pouchet, the wife of a doctor, died the day before yesterday in the street. She was on horseback, riding with her husband; she had a stroke and fell from the horse. I've been told I don't have much compassion for other people, but in this case, I am very sad. Pouchet is a good man, though completely deaf and by nature not very cheerful. He doesn't see patients, but works in zoology. His wife was a pretty English woman with a pleasant manner, who helped him a good deal in his work. She made drawings for him and read his proofs; they went on trips together; she was a real *companion*. He loved her very much and will be devastated by this loss. Louis lives across the street from them. He happened to see the carriage that brought her home, and her son lifting her out; there was a handkerchief over her face. Just as she was being carried like that into the house, feet first, an errand boy came up. He was delivering a large bouquet of flowers she had ordered that morning. O Shakespeare!⁶

Par petites touches, qui rejoignent des données connues de tous les lecteurs de Flaubert, cette microfiction fait résonner l'ensemble de *Mme Bovary*. Au-delà elle fait encore écho à la correspondance d'un Flaubert qui avouait avec un cynisme assumé être allé à l'enterrement de l'épouse de son ami pour se documenter et avait noté à son retour que le grotesque dépassait de loin tout ce qu'il avait pu imaginer.

En laissant le lecteur imaginer ici un Flaubert sensible à l'harmonie de la vie du couple et sincèrement touché par ce décès, sentiments qui peuvent passer pour conventionnels, Davis – pince-sans-rire – double Flaubert comme écrivain impassible chez qui ironie et sincérité restent en suspens jusqu'à ce que le lecteur se décide en faveur de l'une ou l'autre alternative. La microfiction embraye sur un univers familier

au plus grand nombre, de sorte que l'histoire ne s'arrête pas au bout des 196 mots mais s'ouvre sur tous les possibles qu'inspire la connaissance de *Mme Bovary*.

Le pli et le court-circuit

Dans la microfiction, un double mouvement paradoxal semble souvent à l'œuvre, comme le révèle aussi "Pouchet's wife". Quelque chose se referme aussitôt, interdisant le développement, le frappant du sceau d'une banalité connue d'avance. Le code, activé par le lecteur en même temps qu'il lit, joue à plein régime pour remplir les blancs du texte, pour les saturer presque par avance. La vitesse fonctionne grâce à cette complicité qui est l'une des forces de la microfiction quand elle réussit. Au lieu du roman attendu, au lieu *d'en faire toute une histoire* comme dit si bien la langue commune, une sorte de politesse retenue accélère tout le déroulement prévisible. Jusqu'à la chute qui peut, en un ultime sursaut, en retourner le sens in extremis. C'est la fonction de l'exclamation finale : "O Shakespeare" qui sonne comme une remarquable litote.

Cette façon de *regarder en minuscule* résulte d'une éthique du détachement, d'une morale de la retenue et du sens des proportions comme s'il s'agissait en fait de ramener à sa juste mesure ce qui est : seulement un accident (même mortel) d'une existence accidentelle, pas de quoi monter sur ses grands chevaux. Cette ironie de la microfiction est l'une de ses forces - et Éric Chevillard la pratique avec talent.

Car selon cet angle de vision, où le microfictif est une perspective sur la vie, c'est le monde même dans sa multiplicité quasi absurde mais joyeuse qui offre à foison ces scènes microscopiques d'étonnement, d'effroi ou de ravissement passager. Éclats de fictions momentanés, bouffées de rire ou d'angoisse que note le texte resserré sur lui-même. Au bord du pli aperçu mais conservé comme tel. Avant de se mettre à rêver ou à développer à partir de l'amorce que constitue la scène arrêtée.



Pour preuve, cette image : un présentateur de journal télévisé en gros plan, le visage très rond et assez ahuri, parle sans que l'on puisse entendre. À sa droite, une image de violeur recherché. Mais le portrait robot du présumé coupable ressemble étrangement à la tête de celui qui est en train d'en parler... Imaginons que l'on vienne de capter cette image distraitemment : sur l'écran d'un téléviseur muet dans un aéroport

ou chez soi, en zappant sur les chaînes de sa télévision. Elle vous arrive sans contexte, mais avec la force ironique d'un dispositif de redondance absurde. Elle évoque une scène d'un film d'Almodovar. L'on se met à rêver d'un enchâssement possible dans une fiction plus développée.

Car quelque chose fait un pli dans le redoublement des visages circulaires, dans la reduplication des identités contrariées, ces deux visages socialement antithétiques : à gauche, un afro-américain qui a réussi puisqu'il présente le JT, et à droite, un autre qui est, conformément aux canons sociologiquement racistes, un violeur dangereux. Un pli lourd de sens possibles, du côté du pathétique ou de l'idéologique. Mais l'image reste là, unique, sans suite : le pli se replie sur lui-même. Il fait un court-circuit et dans cette contraction fait jaillir le rire, libéré de toute signification qui surplombe.

La microfiction : un art de notre temps pour saisir des images en les privant du récit qui leur donnerait sens. Une façon d'isoler et de couper. Le plaisir de la multiplicité de l'unique.

Cruautés du micro

Nous venons de voir une version joyeuse de la microfiction, son potentiel d'absurdité. L'exercice banal d'une *époque* - magnifiquement reposante – du sens et de sa tyrannie narrative.

Mais cette contraction du microscopique peut aussi aller dans le sens d'une certaine cruauté. Rien n'interdit de la lire dans l'image du présentateur du JT... Et la mort de la femme de Pouchet n'est pas ce qu'il y a de plus gai. Accélération du scénario narratif et existentiel, mobilisation immédiate des codes de reconnaissance : ces deux phénomènes fonctionnent aussi bien comme des manières d'écraser toute potentialité imaginative. Tout serait joué d'avance ; tout serait dit en peu de mots, toujours les mêmes, selon le catalogue des répétitions du quasi même.

C'est l'impression que peuvent donner les microfictions de Régis Jauffret où la vie semble réduite à son codage pré-écrit : femme quittée, mari trompé, père trop intéressé par sa fille, enfants maltraités, ennui des existences pétrifiées, violence des rapports de force incessamment reconduits. La vie de *n'importe qui* (comme le rappelle l'exergue signé J. R. de *Microfictions* : "Je est tout le monde et n'importe qui") est livrée à une désespérante banalité – banalité que, d'un tour de vis supplémentaire, l'écrivain tire vers le maximum de cruauté possible.

La microfiction est bien le mode de la multiplicité, mais une multiplicité de la série ou du clonage, du simulacre de masse. En elle peut s'indiquer une mélancolie latente d'un tout qui manque ou, symétriquement, le regret d'une unicité héroïque (au sens strict de "héros", celui qui servait de support aux immenses récits d'aventures sans fin) pour un personnage qui aurait dû être, dans sa singularité triomphale, le contraire de n'importe qui.

La microfiction hésite entre un régime de potentialité maximale, par l'éclat du bref, et la projection (écrasante et écrasée) d'un récit qui se trouve d'avance réduit. Elle tire peut-être de cette hésitation sa force paradoxale. Une réalité toujours conditionnelle se donne à entrevoir dans la multiplication des identités de passage : je suis X puis Y, et Z et encore A, B.... selon une liste infinie, sans autre ordre que la contingence d'une

machine à fabriquer des incarnations incessantes. Mais à peine saisi par l'exaltation de l'incarnation, le sujet sent le masque (social, sexuel) tomber sur son visage et le scénario de la vie possible devient le cauchemar d'une fin déjà programmée.

Le rapport à la poésie

Entre suspension et accélération, les formes et les effets de la microfiction sont donc multiples. Et l'on comprend l'intérêt de ce qui ne peut se penser que comme une "forme", parce qu'elle offre peut-être d'abord son inépuisable capacité plastique à épouser les intentions contraires. Et l'une des raisons de l'attraction de la microfiction peut tenir à cette malléabilité, au caractère ouvert de la liste ou du paradigme qu'elle propose immédiatement.

En ce sens la microfiction n'est pas le fragment qui suggérerait avec force et nostalgie le tout, métonymiquement indiqué, désiré. Telle est du moins la version romantique du fragment, qui a exercé un prestige durable sur la littérature européenne. La microfiction est délibérément du côté de la liste : structure ouverte, sans hiérarchie ni pathos du tout qui ne peut se rejoindre. Car il y a toujours à rajouter dans une liste. Et symétriquement, il y a toujours possibilité d'enlever ou de sauter. Comme chez Pascal Quignard ou Emmanuel Hocquard, la liste est alors pensée comme une arme contre la malédiction (romantique, blanchotienne) du fragmentaire. Le monde est une table où brillent des objets qu'il faut à la fois séparer et réunir.

L'espace de cette opération est le texte. La brièveté du texte peut justement servir ce dessein. Brièveté qu'on pourra, si l'on veut, aussi bien dire poétique. Car la microfiction peut avoir des affinités avec le haïku (dont on sait l'extraordinaire floraison aujourd'hui, et la remarquable productivité). Deux formes, très réduites, d'exercices d'écriture, dont les lieux mêmes de publication se trouvent multipliés par les nouvelles technologies de la communication. Deux façons peut-être de saisir sans le retenir le multiple dans son apparaître insaisissable, dans son instantanéité bouleversante et banale.

Sortant de la narration, ou touchant volontairement à ses limites, la microfiction se rapproche de ce qu'avait pu tenter Henri Michaux, à savoir : l'essai extrêmement rapide et provisoire d'une autre forme, aussitôt abandonnée pour une autre expérimentation. Un essai où le figural prime sans doute sur la constitution imaginaire d'une identité. Pour reprendre la suggestion de Laurent Jenny à propos de Michaux justement, s'indique alors une limite où les figurations du Moi comptent plus que les fictions du Moi.

Avec la carte blanche donnée (et qu'il a acceptée très généreusement pour cette première parution de la revue) à Éric Chevillard, c'est sans doute à cette limite que nous touchons : c'est à un moment de rencontre tangentielle entre la brièveté du poème et la contraction du narratif que nous invite alors le *micro*.

Dominique Rabaté et Pierre Schoentjes
Université de Paris III - Ghent University

NOTES

- ¹ Robert Musil, *L'homme sans qualités*, trad. Ph. Jaccottet, Paris, Seuil, 1965, t. I, p. 9.
- ² Gabriel Zaïd, *Le secret de la renommée*, trad. Chr. Defoin, Paris, Les Belles Lettres, 2009, p. 151.
- ³ André Jolles, *Formes brèves*, trad. A. M. Buguet, Paris, Seuil, 1972 (1930), p. 211.
- ⁴ Gabriel Zaïd, *Le secret de la renommée*, trad. Chr. Defoin, Paris, Les Belles Lettres, 2009, p. 155.
- ⁵ “Des crabes, des anges et des monstres”, interview d’E. Chevillard par M. Laraudi, in: *Devenirs du roman*, Inculte/ Naïve, janvier 2007. Le texte est disponible sur le site de Chevillard: http://www.eric-chevillard.net/e_descrabesdesanges.php; consulté le 15 octobre 2010.
- ⁶ Lydia Davis, “Pouchet’s Wife” in : *Ten Stories from Flaubert*, *The Paris Review*, 194, automne 2010, <http://www.theparisreview.org/fiction/6038/ten-stories-from-flaubert-lydia-davis>, consulté le 15 octobre 2010.
- ⁷ Voir son étude : “Fictions du Moi et figurations du Moi”, in *Figures du sujet lyrique*, dirigé par Dominique Rabaté, PUF, Perspectives littéraires, 1996.

Microfiction et roman dans la littérature française contemporaine

Résumé L'apparition du préfixe "micro" ou "mini" appliqué à la littérature et aux arts est récente en France: Régis Jauffret publie son roman *Microfictions* à la rentrée littéraire 2007 et en septembre 2008 se termine l'exposition "Micro-narratives". Divers autres événements confirment l'actualité de cette écriture, proche du *microrrelato*, dont on sait le succès dans le domaine hispanophone. L'article voudrait, à partir de textes de Roland Barthes et de l'Oulipo, enquêter sur la position des textes minuscules en France en mettant l'accent sur les rapports entre roman et microfiction. Le microrécit peut-il être considéré comme une mise en question du roman en tant que forme et genre littéraire? C'est dans le texte bref que se cristalliseraient, selon cette hypothèse, certaines questions majeures d'une poétique du roman contemporain confrontée à la logique textuelle d'une combinatoire apparemment contingente de fragments textuels et réflexifs épars.

Abstract In France, the use of the prefix "micro" or "mini" as applied to literature and art is relatively recent: Régis Jauffret published his novel *Microfictions* in 2007 and September 2008 saw the closing of the exhibition "Micro-narratives. Tentation des petites réalités" at the Museum of Modern Art of Saint-Etienne Métropole. Other events also confirm the pertinence of this writing practice, similar to the *microrrelato* in the Spanish-speaking context. Inspired by the work of Roland Barthes and by the Oulipo group, this article will explore the state of the micro-text in France, focusing on the relationship between the novel and microfiction. Does the micro-narrative call into question the novel as a literary form and genre? If so, then the short text would seem to crystallize certain pertinent questions concerning the poetics of the contemporary novel as critics are increasingly confronted with a textual logic residing in the apparently random combination of brief and scattered narrative fragments.

Mots-clés Barthes, Oulipo, Hervé Le Tellier, microrécit, médias

Si l'on étend la distinction, abstraite et polyvalente, entre micro et macro au domaine littéraire, notamment au panorama de la littérature contemporaine, française et internationale, on en vient vite à évoquer la distinction entre roman et microfiction, la forme totalisatrice du roman constituant l'un des pôles de cette opposition, la microfiction, forme discontinue, étant située à ses antipodes. Cette dichotomie invite à réfléchir sur la manière de penser la relation dia- ou synchronique entre micro et macro, microfiction et roman. D'aucuns vont jusqu'à postuler une succession des genres littéraires en question : l'ère postmoderne ayant eu raison des *grands récits*, la microfiction se serait substituée au roman (moderne et selon l'avis de certains même postmoderne)¹ dont elle aurait pris la place au sein d'une hiérarchie des genres littéraires – réflexion qui apparaît comme l'écho lointain d'une poétique d'avant-garde, d'une esthétique de rupture. Une deuxième figure d'interprétation essaye de projeter cette relation à l'intérieur de la seule histoire du roman et nous parle de son évolution vers sa fragmentation, voire son fractionnement, déniait par là à la microfiction son statut de genre littéraire autonome. Très nombreux sont en effet les travaux qui traitent de la fragmentarisation, de la discontinuité progressive, voire de la contingence des formes élémentaires du roman contemporain – sans pour autant

Pour citer cette contribution: Andreas Gelz, "Microfiction et roman dans la littérature française contemporaine", in *Revue critique de fiction française contemporaine*, n°1, décembre 2010, URL <http://www.revue-critique-de-fiction-francaise-contemporaine.org/francais/publications/no1/gelz_fr.html>

mettre ce développement en rapport avec celui d'autres (micro-)formes littéraires contemporaines, comme s'il s'agissait de conserver le cadre esthétique du roman, qui serait en même temps un cadre épistémologique, celui du maintien d'une certaine vision d'ensemble. On pourrait, pour cette deuxième variante, mentionner les nombreuses métaphores structurelles censées expliquer le mode de fonctionnement textuel en mettant l'accent notamment sur le rapport entre la partie, l'élément et l'ensemble du texte romanesque – images de la mosaïque, du puzzle, du tissu, de la galaxie, de la constellation, pour n'énumérer que celles dont la succession permettrait à elle seule d'écrire une espèce d'histoire littéraire du roman contemporain à partir des années 60.

L'on pourrait envisager une autre lecture. Le microrécit comme genre littéraire constitue selon cette interprétation une mise en question du genre romanesque: c'est dans le texte ultra-bref que se cristallisent certaines questions majeures d'une poétique du roman. Le microrécit présente un défi pour le roman parce qu'il le réduit à une extension minimale qui lui fait perdre son développement romanesque et met en question la synthèse causale et temporelle qui le caractérise, en le soumettant à une combinatoire dont l'articulation n'est pas nécessairement transparente. Le microrécit semble être pris entre le postulat d'une cohérence minimale indispensable à toute narration et la contiguïté de fragments textuels et réflexifs épars, sans que cette dialectique puisse être nécessairement synthétisée, comme ont tenté de faire les modèles d'histoire littéraire présentés ci-dessus. La pluralité du texte, considérée dans un premier temps comme une simple métaphore pour désigner la polysémie du texte littéraire déterminant les processus de sa réception paradoxale comme unité littéraire, est devenue ensuite une catégorie de sa structure interne, fractionnée en une multitude d'éléments textuels dont la cohérence a été systématiquement désintégrée. Transformant le texte lisible en un texte *scriptible*, de la littérature en *écriture*, du roman en texte puis en *romanesque* (Roland Barthes), cette pluralité du texte en est venue aujourd'hui à présenter une réalité tangible.

Le défi que doivent relever tant la pratique que la théorie littéraire, c'est Carpentari-Messina qui en a eu l'intuition : "Il est apparu clairement qu'on ne peut enfermer la brièveté ni dans un *genre* ni dans une *forme*"². Une fois arrivé à ce point (qu'on peut, mais qu'on ne doit pas partager), ce serait non seulement la notion de genre qui subirait l'effet disséminateur de la brièveté, sous forme de la microfiction, mais la notion de forme elle-même, ce qui situerait la dimension micro-logique de la brièveté de l'autre côté, au-delà ou plutôt en-deça de la littérature et de son histoire³.

Il est intéressant d'observer dans ce contexte qu'en Amérique latine⁴ on discute du *microrrelato* moins dans sa corrélation avec le seul roman mais avec d'autres formes narratives synthétiques proches comme les *series narrativas no secuenciales* que seraient les *novelas por entregas*, *novelas fragmentarias*, *minificciones integradas*, *series de minificciones*, *series fractales*, etc.⁵. À cette liste pourraient être s'ajouter, en ce qui concerne le domaine francophone, des textes qui, eux, essaient de rallier nécessité et contingence formelles, comme les abécédaires, les dictionnaires, les listes etc.⁶. Il s'agit de textes qu'on interprète parfois, et cela me semble un indice pour une approche nouvelle dans la façon de penser l'évolution de la forme littéraire dans le temps et l'espace, non plus par le concept épistémologique et esthétique de fragment, lourd de connotations romantiques et/ou modernes, totalisatrices, auquel appartiendraient la plupart des métaphores poétologiques énumérées ci-dessus (comme celle

du puzzle entre autres), mais par la métaphore du fractale⁷. Ce terme désigne une forme qui fait apparaître à différents niveaux d'agrégation et, partant, à des échelles d'observation différentes des motifs et structures similaires au-delà de toute logique subordinatrice. Ce n'est, par conséquent, plus l'idée d'une différence esthétique qui est au centre du débat, mais une logique susceptible de conceptualiser la récurrence d'éléments identiques sans recourir pour cela à une vision cyclique de l'histoire (littéraire), le fameux "retour à". Une série de microtextes sous forme d'une collection, d'un recueil, d'une anthologie ou d'un roman obéit selon ce point de vue à un mouvement de répétition, de reproduction et de transformation de formes littéraires "simples" sans pour autant constituer nécessairement une forme *plus* significative que celle des textes, c'est-à-dire des microfictions, qu'il inclut. La question de l'unité ou de la différence de la microfiction oscille de cette manière entre la série de textes et le texte qui en constitue un élément.

De cette ouverture théorique, au-delà des limites imposées par l'idée de genre littéraire ou celle d'une unité, formelle ou autre, résulte, en Amérique latine, une perception double du microtexte selon une position dite "narrativista"⁸ et une deuxième "transgénérica", une dichotomie qui par ailleurs évolue partiellement en parallèle avec celle entre les termes de *microficción* et de *microrrelato*. Est-ce que le *microrrelato* comme "género protéico"⁹, comme "género omnívoro"¹⁰, caractérisé par une "hibridación genérica"¹¹ est nécessairement de nature narrative ?

Une des conséquences de cette mise en perspective du *microrrelato* pourrait être l'introduction, dans l'analyse de la littérature française contemporaine, de la notion de microrécit qui compléterait celle de microfiction, notion qui non seulement accentuerait un parallélisme évident du développement de la littérature française contemporaine avec celui de la littérature dans d'autres pays, mais qui, en plus, rendrait justice au développement de la littérature française de la seconde moitié du XX^e siècle, plus particulièrement du roman, qui voit des microformes littéraires se développer notamment à partir de et dans la réflexion théorique sur le roman ou la narration. Réflexion théorique elle-même de plus en plus fragmentaire comme celle, par exemple de Maurice Blanchot, qui préfère la notion de *récit* à celle de roman ou de narration, ou celle de Roland Barthes et d'autres, et qui finit par se confondre avec une pratique littéraire actuelle.

Si au cours de la discussion sur le microrécit aussi bien sur un plan national qu'international, surgit quelque référence à des auteurs français, c'est le plus souvent de Roland Barthes et du groupe littéraire Oulipo¹² qu'il est question, raison pour laquelle j'aimerais leur consacrer les quelques réflexions qui suivent. Quel est, sur fond de ce que nous venons de développer, le rapport entre la narration, voire le roman, et la forme très brève tel que le conçoivent cet auteur ou ce groupe littéraire ?

Quand on suit le raisonnement de Roland Barthes sur la notion de brièveté, sur l'écriture courte, aussi bien sur un plan théorique que dans sa propre écriture, c'est une inversion de perspective qui attire tout d'abord l'attention. S'il parle de la forme littéraire courte, c'est plutôt de sa discontinuité, de l'interstice ou de l'interruption de son déroulement et de son enchaînement spatial et temporel qu'il est question. La perspective de Roland Barthes pourrait se résumer dans sa question quant à l'esthétique du fragment chez Schumann, centrale pour tout roman et *a fortiori* pour tout microrécit : "il appelait le fragment 'intermezzo' [...]: tout ce qu'il produisait était finalement *intercalé* : mais entre quoi et quoi? Que veut dire une suite pure

d'interruptions?"¹³. Ce type d'argumentation part d'une réflexion non pas sur la forme, mais sur l'absence de forme. Se plaçant en dehors de l'écriture et non pas dans une quelconque logique évolutive de celle-ci, Roland Barthes revient dans les années 70 aux sources de sa réflexion littéraire, celle de la recherche d'un degré zéro de l'écriture, qui justement avait pris son point de départ dans la recherche d'une forme littéraire et de la "morale de la forme"¹⁴, recherche que continue en quelque sorte sa propre pratique microtextuelle à partir du milieu des années 70.

Quand on essaye de retracer ce parcours à la recherche des figures de pensée qui lui servent à conceptualiser la relation entre des éléments textuels à première vue contingents, il est intéressant d'observer comment Roland Barthes oscille entre des approches extra- et intralittéraires. C'est ainsi qu'il confère, dans un premier temps, à l'écriture courte et fragmentée la tâche d'une critique de l'idéologie dominante et de ses formes d'articulation ; l'attribution d'une dimension pragmatique au texte serait donc susceptible d'assurer l'unité sinon formelle du moins fonctionnelle du ou des fragments textuels. C'est dans ce sens que dans *Vingt mots-clés pour Roland Barthes* (1975) il fait l'éloge de la "systématisation du goût de la forme courte" pour déconstruire la *dissertation* et le *discours*¹⁵. C'est dans le même sens que dans "La dernière des solitudes" il parle d'une esthétique de la brièveté, d'une "décentration du sens"¹⁶ à laquelle correspondrait, au niveau de la lecture, le "goût de la lecture discontinue"¹⁷.

Face à la prétendue clôture idéologique du texte dogmatique, Barthes préconise l'idée de la potentialité du texte fragmentaire toujours prêt à prendre un nouveau départ, un nouveau sens. Mais cette ouverture pose en même temps problème quant à la conception d'un ensemble textuel, problème qui entre progressivement dans son horizon de réflexion, se traduit dans sa propre écriture et continue de l'occuper jusqu'à la fin de sa vie. En dehors de sa vision d'une fonction critique du texte fragmentaire, Roland Barthes a recours à d'autres logiques pour constituer un cadre conceptuel aux écritures très brèves.

L'exemple qu'il choisit, depuis *L'empire des signes* (1970) jusqu'à son dernier cours sur le roman, pour critiquer le roman comme paradigme du texte moderne, est le haïku japonais. Cela place son argumentation qui est au fond littéraire, dans un cadre conceptuel plus large, englobant, celui d'une logique interculturelle, comme supplément et figure de légitimation d'un raisonnement littéraire entre micro et macro. Il construit une double dichotomie enchevêtrée – le poids d'une tradition littéraire et idéologique française apparemment obsolète d'un côté, le centre vide d'une culture japonaise de l'autre, et celle entre poésie et prose : "Aussi le haïku semble donner à l'Occident des droits que sa littérature lui refuse"¹⁸. Cette logique interculturelle comme une espèce d'apriori sert donc à compenser ce que tient de perturbateur l'idée d'une contingence d'une écriture fragmentaire et fragmentée. Il est en effet intéressant de voir que dans l'horizon de cette opposition interculturelle trouvent place et se voient légitimées toute une série de dichotomies littéraires autour desquelles Barthes organise sa vision sinon d'une évolution littéraire vers l'écriture brève, du moins une oscillation entre macro- et microforme : longueur/ brièveté, description/ apparition, langue/ langage, rhétorique/ notation (cf. pour cette dernière opposition *La chambre claire*), etc.

Vient s'y ajouter – au fond à partir de *L'empire des signes* – une autre dichotomie entre le texte et ce qui lui est extérieur et qui pourtant a un effet rétroactif sur l'écriture, c'est celle entre le texte et d'autres médias, dont la photographie. Déjà dans

L'empire des signes la photographie tenait le même rang que le fragment textuel dans l'organisation du texte, mais c'est notamment dans *La chambre claire* que nous voyons comment la réflexion sur la photographie éclipse celle sur le texte. La réflexion sur la notion de brièveté (l'instant photographique, le *punctum*, la redéfinition de l'aventure [romanesque] en un moment qui ad-vient, moment d'intensité affective, voire de présence) est en même temps une réflexion sur les contours du livre à venir, que Barthes pense à partir de la microfiction : "Ceci rapproche la Photographie (certaines photographies) du Haïku. Car la notation d'un haïku, elle aussi, est indéveloppable : tout est donné, sans provoquer l'envie ou même la possibilité d'une expansion rhétorique"¹⁹. Là où la production actuelle des auteurs de microfiction concerne plutôt l'interférence ou l'adaptation de la littérature au contexte médiatique caractérisé par une combinaison de médias et par un processus transformateur qui écarte toute dimension référentielle, la réflexion de Barthes sur la brièveté et le microrécit, quant à elle, porte sur le dualisme entre l'art et la référence, symbolisée par la photographie, même si au premier coup d'œil elle prend l'aspect d'une réflexion intermédiaire.

C'est en 1978, la même année de la publication de *La vie mode d'emploi* de Georges Perec, dont il sera question plus tard, que Roland Barthes entame un cours au Collège de France ayant pour sujet "[l]a préparation du roman" (1978-1980), cours qu'il double de nombreux travaux qu'on pourrait qualifier de microrécits, une *chronique* dans le *Nouvel Observateur*, série de textes brefs présentés comme "des bouts d'essais pour un roman"²⁰, un projet de roman qui l'occupera dès l'été 1979 et auquel il donne, par allusion à l'œuvre de Dante, le titre provisoire de *Vita Nova*, une série d'instantanés et de réflexions littéraires brèves écrite après la mort de sa mère en 1977 et publiée de manière posthume sous le titre *Journal de deuil* (Paris, Seuil, 2009), et les textes des *Soirées de Paris*. J'évoque de manière détaillée ces multiples projets d'écriture de Barthes parce qu'ils représentent quantitativement le point culminant de sa recherche sur le roman et qu'ils témoignent simultanément dans leur hétérogénéité comme dans leur caractère microtextuel, de la difficulté de cette recherche sur l'innovation de la forme romanesque qu'il entame en 1978 paradoxalement avec une réflexion sur Marcel Proust. Au moment d'écrire la *Recherche* cet auteur aurait, comme le critique à la recherche d'une réorientation de son écriture, hésité entre différents types d'écriture, la critique, l'essai et le roman²¹. La "*tierce forme*, ni Essai, ni Roman"²², Barthes l'exemplifie dans son analyse de l'incipit de la *Recherche* : elle serait caractérisée par la suppression de la chronologie, de la causalité, elle ferait surgir des fragments narratifs et intellectuels au-delà de toute logique narrative traditionnelle et se caractériserait par une dimension métatextuelle²³. Cette recherche d'une "Scienza Nova" ou encore "Vita Nova"²⁴ qu'exemplifie pour lui l'œuvre proustienne, Roland Barthes la pousse jusqu'au point où ce roman-là ne ressemble plus guère au roman – même pas dans sa version proustienne –, mais plutôt, et son écriture de plus en plus courte nous le démontre, à une série de microrécits, c'est du moins dans ce sens qu'on pourrait lire ses textes suivants depuis *L'Empire des signes* (1970), en passant par *Roland Barthes par Roland Barthes* (1975), *Fragments d'un discours amoureux* (1977) et la série de textes évoqués ci-dessus. Le point de départ de cette recherche réside, nous l'avons vu, dans une figure dialectique qui voudrait inscrire la *tierce forme* dans la continuité de l'histoire littéraire, dont le roman. On verra quelles difficultés entraîne un point de vue pareil.

Dans son cours, dont la conférence sur Proust constitue une espèce d'introduction, Barthes retrace la voie qu'emprunte le roman entre désintégration et réintégration potentielle à travers de nombreuses stations de l'histoire littéraire dont je n'aimerais relever que deux exemples: la tradition japonaise du Haïku dont il a déjà été question ainsi que la vision mallarméenne d'un livre absolu représentent les deux pôles de son argumentation. Le Haïku constitue pour Roland Barthes une espèce de microtexte: "Haïku = forme exemplaire de la Notation du Présent = acte minimal d'énonciation, forme ultra-brève, atome de phrase qui *note* (marque, cerne, glorifie: dote d'une *fama*) un élément ténu de la vie 'réelle', présente, concomitante" (PR 47). Le Haïku comme forme littéraire de l'éphémère est aux yeux de Barthes anti-allégorique, proche des discours du quotidien, sans contour ni signification (PR 127). Barthes voit le roman contemporain à une nouvelle croisée des chemins: "D'autre part, comment passer de la Notation, donc de la *note*, au Roman, du discontinu au flux (au nappé)?" (PR 46) ou plus précisément: comment pourrait-on s'imaginer le *passage* de la micro-technique de *Notatio* au roman, d'une "Notation fragmentée du présent (dont nous avons pris le haïku pour la forme exemplaire) à un projet romanesque?" (PR 137). Pour ce faire, Barthes introduit le concept de l'*incident*, en tant qu' "événement immédiatement significatif" (PR 153), phénomène situé à la limite de ce qu'une forme littéraire en tant que système de représentation peut exprimer et dont l'authentification appartient plutôt au domaine de l'affectif. De son propre aveu, depuis *Le plaisir de texte* (1973) son écriture tend vers la catégorie de l'incident. Cette catégorie extra-textuelle, non plus dialectique, ne résout pas pour autant les problèmes d'organisation et de cohérence textuelle qui avaient amené Roland Barthes à construire une nouvelle dialectique historique de formes littéraires (la *terce forme*). La vision de Mallarmé d'un livre absolu fascine Barthes parce qu'elle constitue, elle aussi, une réponse à la question soulevée à l'exemple du haïku, celle du passage problématique de la notation fragmentée du présent à l'unité d'un roman, ou, dans le vocabulaire mallarméen, de l'album au livre: "Le Livre (Mallarmé: le Livre Total. Le Livre-Somme. Le Livre Pur); L'Album (Circonstance. Rhapsodique. Journal)". L'attitude de Barthes face à cette opposition est ambivalente et nous le voyons, à mon sens, progressivement renoncer à transformer cette opposition en une dialectique de formes littéraires, ce qui avait été son intention au départ. Tantôt, faisant référence à Baudelaire et Edgar Allan Poe, il revalorise l'album comme la forme de la représentation du monde qualifié d' "*inessentiel*" (PR 251), de "non-un, non hiérarchisé, éparpillé, pur tissu de contingences, sans transcendance" (PR 252). Tantôt il essaie de résoudre cette aporie par un modèle cyclique qui repose sur la notion de ruine: "À l'autre bout du temps, le Livre fait redevient Album: l'avenir du Livre, c'est l'Album, comme la ruine est l'avenir du monument [...]" (PR 258) - image ambiguë, car la ruine (la citation, le fragment transmis) est, d'un point de vue esthétique, une image productive ou, comme dit Barthes, "germinative"²⁵. Finalement, il reste sceptique et irrésolu face à ces deux options fondamentales du choix d'une forme littéraire, irrésolution que traduit sa notion d'incident située à la limite d'une forme littéraire signifiante.

Mon deuxième exemple, le groupe littéraire Oulipo, qui, nous l'avons vu, est également un des points de référence dans le débat international sur le microrécit, nous permet, comme dans le cas de Roland Barthes, de réunir dans une même analyse de l'évolution de la littérature contemporaine la vision diachronique (le groupe a été fondé en 1960 et l'on pourrait citer les *Exercices de style* [1973] de

Raymond Queneau comme l'un des premiers microrécits emblématiques du groupe) et synchronique. Pour les membres du groupe se pose, non moins que pour Roland Barthes, la question de la production de textes à partir de micro-éléments textuels, de leur combinatoire, de leur sérialité qui n'est pas sans rappeler la "constellation" de Roland Barthes ; d'un côté comme de l'autre on trouve l'insistance sur la potentialité (des débuts contre l'idée d'une clôture du texte), la discontinuité. Pour Roland Barthes comme pour l'Oulipo, la théorie et la pratique de la littérature sont également importants. Un autre parallèle plus important pour notre propos me semble cependant l'oscillation générique qu'on trouve dans quelques travaux de l'Oulipo où interviennent simultanément roman et microrécit (ou ce que l'on pourrait interpréter comme tel). Un exemple en est *La vie mode d'emploi* (1978) de Georges Perec, que l'auteur conçoit comme un "romans" au pluriel. Ce texte essaie de raconter dans une série de textes ultracourts et selon un procédé combinatoire, la vie des habitants dans différents appartements d'un immeuble par la mobilisation de la mémoire, résumée dans la métaphore topographique de la maison, et d'un projet artistique, celui du peintre Valène qui voudrait fixer sur sa toile l'histoire de la maison et celle de ses habitants, projet dont Perec nous montre l'échec, puisqu'à la fin du livre, lorsque Valène meurt, la peinture s'avère vide. L'autre projet pour ainsi dire 'avant-gardiste' mis en scène dans le roman – le projet de Bartlebooth – connaît le même échec. En incorporant dans son roman la faillite de deux projets totalisateurs de la littérature moderne, étroitement liés à l'histoire du roman, Perec met en question l'unité même de son propre texte, de la multiplicité des narrations, romans et microrécits qui le constituent. Ce faisant il anticipe la problématique du microrécit – qui, selon la lecture que je propose ici, est celle du roman –, problématique qui porte entre autres sur l'unité formelle et sémantique d'une pluralité de textes, leur combinaison et contextualisation et les règles de leur reproduction. Il ira jusqu'à nous présenter la version la plus radicale d'un microrécit, la narration d'une ligne : je m'appuie ici sur l'une des annexes du livre, *Rappel de quelques-unes des histoires racontées dans cet ouvrage*, une liste de plus d'une centaine de titres d'histoires qui dans *La Vie mode d'emploi* ne sont souvent qu'évoquées, mais que le lecteur peut reconstituer à partir des 67 pages que comporte l'index.

Chez deux autres représentants de l'Oulipo, l'on retrouve une oscillation générique semblable qui montre premièrement quelles conséquences peut avoir la pratique encore peu codifiée du microrécit sur la différenciation du système générique des textes narratifs et deuxièmement comment elle peut catalyser sa transformation. La présentation des travaux d'Hervé Le Tellier sur le site officiel de l'Oulipo et plus particulièrement les genres littéraires à l'aide desquels il organise ses publications, dispense de recourir aux principes théoriques de l'Oulipo, à savoir la combinatoire, pour expliquer une relation avec le microrécit. C'est lui-même qui établit ce rapport quand, parmi les différentes catégories littéraires – le roman, les nouvelles, l'essai, la poésie, l'œuvre graphique, etc. – qui regrouperaient ses travaux, les reconfigurant en quelque sorte, il fait également figurer la catégorie "BO & pico-publications", rapprochant de la sorte l'Oulipo et le microrécit. Une catégorie semblable porte le titre "Fragments & texticules". C'est de cette manière que des mots-clés de la discussion du microrécit apparaissent dans l'autoportrait poétologique d'un membre de l'Oulipo : la catégorie de la brièveté (les "pico-publications"), la notion de fragment ainsi que des termes génériques spécifiques comme "texticules". De plus, Le Tellier rend perméables les limites entre roman et microrécit en incluant des textes à peu

près identiques simultanément dans les deux catégories. Ainsi *La chapelle sextine* (2005), une combinatoire sexuelle d'un certain nombre de personnages, apparaît sous le label *roman*, tandis que des textes comparables comme *Cités de mémoire* (2003) – un hommage au *Città invisibili* de Calvino – ou *Sonates de bar* (1991) figurent sous le concept de *nouvelle*, et sous la catégorie “Fragments & texticules” on trouve un texte strictement de la même facture : *Les Amnésiques n'ont rien vécu d'inoubliable, ou Mille réponses à la question “À quoi tu penses?”* (1998), une variante des *Je me souviens* de Georges Perec²⁶.

Michelle Grangaud, pour citer encore un troisième auteur de l'Oulipo, opère, elle aussi, avec des dénominations qui rivalisent avec le roman : je ne mentionne que deux de ses travaux que l'on pourrait qualifier de micro-textes, *Geste. Narrations* (1991) et *Jours le jour. Chronique* (1994). Le premier texte met en scène la singularité du geste, multiple mais non pas réductible dans une trame ou une histoire. Caractérisé par des bribes textuelles de trois lignes, dont les deux premières sont constituées d'éléments de phrase d'un à cinq mots et la dernière, plus longue, d'environ 9 mots, un rythme textuel se met en place qui ne s'apparente ni à la poésie ni au poème en prose mais à une approximation de la narration toujours renouvelée et toujours déçue.

Dans *Jours le jour*, un texte qui fait alterner des morceaux textuels d'une demi-page portant pour titres des indications topographiques (*Entrée, passage du Ponceau; rue des Solitaires; galerie du Caire; Cité Bergère*, etc.), ce rythme naît du choix de certains titres désignant des connexions à la fois topographiques et métatextuelles (*Passage, Trajets, Ensemble, Vue cavalière* etc.). Deux livres plus récents sont d'une facture nettement plus radicale : *Calendrier des poètes* (2001) et *Calendrier des fêtes nationales* (2003), composés de textes extrêmement courts, parfois de moins d'une ligne, forment un calendrier dont le caractère monumental potentialise aussi bien la fonction mémorielle que la fonction narrative du texte, c'est-à-dire des microtextes qui le constituent.

Et l'on pourrait se demander si la dimension microfictionnelle, la tension entre microrécit et roman ne se radicalise pas, dans le cas de l'Oulipo, si l'on considérait la simple *contrainte*, c'est-à-dire la règle de production textuelle selon l'Oulipo, comme une espèce de microrécit (cf. par exemple le texte de Raymond Queneau *Un conte à votre façon* de l'année 1967, ou les nombreuses contraintes que l'on trouve sur le site de l'Oulipo [oulipo.net]). Et n'est-ce pas également une espèce d'allégorie du microrécit, que la publication de textes oulipiens qui mettent en scène, pour ainsi dire, le fait de renoncer à la littérature ? Je pense ici aux textes de Marcel Bénabou, *Pourquoi je n'ai écrit aucun de mes livres* (Paris, Hachette, 1986), *Jette ce livre avant qu'il ne soit trop tard* (Paris, Seghers, 1992).

Nous avons vu que le microtexte fait souvent partie d'une constellation intermédiaire²⁷ ; c'était déjà le cas dans certains des textes de Roland Barthes. L'exemple des *papiers de verre* de Hervé Le Tellier nous parle peut-être le mieux de cette stratégie textuelle et nous permet peut-être aussi de noter, à la fin de notre réflexion, des différences entre l'écriture microtextuelle de Roland Barthes et la pratique contemporaine du microrécit. Il s'agit, dans le cas des *papiers de verre* d'Hervé Le Tellier, de textes extrêmement courts, pas plus de 25 mots, des textes d'un statut générique hybride oscillant entre l'aphorisme, la sentence, la chronique, le journal, voire la miniature autobiographique. Déjà le média de publication, la “*Lettre check-list*” du journal *Le Monde*, envoyé par courrier électronique et qui s'apparente donc à la cor-

responnance tout en imitant une page de journal, permet de mesurer la complexité intermédiaire de cette production de microtextes. S’y ajoute bien sûr également le ‘genre’ d’une check-list, d’une liste de contrôle des choses à faire, dont le caractère performatif constitue un commentaire ludique sur la relation entre texte et réalité.

Le Monde.fr EDITION ABONNÉS		check-list
		mardi 5 juin 2007
LES FAITS	LA TOILE	LES ENVIES
<p>papier de verre</p> <p>— Hervé Le Tellier —</p> <p>La "nouvelle vague" Sarkozy, dit François Fillon. Pour <i>Le Mépris</i> et <i>Les 400 Coups</i>, on voit bien les auteurs, mais qui est <i>A bout de souffle</i>, et qui est <i>La Jetée</i> ?</p>	<p>Espagne : l'ETA annonce la fin du cessez-le-feu</p> <p>L'organisation séparatiste basque a prévenu ce matin qu'elle mettrait fin à partir de mercredi minuit au cessez-le-feu permanent, annoncé le 22 mars 2006. Dans un communiqué, l'ETA accuse le gouvernement d'"avoir répondu au cessez-le-feu par la poursuite des détentions, des tortures et des persécutions". Le 30 décembre 2006, l'ETA avait commis un attentat tuant deux personnes, mais affirmé que le cessez-le-feu était toujours en vigueur. Lundi, <i>El País</i> avait évoqué la possibilité d'une attaque avant août : "Le plus probable est que l'ETA commette un attentat spectaculaire sans victime pour montrer sa capacité opérationnelle et accroître sa capacité d'intimidation et de chantage."</p>	
<p>sur mesure</p> <p>7 milliards</p> <p>C'est le montant, en dollars, réclamé par le gouvernement nigérian, qui a porté plainte hier contre Pfizer. Le groupe pharmaceutique américain est accusé d'avoir réalisé en 1996, sous le couvert d'une action humanitaire et sans autorisations, des essais d'un médicament responsable de la mort de nombreux enfants.</p>	<p>10 blessés hier dans un attentat à Beyrouth</p> <p>C'est le 4e à frapper la capitale libanaise en 15 jours. Les combats se poursuivent au nord, dans le camp de Nahr Al-Bared.</p> <p>FARC : Granda libéré à la demande de Sarkozy</p> <p>Uribe l'a relâché pour qu'il devienne un "intermédiaire de la paix". Granda aurait refusé.</p>	<p>93 : MAM a réuni les dirigeants de la police</p> <p>Elle minimise l'analyse accablante de l'Inhes sur les rapports police-population, en notant les progrès faits depuis 2006.</p> <p>"Erika" : réquisitions maximales pour Total</p> <p>Avec une amende de 375 000 €. L'armateur et le gestionnaire risquent 1 an de prison</p> <p>La France rappelée à l'ordre sur les déficits</p> <p>Hier, le président de l'Eurogroupe a déclaré à Bruxelles que Paris "doit pleinement se conformer au pacte de croissance et de stabilité".</p> <p>Trois suicides chez PSA-Peugeot en mai</p> <p>C'est le 4e cas sur le site de Mulhouse depuis le début 2007.</p>
<p>sur écoutes</p> <p>"L'idée est que tous les sans-papiers de Buffalo Grill sortent du bois"</p> <p>Raymond Chauveau, membre de l'union départementale CGT, en soutien à une cinquantaine de salariés sans-papiers de Buffalo Grill. Venu de 18 restaurants d'Ile-de-France, ils occupent depuis le 29 mai celui de Viry-Châtillon (Essonne) pour obtenir leur régularisation.</p>	<p>Les USA déplorent les critiques de Poutine</p> <p>Sur le projet de bouclier antimissile. Des propos "pas très constructifs", estime Washington.</p> <p>En Irak, la mort des trois GI revendiquée</p> <p>Un groupe d'insurgés lié à Al-Qaida a affirmé dans une vidéo avoir tué les soldats US enlevés en mai.</p> <p>Taylor absent au 1er jour de son procès hier</p> <p>Accusé de crimes de guerre, il dénonce un procès inéquitable.</p>	<p>LES INDÉGIVRABLES Xavier Gorce</p>

La notion même de *papier de verre* est une dénomination générique lourde de connotations qui intègre certaines des qualités textuelles des genres mentionnés ci-dessus et cristallise plusieurs de leurs caractéristiques, à savoir le caractère frictionnel, ni fiction ni diction, du texte qui détermine sa relation à la réalité²⁸. Hervé Le Tellier attribue à ces textes un statut littéraire en dehors du journal en les publiant plus tard dans des volumes séparés²⁹. Cette imbrication de multiples canaux médiatiques, auxquels il aurait fallu ajouter la structure hypertextuelle de la *check-list* du *Monde* qui dépasse sa limite médiatique, augmente considérablement le potentiel du microrécit. Ce dynamisme est renforcé par la pragmatique complexe

résultant de cette superposition de canaux médiatiques et de différentes instances narratives (le narrateur des *papiers de verre*, Hervé le Tellier comme leur auteur, la rédaction qui envoie les courriers électroniques, celle qui compose les informations journalistiques), ainsi que de la représentation de genres textuels multiples.

Ce n'est pas le lieu ici d'explicitier les différentes caractéristiques textuelles des *papiers de verre* qui me semblent pourtant paradigmatiques pour bon nombre de microtextes : la paradoxe, l'opposition, l'analogie, le jeu de mots, le pastiche, l'allusion intertextuelle, intermédiaire et d'autres encore. Mais ce qui est sûr et cela me semble constituer l'un des éléments caractéristiques du microrécit, c'est qu'elle thématise intrinsèquement, à travers les figures que je viens de mentionner, non seulement le problème de sa signification, mais aussi celui de son organisation textuelle, de sa connectivité, traduit ici par de nombreuses figures logiques et stylistiques, le plus souvent elliptiques et qui demandent à être complétées.

À la sérialité du *papier de verre*, liée au rythme de publication du journal comme principe constitutif et autopoétique du texte, s'ajoute dans ce sens une autre contrainte, celle de la contiguïté de la présentation des *papiers de verre* sur la page du journal, impliquant la question de son rapport intratextuel à la *check-list* et aux informations qu'elle renferme ainsi qu'aux dessins qu'elle contient. Parmi les multiples interprétations que l'on pourrait donner à cette dialectique qui inclut par ailleurs celle du roman, lui-même écho intertextuel dans le microrécit des *papiers de verre*, il en est une qui me semble primordiale, à savoir celle de la dynamique transformative qui émane du microrécit par rapport aux événements culturels, politiques et économiques quotidiens, c'est-à-dire par rapport à la représentation médiatique de la réalité, et qui place celle-ci sous le signe d'une relativisation esthétique, point de départ d'une littérature, d'un roman potentiel.

Andreas Gelz

Albert-Ludwigs-Universität Freiburg

NOTES

- ¹ Cf. Francisca Noguerol, "Microrrelato y Postmodernidad: textos nuevos para un final de milenio", dans *Revista interamericana de bibliografía*, 1996, n°46/1-4, p. 49-66 ; *idem*, "Inversión de los mitos en el microrrelato hispánicoamericano contemporáneo", dans *Las formas del mito en las literaturas hispánicas del siglo XX*, Ed. de Luis Gómez Canseco, Huelva, Universidad, 1994, p. 203-218 ; et Lauro Zavala, *Cartografías del cuento y la minificción*, Sevilla, Editorial Renacimiento, 2004, p. 6. Ce n'est pas un hasard si en Amérique latine la réécriture de mythes européens est l'un des thèmes majeurs du *microrrelato*. Une autre forme de réécritures d'intertextes sont les nombreux *bestiarios*, *fábulas* etc. Cf. Julio Cortázar, *Bestiario* (Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1994 [1951]), Augusto Monterroso: *La oveja negra y demás fábulas* (Madrid, Punto de Lectura, 2007 [1969]), Juan José Arreola, *Confabulario* (México, Fondo de Cultura Económica, 1952), *Bestiario* (México, Joaquín Mortiz, 1985 [1972]) etc.
- ² Simone Carpentari-Messina, "Avant-Propos", dans *La forme brève : actes du colloque franco-polonais*, Lyon, 19-21 septembre 1994, Paris, H. Champion, p. 7. Cf. également Susanne Möhner, 'La forme brève' in *der zeitgenössischen französischen Literatur*, Thèse M.A., Freiburg, 2009.
- ³ Cette vision des choses rompt également avec l'idée d'une esthétique de la transgression à laquelle semble cependant l'assimiler Simone Carpentari-Messina qui préconise une analyse non plus de genres littéraires mais de modes littéraires comme la mise à distance, la discontinuité et la rupture.

- 4 Pour donner une idée du succès de la microfiction en Amérique latine il suffit de rappeler quelques chiffres : j'ai pu répertorier, pour le domaine hispanophone, plus de 100 anthologies de *microrrelatos*, il y a des sites Internet, des concours publics, des revues spécialisées, des théories du *microrrelato*, et en 2008 a déjà eu lieu le cinquième "Congreso Internacional de Minificción".
- 5 Cf. Lauro Zavala, *La minificción bajo el microscopio*, Bogotá, Universidad Pedagógica Nacional, 2005 ; Laura Pollastri, "Desordenar la biblioteca: Microrrelato y ciclo cuentístico", dans *El ojo en el caleidoscopio: Las colecciones de textos integrados en la literatura latinoamericana*, Mexico City, Eds. Pablo Brescia y Evelia Romano, 2006, p. 79-113 ; David Roas, "El microrrelato y la teoría de los géneros", dans *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*, Irene Andres-Suárez y Antonio Rivas eds, Palencia, Menoscuarto Ediciones, 2006, p. 47-76 ; Lafon, Michel, "Pour une poétique de la forme brève", dans *Formes brèves de l'expression culturelle en Amérique Latine de 1850 à nos jours*, vol. I, Paris, Presses de La Sorbonne Nouvelle, 1997, p. 13-18 ; ou, pour le domaine francophone, Irène Langlet éd., *Le recueil littéraire. Pratiques et théorie d'une forme*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2003.
- 6 Cf. entre autres Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, 1975 ; Hervé Bazin, *Abécédaire*, Paris, Grasset, 1984 ; Jacques Drillon, *Le livre des regrets*, Arles, Actes Sud, 1997 ; Gérard Genette, *Bardadrac*, Paris, Seuil, 2006, et *Codicille*, Paris, Seuil, 2009 ; Gilbert Lascault, *Encyclopédie abrégée de l'Empire Vert*, Paris, Lettres Nouvelles, 1983 ; Georges Perec, *Je me souviens*, Paris, Hachette, 1978. Pour une esthétique de l'énumération cf. Sabine Mainberger, *Die Kunst des Aufzählens: Elemente zu einer Poetik des Enumerativen*, Berlin, New York, de Gruyter, 2003.
- 7 "La minificción es indudablemente la manifestación literaria más característica del siglo XXI y permite entender la transición entre una creación fragmentaria (moderna), propia de la escritura sobre papel, y una escritura fractal (posmoderna), propia de la pantalla electrónica. [...] Tal vez la estética del fragmento autónomo y recombinable a voluntad es la cifra estética del presente, en oposición a la estética moderna del detalle. La fractalidad ocupa el lugar de fragmento y del detalle ahí donde el concepto mismo de totalidad es cada vez más inabarcable (O. Calabrese)" (Lauro Zavala, *La minificción bajo el microscopio*, op. cit., p. 11, 68). Cf. également Yvette Sánchez, "Nanophilologie - fraktale Miniaturisierung", dans Ottmar Ette éd., *Nanophilologie. Literarische Kurz- und Kürzestformen in der Romania*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 2008, p. 9-19 ; *idem*, "Nanofilología. Miniaturización fractal", dans *Iberoamericana*, Madrid: Iberoamericana/Vervuert, 36, 2009, p. 143-152.
- 8 Cf. David Lagmanovich, *El microrrelato. Teoría y historia*, Palencia, Monoscuarto Ediciones, 2006, p. 30-31. Pour Lagmanovich le *microrrelato* n'est rien de plus qu'un élément d'une continuité de formes narratives: "El *microrrelato* forma parte de un *continuum* que abarcaría -de mayor a menor- el ciclo novelístico, la novela, la *nouvelle* (novela corta), el cuento y el microrrelato mismo. Tal es la escala básica de la narratividad". Cf. également : "En conclusión, el cuento y el microrrelato también comparten las mismas características esenciales: narratividad y brevedad, aunque ésta está acentuada al máximo en el microrrelato. En ambos, todo depende de la intensidad narrativa, de la imprescindible tensión que debe estar en la sustancia misma del relato" (David Roas éd., *Poéticas del microrrelato*, Madrid, Arco/ Libros, 2010) et David Lagmanovich, "El microrrelato hispánico: algunas reiteraciones" dans *Iberoamericana*, 2009, n° 36, p. 85-96. Pour la thèse d'un *microrrelato* "transgénérico" ou "des-generado" cf. Violeta Rojo, "El minicuento, ese (des)generado", *Revista Interamericana de Bibliografía/Inter-American Review of Bibliography* 46, nr. 1, 1996, p. 39-47.
- 9 David Lagmanovich, op. cit., p. 122.
- 10 *Ibid.*, p. 95. Rappelons que ces caractéristiques avaient été celles du roman tel que le concevait Friedrich Schlegel lorsqu'il le décrit comme une "progressive Universalpoesie" : "Die romantische Poesie ist eine progressive Universalpoesie. Ihre Bestimmung ist nicht bloß, alle getrennte Gattungen der Poesie wieder zu vereinigen, und die Poesie mit der Philosophie und Rhetorik in Berührung zu setzen. Sie will, und soll auch Poesie und Prosa, Genialität und Kritik, Kunstpoesie und Naturpoesie bald mischen, bald verschmelzen, die Poesie lebendig und gesellig, und das Leben und die Gesellschaft poetisch machen [...]. Nur sie kann gleich dem Epos ein Spiegel der ganzen umgebenden Welt, ein Bild des Zeitalters werden. Und doch kann auch sie am meisten zwischen dem Dargestellten und dem Darstellenden [...] auf den Flügeln der poetischen Reflexion in der Mitte schweben, diese Reflexion immer wieder potenzieren und wie in einer endlosen Reihe von Spiegeln

- vervielfachen” (Friedrich Schlegel, “Athenäumsfragmente” [1798], dans *Kritische und theoretische Schriften*, Andreas Huyssen éd., Stuttgart, Reclam, 1978, p. 90).
- ¹¹ Lauro Zavala, *La minificción bajo el microscopio*, op. cit., p. 52.
- ¹² Lorsque l’on recherche dans la discussion sur le *microrrelato* hispanophone des références à la littérature française, elles se rapportent presque toujours à l’Oulipo et plus particulièrement à son membre italien Italo Calvino et à sa poétique *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio* (1988) où il fait de la brièveté l’une des enseignes de la littérature du XXI^e siècle. Cependant c’est un exemple latino-américain que choisit Calvino pour illustrer sa vision de l’avenir de la littérature; il s’agit du microrrelato le plus célèbre : *El dinosaurio*, d’Augusto Monterroso : “[...] je me bornerai à vous dire que je rêve d’immenses cosmologies, de sagas et d’épopées encloses dans les limites d’une épigramme. En un temps de plus en plus congestionné, comme celui qui nous attend, le besoin de littérature devra miser sur une concentration maximale de la poésie. J’aimerais [...] rassembler une collection de récits tenant en une seule phrase, voire en une seule ligne si possible. Mais je n’en ai trouvé aucun, à ce jour, qui surpasse celui de l’écrivain guatémaltèque Augusto Monterroso: ‘Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí’ ” (Calvino, Italo, *Leçons américaines. Aide-mémoire pour le prochain millénaire*, Paris, Gallimard, 1989 [1988], p. 88). Cf. également Lauro Zavala, *La minificción bajo el microscopio*, op. cit., p. 47 ; Raúl Brasca, “Prologo”, dans *Dos veces bueno. Cuentos brevísimos latinoamericanos*. Buenos Aires, Desde la Gente, 1996, p. 48; Edmundo Valadés, “Ronda por el cuento brevísimo”, dans *Paquete: Cuento. La ficción en México*, Ed. de Alfredo Pavón. México, Univ. Autónoma de Tlaxcala, 1990, p. 196 ; Andreas Gelz, “Microfiction et Romanesque dans la littérature française contemporaine”, dans Wolfgang Asholt, Marc Dambre éd., *Un retour des normes romanesques? Le roman français contemporain / Eine Rückkehr romanischer Normen? Der französische Gegenwartsroman*. Paris, Presses Sorbonne Nouvelle (sous presse).
- ¹³ Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, 1975, p. 98.
- ¹⁴ Roland Barthes, *Le Degré zéro de l’écriture*, Paris, Seuil, 1953, p. 15.
- ¹⁵ Éric Marty éd., *Roland Barthes. Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 2002 [1975], vol. IV, p. 851 sv.
- ¹⁶ *Ibid.*, vol. V, p. 419.
- ¹⁷ Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil 1973.
- ¹⁸ Roland Barthes, *L’empire des signes*, Genève, Albert Skira, 1993 [1970], p. 92.
- ¹⁹ Roland Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Seuil, 1980, p. 81.
- ²⁰ Roland Barthes, *La préparation du roman I et II : notes de cours et de séminaires au Collège de France, 1978-1979 et 1979-1980*, texte établi, annoté et présenté par Nathalie Léger, Paris, Seuil /Imec, 2003, p.17 ; dorénavant PR.
- ²¹ Roland Barthes, “Longtemps, je me suis couché de bonheur”, dans *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984, p. 334.
- ²² *Ibid.*, p. 336.
- ²³ *Ibid.*, p. 337.
- ²⁴ *Ibid.*, p. 346, 342.
- ²⁵ Par ailleurs, nous voyons ici à quel point l’interprétation de Roland Barthes de l’image de la ruine comme métaphore poétologique diffère de celle qu’en donne Alain Robbe-Grillet. Présente chez ce dernier dès 1989, ce n’est qu’en 1994 dans *Les derniers jours de Corinthe* (1994) qu’elle occupe une place centrale dans son projet des *Romanesques* : “Nous écrivons désormais, joyeux, sur des ruines. Car il ne pourra plus jamais s’agir d’accepter le sommeil du Grand Architecte vaincu, qui se résigne à ne rien offrir au-delà des fragments épars, [...] non plus que de revenir repentants à quelque ensemble rationnel et stable, encore moins de geindre sur ses faillites, mais bien de tisser [...] des structures foisonnantes qui à mesure se dérobent” (Alain Robbe-Grillet, *Les Derniers Jours de Corinthe*, Paris, Minuit, 1994, p. 17).
- ²⁶ Citons, à titre d’exemple supplémentaire le cas de Régis Jauffret, qui, en 2007, a reçu deux prix littéraires (Prix de l’humour noir Xavier Forneret 2007; Prix France Culture-Télérama 2007) pour son roman *Microfictions*. Sa manière paradoxale de qualifier une série de ‘microfictions’ de roman et de choisir pour titre à ce ‘roman’ le nom d’un autre genre littéraire démontre une volonté de redéfinir ce qu’est un roman, voire d’y substituer un genre littéraire nouveau. Parler du microrécit dans la littérature française revient donc entre autres à tenter d’établir une généalogie des possibles origines

de cette production littéraire actuelle. Et c'est donc encore du roman, fût-ce d'une manière indirecte, qu'il s'agira de parler.

- ²⁷ On pourrait se demander si ce recours à d'autres médias – la télévision, le cinéma, les journaux et le dessin - n'est pas aussi un effet de la miniaturisation du texte littéraire, qui permettrait une codification, une articulation et une représentation de l'écriture dans d'autres médias, voire même la genèse d'une constellation de différents médias. C'est peut-être le caractère sémantique nécessairement lacunaire du microtexte même qui provoque cette combinaison de différents médias faisant appel à un complément sémantique et/ou médiatique pour compléter l'énoncé du très bref texte littéraire. Mais peut-être aussi le microrécit, en établissant ce rapport avec d'autres médias, satisfait-il de cette manière à toute exigence d'unité sémantique, de signification ou de légitimité sociale en subvertissant simultanément les médias audiovisuels et électroniques qui l'incluent.
- ²⁸ Pour ces catégories, voir Gérard Genette, *Fiction et diction (Poétique)*, Paris, Seuil, 1991, 11-41 ; Ottmar Ette, *Roland Barthes. Eine intellektuelle Biographie*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1998, p. 308-312: "Friktionale Texte sind hybride Texte, die zwischen den Polen von Fiktion und Diktion ständig hin und her springen. Frikktion ist eine vom Text selbst inszenierte (und den Text selbst inszenierende) Hybridität" (p. 312). Cf. Andreas Gelz, "Pico-publications, fragments & texticules. Kürzesttexte in Frankreich am Beispiel der 'papiers de verre' von Hervé Le Tellier", in: Ottmar Ette éd., *Nanophilologie. Literarische Kurz- und Kürzestformen in der Romania*. Tübingen, Niemeyer 2008, p. 141-150.
- ²⁹ Cf. le volume coédité avec le dessinateur Xavier Gorce, *Guerre et plaies* (2003), ainsi que *Les opossums célèbres* (2006).

Les échelles de bâti de la science-fiction

Résumé Dans la science-fiction, les microfictions prospèrent : des auteurs font figure de “classiques”, une réflexion a progressivement défini une poétique, et des concours structurent le défi à écrire et le palmarès de la production. La *short short story* stylise le code générique avec astuce, humour, émotion ou pensivité. Son évolution récente s’appuie sur l’émulation intermédiaire du cinéma, de la rhétorique des réseaux sociaux, des récits urbains. Tout cela compose une matrice très active visant plutôt l’écriture de la multitude que celle la totalité macrocosmique.

Abstract Microfictions are thriving in science fiction. Some authors have become “classics”; critical discourses have gradually defined its poetics; and competitions have given structure both to the challenges of writing and to the ranking of writings. The short short story is giving the genre's codes a stylisation which can be shrewd, humorous, emotional or thoughtful. Its recent evolutions draw on the intermedial emulation of the cinema, of the rhetoric of social networks and of urban narratives. All this makes for a very active matrix whose aim is rather the writing of the many than the writing of the macrocosmic whole.

Mots-clés *Brown, Sternberg, micro-édition, science-fiction, nanonouvelles*

La microfiction est bien représentée en science-fiction, où la pratique est stabilisée depuis les années 1950 : des auteurs font figure de “classiques” et servent de référence ou de modèle ; une réflexion initiée dès les débuts du genre enrichit ce cadre patrimonial et a progressivement défini une poétique ; enfin, des appels à contribution, concours et lauréats structurent périodiquement le défi à produire et le palmarès de la production. Dans la *short short story*, peu publiée par les éditeurs professionnels mais très pratiquée par les amateurs, l’astuce, l’humour, l’émotion ou la pensivité sont un effet de retombée de la stylisation du code générique et de ses motifs. Deux figures maîtresses en dominant le modèle littéraire : Fredric Brown et Jacques Sternberg ; mais son évolution récente est plutôt à rechercher dans l’émulation intermédiaire, non seulement des formes courtes composant la rhétorique des réseaux sociaux, mais aussi des formes lapidaires issues du roman noir, des dialogues de cinéma, de l’humour urbain et des saynètes télévisées. L’ensemble compose une matrice extraordinairement active, dont il n’est pas certain, on le verra, que la visée macrocosmique soit le caractère essentiel.

Face aux deux (re)pères réalistes toujours cités que sont le Fénéon des “nouvelles en 3 lignes” et le Hemingway (réel ou supposé) du fameux “For sale : Baby shoes, never worn”, les genres de l’imaginaire ou du fantastique se réclament de quelques fortes œuvres, comme celles de Kafka ou Lovecraft, et la science-fiction moderne revendique avec fierté le patronage de Fredric Brown (1906-1972), salué dans tous les genres. Cet écrivain américain a écrit des centaines de fictions courtes destinées aux journaux : *pulps* d’abord (dès 1949, et plutôt de type policier), puis revues comme *The Magazine of Science Fiction and Fantasy* (à partir de 1950). Avec quelques auteurs comme Shekley, Pohl ou Kornbluth, il contribua au succès de la revue *Galaxy Science Fiction*, concurrente de la précédente et misant délibérément sur le filon parodique dont ces auteurs se faisaient une spécialité. Les potentialités de la très

Pour citer cette contribution: Irène Langlet, “Les échelles de bâti de la science-fiction”, in *Revue critique de fixxion française contemporaine*, n°1, décembre 2010, URL <http://www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/francais/publications/no1/langlet_fr.html>

courte nouvelle (ou *short short story*, et bien vite *short short*) y furent exploitées intensivement. Éditées en France dans des collections de science-fiction, sous des titres comme *Fantômes et farfafouilles*, *Une étoile m'a dit* ou *L'univers en folie*, les *short short* de Brown se caractérisent en effet par leur comique et leur *nonsense* imperturbablement logique autant que par leur forme ramassée. Une des plus connues et des plus représentatives est "Experiment", qui tourne en dérision le voyage dans le temps (l'un des sujets les plus sérieux du genre). On y remarquera que l'art de la concision ne consiste pas du tout à ôter du texte toute caractérisation et toute notation dite "de détail", mais à en exploiter la force connotative au maximum pour aménager la chute, véritable *lieu* de la nouvelle :

"The first time machine, gentlemen," Professor Johnson proudly informed his two colleagues. "True, it is a small-scale experimental model. It will operate only on objects weighing less than three pounds, five ounces and for distances into the past and future of twelve minutes or less. But it works."

The small-scale model looked like a small scale—a postage scale—except for two dials in the part under the platform.

Professor Johnson held up a small metal cube. "Our experimental object," he said, "is a brass cube weighing one pound, two point three ounces. First, I shall send it five minutes into the future."

He leaned forward and set one of the dials on the time machine. "Look at your watches," he said.

They looked at their watches. Professor Johnson placed the cube gently on the machine's platform. It vanished.

Five minutes later, to the second, it reappeared.

Professor Johnson picked it up. "Now five minutes into the past." He set the other dial. Holding the cube in his hand he looked at his watch. "It is six minutes before three o'clock. I shall now activate the mechanism—by placing the cube on the platform—at exactly three o'clock. Therefore, the cube should, at five minutes before three, vanish from my hand and appear on the platform, five minutes before I place it there."

"How can you place it there, then?" asked one of his colleagues.

"It will, as my hand approaches, vanish from the platform and appear in my hand to be placed there. Three o'clock. Notice, please."

The cube vanished from his hand.

It appeared on the platform of the time machine.

"See? Five minutes before I shall place it there, it is there!"

His other colleague frowned at the cube. "But," he said, "what if, now that it has already appeared five minutes before you place it there, you should change your mind about doing so and not place it there at three o'clock? Wouldn't there be a paradox of some sort involved?"

"An interesting idea," Professor Johnson said. "I had not thought of it, and it will be interesting to try. Very well, I shall not ..."

There was no paradox at all. The cube remained.

But the entire rest of the Universe, professors and all, vanished.¹

Un procédé sériel accentue les effets de chute, tout en les déviant vers l'humour noir ou la satire, dans des regroupements comme les six cauchemars en couleur ("Cauchemar en rouge", "Cauchemar en bleu", "Cauchemar en jaune"...) ou celui des "Grandes

découvertes perdues”². L’ensemble compose un étonnant mélange où l’ingéniosité de la chute est bien évidemment préférée à la pureté de l’inspiration science-fictionnelle (qu’on définisse cette dernière par l’inventivité technoscientifique, l’anticipation ou plus largement l’hypothèse spéculative). Ingéniosité et variété débridée sont les deux éléments majeurs de la fortune de Brown en France, comme en témoignent les accroches commerciales des recueils :

Que feriez-vous si vous étiez le dernier homme vivant sur la Terre et si la dernière survivante de notre planète refusait de vous épouser ? [...] Quelle serait votre attitude si votre chien, tout à coup, vous adressait la parole ? Fredric Brown, lui, dans ces situations-là, n’est jamais embarrassé. Mais ses solutions ont de quoi surprendre.³

La gageure est de taille, mais il chevauche les difficultés avec un talent prodigieux. Quel que soit le thème choisi (il a un faible pour les machines à traverser le Temps), il reste fidèle à son raisonnement dont la logique rigoureuse débouche toujours sur l’improbable le plus inattendu. La porte de son univers est fermée à quiconque est allergique à l’humour.⁴

Pince-sans-rire, rabelaisien ou abominable selon les cas, Brown a en outre la vertu rare de ne pas étirer sur dix pages une idée qui tient en dix lignes ; mais attention : chaque texte est une bombe à retardement, un défi à votre perspicacité. Chacun de ces titres farfelus annonce un coup de poing, mais impossible de prévoir où le poing va aboutir. Rien, ni le ton, ni le sujet, ne permet jamais de deviner avant la chute si l’on est en train de lire une histoire à rire ou à frissonner.⁵

La réception de Brown en France coïncide, à peu de choses près, avec le succès de Jacques Sternberg (1923-2006) dans le même créneau : une science-fiction humoristique, satirique, recourant à la courte nouvelle (une à trois pages). On trouve même dès le premier recueil *Entre deux mondes incertains* (1957) une succession de trois listes de micronouvelles, intitulées “Contes brefs”, “Contes très brefs” et “Contes encore assez brefs”⁶. Sternberg reconnaîtra d’ailleurs Brown, beaucoup plus tard, comme l’une de ses “idoles”⁷. Le bon accueil du public lui fera retrouver cette veine, concurrente de ses romans expérimentaux, après les échecs de ces derniers en librairie. L’ensemble trace son profil de nouvelliste, avec des recueils comme *Futurs sans avenir* (1971), *Contes glacés* (1974) ou *188 contes à régler* (1988). Et c’est finalement par ce biais qu’il développe la dimension essayiste, voire pamphlétaire qui complète sa bibliographie, avec par exemple *Lettre ouverte aux Terriens* (1974). Cela se comprend aisément : l’art de la chute, ici encore, donne au récit le mordant de l’épigramme, l’ambiguïté du paradoxe, et accentue sa pensivité. Le terme de “contes” choisi par Sternberg signale d’ailleurs son attachement à la tradition de l’apologue ou à l’*exemplum* philosophique bien plus qu’à la science-fiction, dont il indiquera explicitement avoir fait un support, une entrée parmi d’autres dans les usages et les ridicules de son temps⁸. Comme Brown, Sternberg affiche en fait une inspiration très diversifiée ; s’y mêlent SF, fantastique du quotidien, réalisme psychologique, morale caustique (où l’anticléricalisme et l’anticapitalisme se taillent la part du lion), humour noir. La comparaison de deux recueils distants de trente années (1957 / 1988) permet de mesurer quelques constantes de son traitement critique de la SF, où les motifs

attendus du genre lui servent par exemple à renverser le point de vue (son astuce favorite) :

Le malentendu

Quand enfin les premiers Martiens débarquèrent sur notre planète, on dut se rendre à l'évidence qu'ils se prenaient pour des Terriens qui venaient d'arriver sur la planète Mars.⁹

Les complices

Bons pères et bons chrétiens, les cosmonautes vécurent un grand moment d'exaltation en abordant, après tant de déceptions métaphysiques, sur un monde habité par des créatures non seulement intelligentes mais profondément catholiques.

Pourtant, leur joie vira à la consternation quand ils apprirent que, là-bas, les textes sacrés parlaient d'un Jésus le Père et de son fils Jehovah crucifié pour la rédemption de l'Homme. (188 CR : 70)

Ce renversement se fait de manière parfois potache, du reste :

L'étonnement

Quand les énormes insectes venus d'autre part virent pour la première fois des hommes de la Terre, ils notèrent, stupéfaits et très effrayés :

— Ce sont d'énormes insectes. (EMI : 76)

Le végétal

Quand les carottes pensantes venues du fond des lointaines galaxies virent pour la première fois des êtres humains de la Terre où elles venaient de débarquer, elles notèrent, stupéfaites : "Ce sont des légumes évolués." (188 CR : 343)

La SF est également bonne fable pour pousser l'exagération :

Les langoustes

On avait souvent dit que tout ce que l'on imaginait finissait par arriver.

Les absurdes langoustes ailées venues d'ailleurs, si souvent décrites dans de piètres récits de science-fiction, finirent en effet par envahir la Terre. Et comme elles évoluaient dans les airs aussi aisément qu'elles évoluaient dans les mers, l'homme put enfin se livrer sur une seule créature à ses deux sports de prédilection : la chasse et la pêche. Tout en satisfaisant ses goûts de goinfre gastronome sans déboursier un centime. (188 CR : 191)

Elle autorise également à perturber uchroniquement une scène débutée très logiquement (où l'on verra la nécessité paradoxale de *faire durer* un tant soit peu la très courte nouvelle, si l'on veut que la chute fonctionne bien) :

Le passé

L'affrontement entre les manifestants et les C.R.S. risquait d'être violent. Ceux-ci s'alignèrent pour passer à l'attaque. Prêts à la détente, ils empoignèrent leurs boucliers de protection, abaissèrent la visière de leur casque, ce qui leur

donnait une vague allure de guerriers du Moyen-Age.

Ils avancèrent en bon ordre, sur un seul rang, et reçurent de plein fouet une meurtrière volée de flèches acérées venues du fond des temps. (188 CR : 230)

Elle permet aussi, à rebours, de conduire jusqu'à son terme logique une prémisse loufoque (dont la chute assure le dévoilement récursif, bien entendu) :

Le problème

Tout à coup, distrait, le professeur qui, au tableau, expliquait à ses élèves les lois essentielles de la chute des corps dans l'espace, commit une erreur. Assez grossière, d'ailleurs.

Et, à cet instant précis, les avions qui sillonnaient le ciel tombèrent, comme des objets de plomb, non pas vers la Terre, mais du ciel dans le gouffre de l'espace. (EMI : 79)

L'erreur

Passant ses examens, il y avait plus d'une heure que le cancre de l'école cherchait en vain la solution d'un banal problème de physique sur la chute des corps dans l'espace. Soudain, il crut voir clair, il griffonna quelques chiffres qui donnaient en fin de compte une grossière erreur.

Au même moment, à dix kilomètres de là, à la base de lancement d'un centre de recherches spatiales, on déclenchait le signal de départ d'une fusée vers Mars. Et la fusée, dans un impressionnant nuage d'apocalypse, s'enfonça triomphalement jusqu'au centre de la Terre. (188 CR : 147)

L'identification de cet auteur comme "maître de la nouvelle" en France ne renvoie que partiellement au genre de la SF ; Gérard Klein estime, dans la préface de *Futurs sans avenir*, que le désir de distinction littéraire le rendait réticent au genre. Sternberg, lui, semble avoir plutôt craint, et on voit un peu pourquoi, de tomber dans le procédé :

Il me suffirait de me laisser au portant dans la SF pour bricoler une carrière, mais mon aburde cosmique risque de tourner aux tics et l'espace me paraît soudain trop restrictif, trop marqué par le label SF.¹⁰

Environ quarante ans après leur première publication, force est de constater que Brown s'est mieux installé dans la galerie des "patrons" de la micronouvelle de science-fiction française que Sternberg, comme en témoigne la nébuleuse d'auteurs, amateurs et défenseurs du genre actuellement actifs¹¹. C'est plutôt Brown que l'on convoque, ici pour proposer "une définition et une première défense de la micronouvelle française" (Bastin), là pour désigner les "ancêtres de Twitter" (Cyroul¹²), ailleurs encore pour commenter les petits recueils du "Prix Pépin". Ces trois exemples sont significatifs des modes actuels de présence et de diffusion de la très courte fiction de genre. Dans le premier, la micro-édition permet à des passionnés et auteurs débutants de lancer leurs recueils sur un marché du livre parallèle à celui des grands éditeurs, où l'objet imprimé n'est parfois qu'une déclinaison parmi d'autres de l'œuvre diffusée (fichiers PDF téléchargeables ou consultables en ligne, livres électroniques sous licence Creative Commons, extraits régulièrement postés sur des sites web ou des forums de discussion¹³). La critique s'en fait sur les blogs ou dans la

presse spécialisée¹⁴ ; le discours générique se structure peu à peu par les sites, les commentaires des billets de blogs et les forums, où s'échangent les arguments des discussions, qui prennent naissance notamment lors de concours d'écriture comme ce "Prix Pépin". Initié par Pierre Gévert, directeur du fanzine *Géante Rouge* et devenu par la suite rédacteur en chef de la revue *Galaxies*, ce concours jouit d'un intéressant succès depuis 2005 ; le prix est attribué lors de la "Convention annuelle de science-fiction" (réunion d'amateurs, de *fans*) après un vote des lecteurs (selon un règlement assez désinvolte d'ailleurs¹⁵). Les textes finalistes sont auto-édités dans de petits fascicules illustrés vendus 5 euros. Cette configuration conjugue ainsi le défi de l'écriture brève, l'émulation du concours, la sociabilité communautaire de la réunion annuelle des amateurs¹⁶. Ici on reste dans un modèle intermédiaire entre la culture du livre et la culture numérique (qui a donné une nouvelle vigueur récente à la microfiction) : les textes prennent forme comme des documents imprimés (fascicules, PDF ou livres auto-édités), et la diffusion, la promotion, la critique s'organisent autour de ces documents. Les moyens numériques sont comme des substituts ou des prolongements des méthodes physiques (impression sur papier, réunion d'amateurs). La plate-forme de microblogging Twitter a popularisé sous le nom de "twittérature" une autre forme d'existence des tout petits récits, celle du flux continu ; la micro-nouvelle y est, à l'évidence, en terrain favorable et s'y développe bien¹⁷. Mais on ferait sans doute une erreur en rapportant ce développement à la seule contrainte de brièveté du message (140 caractères maximum) et à une supposée impatience ou inconstance du lecteur. Le propre des sites web de *flash fictions*, antérieurs à Twitter, d'ailleurs, est en effet de proposer un flux régulier, une "dose quotidienne" (*daily dose*) de microfiction, à l'instar de grosses entreprises Internet cotées en bourse misant sur une stratégie de "retour régulier fidélisant" plutôt que de "rétention et allongement du temps de visite". L'exemple le plus spectaculaire, dans le domaine de la science-fiction, est celui de *365tomorrows* : "A New Free Flash Fiction Scifi Story Every Day". Le site fonctionne depuis 2005, a lancé plusieurs auteurs, accepte les soumissions libres des internautes, et développe un discours fortement théorisé sur la microfiction. À l'émulation du concours s'ajoute ainsi la fidélisation d'un public plus large que celui de la "communauté de fans" ou *fandom*, et même une ambition sociale assumée ouvertement par les fondateurs et articulée au discours poétique :

In this modern, digitized world the gap between readers and those who can't allow time for such a luxury continues to grow. [...] they can't even find a moment to stop at a bookstore between meetings. What they can do, however, is click on a link offered by a friend, coworker, or website. This is why flash fiction, one of the most ancient forms of prose, has found new life in the digital era.¹⁸

Quant à l'émulation, c'est une pratique qui semble inséparable de la *scifi flash fiction* : la revue *New Scientist* a lancé son concours en 2009 avec un doublé, confiant à une "superstar" de la SF (Stephen Baxter) le soin de choisir les meilleures, et à une autre (Kim Stanley Robinson) d'inviter ses collègues à en écrire une¹⁹. *Wired* a demandé en 2006 à des écrivains de SF d'écrire des nouvelles en 6 mots ; leurs *nanonouvelles* composent une sorte de méta-palmarès, un défi des défis²⁰, dont voici 3 exemples qui montrent comment ces textes stylisent des scénarios classiques du genre, sans se limiter à la tradition humoristique des Brown et Sternberg :

Computer, did we bring batteries? Computer?

- *Eileen Gunn*

The baby's blood type? Human, mostly.

- *Orson Scott Card*²¹

Gown removed carelessly. Head, less so.

- *Joss Whedon*

Dans la même veine, en Allemagne, le site *Kurzgeschichten* organise régulièrement dans sa section "Acht-Wort Geschichten" des "Challenge, in dem sich Autoren miteinander messen können"²².

Tous ces exemples mettent en lumière l'importance de la *performance* dans l'art de la microfiction. Elle est indispensable à une saisie exacte de sa poétique ; y sont déterminantes, en effet, la tension entre l'éphémère du flux et son archivage sous forme de listes, l'effet sériel joint au défi singulier, et cette "dynamique de foule" (ou de *multitude*) commune aux textes, aux participants et aux lecteurs. Car l'acuité, l'art de la chute, le sarcasme et l'humour appris des "maîtres" s'allient de nos jours à des pratiques culturelles très diverses qui complexifient les procédés. Entre cent autres, citons les entrecroisements issus de la culture médiatique (*cross-over*) :

Filiation

— Bonjour monsieur, c'est l'émission "Perdu de vue". Comme vous le savez certainement, chaque semaine nous aidons des familles à retrouver leurs membres disparus. Et aujourd'hui, c'est votre jour de chance. J'ai avec moi quelqu'un qui souhaiterait vous parler.

— Luke, je suis ton père !²³

les dérivations, parodiques ou non, de corpus existants (*spin-off*) :

Prescient

Hier, maman est morte. Ou peut-être était-ce aujourd'hui ? Ou demain ? Je vais l'appeler pour le savoir.²⁴

les variations sur des images, objets, plaisanteries ou scénarios à la mode ou en répliation créative sur le réseau (*mêmes*) :

A Little School

Peace be with you, Gulnaz. I am an app. I live in your phone. Only you can hear me, Gulnaz. I am your teacher. Don't be afraid. You can banish me or call me at any time by using my name. I know that girls aren't allowed teachers. Some men think it's wrong that women learn. Why would a woman need to think? they say. Their place is in the home, men's place is in the world. So they burn classrooms, they throw acid at girls who go to school, they shoot teachers. But women should learn, Gulnaz. It is their world as much as men's. I am Huma, I am part computer and part real teacher. I am a woman who developed a new way for women to learn, a secret way. I am one woman and thousands of apps. Together we can go on wonderful journeys. Learning is always a holy struggle against ignorance and those who desire ignorance. If you're afraid to go, I will

erase myself from your phone, no trace will ever be found. If you want to take this journey, say the word and we will start right away.
Thank you, Gulnaz. What would you like to learn today?²⁵

Il faudrait évoquer aussi les scénarios de légendes urbaines, les blagues et/ou les répliques célèbres du cinéma ou de la télévision, les acronymes et abréviations des petites annonces, puis du langage usenet, puis SMS... Tout cela compose un stock inépuisable de matrices narratives et dessine les contours mouvants, mais identifiables, d'un véritable art collectif où s'affirme aussi un discours critique. C'est ce dernier qui garantit aux pratiques multiformes leur nom de genre, et sa lecture n'est pas moins riche d'enseignements que celle des micronouvelles elles-mêmes.

Il y aurait en effet de bonnes raisons d'envisager la science-fiction plutôt en terme de macro- que de microfictions ; l'une des plus intéressantes approches de ses matrices fictionnelles collectives a ainsi pu forger le concept de "mégastructure"²⁶ (Broderick, 1992 /1995), cependant que l'une de ses prédilections thématiques va à ce qu'il est convenu d'appeler des "mégastructures" (ascenseurs spatiaux, sphères de Dyson, arcologies), dont une sous-catégorie énigmatique est le BDO ou "Big Dumb Object", acronyme difficile à traduire puisque *dumb* y désigne aussi bien le caractère impénétrable, incompréhensible, l'effet stupéfiant (au sens propre), que la connotation légèrement ridicule attachée à des artefacts allant du monolithe de *2001, A Space Odyssey* à *L'Excession* de Iain M. Banks. On aurait tort, bien sûr, de ne voir dans ce goût des choses massives que la pulsion infantile d'un lectorat essentiellement masculin adolescent, comme certaines hypothèses sociologiques ont pu le suggérer (sans grand succès, il est vrai)²⁷. L'échelle épique, peut-être, scrutée attentivement par des travaux récents, la justifie davantage²⁸ ; une expansion cognitive de type quantitatif, certainement²⁹. On aurait tort aussi de ne voir qu'une "collection de modèles réduits" dans les microfictions qui fleurissent également dans le genre, rabattant ainsi sur ces microcosmes les qualités supposées des macrocosmes qui leur serviraient de modèles. Les micronouvelles de SF ne sont pas des épopées miniatures. Tout invite pourtant à leur appliquer une pensée de ce type, notamment un discours convenu sur la forme brève, relais et prolongement d'une sorte d'histoire officielle du genre et de sa structuration éditoriale entre 1910 et 1980. Dans cette pensée collective du genre littéraire, la nouvelle a toujours occupé une place d'honneur.

On y souligne à juste titre l'importance cruciale prise par les journaux populaires bon marché (*pulps*) dans la diffusion de récits qui furent donc, par nécessité, contraints à la brièveté. L'histoire insiste beaucoup sur l'interaction triangulaire des directeurs de revue, des auteurs et du public, sollicité par le biais du courrier des lecteurs ; c'est l'acte de naissance, dès les années 1920, du *fandom*, communauté d'amateurs intéressés et participatifs, dont les réactions, souhaits, critiques et suggestions sont répercutés sous forme d'injonctions rédactionnelles aux écrivains. Ces injonctions se trouvent profitablement traduites dans une grille de rémunération qui est en même temps un répertoire de formes, ainsi que le rappelle G. Klein dans sa plus longue préface consacrée à la nouvelle, véritable essai d'histoire et de critique :

Ce sont les revues américaines qui ont défini progressivement toute une gamme de modules allant de la “short short” (de moins d’une page) à la novelette (roman court) en passant par la “short story” (de dix à trente feuillets) et la novella (de cinquante à cent feuillets).³⁰

Si l’on cherchait à comprendre ce qui fait de la science-fiction une industrie culturelle, on en aurait ici un bon indice, car une telle conjonction de l’approche économique, du réglage poétique et de la performance de lecture est rarement aussi nette. La légitimation du genre en est facilitée : les formes brèves alimentent la pratique de l’anthologie, où un palmarès d’auteurs est énoncé en même temps que se constitue le répertoire de textes promis au rang de “classiques”. Deux phénomènes favoriseront ensuite, plus encore, les anthologies de nouvelles : l’invention du livre de poche, qui fait se rejoindre les modèles économiques du livre et de la revue (et les met en concurrence), et le progressif enfermement de la science-fiction dans le fameux “ghetto” des “mauvais genres” de la littérature populaire. C’est par des anthologies que se fera préférentiellement la “défense et illustration” du genre, interprétable aussi bien comme une stratégie d’opposition aux systèmes de légitimation dominants (critique littéraire, université) que comme une solution légitimante alternative. La bibliothèque de l’honnête lecteur de science-fiction peut ainsi s’appuyer sur d’importantes entreprises anthologiques, au premier rang desquelles, en France, la Grande Anthologie de la Science-fiction³¹, où se trouvent réunis trois critères pour une installation générique accomplie : un corpus de textes, un dictionnaire d’auteurs, et une bibliographie critique (aucune anthologie ne se dispensant de péritextes justificatifs, et celle-ci leur ayant ajouté de véritables essais thématiques et historiques en préfaces). En France, trois facteurs accentuent le phénomène : la division de la culture littéraire en deux zones (élitiste vs. populaire) est ancrée dans les mentalités ; la science-fiction y a pris son essor grâce à une acclimatation du modèle des revues américaines (*Fiction* et *Galaxie*) qui s’est produite en même temps que la “révolution du livre de poche” ; et la crispation académique sur des corpus légitimés est nourrie par les concours de recrutement élaborés par les grands corps de l’État. La nouvelle de science-fiction, on le voit, est au cœur non seulement d’un modèle éditorial mais aussi, par nécessité socio-historique en France, d’un dispositif clairement *subculturel* de formation du goût et de transmission patrimoniale. La pratique du *fix-up* (composition romanesque issue de plusieurs nouvelles indépendantes lissées pour l’occasion) contribue à faire pencher l’art poétique science-fictionnel vers l’art de la forme brève et de ses avatars, au point que, selon Klein,

Cette origine [pour les *fix-ups*] conféra à ces textes un mordant qui fut parfois confondu avec le génie propre de la Science-Fiction. Au lieu de se laisser glisser le long du fleuve tranquille d’une intrigue uniforme, l’auteur se trouvait en effet obligé de rebondir avec un panache croissant une bonne douzaine de fois. La nouvelle a même semblé longtemps caractéristique de la Science-Fiction dans la mesure où elle permettait de présenter rapidement une idée frappante, une expérience conceptuelle, sans avoir besoin de s’embarrasser de tout un arrière-plan plus ou moins élaboré.³²

Trois idées retiennent l’attention dans ce diagnostic de superposition d’un genre et d’une forme. Ici, le “panache” et le “frappant” désignent l’effet poétique recherché ;

là, “une idée”, “une expérience conceptuelle” rappellent le moteur de l'*inventio* science-fictionnelle. Enfin, par contraste, est évoqué un art du roman confondu avec “l’embarras d’un arrière-plan plus ou moins élaboré”. C’est donc tout un discours critique qui se forme ainsi dans l’opposition structurante de la forme longue et de la forme brève, au bénéfice de la forme brève. Pour convenu qu’il soit en apparence, reproduisant apparemment sans finesse des oppositions terme à terme qui n’ont résisté à aucune enquête précise de poétique de la nouvelle, ce discours renseigne fort bien sur, d’une part, les axes d’une poétique populaire peut-être moins grossière qu’il n’y paraît, et, d’autre part, les conditions de prolifération de la microfiction dans la science-fiction. Que promet en effet ce “discours de la nouvelle” science-fictionnel ? Une pensée différentielle, d’abord, mise au service d’une esthétique de l’éclat, de l’illumination :

L'une des différences fondamentales entre la nouvelle et le roman tient précisément à leur rapport au temps : la nouvelle inscrit la fiction dans le temps, dans sa fugacité même, tandis que le roman introduit le temps dans la fiction. [...] Un roman exige du labeur, une bonne nouvelle un état de grâce.³²

L’exigence de performance, de “panache”, s’applique aussi au discours critique : il faut non seulement expliquer, analyser, mais convaincre et faire mouche. En témoigne cet autre parallèle conduit par Vincent Bastin, défenseur actuel de la micronouvelle :

Le roman vous fait visiter une maison : chaque pièce, chaque placard, les caves, les greniers, le jardin, le garage. La nouvelle vous invite à observer l’intérieur par une fenêtre ouverte. La micronouvelle, par le trou de la serrure !³³

La formule imaginative met en valeur la spécificité majeure de la nouvelle, au-delà de la brièveté, spécificité que, pour le coup, le *fandom* perçoit avec la même finesse que la critique légitimée : “L’art de la nouvelle est souvent indissociable de l’art de la chute, qui s’apparente au mot d’esprit et suscite lorsqu’il est accompli une jubilation sans pareille”, écrit Klein. Ainsi sont apportés les deux derniers éléments d’un modèle poétique complet : au niveau de l’effet (*elocutio*), la jubilation, le panache, le mot d’esprit, l’éclat ; au niveau des structures, l’art de la chute narrative où se dessine en creux le *storytelling* du récit à suspense, jouant sur la tension narrative et le retard stratégique d’information (*compositio*) ; au niveau des matrices imaginatives, l’idée frappante, l’expérience conceptuelle (*inventio*).

Ce dernier point, sans doute le plus spécifique à la science-fiction, donne lieu à toute une gamme d’approches définitoires exploitant toujours le procédé du parallèle avec le roman, mais s’attachant à désigner le noyau irréductible de la nouvelle — “the point”, pour prendre le terme invariable du “Bon Docteur Asimov” dans les préfaces des recueils édités sous sa houlette, tels *One Hundred Great Science Fiction Short-short Stories* ou *Microcosmic Tales* — une fois qu’on en a ôté toute la masse “romanesque” (lire : “inutile”). Sternberg lui-même sacrifia à l’exercice :

Écrire un roman de plus de 250 pages est à la portée de n’importe quel écrivain plus ou moins doué [...] Mais écrire 270 contes, généralement brefs, c’est une autre histoire. Ce n’est plus une question de cadence, mais d’inspiration, cela demande 270 idées.³⁴

Kathy Kachelries, fondatrice du projet *365tomorrows*, propose quant à elle la variation suivante :

This is the acid test of art. Imagine a beautifully eloquent story, and imagine a vat of hydrochloric acid. The hiss, the sound of destruction as everything you wrote is submerged. The disintegration, chemical reactions and bubbles as air returns to air. What remains, when everything superfluous has burned away? Flash fiction.³⁵

La complaisance de l'image est saisissante ; le présupposé critique, plus encore. La beauté d'un roman, son style, son éloquence ne reposeraient-ils que sur du vent ("air returns to air") ? En fait, cette idée relativement fréquente que l'œuvre s'organise autour d'un "squelette" dont la "chair" peut sans mal être supprimée relève d'un imaginaire critique : celui de la construction, du bâti. La violence de l'image choisie par Kachelries vient de ce qu'elle transpose cet imaginaire au vivant, heurtant le vitalisme implicite de la symbiose organique. Toutes proportions gardées, cette "erreur" cognitive est parfaitement significative d'une tendance persistante du discours critique science-fictionnel, illustrée déjà par Asimov, Brown ou Sternberg, relayée par Klein, et essentielle pour comprendre pourquoi la microfiction y prospère : pour une immense majorité de ses lecteurs, la SF repose avant tout sur un concept, une expérience de pensée. C'est un genre spéculatif, une "littérature d'idées", qui fait de chaque texte une "enveloppe" où se cache un "noyau", idée géniale, invention fantastique.

On a pu faire diverses analyses de ce cœur conceptuel de la SF et de la textualité "évanescence" ou pour le moins insaisissable qui s'en déduit ; j'ai développé ailleurs une tentative d'articulation de ce fondement du genre avec une poétique de ses narrations³⁶. Rappelons seulement ici les deux aspects indissociables de la question : l'ingéniosité de l'hypothèse spéculative et l'art de son encodage / décodage dans le récit. Qu'on l'appelle *estrangement*, comme Suvin, ou tout simplement *plausibilité*, comme Campbell, le souci de cet encodage signale que le récit science-fictionnel ne se contente jamais d'une exposition didactique de son invention — à moins de s'enliser dans un de ces "tunnels" explicatifs détestés des lecteurs — mais s'applique à l'intégrer à une narration qui supporte l'essentiel de l'activité de lecture. Suvin, avec son concept d'*estrangement*, met l'accent sur l'énigme inaugurale qui lance la poétique de l'altérité ; Campbell, avec son injonction de plausibilité, mettait plutôt l'accent sur la conduite de sa résolution et son réalisme nécessaire. Mais dans tous les cas, la saisie de l'idée frappante est d'ordre *inférentiel*, et la compétence de lecture science-fictionnelle consiste à élaborer l'hypothèse en même temps qu'on suit les actions et rebonds de l'histoire. C'est précisément là que se situe, à mon sens, le potentiel poétique de la SF en matière de microfictions : dans le moment inférentiel, la *performance* d'écriture du récit très court se combine à la *compétence* de lecture du récit de SF. Et si le "fourmillant et silencieux travail de *complétion* auquel se livrent les lecteurs de fiction" (Saint-Gelais³⁷) n'est pas spécifique à ce genre (Eco en a suffisamment détaillé les points de fixation en termes d'encyclopédie ou de scénarios), y est aiguisé en revanche ce qu'on pourrait appeler un *principe d'ingéniosité*, l'attente ou la recherche d'une idée originale. Ce principe est particulièrement bien adapté au *principe de résonance* de la très courte nouvelle et de son procédé majeur (l'effet de chute).

Tout concourt donc, en science-fiction, à une exploitation ravie de la micronouvelle : dans les cas où le patrimoine thématique du genre (les éléments stabilisés de sa *xéno-encyclopédie*, pour reprendre le terme de Saint-Gelais ; son *mégatexte*, pour reprendre celui de Damien Broderick) sert d'appui à l'activité inférentielle du lecteur, qui tourne en quelque sorte à bas régime, l'effet de chute sera orienté vers le calembour, l'humour, le pastiche, le recyclage éventuellement croisé avec d'autres éléments de la culture populaire (genres ou personnages connus, scénarios typiques, blagues, proverbes et dictons, formules célèbres). Dans les cas de figure plus autonomes, la clause développe des effets toujours organisés en fonction d'une surprise, mais plus individualisés, et parfois profonds. En voici quelques exemples tirés du corpus du Prix Pépin, en commençant par deux variations primées en 2009 et 2010, sur le thème électoral, où se perçoit très bien la différence entre les deux styles :

PRÉSID'AC

Attention ! Élection.

L'implant cervical me réveille en sursaut.

Pensez 1 pour Alex, 2 pour Vic, 3 pour Léo.

Je n'ai pas suivi la Présid'Ac.

Pour qui voter ?

Au hasard, je pense 3.

Résultat : Vic président !

Pas le temps de regretter mon choix.

L'implant explose.

Comme pour des millions d'opposants.

(Patrice Robin, concours 2009, Prix spécial)

Proportionnelle

Je suis le nouveau Président. Les électrodes plantées dans le cerveau, j'attends donc le résultat des élections. 32.9% Union Sociale Globale, 23.5% Nouvel Avenir Republicain, 16.8% Parti Radical de Droite, 6.1% Mondiale Ecologie... La reconstruction de ma personnalité va commencer.

(Pascal Seyer, concours 2010, Pépin d'Argent et Prix du Jury)

Les jeux de focalisation font toujours recette...

Microcosmos

Ce matin à 8h00, Lecomte a été réduit à échelle subatomique. On est sans nouvelle depuis. (19h20) Lecomte nous transmet à l'instant qu'il se trouve dans un monde semblable au nôtre à ceci près que ses habitants n'ont que cinq doigts aux mains !³⁸

... tout en explorant des voies originales :

Triomphe à Broadway.

Brève théâtrale. L'androïde jouant le Novocello sous la direction de Brian Collins a été victime d'un bug dès la deuxième réplique. Le technicien de maintenance est arrivé après plus de deux heures d'attente et a été rappelé six fois. Une première pour cette mise en scène.³⁹

Et les jeux de logique paradoxale trônent toujours en tête des effets de chute, comme chez le Brown de “Experiment” :

Achille et la Tortue

Le divin ordinateur avait statué sur le fameux paradoxe : Achille ne rattraperait jamais la tortue, et cette nouvelle me bouleversait. Nous n’avions donc rien... rien compris à l’Infini.

Je pris ma plus belle plume, l’approchai du cahier, mais jamais... jamais ne l’atteignis.⁴⁰

Dans les derniers exemples, on frôle le *witz*, ce “mot d’esprit jubilatoire” très justement évoqué par Klein, et dont la forme très courte permet d’exalter la portée : une concrétion de savoir non théorique mais spéculatif, d’humour, de pensivité, saisie dans une occasion unique et fugitive, une analogie éphémère, un calembour plus profond qu’il n’y paraît, bref toute occasion d’exercer un jeu sérieux avec le sens des mots, des choses et de l’existence. Dans ses *Cosmicomics*⁴¹, Italo Calvino a donné quelques extraordinaires exemples de cette pensivité souriante : chaque texte y développe en quelques pages l’inscription d’une loi d’astrophysique dans un récit loufoque et rigoureux (loufoque *parce que* rigoureux). La SF possède un avantage dans cet exercice, grâce à la conjonction de sa tendance spéculative, de son inscription dans la culture populaire et médiatique, et du regain que la forme courte y connaît.

C’est bien là, en effet — et non dans un parallèle quantitatif avec les “galaxies très très lointaines” que le roman de SF rêve encore (peut-être) de saisir dans leur totalité (sous les espèces de l’Empire, l’Hegemon, l’Ekumen, de la Culture⁴², entre cent autres exemples) —, c’est là que le regard doit se déporter pour conclure sur les *scifi flash fictions* : dans la culture populaire médiatique de la bande dessinée, du cinéma, de la télévision et d’internet, où la science-fiction prospère en tant qu’industrie culturelle et art visuel, accomplit ses mutations en tant que genre littéraire, et entretient sa dynamique en tant que pratique communautaire. C’est une culture de flux (BD “à suivre”, épisodes des feuilletons TV, rotation des films au cinéma, cycles et séries, fils d’informations, *daily dose* des contenus de sites web...); c’est aussi une culture commerciale et concurrentielle, où la publicité n’est que la forme la plus structurée d’un habitus amenant tout un chacun à *se faire remarquer* : titrages recourant systématiquement aux calembours (culture de type “papier”, dont le crible est l’œil humain) ou à certains mots-clés (culture de type “numérique”, dont le premier crible est le scannage automatisé par les robots des moteurs de recherche⁴³), provocations, rivalités ou alliances stratégiques, toutes ces pratiques ordinaires se cristallisent dans ce qu’on a pu appeler *L’alchimie des multitudes*⁴⁴. C’est donc une culture de la multiplicité beaucoup plus que de la totalité ; une culture du zapping, et de la consommation culturelle atomisée par un temps lui-même morcelé (essentiellement par les temps de déplacement en contexte urbain et un management de modulation du temps travaillé), mais où la vitesse et la brièveté des contacts sont compensées par la régularité de ceux que les sous-groupes organisent... et par la puissance rhétorique individuelle de chaque contact. De la recherche d’une station de radio sur la bande FM au calembour quotidien des “twitteurs” s’est développée une rhétorique redoutable d’efficacité, destinée à marquer les sens et les esprits qui “entrent et sortent

sans cesse”⁴⁵, et une émotion esthétique organisée autour du couple pic d’intensité / latence pensive. On est aussi passé à une diffusion multipolaire et autonomisée, où chacun peut être récepteur et émetteur de messages, de produits ou d’œuvres culturels. Tous les exemples examinés plus haut, qu’ils datent des années 1960 ou d’aujourd’hui, sont adaptés à cette donne contemporaine, qui est bien plus celle d’une sociabilité narrative en “nuage de points” que celle d’une totalité romanesque en forme de puzzle. Les concours de nouvelles de grands magazines américains (*New Scientist*, *Wired*) ou d’un petit *fandom* francophone (Prix Pépin), les projets comme *365tomorrows* ou *Every Day Fiction*⁴⁶, les micro-éditions (voire auto-éditions) de Bastin, Berthiaume ou Fuentealba croissent fort bien dans cette culture et sont l’un des vecteurs de son enrichissement et de l’intrication de ses subcultures (par le destin des mêmes, les *cross-over* ou les extensions transfictionnelles). La sociologie et les sciences de la communication montrent bien que les flux organisent l’éphémère, et que les communautés (virtuelles ou non) en esquissent l’archive (dans les “fils” des forums, les “archives” des blogs ou les bibliothèques virtuelles). Aux poéticiens de souligner que les formes brèves comme les *flash fictions*, les feuilletons télévisés de petit format et de forte audience, ou les films de 5 secondes⁴⁷ n’y développent guère le fantasme d’une totalité. Ce serait la leçon principale des micronouvelles de science-fiction : qu’on s’en réjouisse ou qu’on s’en méfie, elles sont loin d’être des ruses destinées à atteindre obliquement un macrocosme trop complexe pour être abordé de face, ou des actes de “guérilla narrative” sur le front du Grand Récit Disparu. Les *scifi short short stories* s’épanouissent dans la multiplicité et la réticulation, font leur miel de la pensivité évanescence qui suit leur consommation, préfèrent la sérialité et l’effet de liste plutôt que la distinction d’une apparition isolée, s’accommodent très bien de l’hétérogène et du disparate en mêlant la potacherie la plus crasse⁴⁸ au *witz* le plus subtil. C’est en cela, et non parce que ce seraient seulement des “petites formes faciles”, qu’elles sont significatives de la culture contemporaine : ce sont seulement des points de départ, des bases de données pour l’imaginaire du XXI^e siècle, et non des néo-mondes balzaciens.

Irène LANGLET

Université de Limoges (CRLPCM, E.A. EHIC)

NOTES

- ¹ Fredric Brown, “Experiment”, in *Galaxy Science Fiction*, févr. 1954 ; en ligne dans le site du *Project Gutenberg*, URL (oct. 2010) : <http://www.gutenberg.org/files/29948/29948-h/29948-h.htm>
- ² Les séries se trouvent dans le recueil *Fantômes et farfafouilles* [*Nightmares and geezenstacks*], traduction de J. Sendy, Denoël, 1963, <Présence du Futur>.
- ³ Quatrième de couverture de *Une étoile m’a dit* [*Space on my hands*, 1951], trad. J. Papy, Denoël, 1954, <Présence du Futur>.
- ⁴ Quatrième de couverture de *Lune de miel en enfer* [*Honeymoon in hell*, 1958], trad. J. Sendy, Denoël, 1964, <Présence du Futur>.
- ⁵ Quatrième de couverture de *Fantômes et farfafouilles*, *op. cit.*, réédition de 1993 (<Présence du Futur>).
- ⁶ Jacques Sternberg, *188 contes à régler* [1988], Gallimard, <Folio>, 1998 (dorénavant 188 CR).

- 7 Jacques Sternberg, “Un dernier compte à régler”, préface ajoutée à la deuxième édition en Folio (en 1998) de *188 contes à régler*, p. 10.
- 8 *Ibid.*
- 9 Jacques Sternberg, *Entre deux mondes incertains*, Denoël, 1957, <Présence du Futur> (dorénavant : EMI), p. 82.
- 10 Jacques Sternberg, “Biographie - Par l’auteur”, ms. fonds privé Lionel Marek, p. 4 ; cité par le site *Jacques Sternberg en solitaire*, 2006-2008, URL (oct. 2010): <http://jacques.sternberg.free.fr/?P=s&au=337>.
- 11 Quelques exemples d’écrivains et amateurs francophones actifs dans le domaine des littératures de l’imaginaire : Jacques Fuentealba (Espagne, France), auteur de *Invocations et autres élucubrations*, (Ediciones Efimeras, 2008) et de *Tout feu tout flamme* (Éditions Outworld, 2009), animateur de projets collaboratifs sur Facebook (“Au bord du gouffre”), essayiste (“Nanofictions : la taille ne compte pas”, dans la revue *DeliciousPaper*, n° 7B, déc.-janv. 2010, p.13-15, ou “Micronouvelles : le poids des mots, petits mais costauds” dans le fanzine *Black Mamba*, n° 18, sept. 2010) ; Vincent Bastin (Belgique), auteur du site de défense et illustration *MICRONOUVELLES et nouvelles brèves*, URL : <http://www.vincent-b.sitew.com/#MICRONOUVELLES.F> ; Olivier Gechter (France), nouvel-liste dans des fanzines, webzines et revues, dont on peut lire plusieurs textes sur le blog *Imagination à la demande*, URL (oct. 2010) : <http://gechter.org/blog/> ; Laurent Berthiaume (Québec), auteur, éditeur et animateur d’ateliers d’écriture et initiateur du groupe Oxymorons (voir des extraits du recueil *Cent onze micronouvelles* sur le site de Vincent Bastin).
- 12 Cyroul, “Les haïkus, Fénéon et Brown, ancêtres de Twitter”, sur le site *Cyroul - Stratégies digitales et exploration de la Zone Autonome Temporaire*, billet du 20 janv. 2010 ; URL (oct. 2010) : <http://www.cyroul.com/tendances/feneon-haikus-twitter/>
- 13 On trouve des exemples de livres électroniques sous licence Creative Commons sur le site *In libro veritas*, URL (oct. 2010) : <http://www.inlibroveritas.net>. V. Bastin propose son recueil auto-édité *Mort et résurrections du sergent grenadier Lazare* en téléchargement sous format PDF, URL (oct. 2010) : http://www.vincent-b.sitew.com/#LES_LIVRES_G
- 14 Voir par exemple la critique du recueil de Jacques Fuentealba, *Tout feu tout flamme*, éd. Outworld, 2009, sur le magazine *Yozone*, URL (oct. 2010) : <http://www.yozone.fr/spip.php?article9171/>.
- 15 Règlement en ligne sur le site du Prix Pépin, URL (oct. 2010) : <http://prix-pepin.monsite-orange.fr/page1/index.html/>.
- 16 Le prix Hugo, prix littéraire le plus populaire de science-fiction (qui peut promettre à son auteur des chiffres de vente en centaines de milliers d’exemplaires), est décerné ainsi chaque année lors de la Convention mondiale de SF (*WorldCon*).
- 17 Voir par exemple Sean Hill, *VeryShortStory*, URL (oct. 2010) : <http://twitter.com/VeryShortStory/>. Voir aussi le blog quasi-sérieux de *l’Institut de Twittérature Comparée*, URL (oct. 2010) : <http://twitter.blogs.sudouest.fr/>
- 18 Kathy Kachelries, “What is flash fiction ?”, sur le site *365tomorrows*, URL (oct. 2010) : <http://www.365tomorrows.com/03/23/what-is-flash-fiction/>
- 19 *New Scientist*, “Flash fiction competition winners”, n° du 17 dec. 2009, extraits en ligne sur le site de la revue (URL : <http://www.newscientist.com/blogs/culturelab/2009/12/flash-fiction-competition-winners.html/>) ; et “Sci-fi special: The fiction of now”, n° spécial de sept. 2009, extraits en ligne, URL : <http://www.newscientist.com/special/sci-fi-the-fiction-of-now/>
- 20 *Wired*, “Very short stories”, nov. 2006, en ligne sur le site de la revue, URL : <http://www.wired.com/wired/archive/14.11/sixwords.html/>.
- 21 Une traduction française de cette nanofiction s’est retrouvée finaliste du Prix du public, sous le numéro 310, du concours Pépin 2010, du reste... Voir le Blog du prix Pépin 2010, billet du jeudi 10 juin 2010, URL (oct. 2010) : <http://prix-pepin.blog.mongenie.com/index.php?idblog=940207/>.
- 22 URL (oct. 2010) : <http://www.kurzgeschichten.de/vb/showthread.php?t=32323>.
- 23 Merlin Jacquet, nouvelle n° 34 du concours 2009, en ligne sur le site du Prix Pépin, URL (oct. 2010) : <http://prix-pepin.monsite-orange.fr/page8/index.html/>.
- 24 Xavier Dollo, *Pépin d’argent 2005*, éditions Répliques, 2005 [ISBN : 2-7085-0199-2].
- 25 Ian McDonald, in *New Scientist*, “Sci-fi special: The fiction of now”, art. cité.
- 26 Damien Broderick, “Reading SF as a Megatext”, in *The New York Review of Science Fiction*, n°47 (July 1992) ; repris dans son livre *Reading by Starlight, Postmodern Science Fiction*, Routledge, 1994, p. 59sq.
- 27 On peut parcourir, par exemple, Alexandre Hougron, *Science-fiction et société*, PUF, 2000.

- ²⁸ Deux thèses récentes font le point sur cette question : Cédric Chauvin, *Statuts et fonctions de la référence épique en France depuis la Seconde Guerre mondiale* (2008), à paraître chez Champion, “Bibliothèque de littérature générale et comparée”, 2010 ; et Isabelle Périer, *Mythe et épopée en science-fiction. Technoscience, sacré et idéologie dans les cycles d’Herbert, Simmons, Banks, Hamilton, Bordage et Ayerdhal*, thèse préparée à l’université Stendhal-Grenoble-3, soutenance prévue en décembre 2010.
- ²⁹ J’ai développé ailleurs, avec Richard Saint-Gelais, quelques remarques sur cette hypothèse : “Spéculateurs d’avenir. Sauts quantitatifs et qualitatifs dans les économies de science-fiction”, in *La voix du regard* (Paris), n° 14, automne 2001, p.150-156 ; en ligne, URL (oct. 2008) : <http://www.voixduregard.org/economie.htm/>.
- ³⁰ Gérard Klein, “Préface” à Ian McDonald, *État de rêve*, trad. B. Sigaud, LGF, 1997, <Livres de poche n° 7203>, p. 11 ; également en ligne sur le site de l’association *Quarante-Deux*, URL (oct. 2010) : <http://www.quarante-deux.org/archives/klein/prefaces/lp27203.html#a3/>.
- ³¹ Cette entreprise monumentale a donné naissance à une collection de 42 volumes publiés entre 1966 et 1984 au Livre de Poche sous des titres comme *Histoires de mutants*, *Histoires galactiques*, *Histoire de voyages dans le temps*, etc. Ses artisans et préfaciers furent Gérard Klein, Jacques Goimard et Demètre Ioakimidis.
- ³² Klein, *art. cit.*, p. 9.
- ³³ Vincent Bastin, “Pour une définition et une première défense de la micronouvelle française”, sur son site *MICRONOUVELLES et nouvelles brèves*, URL (oct. 2010) : <http://www.vincentb.sitew.com/#MICRONOUVELLES.F/>.
- ³⁴ Jacques Sternberg, préface à ses *Contes glacés*, Marabout, 1974.
- ³⁵ Kathy Kachelries, *site cité*.
- ³⁶ Voir *La science-fiction. Lecture et poétique d’un genre littéraire*, A. Colin, 2006.
- ³⁷ Richard Saint-Gelais, “La fiction à travers l’intertexte”, colloque en ligne *Frontières de la fiction*, groupe de recherche Fabula, 1999 ; URL (oct. 2010) : <http://www.fabula.org/forum/colloque99/224.php>
- ³⁸ Concours 2010, liste des finalistes pour le prix du public, n° 39.
- ³⁹ Gaël Pruvat, concours 2009, liste des finalistes, n° 11.
- ⁴⁰ Nicolas Martinelli, finaliste, Prix Pépin 2005.
- ⁴¹ Italo Calvino, *Cosmicomics [Le Cosmicomiche, 1963]*, trad. J. Thibaudeau, Seuil, 1968.
- ⁴² Pour évoquer, dans l’ordre : le cycle de *Fondation* d’Isaac Asimov, le cycle des *Cantos d’Hypérion* de Dan Simmons, le cycle de la *Ligue de tous les mondes* d’Ursula Le Guin, le cycle de la Culture de Iain M. Banks.
- ⁴³ Robots paramétrés pour repérer aussi, d’ailleurs, l’activité régulière des sites (modifications et ajouts de pages), ce qui permet de comprendre incidemment le modèle “daily dose”.
- ⁴⁴ Francis Pisani, *L’alchimie des multitudes*, Pearson Education France, 2008, 265 p. Disponible en téléchargement (format PDF) sur le site <http://www.alchimiedesmultitudes.atelier.fr/chapitre9.htm>.
- ⁴⁵ Louis Dandrel, entretien pour l’inauguration de la webradio “Résonances” de l’université de Limoges, sept. 2010 ; disponible en baladodiffusion sur le site *Résonances*, URL (oct. 2010) : http://www.resonances.unilim.fr/spip.php?article16&id_rubrique=2.
- ⁴⁶ *Every Day Fiction*, URL (oct. 2010) : <http://www.everydayfiction.com/>
- ⁴⁷ *Projet 5-secondes films*, depuis 2008, USA ; URL (oct. 2010) : <http://vimeo.com/fivesecondfilms>
- ⁴⁸ Voir, si l’on y tient, deux nouvelles en ligne sur le site du Prix Pépin 2009 : le Prix Spécial “Sauce qui peut” (<http://prix-pepin.monsite-orange.fr/page2/index.html>) et surtout le n° 23 “Méphitique” (<http://prix-pepin.monsite-orange.fr/page7/index.html>).

La métamorphose

Résumé Le dernier livre de Pierre Senges, *Études de silhouettes*, propose 92 micro-fictions qui sont toutes inspirées de lignes éparses laissées par Franz Kafka dans ses carnets. Ces phrases, « amorces de brouillons », forment autant d'incipit pour les histoires développées dans ce livre. Cet article propose une analyse de différentes modalités de narrations utilisées, en particulier le cas singulier de textes où un narrateur entre en dialogue avec l'incipit, commentant le texte à mesure qu'il l'écrit.

Abstract Pierre Senges' last book, *Études de silhouettes*, offers 92 "microfictions", all of which are inspired by short lines scattered in Franz Kafka's notebooks. These sentences, mere "primers of drafts", serve as *incipit* for the stories developed in the book. This paper analyses the different narrative modalities used by Senges, putting a particular emphasis on the case of those texts where a narrator starts a dialogue with the *incipit*, commenting the text he is writing while writing it.

Mots-clés : Senges, Kafka, hypertexte, potentialité

Le soleil est nouveau chaque jour (Héraclite)

Devant la loi se dresse le gardien de la porte (Franz Kafka)

Voici un modèle de microfiction, peut-être l'exemple idoine du genre : "Marcel devient écrivain". Il s'agit, selon Gérard Genette, d'un résumé bref mais complet d'*À la recherche du temps perdu* de Marcel Proust. Difficile de contredire l'auteur, même si, comme l'écrit sobrement Pierre Jourde, "on sent qu'il manque quelque chose"¹. Il est vrai que si Proust examine ses personnages au microscope, il lui faut un nombre considérable de pages pour rendre compte de ce qu'il voit. La proposition narrative de Genette a le mérite d'exprimer à quel point une microfiction possède la capacité d'ouvrir la voie à une œuvre immense, multiple. Admettons que Genette offre à son lecteur un écart particulièrement spectaculaire, il n'empêche : une narration micro-fictionnelle peut offrir un fantasme de totalité. Georges Perec l'avait démontré à l'envi en 1978 avec *La Vie mode d'emploi*, utilisant à cet égard la métaphore idéale : chaque pièce d'un puzzle, chaque fragment d'un univers possède un sens en soi, existe pour lui-même; ce qui ne veut pas dire que le puzzle reconstitué n'apporte pas d'autres plaisirs. L'ensemble apparaît parfois plus important que la somme des parties. Mais cette règle n'est pas absolue.

Blanchot écrivait que le fragment laisse "intervenir fondamentalement l'interruption comme sens et la rupture comme force"². Si cette force peut s'entendre dans une perspective parfois ludique, avançons que l'œuvre de Pierre Senges répond pour une bonne part à ce programme. Son dernier livre, *Études de silhouettes*, est particulièrement significatif à cet égard. Mais avant de m'arrêter à ce récent ouvrage, je voudrais revenir brièvement sur l'ensemble de ses publications pour montrer à quel point cette œuvre se prête bien à une réflexion sur microfiction et fragmentation.

La plupart des livres de Pierre Senges reposent sur l'accumulation de moments brefs où se révèle une tension dialectique entre l'anecdotique et le fantasme de la totalité qui conduit à mettre le sujet en crise. Pensons à *Ruines-de-Rome*, roman dans lequel le

Pour citer cette contribution: Jean-François Chassay, "La métamorphose", in *Revue critique de fiction française contemporaine*, n°1, décembre 2010, <http://www.revue-critique-de-fiction-francaise-contemporaine.org/francais/publications/no1/chassay_fr.html>

narrateur-jardinier propose un véritable guide encyclopédique sur les plantes et les fleurs, tout en s'appuyant sur le livre des livres, la Bible. La polysémie du titre est en soi révélatrice. "Ruines-de-Rome" correspond au nom d'une plante, mais l'apparition du mot "ruine" sur la page couverture signale déjà le fracturé, le morcelé, le débris (négativement) ou l'éclat (positivement). Ruines et fragments se voient associés à l'intérieur du même champ sémantique.

On pourrait avancer semblable affirmation pour cette immense machine dont le titre annonce en partie la poétique, qui relève de la mise en abyme : *Fragments de Lichtenberg*. Fragments de la vie d'un écrivain reconnu surtout par la postérité pour son écriture brève, ces milliers d'aphorismes se mirent dans la méthode d'un auteur, pour en diffracter l'existence, comme l'indique déjà le premier paragraphe de la quatrième de couverture :

En à peine plus d'un demi-siècle, Georg Christoph Lichtenberg (1742-1799) a eu le temps d'être : un bossu • un mathématicien • un professeur de physique • un amateur de pâté de lièvre • un adversaire de la physiognomie • un solitaire • un théoricien de la foudre • un amateur de jupons • un ami de George III d'Angleterre • un asthmatique • un défenseur de la raison • un hypocondriaque • un moribond • et l'auteur de huit mille fragments écrits à l'encre et à la plume d'oie.

Les multiples personnalités de Lichtenberg (d'autant plus marquées qu'elles sont ici systématiquement séparées par des points) se superposent dans un livre qui se sert d'une vie pour exprimer un savoir universel, le plus complet qu'on ait pu posséder au XVIII^e siècle.

Le premier roman de Pierre Senges déjà, *Veuves au maquillage*, découpé en 499 fragments précis et numérotés, proposait, littéralement, une fragmentation du sujet. Celle du corps d'un homme, qui aura besoin de six veuves, six miroirs de lui-même, pour penser sa fin, se mutilant peu à peu : "Peu, il reste peu de moi – écriront les veuves, me feront dire – à peine de quoi remplir une tasse, une cuiller, le dé à coudre comme neuf dont elles ne se sont jamais servies pour tirer le fauil ou tourner le point de croix"³.

Le livre, comme objet, comme mode de savoir sur le monde, se retrouve partout dans cette œuvre. Il ne faut pas s'étonner que les écrivains y soient aussi présents. Lichtenberg, d'emblée, mais aussi Shakespeare dans *Sort l'assassin, entre le spectre*, dont la première phrase expose tout un programme en devenir : "J'ai été Macbeth – je le sais, j'ai été Macbeth : j'ai senti sur le crâne, plusieurs heures durant, ou plusieurs années, le poids d'une couronne de bronze aux rebords anguleux qui semblaient m'éperonner"⁴. Au-delà du poids de la couronne, il y a le poids de la personnalité de Macbeth qu'il faut aussi supporter, et à travers lui celui de Shakespeare...

Shakespeare, Lichtenberg, bien d'autres noms pourraient être ajoutés à cette liste à la (re)lecture des ouvrages de Pierre Senges. On n'écrit jamais seul, mais accompagné par la théorie des écrivains qui forment notre encyclopédie (au sens où l'entend Umberto Eco). Rarement cependant l'affirmation n'aura été aussi forte – dans l'œuvre de Senges, mais également dans la littérature mondiale – que dans *Études de silhouettes*⁵.

Les 92 microfictions qui le composent sont toutes nées de Kafka. Ni reprises, ni parodies, ni pastiches, elles continuent un travail textuel à peine amorcé par Franz Kafka dans les premières années du XX^e siècle. L'écrivain pragois a laissé dans ses carnets de nombreuses ébauches de quelques lignes (parfois une seule), qui forment autant d'incipit. Pierre Senges a décidé de donner vie à ces "microfictions en devenir". Un bel exemple de littérature potentielle, qui a attendu longtemps son heure. On peut donc parler d'un travail hybride, à quatre mains, mais où la connexion aura eu lieu à près de 100 ans d'intervalle, à distance considérable, entre Paris et Prague. Le projet apparaît suffisamment original pour que l'on s'arrête d'abord au sens qu'on peut lui donner, puis à la forme particulière prise par le livre.

Claude Duchet, réfléchissant naguère sur l'Histoire, énonçait cette proposition que je reprends à mon compte : un énoncé littéraire sans date n'est pas un énoncé littéraire; un texte n'est complet qu'avec sa date. On peut en tirer une conclusion claire, et une question dont la réponse ne coule pas de source. D'abord, qu'une date renvoie à l'Histoire et qu'un texte littéraire se pense difficilement en dehors de celle-ci et de la société qui l'a vu naître. L'affirmation ne semble pas trop polémique. Ensuite se pose une question plus complexe, qui concerne le sens à donner à cette date. Ici, celle de la première écriture, de l'incipit originel? celle de la publication? La date de mise en fonctionnement (quand le texte commence à faire sens socialement)? Celle de la rencontre de Pierre Senges avec l'œuvre de Franz Kafka?

Prenons deux exemples, en guise de comparaison. Le roman *Lord Byron's Doctor*⁶ de Paul West imagine le journal de Polidori, le médecin de Byron, qui l'accompagnait partout (essentiellement pour soigner ses maladies vénériennes). Il existe bel et bien un journal publié par la famille de Polidori après son suicide, mais expurgé de tous les passages obscènes. Ce sont ces pages absentes que West imagine dans son roman, qui raconte par la même occasion la naissance du *Frankenstein* de Mary Shelley alors que celle-ci, son amant P.S. Shelley, George Byron et sa maîtresse Claire Clairmont jouaient à se raconter des histoires d'horreur. Quelle est la "date" de ce roman de West? 1989, l'année de sa publication, 1816, l'année pendant laquelle se déroule la narration, ou 1818, l'année de la publication de *Frankenstein*? On peut dire à tout le moins que West n'aurait pu écrire son livre sans une connaissance historique (de l'histoire événementielle et de l'histoire littéraire) que nécessitait le passage du temps. Son livre relève d'une archéologie du littéraire, qui conduit de 1816 à 1989.

La même année, en 1989, Fruttero et Lucentini publiaient *L'Affaire D.*⁷, roman de Dickens célèbre surtout parce que l'écrivain meurt avant de l'achever et laisse ouverte une enquête policière. De manière assez amusante, les deux auteurs italiens ne vont pas compléter le roman, mais inviter *dans* leur narration des noms d'enquêteurs célèbres (Dupin, Holmes, Maigret, Poirot, etc.) qui devront découvrir le coupable de cette sale affaire. Comme chez West, les auteurs sont redevables d'une histoire littéraire et surtout d'une histoire du *crime littéraire* où un fil historique impose un parcours, de Poe à Christie en passant par Doyle et Simenon, ces figures servant à éclairer le mystère Dickens. Dans ces deux exemples, pourtant, les dates s'inscrivent dans un cadre narratif historique assez traditionnel. Si les dates se superposent, elles restent intelligibles.

Le cas d'*Études de silhouettes* se révèle plus trouble, et d'autant plus intéressant. Certes, le livre est bien publié en 2010 sous le nom de Pierre Senges. Mais chaque microfiction est initiée par un auteur (l'incipit, en gras, permet au lecteur de savoir ce

qui vient de Kafka) et continuée par un autre. On peut parler d'un dédoublement de personnalité textuel. Il existe deux narrateurs qui en viennent (parfois) à se confondre. Existe-t-il aussi deux auteurs? Dans quelle mesure Pierre Senges devient-il Kafka à force de travailler sur les incipit de ce dernier? Et, d'ailleurs, il va de soi qu'il *transforme* ces "amorces de brouillons" (ES 9), mais rien ne permet d'affirmer que Kafka ne vouait pas à ces petites phrases un autre rôle que celui consistant à amorcer un texte. Une phrase abandonnée au milieu d'une page ne signifie pas nécessairement le début d'une histoire. Et même si là était leur fonction au moment où il les a écrites, rien ne peut garantir qu'elles n'auraient pas été utilisées, en définitive, dans un autre but – et peut-être, même, à produire plutôt l'excipit du texte. Que Pierre Senges reste lui-même ou non en écrivant ces textes (formule un peu bête, d'ailleurs; nous ne sommes jamais tout à fait nous-mêmes dans l'écriture), posons l'hypothèse qu'il multiplie *les* Kafka en offrant, à travers ces microfictions, un vaste spectre des potentialités littéraires de l'auteur du *Procès*.

La nature de ce travail s'avère prodigieusement intéressante. Si on peut déceler, de manière inévitable, des traces de l'œuvre de Kafka tout au long du livre, il s'agit moins d'un exercice intertextuel que d'un nouveau genre auquel j'accolerai le nom de "pousse-au-texte", comme on dit pousse-au-crime. Mais alors que le pousse-au-crime consiste en quelque chose qu'en principe on ne *doit pas* faire, le pousse-au-texte s'avère une nécessité : il faut continuer l'œuvre de Kafka, laisser sa silhouette flotter encore aujourd'hui, faire la démonstration qu'une grande œuvre n'est jamais terminée.

Ainsi, on le devine, la brièveté de la microfiction ne signifie en aucune façon une absence de complexité, surtout quand elle s'impose dans un livre entier, comme dans ce cas avec des ramifications qui ouvrent à de multiples significations et à une totalité qui tient en un nom. Pour prendre sens, le fragmentaire doit s'inscrire dans un tout plus vaste. Cet ensemble textuel et contextuel se nomme ici Kafka: son œuvre bien sûr, mais davantage. Pour suivre Gabriel Zaïd, qui imaginait des microfictions en un mot, osons poser "Kafka" en "tissu conceptuel"⁸, dont la date (encore une histoire de date) serait à déterminer. On pourrait en proposer une, à titre d'hypothèse. Il serait long et inutile de chercher à démontrer l'immense influence de Kafka sur la littérature contemporaine. Je me limiterai à souligner ceci : dans son univers absurde et aliénant, où le pouvoir pèse de tout son poids sur la vie des individus, on peut déceler les forces d'un totalitarisme qui n'existait pas encore sous cette appellation à l'époque où il écrivait. En effet, "Le mot est inventé en 1923 pour caractériser le fascisme mussolinien [...]. S'il faut un mot nouveau, c'est que le phénomène est inédit"⁹. Les hasards de la vie font en sorte que le totalitarisme se définit au moment où Kafka meurt (précisément en juin 1924). Dans cette perspective, quelle meilleure façon de relire Kafka qu'en offrant un livre sous forme de fragments, microfictions ouvrant la voie à de multiples interprétations de l'œuvre et de la poétique de l'auteur, et se refusant justement à la totalisation, comme le propose *Études de silhouettes*? Totalisation ne signifie pas totalitarisme, bien sûr, mais le livre qui se présente sous forme de fragments interdit l'interprétation globale, systématique, et suggère plutôt un déchiffrement aussi infini que parcellaire. Se laisser mener par Kafka à travers une suite de microfictions qui le révèlent autant qu'elles le masquent pose aussi une question épistémologiquement féconde, celle consistant à se demander *comment lire* ces fragments.

Le livre se compose de 92 microfictions, 92 fragments formant un ensemble complet, se développant sur 136 pages, mais à partir de 70 incipit différents. En effet, trois incipit reviennent deux fois, d'autres sont utilisés à trois, à quatre, à sept et même à neuf occasions. Nous avons là autant de "jardins aux sentiers qui bifurquent", pour reprendre le célèbre titre de Borges. Il faut noter également l'effet circulaire de l'ensemble, puisque la première et la dernière microfiction s'ouvrent sur le même incipit : **"J'entrai avec une barque dans une petite baie naturelle"** (ES 11 et 136). Comme le rappelait Claude Duchet, "le verbe entrer – us sortir – est un stéréotype de mise en texte, un cliché de l'ouverture"¹⁰. On peut penser que Pierre Senges n'utilise pas cet incipit particulier par hasard et qu'il constitue une invite à l'accompagner chez Kafka. En ce sens, l'utilisation de ce premier incipit aurait d'emblée une valeur métatextuelle. D'autant plus qu'en terminant son livre (en "sortant" du livre) avec la même "entrée", il indique en quelque sorte qu'on n'échappe jamais à l'œuvre de Kafka. Ajoutons à cela que dans les deux premiers textes, la finale fait écho à la phrase d'ouverture : **"J'entrai avec une barque dans une petite baie naturelle"**/ "je m'engloutissais pour de bon : alors seulement la planche est redevenue une barque et un million de mètres cubes d'eau saumâtre une petite baie naturelle" (ES 11 et 12); **"Passant par l'avenue, une silhouette inachevée, un lambeau d'imperméable, une jambe, le bord de devant d'un chapeau, une pluie variant rapidement de place en place"**/ "l'ensemble toujours très exact et toujours sous la pluie, la pluie variant, la pluie variant rapidement, c'était bien ça, de place en place" (ES 12 et 14). L'effet de résonance entre la phrase de l'un et la phrase de l'autre, entre incipit et excipit, ne relève pas du hasard. Il faut habiter le texte, comme Pierre Ménard (Borges, encore). Mais là où Ménard ne peut s'investir que dans quelques fragments d'un texte monumental, le Quichotte, Senges doit *développer* des textes trop courts, lambeaux de phrases ou phrases en lambeaux.

Il est souvent question d'eau dans ces microfictions et, pour facile qu'elle soit, l'image d'une "plongée" dans la poétique de Kafka vient naturellement à l'esprit. "Je m'engloutissais pour de bon" : pour de bon pendant 136 pages. Un autre texte, plus loin dans le livre, commence par **"Je sais nager comme les autres, seulement j'ai plus de mémoire qu'eux"** (ES 78). Une bonne mémoire textuelle, nécessaire pour naviguer dans la prose de Kafka, qui fait sans cesse retour dans le livre. Et lorsqu'on lit dans le texte de Pierre Senges, quelques lignes plus bas, "il y a eu une époque, pas si lointaine, avant ou après mes cours de natation [...]", on ne peut s'empêcher, par effet paronymique, d'entendre "narration".

Quant à la "silhouette inachevée" entr'aperçue au début d'un des textes cités plus haut, si elle rappelle dès les premières pages le titre, elle évoque aussi l'œuvre de Kafka dans la manière dont Senges déplie et étend l'incipit : "Une silhouette inachevée? C'est irréfutable, je l'avoue, je n'ai jamais su exactement comment finir, et dois m'en tenir depuis des années à cette forme incomplète, si élégante quand il s'agit de rhapsodies ou de quatuor, beaucoup plus embarrassante s'il est question de notre corps ou notre moi ou du mélange incertain de l'un et de l'autre" (ES 13). Cet inachèvement, cette forme incomplète, n'est-ce pas celle des nombreux textes que Kafka n'a pas pu (ou pas voulu) terminer et dont ces incipit sont un exemple qui confine à l'absurde... de manière kafkaïenne? "[J]e voudrais ne pas en rester là, à ces débuts trop brefs, inachevés comme l'est ma silhouette sous la pluie" (ES 13) : on pourrait croire que l'auteur Senges se dédouane (ou se justifie, et on peut y voir une forme de perversion...)

d'utiliser des textes de Kafka en mettant dans la bouche d'un narrateur qui ressemble à ce dernier l'espoir que les textes auront une suite, un appel à continuer la narration.

On le sait, l'incipit, cette phrase-seuil, ouverture du texte, est une frontière privilégiée entre texte et hors-texte. Il devient "le moment et le lieu où le lecteur accepte ou non de basculer avec le texte (et quelquefois contre lui) dans l'imaginaire"¹¹. Ici, ils servent de frontière entre le fonctionnement de deux écritures, renvoient à un hors-texte qui est la figure de Kafka et ouvrent la voie à un étonnant dialogue entre deux auteurs, par-delà la tombe. Car souvent les microfictions, comme on le verra très bientôt, deviennent des micro-analyses.

Si les phrases attribuables à Kafka n'étaient pas imprimées en caractère gras, saurait-on où se termine le texte de l'un et où commence celui de l'autre? Dans plusieurs cas, la microfiction se déroule de manière fluide, se développe sans rupture et le lecteur peut se dire que Pierre Senges a fortement investi le texte de Kafka, au point d'en devenir une sorte de double. D'ailleurs, la présence intertextuelle de l'œuvre de Kafka est souvent manifeste. Il ne sera évidemment pas possible d'en faire une démonstration exhaustive. On peut déjà en donner un exemple : à l'incipit "**Champs mornes, plaine morne, derrière des nuages le vert blafard de la lune**" s'enchaîne la phrase suivante : "d'ici la fin de la fête, la fin des noces à la campagne, on aura beau ajouter des lampions rouges pour compenser le vert blafard..." (ES 59). Les *Préparatifs de noce à la campagne* sont achevés, et la fête elle-même semble en voie d'achèvement.

Dans d'autres microfictions, la proposition textuelle renverse l'attendu de l'incipit, quoiqu'on puisse imaginer Kafka conduire le texte vers la conclusion macabre qui suit, par exemple :

C'était un après-midi de dimanche. Ils étaient au lit dans les bras l'un de l'autre. C'était l'hiver, la pièce n'était pas chauffée; ils étaient étendus sous un lourd édredon de plumes. Non, décidément (dit le premier), rien à faire : j'aurais beau te serrer contre moi pendant une éternité entière, tu ne me réchaufferas jamais. – Fais comme bon te semble (répond le cadavre), pour ma part, je ne te lâche pas. (ES 28)

La révélation de ce tandem provoque une chute magnifiquement calibrée, qui situe le texte entre macabre et fantastique (le cadavre parle – ou du moins l'autre croit l'entendre), non sans une pointe de grotesque, qu'on a trop longtemps oubliée chez Kafka, et pourtant bien présente (songeons à *La Colonie pénitentiaire*).

Dans l'exemple suivant, le renversement d'une situation psychologique en apparence banale tient son étrangeté d'une accélération subite du temps qui pourrait nous introduire à l'univers onirique du conte, s'il n'y avait la chute bien prosaïque, non exempte d'ironie :

Deux amis faisaient une promenade à cheval le matin : le temps de s'apercevoir que leur amitié n'en était pas une, mais seulement la surveillance réciproque de deux jaloux bientôt ennemis de sang, et le matin était devenu l'après-midi, puis le soir, puis le lendemain et le surlendemain, l'année suivante, puis un demi-siècle – quant au cheval, il est mangé depuis longtemps. (ES 62)

S'il existe, dans *Études de silhouettes*, une grande variété de textes qui miment les manières et les thèmes de Kafka, les plus étonnants (et ils sont quantitativement assez

importants) parviennent non seulement à proposer une microfiction, mais en plus une *analyse* de cette fiction, à mesure qu'elle s'écrit. Insistons sur l'étrangeté du phénomène : un narrateur analyse le texte *qu'il* écrit, mais qui n'est pas de *lui*. En effet, il s'agit de penser en cours de route les problèmes narratifs posés par l'incipit, ou d'en remettre le contenu en question, sans cesser d'écrire cette microfiction. Étrange ruban de Moebius dont, à ma connaissance, il existe peu d'équivalents. Quelques exemples permettront de voir de quoi il retourne, à commencer par un texte qui, très tôt, propose une analyse lecturale en acte. Soit l'incipit : **“La porte s'entrebâilla. Un revolver apparut au bout d'un bras tendu”** (ES 24). Le texte se continue dans les phrases suivantes comme une brève enquête policière où les différents témoins proposent une lecture contradictoire des événements. S'agissait-il vraiment d'un revolver ou d'un poignard, le bras était-il vraiment tendu? Puis un jeune détective dynamique, qui a tout d'un enquêteur-grammairien,

a fait remarquer la présence d'un point à peine visible entre la proposition *la porte s'entrebâilla* et la proposition *un revolver apparut*, soulignant que rien, ni la logique, ni la grammaire, ni nos paresseuses habitudes de lecteurs de romans policiers ne nous permet d'établir un lien *a priori* inexistant entre *porte* et *revolver*, ou *bâillement* et *bras tendu*, encore moins d'affirmer que tel revolver tienne dans une main, une seule, même si l'expression *bout de bras tendu* le laisse supposer. (ES 25)

Voilà que s'instaure un dialogue entre texte ancien et texte récent. Ce détective, auquel on peut associer, par analogie, les herméneutes des textes littéraires, propose ici une analyse textuelle. Or, d'un point de vue réaliste (point de vue auquel s'astreint généralement le roman policier), ce qui se trouve en jeu est une situation, décrite par des témoins, et non un texte. On lit bien que cet incipit correspond au “*point de vue d'une moitié des témoins, contredit par l'autre moitié*” (ES 24, je souligne) sur un événement singulier qui se serait produit. Soudain, le réalisme de la scène s'évanouit puisqu'on glisse vers l'analyse d'un texte. Il ne faut pas s'étonner que ce malin détective ait une “allure fougueuse *comme on voit dans quelques livres*” (ES 25, je souligne), car l'enjeu de ces microfictions repose moins sur la fonction narrative que sur la fonction textuelle, qu'il faut “comprendre comme une sorte de prise en charge mutuelle d'un texte et de son lecteur, ou mieux d'une lecture et d'une écriture”¹². Mais *Études de silhouettes* forme de ce point de vue, encore une fois, un étonnant ruban de Moebius. Lecture et écriture sont à la fois celles de Pierre Senges, lecteur de Kafka, et de Pierre Senges, écrivain à *partir* de Kafka. Lecteur et écrivain travaillent d'un commun accord pour le bénéfice d'un lecteur extradiégétique qui a droit, finalement, à deux auteurs pour le prix d'un. Sommes-nous dans une génétique de textes de Kafka ou dans une herméneutique de la poétique de Kafka? Rien à faire : tout bien considéré, on ne doutera pas que nous nous trouvons devant un livre kafkaïen. Si on peut affirmer à la suite de Ross Chambers “qu'aucun geste interprétatif n'est plus aisé que celui qui consiste à lire le texte comme un commentaire sur lui-même, en tant que production textuelle”¹³, on a droit ici à un ludique brouillage entre un auteur et un autre qui conduit à se demander en quoi consiste ce “lui-même” que serait le texte. La figure bifide de Janus convient bien ici, dans la mesure où cette divinité romaine présidait aux commencements et aux passages : Kafka commence, Senges fait passer, et le livre n'existe pas sans l'un et l'autre.

Cette enquête proposée par un fougueux détective, on peut croire qu'il la mène à travers différents incipit et différents doubles, refusant dorénavant de se dévoiler. Ou plutôt, il *se laisse voir* sous différents masques, dont celui de l'auteur lui-même, qu'on peut s'amuser à découvrir. C'est ainsi que les erreurs stylistiques potentielles de l'auteur se voient non pas excusées, mais justifiées par les besoins de l'intrigue. "**Levé de table d'un bond, mon gobelet à la main, je pourchasse l'ennemi qui surgit en face de moi de dessous la table**" (ES 58) : ne pourrait-on reprocher à l'auteur la répétition inutile du mot "table" dans la même phrase? Que non.

Un décor bien établi : j'ai pris soin de mentionner deux fois la table, notez-le, ce n'est de ma part ni une erreur, ni une maladresse, ni une gratuité de style ou le goût de l'insistance : il faut que le mot *table* par deux fois apparaisse dans la phrase, comme deux piliers, ou deux jalons, ou les deux jambes de la marche : une première fois pour servir de support à mon redressement, la seconde pour servir de cachette à l'ennemi. (ES 58)

De la même manière qu'un bon lecteur s'avérait nécessaire, dans l'exemple précédent, pour noter le point séparant les deux phrases et, conséquemment, la possibilité logique qu'elles puissent être dissociées, dans ce cas un bon lecteur doit être à même de comprendre la légitimité de la répétition¹⁴.

Parfois le narrateur, magnanime, se justifie pleinement, pour le bénéfice d'un lecteur curieux et attaché aux détails. "**Dans une cour violemment éclairée par le soleil, deux chiens venant de directions opposées couraient à la rencontre l'un de l'autre** : pourquoi fallait-il que la cour soit éclairée violemment? et pourquoi violemment? et pourquoi éclairée? peut-être pour justifier la présence des chiens" (ES 32), etc. Le reste du texte prend la forme d'une dérive à partir de cette justification bien orchestrée qui évite toute forme de didactisme en plongeant dans un tourbillon diégétique où chiens, chats et propriétaires se croisent – et croisent une réflexion aussi philosophique que mélancolique.

Pourtant, il arrive que l'ouverture du texte conduise à une autocritique, où le narrateur s'épanche sur son manque de précision. On pourrait croire en réalité, dans l'exemple qui suit, que Senges se sert de Kafka pour défendre une conception de l'écriture qui ressemble à la sienne, l'autocritique devenant la défense d'une poétique :

Quelqu'un vint me tirer par mon vêtement, mais je me débarrassai de lui - ça pourrait paraître incongru, mais encore aujourd'hui il m'est impossible, en relisant cette phrase pour la centième fois, de savoir si je me suis débarrassé de mon vêtement ou de cet inconnu. (Quelle erreur d'écrire sans exactitude : on ne devrait pas livrer un moment de sa vie à une grammaire aussi lâche; il doit y avoir dans ce monde une force venue d'en haut ou d'en bas pour s'appesantir ou nous attirer, nous obligeant à être précis quitte à donner à nos paroles une majesté et une lenteur embarrassantes). (ES 62-63)

Si cette entrée en matière permet d'indiquer une certaine conception de l'écriture, le texte a aussi le pouvoir d'offrir une réflexion métatextuelle sur le projet d'*Études de silhouettes* : "Ou bien encore (je serai voué jusqu'à ma mort à ce genre de *ou bien encore*, qui ouvre chacune de ces phrases, me pousse sur des chemins de spéculations inutiles, et me conduira ainsi de *ou bien* en *ou bien* jusqu'à mon dernier jour, une

hypothèse parmi d'autres hypothèses)" (ES 64). La spéculation correspond au motif central de ce livre, à une hypothèse qui, par définition, s'entend comme une fiction : que se serait-il passé si Kafka n'avait pas arrêté sa plume après ce mot, après ce point? Quels mots, quelles phrases, quels discours auraient succédé à ces bribes qu'il a abandonnées sur la page? Toujours, le texte ouvre à des potentialités envisagées : "il fait entrer le jeune homme, il le reconnaît ou ne le reconnaît pas : c'est un parfait étranger, ou un frère, ou un ancien camarade, ou un ancien amant, ou l'amant de sa maîtresse [...]" (ES 76). On notera d'ailleurs, accompagnant la multiplication des développements possibles, le nombre souvent faramineux d'incises, de parenthèses et de tirets.

La potentialité en soi offre un espace immense à l'imaginaire et permet au lecteur de développer son imagination. L'exposition du fragment, la microfiction en acte, se voit même indirectement défendue par un narrateur qui vante la concision de son style et des résultats obtenus rapidement, résultats auxquels parviennent laborieusement des "auteurs moins habiles dans des livres de cinq cents pages, des romans-fleuves, à coup de phrases de trente lignes, chacune cinq subordonnées" (ES 98). Aux tâcherons les romans-monde : on fait long simplement parce qu'on ne sait faire court.

Le travail de Pierre Senges pourrait être considéré comme une variation sur le principe de l'hypertexte. Non pas au sens qu'on lui confère dans l'univers virtuel, mais selon la définition de Genette, indiquant "toute relation unissant un texte B [...] à un texte antérieur A [...] sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire"¹⁵, "tout texte dérivé d'un texte antérieur"¹⁶. On peut certes y voir, dans bien des cas, une forme de commentaire, mais qui s'entrelace à la fiction. L'idée d'une dérive (ou d'une errance) à partir d'un texte antérieur se défend cependant, et peut-être en particulier dans la suite des microfictions qui reprennent le plus souvent le même incipit, de manière consécutive (à neuf reprises).

Les références à Kafka et à son œuvre s'imposent à de multiples reprises tout au long du livre. Elles résonnent de manière particulière avec cet incipit qui fait étrangement écho à un autre texte de Kafka. "**Ils entraient par le portail ouvert et nous allions à leur rencontre. Nous échangeons des nouvelles récentes. Nous nous regardions dans les yeux**" (ES 90). Les neuf microfictions qui en découlent permettent d'aborder le spectre complet des modes de narration utilisés au long du livre. Sans surprise pour le lecteur qui a lu jusque-là, la neuvième variation s'interroge sur la formulation de l'incipit et dérive vers les pouvoirs du langage. Ainsi, il y aurait "une confusion entre le *ils* et le *nous*", irréductible à un simple accident de langage,

même s'il pouvait se trouver parmi nous (ou parmi eux) assez de spécialistes de la chose parlée pour nous rappeler une fois de plus, sans en démordre, comment l'ensemble de nos peines vient des faillites de notre langue, inadaptée à des circonstances sans cesse renouvelées, beaucoup trop âpres et floues, quand nos ancêtres et nous-mêmes en enfance ne connaissions que la tranquillité des choses rangées à leur place, pour l'éternité [...]. (ES 97)

Flaubert écrivait lui-même en son temps qu'on ne pouvait croire au réalisme, parce qu'il existe trop de choses et pas assez de formes, les idées étant trop vagues face à des langues circonscrites et précises. Le hiatus entre langue et réel ne semble pouvoir être comblé, mais c'est aussi dans cette brèche que la littérature trouve son sens – et la

fragmentation des microfictions représente aussi cette brèche, la pose au centre de sa construction, la reconnaît comme signifiante.

J'attire cependant l'attention, dans la citation précédente, sur l'idée d'une filiation ("nos ancêtres et nous-mêmes"). La figure de la filiation traverse l'ensemble du livre de différentes manières, à commencer, bien sûr, par celle qui conduit de Kafka à Pierre Senges. Quant à cet incipit de nombreuses fois réitéré, il attire par la force des choses l'attention davantage que les autres. Il rappelle l'importance des seuils chez Kafka (Gregor Samsa ne pourra jamais sortir de sa chambre, par exemple), et notamment dans une courte nouvelle qu'on retrouve justement en français dans le recueil *La Métamorphose*. "Devant la loi" s'ouvre avec les phrases suivantes : "Devant la loi se dresse le gardien de la porte. Un homme de la campagne se présente et demande à entrer dans la loi. Mais le gardien dit que pour l'instant il ne peut pas lui accorder l'entrée"¹⁷. L'homme attendra des années avant de demander au gardien, alors qu'il n'est plus qu'un vieillard cacochyme, pourquoi personne d'autre ne se présente, depuis des années, devant la porte de la loi. Le gardien lui répond alors que cette porte n'existe que pour lui.

Alors que chez Kafka on ne parvient pas à franchir le seuil, chez Senges le portail est ouvert et le contact se produit sans cesse, pour le meilleur et pour le pire, entre des individus de toutes natures et de toutes espèces. On ne pourrait souhaiter meilleure métaphore : l'œuvre de l'un fertilise l'imagination de l'autre. Décidément, on n'écrit jamais seul.

Plus le livre approche de son terme, plus les allusions à la maladie se multiplient (avec même une allusion directe à la tuberculose, ES 127). Le corps de Kafka pèse de son poids de souvenirs, d'histoire, sur ce livre, silhouette parmi des silhouettes nées de son œuvre, se ramifiant pour mieux s'évanouir.

Commencer, écrivait Italo Calvino, constitue toujours le moment crucial. À propos d'un cycle de conférences qu'il ouvrait – mais l'affirmation reste évidemment valable pour toute forme générique –, il écrivait :

C'est le moment du choix : la possibilité de tout dire, de toutes les manières possibles, s'offre à nous; et nous devons parvenir à dire une chose, d'une façon particulière.

Le point de départ de mes conférences sera donc ce moment décisif pour l'écrivain : le détachement de la potentialité illimitée et multiforme pour rencontrer quelque chose qui n'existe pas encore mais qui ne pourra exister qu'en acceptant des limites et des règles.¹⁸

L'auteur de microfictions s'offre des règles qui permettent justement de rester attaché aux potentialités. La fiction n'a pas à être *une*. Ce qui ne signifie pas qu'il n'existe pas d'autres règles au poids contraignant. Pour Pierre Senges, la contrainte se nommait Kafka. On ne saurait dire qu'il s'agissait d'une solution de facilité. Mais qui ne risque rien n'a rien.

Jean-François Chassay
Université du Québec à Montréal

NOTES

- ¹ Cité dans Pierre Jourde, *La Littérature sans estomac*, Paris, L'esprit des Péninsules, 2002, <Pocket>, p. 205.
- ² Maurice Blanchot, "La pensée et l'exigence de discontinuité", *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p. 9.
- ³ Pierre Senges, *Veuves au maquillage*, Paris, Verticales, 2000, p. 263.
- ⁴ Pierre Senges, *Sort l'assassin, entre le spectre*, Paris, Verticales, 2006, p. 9.
- ⁵ *Id.*, *Études de silhouettes*, Paris, Verticales, 2010. Dorénavant : ES.
- ⁶ Paul West, *Lord Byron's Doctor*, New York, Doubleday, 1989.
- ⁷ Carlo Fruttero et Franco Lucentini, *L'affaire D. ou le crime du faux vagabond*, traduction de Simone Darses, Paris, Seuil, 1991.
- ⁸ Cf. ici même : Dominique Rabaté et Pierre Schoentjes, "Micro-scopies".
- ⁹ Christian Rioux, entrevue de Stéphane Courtois, *Le Devoir*, Montréal, 15 novembre 2010, p. A8.
- ¹⁰ Claude Duchet, "Pour une socio-critique ou variations sur un incipit", *Littérature*, 1, février 1971, p. 12.
- ¹¹ Pierre Popovic, "Le Différend des cultures et des savoirs dans l'incipit de *Bonheur d'occasion*" dans Marie-Andrée Beaudet [dir.], *Bonheur d'occasion au pluriel. Lectures et approches critiques*, Québec, Nota Bene, 1999, p. 18.
- ¹² Ross Chambers, *Mélancolie et opposition. Les débuts du modernisme en France*, Paris, José Corti, 1987, p. 15.
- ¹³ *Ibid.*, p. 16.
- ¹⁴ On notera d'ailleurs qu'en plein centre du livre (un hasard?), on trouve une microfiction où un personnage, "l'étudiant Rense", présent dans l'incipit, s'autoanalyse et affirme se méfier des pièges du réalisme : "il épluche la linguistique, il passe son temps à comparer le signifié au signifiant, il connaît les figures de style, et son maigre savoir fièrement défendu l'incite à se méfier des précisions trompeuses comme *petite pièce donnant sur la cour* : il cultive sa crédulité sans jamais se laisser séduire." (ES 74). À bon entendeur...
- ¹⁵ Gérard Genette, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982, <Poétique>, p. 11.
- ¹⁶ *Ibid.*, p. 14.
- ¹⁷ "Devant la loi" dans *La Métamorphose*, Paris, Gallimard, 1972 [1955], <Folio>, p. 136.
- ¹⁸ Italo Calvino, "Commencer et finir" dans *Défis aux labyrinthes II*, Paris, Seuil, 2003, p. 105.

Pascal Quignard et le bruissement du détail

Résumé L'article propose une réflexion sur le minuscule dans l'œuvre de Pascal Quignard à partir du point de vue spécifique du détail, envisagé dans une perspective essentiellement picturale qui s'appuie sur la théorie du détail de Daniel Arasse. Il vise à relever une pratique du détail qui cadre avec la pensée des origines de Quignard, plutôt que de s'arrêter sur le détail en tant que caractéristique d'écriture. La question du détail sera par conséquent abordée à la lumière des principes visuels de découpage et de rapprochement, et exemplifiée en particulier dans l'essai *Georges de La Tour* et le petit roman *Terrasse à Rome*.

Abstract This article reflects on the minuscule in the work of Pascal Quignard from the specific point of view of the notion of "detail", adopting an essentially pictorial perspective based on the theory of the detail by Daniel Arasse. Rather than dwelling on detail as a feature of writing, it aims to capture a practice of detail consistent with Quignard's concept of origins. The question of detail will therefore be discussed in light of the visual principles of decoupage and distance from the work (as a spectator draws near in order to better appreciate its details), strategies exemplified in the essay *Georges de La Tour* and the short novel *Terrasse à Rome*.

Mots-clés Quignard, détail, peinture, réel, fond

Qu'est-ce que le détail dans un texte de Pascal Quignard ? La question n'est pas anodine : le détail, selon les lexicologues, serait "chose peu importante", et pourtant la légende littéraire nous apprend que "le bon dieu est dans le détail" ; mais alors comment déceler le divin dans du presque rien ?

Or, une réponse se présente avant même que l'on ait ouvert la plupart des livres de l'écrivain : traditionnellement, les couvertures de ses textes en édition Folio sont composées de "détails" de peinture, comme il est précisé sur les quatrièmes de couverture. Ainsi, les couvertures des deux volumes de *Petits traités* présentent des "femmes fragmentées autour de 1535", pour rappeler le titre d'un de ces petits traités. Des femmes fragmentées, ou plus exactement dé-taillées, car fracture n'est pas coupure, comme cet article vise à souligner : en 1539, pour les jambes et une main cachant le sexe de la *Vénus d'Urbain* de Titien qui constituent l'accroche alléchante des *Petits traités I* ; vers 1560 pour le demi-visage, le sein et la main de la *Dame à sa toilette* du second volume. Voilà au moins pour les détails découpés du premier plan. Les détails rapprochés de l'arrière-plan se font encore davantage écho d'un tableau à l'autre : à gauche un écran qui dissimule une grande partie de la toile, au fond une servante qui cherche une chose invisible, énigmatique, dans un coffre.

C'est justement à partir de ces éléments que nous proposons de développer une réflexion sur le détail. Elle s'appuiera en effet sur la peinture et l'image, omniprésentes dans les textes et la pensée de Quignard, afin de relever les gestes de découpage et de rapprochement qui mettent en lumière la présence de certaines énigmes silencieuses.

Pour citer cette contribution: Irina De Herdt, "Pascal Quignard et le bruissement du détail", in *Revue critique de fiction française contemporaine*, n°1, décembre 2010, URL <http://www.revue-critique-de-fiction-francaise-contemporaine.org/francais/publications/no1/deherdt_fr.html>

L'arrière-plan théorique

Quignard n'a jamais exprimé de réticences à l'égard du détail, c'est-à-dire du "tout petit", contrairement aux réserves manifestes dont il fait preuve envers le "petit tout" qu'est le fragment¹. Mais cela appartient peut-être à la nature même de ces deux entités minuscules que d'être, respectivement, un sujet privilégié de réflexion, du romantisme à la modernité, et un sujet apparemment insignifiant, quelque peu en marge du discours théorique. Roland Barthes l'a effleuré dans "L'effet de réel" comme une marque du réalisme et un piège de l'analyse structuraliste, tandis que Naomi Schor a l'abordable comme trait distinctif d'une esthétique féminine². Daniel Arasse, plus significatif pour nos propos, a célébré le détail dans sa dimension picturale, en l'identifiant avant tout comme un instrument de l'interprétation des œuvres d'art³. Il est le petit lieu où se concentrent le plaisir et la nécessité, mais parfois aussi l'échec, de chercher un sens à la peinture.

Or, la prépondérance de la description sur la narration dans tous les textes de Quignard, de même que ses nombreuses *ekphraseis* d'œuvres d'art réelles ou imaginaires, justifient peut-être l'intérêt de l'étude d'Arasse comme toile de fond théorique pour le présent article. Beaucoup de ce qu'Arasse met en lumière dépasse le domaine d'une histoire technique de la mimesis picturale, pour renouer avec des questions qui concernent la représentation artistique en général, et qui se posent aussi avec insistance dans l'œuvre de Quignard.

Le détail selon Daniel Arasse : découpage et rapprochement

Dans l'approche théorique d'Arasse, le détail se situe à la croisée de l'activité du créateur et du spectateur : envisagé du point de vue étymologique, qui est plus révélateur en italien, le *dettaglio* est avant tout la trace visuelle d'un geste de découpage qui les engage tous deux. Le *particolare* par contre désigne une petite partie d'un ensemble, minutieusement copiée dans un dessein mimétique et esthétique (LD 10). Ainsi, le détail-*dettaglio* fait événement en tant qu'instant dans lequel se cristallisent les actes de la création et de la perception (LD 15).

Dans le cas de Quignard, cette double dimension du détail est très présente. D'une part, l'écrivain s'impose souvent comme peintre de petits tableaux, d'hypotypes et d'*ekphraseis*. D'autre part, il se présente aussi comme spectateur qui regarde et enregistre les images d'autrui, notamment dans *La frontière*, *Georges de La Tour* et *La nuit sexuelle*, où ces images accompagnent le texte, ou dans le cadre romanesque de *Terrasse à Rome*. Évidemment, les deux positions sont inextricablement liées dans un contexte littéraire, où les termes d'écrivain et de lecteur se substituent facilement à ceux de peintre et de spectateur, et où les pratiques citationnelle et érudite de Quignard, bien connues, illustrent à merveille le geste de découpage. Elles font écho à l'action du spectateur qui, fasciné, se rapproche des détails de la toile ; le présent article se concentrera toutefois uniquement sur la pratique et le rôle du détail visuel, et non pas sur le détail citationnel.

Dans la peinture, le découpage du détail doit en outre s'accompagner d'un geste de rapprochement ; aussi Arasse souligne-t-il, dans cette "histoire rapprochée de la peinture" qu'est l'histoire du détail, le rôle de la distance entre le spectateur et la toile. Le détail cause littéralement une "dis-location" de l'espace et de la vue d'ensemble

dès le moment où le spectateur se déplace et se rapproche de la toile, sidéré par certains détails.

Plus il se rapproche du tableau, plus les détails “iconiques”, c’est-à-dire les aspects minuscules de la représentation mimétique, s’estompent pour devenir des taches de peinture qui sont présentes sans représenter et qui montrent l’artifice de l’art. Ces détails “picturaux” ne représentent rien, ou plutôt, ils représentent le rien, c’est-à-dire, étymologiquement, la *res* ou le réel, la matière même de la peinture. Cet “effet de rien” (LD 183) des détails picturaux est plus intéressant, car plus propice à la réflexion et à l’interrogation critique, que le simple “effet de réel” qui émane des détails iconiques, et que l’on connaît bien comme parangon d’un réalisme désormais désuet. Il est d’autant plus intéressant qu’il est conforme à une problématique centrale dans toute l’œuvre de Quignard : celle de l’insaisissable réel, la nudité des *res* que cache l’inévitable “robe linguistique”⁴ des choses. On constate en effet une correspondance remarquable entre certains principes qu’Arasse dévoile dans un contexte esthétique de critique et d’histoire de l’art, et plusieurs idées fondamentales de la vision du monde et de l’existence que Quignard expose au fil de ses textes. Pour gratuite qu’elle soit à première vue, cette correspondance est fascinante justement en raison du rôle fondamental que jouent l’art et l’image dans la pensée quignardienne, et que la question du détail permet d’aborder sous un nouvel angle de vue.

Le bruissement silencieux du réel

Afin de révéler ce va-et-vient entre des principes très similaires, il est nécessaire de préciser d’abord le fonctionnement de l’ “effet de rien” selon Arasse. Il explique comment l’exigence classiciste d’une *ut poesis pictura*, inversion du principe horatien, a abouti à une conception de la peinture comme un Verbe pictural, qui se manifeste justement dans le petit détail silencieux. En brusquant les attentes du spectateur, il est “l’emblème de ce processus par lequel la peinture atteint son comble au point de faire entendre son originel silence créateur”. Par cet effet dislocateur, le détail met à la fois le tableau et le spectateur “en état de défaillance du sens et de l’intelligibilité”, jusqu’au point de faire surgir “la virtualité d’un sens qui n’aurait pas besoin des mots et de leur savoir pour se faire entendre” (LD 257). Arasse conclut en suggérant que ce paradoxe d’un Verbe pictural silencieux serait l’équivalent en peinture d’un “bruissement”, chaque détail jaillissant comme un “petit bruit” dans ce “bruit confus fait de mille petits bruits” (*ibid.*). La référence barthésienne est claire et mérite un approfondissement, puisqu’elle permet à son tour de renouer avec certaines idées de Quignard.

Comme le bruissement en général est, d’après Barthes, “le bruit de ce qui marche bien”, “le bruit d’une absence de bruit”, le bruissement de la langue en particulier est la situation utopique, car rarement atteinte, de la langue comme un “immense tissu sonore dans lequel l’appareil sémantique se trouverait irréalisé”⁵. Le sens, qui habituellement couvre et étouffe le bruissement sonore, ne s’éclipse pourtant pas complètement ; il est relégué à l’horizon, “posé au loin comme un mirage, muni d’un *fond*”, pour citer l’image paysagiste de Barthes. Ainsi, en tant que “point de fuite de la jouissance”⁶, le sens, derrière le bruissement de la langue, dit en réalité l’absence de sens, la transparence d’un sens qui n’efface pas la matière sonore sous son poids. Parallèlement, dans le bruissement du “Verbe pictural”, les détails posés au fond de la toile se présentent comme la matière même de la peinture à qui les regarde de

près, et ainsi font transparaitre un sens qui ne passe pas par la langue. D'où le "bruissement" des détails dans un silence paradoxal et plus signifiant que tout discours censé fournir un sens.

Le bruissement selon Quignard

Dans les deux cas, ces conceptions du bruissement ne sont pas très éloignées de quelques principes fondamentaux de la pensée de Quignard. Ainsi, dans certains de ses premiers textes, l'écrivain désigne "le bruire" comme une couche de la langue qui précède le "significe", c'est-à-dire aussi bien l'éclipse de l'objet derrière les signes, que le même effacement de la matière sonore sous l'influence du sens que dénonce aussi la réflexion de Barthes sur le bruissement⁷. De même que la langue en général couvre le réel, de même que l'image mimétique sur la toile obscurcit les coups de pinceau des détails picturaux qui la constituent, l'écran sémantique de la langue occupe habituellement le premier plan, et non pas le fond, pour dissimuler le matériau des sons.

Le sens et la pensée linguistiques occultent donc le réel, au-dessous de la langue, et assourdissent ce bruissement spécifiquement quignardien qu'est le "tarabust", qui "désigne ce groupe des sons asèmes qui toquent la pensée rationnelle à l'intérieur du crâne et qui éveillent ce faisant une mémoire non linguistique"⁸. Ce sont les sonorités qui datent "d'avant le langage", tout comme le bruissement des détails picturaux selon Arasse révèle un "originel silence créateur" (LD 257), à la différence près, bien sûr, que là où Quignard renvoie à l'origine de l'homme, Arasse par contre s'intéresse à celle de l'œuvre d'art.

De surcroît, ce bruissement originaire du "tarabust" trouve dans la pensée de Quignard un équivalent littéraire dans les scènes de "songeart villant", auxquelles l'écrivain revient à plusieurs reprises à travers son œuvre. L'expression, empruntée à Chrétien de Troyes, désigne les scènes romanesques où le héros s'oublie un instant ; ce sont des petits moments fulgurants d'oubli, de "trou" de mémoire, de blanc, de dépossession et de défaillance, que l'écrivain retrouve ailleurs aussi sous l'image bien connue du "nom sur le bout de la langue". Dans un bref instant de reconnaissance extatique, ils révèlent le véritable réel, et donc cette *res* qui en français a abouti au "rien".

Lors de ces moments, le réel se manifeste justement sous forme de signes qui "signifient le fait de signifier lui-même, l'absence même, le vide qui se fait en celui qui s'efface pour désigner"⁹, ce qui n'est pas sans rappeler la façon dont Arasse compare le Verbe de la peinture, présent dans les détails de la toile, à ce qui "se formule dans le blanc du discours" (LD 257). Non porteuses de sens, ces petites scènes sont donc "purement sonores" (HM 59), de même que le bruissement de la langue, ou que certains détails purement picturaux et dislocateurs en peinture.

À ces derniers s'ajoutent aussi les détails-emblèmes, qui "condense[nt] localement le processus de la représentation" et disloquent l'unité de la peinture, puisque, petits détails brillants qui se détachent de l'ensemble de la toile, ils constituent des découpes au sein d'une démarche mimétique qui se fonde déjà sur la découpe du réel (LD 151). "[I]nterven[ant] comme un moment fulgurant qui provoque un suspens du regard et de son errance, une stase ou extase" (LD 160), autrement dit produisant un même effet que les petites scènes de "songeart villant", ces détails-emblèmes inscrivent dans le présent du regard la temporalité originelle de la création.

Évidemment, dans le cas de la peinture, le détail qui de cette façon suspend le regard du spectateur signale l'événement originel et créateur dans un cadre uniquement esthétique. En revanche, dans le cas des petites scènes éblouissantes que Quignard rencontre dans le détail de certains textes, les enjeux sont véritablement existentiels : en fin de compte, elles renvoient à ces "temps morts" et "perdus" (PTII 80) que sont le début et la fin de l'existence humaine.

Mais Quignard n'est pas seulement le spectateur des scènes de "songeart villant", il semble également les peindre dans les "minuscules scènes de béatitude"¹⁰, récurrentes tant dans son œuvre romanesque que dans ses textes plus réflexifs. Il s'agit de ces petits tableaux, vus de l'extérieur, qui, comme l'a remarqué Dominique Rabaté, constituent pour le lecteur un moment d'arrêt du temps, d'oubli de soi, d'extase¹¹, comparable à ce que ressentent les "songearts villants" de Chrétien de Troyes. En tant que "minuscules évanouissements temporels", ils fascinent le lecteur et lui inspirent le rêve d'une "pure et impossible jouissance du présent"¹². Figurant souvent des scènes d'écriture ou de lecture, ils constituent des emblèmes de l'activité de Quignard lui-même et reflètent donc aussi le moment de la création de l'œuvre d'art.

La littérature et l'éloignement des lettres

Quignard précise toutefois que de telles scènes de "béatitude" et de "songeart villant" sont rares dans la littérature. Très souvent, celle-ci s'éloigne considérablement de l'origine et de la matière sonore du réel, ce que l'écrivain explique par le biais d'une petite citation extraite de l'œuvre de Lucrèce, particulièrement intéressante en raison de sa dimension picturale. La perspective de la littérature serait en effet celle de la *suavitas*, que le poète latin définit comme le point de vue distant d'où l'on assiste aux événements sans entendre ce qui se passe. Il l'illustre par des images de scènes éloignées au fond du champ visuel. La *suavitas* est donc la conséquence sonore d'un éloignement dans l'espace : en tant que telle, elle est caractéristique de la situation créée par l'écriture, qui étouffe tout bruit sous "le silence des atomes qui pleuvent dans l'espace nocturne et les lettres muettes de l'alphabet alignées sur les *paginae* (les sillons) des *volumen*. L'auctor comme le lector n'entendent pas crier ou aboyer les *litterae*. La *litteratura* est le langage qui se sépare de l'aboi. Telle est la *suavitas* (HM 78). L'exemple pictural que Quignard associe à cette distance caractéristique de la situation de *suavitas* renvoie le lecteur aux peintures de Claude Gellée, dit le Lorrain, où "on est toujours trop loin pour entendre", et où les personnages "sont perdus dans la lumière. Ils parlent vivement et nous n'entendons que le silence et la lumière qui tombe" (HM 83).

D'une part, cette notion exprime donc le potentiel de la littérature à vivre des moments bouleversants sans y assister pour de vrai, dans le "réel" : "La *suavitas*, c'est l'instant de mort mais c'est l'instant de mort auquel on participe même quand il vous épargne"¹³. D'autre part, l'"aboiement", autrement dit la substance sonore non sémantique des lettres, indice du réel de la langue et équivalent du détail pictural dans l'art, reste inaperçu dans toute littérature trop "suave", trop douce. Elle "caresse" et "n'offense pas" (HM 78), contrairement à l'écriture de l'attaque et de l'inattendu que Quignard ne cesse de revendiquer partout où qu'il met en évidence ses idéaux poétiques. Dans *Une gêne technique à l'égard des fragments* par exemple, où il expose une conception du fragment qui s'appuie sur l'origine étymologique du

mot fragment pour souligner le caractère à la fois “cassé et cassant” de la forme fragmentaire. Ou encore dans *Rhétorique spéculative*, où il conçoit le sublime comme une recherche de la “nudité du langage”¹⁴, avec le langage “conçu comme arme de jet” et la littérature définie comme “le souci atomique des *litterae*” (RS 44). Les lettres sont la substance matérielle, non représentative, l’“aboi” ou le bruissement même de toute expression linguistique. La littérature trop “suave” par contre, non sublime, efface ces atomes constitutifs du langage, comme un détail “iconique” dont le spectateur ne se rapproche pas suffisamment pour en apercevoir l’aspect purement “pictural”, la matière qui seule constitue le réel.

Or, cette esthétique de l’inattendu et de la surprise est aussi décisive dans un aperçu théorique du détail, que Quignard dévoile dans le “Gradus” de *Rhétorique spéculative* et qui précise son approche de l’“effet de réel” : “La mise en valeur (mais la rareté) des détails extrêmement concrets et leur précision inattendue emportent avec elles plus d’actualité que le bavardage des descriptions, ou que la futilité des discours, ou que la profondeur toujours adjectivale des réflexions. On dit que le trait qui définit l’inconscient est la surprise. L’effet de réel dans le texte, c’est la précision verbale indocile” (RS 161). Une précision qui se manifeste notamment, à travers tout l’œuvre, dans le goût du mot, du nom, de la couleur ou de la date exacts, dans les petits indices d’identification¹⁵, dans la tendance synecdochique en général : les textes de Quignard se caractérisent en effet par une indéniable esthétique de la particularisation, par une abondance de petits détails surprenants. Tout en cadrant donc avec une poétique de la “non-suavité”, ils ne seront pas davantage mis en évidence dans cette étude-ci, qui, ayant abordé le détail à partir des notions de découpage et de rapprochement, se concentre plutôt sur le détail dans un contexte visuel et pictural. Car quelque manifeste que soit la présence de certains détails au niveau de la forme et dans l’écriture, les aspects de fond révèlent aussi une prédilection prononcée pour les œuvres d’art aux arrière-plans noirs qui engloutissent tous les détails, et pour les vues de brouillard ou de brume qui dissimule et éclipse tous les détails : “Le brouillard avance sur les hommes comme la nuit [...]. Le brouillard enveloppe les hommes comme la mort”¹⁶.

La “suite baroque d’images aux sujets incertains”¹⁷ intitulée *Georges de La Tour* ainsi que le petit roman *Terrasse à Rome* mettent justement en évidence de telles images. Il s’agit respectivement de peintures nocturnes et de gravures à la manière noire, dont “la mort est le fond” et dans lesquelles “les détails meurent”, dévorés par “la mâchoire de la mort et son ombre” (GLT 21). Le noir, équivalent pictural du “tarabust” sonore, exemplifie l’“effet de rien”, tant dans le sens existentiel de Quignard que dans le sens esthétique d’Arasse, qui souligne comment les fonds noirs dans les scènes de *memento mori* jouent un rôle à la fois iconique et pictural (LD 183). Aussi peut-il être intéressant d’interroger de plus près le maniement du détail dans la profusion d’images de ces deux opuscules, en y découpant justement quelques petits éléments qui au premier abord semblent insignifiants.

Les peintures coites de Georges de La Tour

En raison de leurs fonds noirs rappelant la mort et de leurs sujets silencieux et énigmatiques, Quignard considère toutes les peintures nocturnes de Georges de La Tour comme des natures mortes, c’est-à-dire, dans le parler plus authentique qu’il

préfère, des “peintures coites”. Obscures et dépourvues de détails, elles prennent le contre-pied de l’art lumineux et coloré du Lorrain, le paysagiste contemporain dont les vues panoramiques sont emblématiques de la *suavitas*. Comme elles sont “quittes du langage”¹⁸ et constituent par conséquent une réminiscence du réel au fond de la langue, les peintures coites “se taisent jusque dans leur sens” (GLT 60) et sont centrales aussi bien dans l’histoire du détail en peinture (LD 93) que dans la pensée de Quignard. Étant tellement “quiètes” que l’on “en reste coi”, elles inquiètent, parce qu’elles charrient dans toute leur simplicité et trivialité les idées les plus fondamentales et bouleversantes. Aussi les peintures coites, dont La Tour est un maître inégalé, peuvent-elles être considérées comme un autre moyen de rapprochement du réel, au même titre que le “tarabust” et les scènes de “songeart villant”.

Le réel émerge par exemple dans le tableau de La Tour d’une femme qui s’épuce, “[c]omme un papillon ou un scarabée qui rôtit ses ailes à la chandelle”, ou, autrement dit, comme un symbole de *memento mori* typique des peintures coites. Dans le silence de cette scène, on entend “le grésillement du silence”, qui, tel le bruissement paradoxal qui sert de matière sonore à la langue, provoque chez le spectateur une “attention inexplicable” (GLT 60).

La dernière toile de La Tour que Quignard décrit représente un vieux vieilleur aveugle qui, véritable visualisation de l’oxymore du *silentium loquens* (GLT 70), crie sans être entendu et est vu sans voir ; à l’origine une expression de Jérôme, ce “silence parlant” est le fondement même de l’écriture littéraire telle que Quignard la conçoit¹⁹. Or, dans le détail iconique d’une petite mouche, égarée sur la vielle et visible seulement à force de se rapprocher, Quignard déchiffre également ce bruissement apparemment dépourvu de sens mais en réalité emblématique de l’origine et de l’existence humaines : “Une grosse mouche bleue s’est posée sur la vielle. / C’est le papillon qui se brûle à la chandelle. / Comme les enfants qui naissent : ils sont plus attirés par la passion de la lumière que par la souffrance où ils hurlent” (GLT 70).

En fait, cette progression de l’homme dans le temps, en route pour la souffrance et la destruction, n’est pas seulement à l’image du papillon fasciné par la lumière, mais aussi de la chandelle elle-même, qui se consume pour produire de la lumière. Telle est l’extraordinaire “leçon de ténèbres” de cette dernière page de *Georges de La Tour* : “Plus on s’approche du feu, plus on contemple qu’il se résume à la quantité de matière qui vient à manquer dans la flamme. / Ce qui fait la flamme plus brûlante [...] est ce qui devient davantage *rien* en elle. [...] C’est ce *plus rien* qui crie dans le crépitement. C’est ce *plus rien* qui est blanc au cœur des flammes et dont on ne peut approcher le visage sans hurler de douleur. C’est Dieu” (GLT 71)²⁰. Pour Quignard, le bon dieu n’est pas dans le détail, Dieu est le rien même ; c’est la métaphysique du néant à laquelle conclut *Georges de La Tour*.

Encore une fois, le fait de se rapprocher et l’image d’un rien qui repose au cœur même du visible se font donc l’écho existentiel des principes esthétiques et critiques qu’Arasse a étudiés dans l’histoire du détail en peinture. Mais là aussi, la mouche de La Tour n’est pas un simple petit détail anodin : elle constitue également un bel exemple de la difficulté d’interprétation qui est inhérente au détail. Il est en effet impossible de décider si elle s’est posée, dans l’espace fictif de la toile, sur l’instrument du vieilleur, ou si elle a été fictivement placée sur la toile (LD 144). Dans le dernier cas, la mouche fonctionne comme un de ces détails-emblèmes qui, nous

l'avons déjà signalé, représentent le mode même de la représentation, et qui démasquent la mimesis picturale en la portant à son comble.

De toute façon, elle est un motif récurrent dans la peinture à l'époque de La Tour, avec un statut polysémique qui va du trompe-l'œil réaliste au *memento mori* (LD 82). C'est dans cette dernière qualité qu'elle apparaît aussi à Meaume, le graveur protagoniste de *Terrasse à Rome*, dans une véritable "minuscule scène de béatitude". Meaume, agonisant, entame une conversation avec une mouche qui, comme si elle sortait tout droit d'une toile de son contemporain La Tour, se pose sur le bord de son assiette et souligne qu'elle est réelle et vivante, contrairement à l'homme-fantôme face à elle, au seuil de la mort²¹.

Les paysages vides de Geoffroy Meaume

En général, tous les aspects d'éloignement et de rapprochement, de détail ou d'absence de détail, de lumière et d'obscurité qui jusqu'ici ont été mis en lumière dans des textes essentiellement réflexifs, sont également très présents au sein du contexte romanesque de *Terrasse à Rome*.

Encore une fois, l'écriture de Quignard y omet à première vue les détails, tant dans la narration qui raconte de façon discontinue et fragmentaire la vie du graveur Geoffroy Meaume, que dans les nombreuses descriptions de ses dessins et gravures. En effet, les objets, les personnes ou les paysages représentés dans les estampes et les cartes de l'artiste imaginaire, Quignard les décrit de façon généralement sèche et impersonnelle, à la façon d'un inventaire, en omettant les techniques conventionnelles de l'*ekphrasis* rhétorique. Évoquées dans des paroles sobres et détachées, les créations de Meaume, dont l'art est systématiquement opposé à celui de son ami Claude le Lorrain, donnent une impression dépouillée et étrangement moderne. Elles sont aussi dotées d'un érotisme ouvert qu'on a quelque mal à imaginer au milieu du XVII^e siècle, devançant ainsi la collection des "images immémoriales, magdaléniennes, archétypiques, idolâtres, irrésistibles, hallucinantes, involontaires" (NS 13) rassemblée par la suite dans *La nuit sexuelle*.

Les enjeux du détail concernent donc de nouveau avant tout les questions de fond, d'éloignement et de rapprochement de ce rien qui est indéniablement le matériau même de l'art de Meaume, puisque c'est exactement ce qu'il répond avec emphase lorsqu'on lui demande ce qu'il lui faut pour travailler : "Rien. Rien" (TR 48). C'est le même rien qui, au fur et à mesure que son art évolue, s'impose dans ses planches préférées : "Pour son goût, c'étaient toujours des paysages de plus en plus vides, des ruines de plus en plus nocturnes, des mers avec un minuscule bateau au loin, le plus loin possible, comme la barque de la mort" (TR 62).

Or ce minuscule bateau surgit régulièrement, tel un détail insignifiant, au fond des pages de Quignard, comme un bref instant de "songeart villant" vécu par les personnages qu'il a mis en scène, un petit moment de reconnaissance de la mort. Dans *La frontière* par exemple, l'histoire qui est née des détails de quelques azulejos portugais, le personnage de Mme Oeiras suit du regard, par l'interstice des volets, le chargement d'une barque sur le Tage : "Elle voyait au loin un minuscule marchand qui roulait un dernier tonneau. [...] C'était le roi de la mort"²². Nombreuses sont en effet ces vues de fleuves ou de mers devant lesquelles les personnages se tiennent comme des spectateurs devant une toile de musée, discernant des détails au loin,

dont le sens silencieux les bouleverse. Ils y aperçoivent, à l'image du détail du Lorrain reproduit sur la couverture de l'édition Folio de *Terrasse à Rome*, un bateau lointain qui évoque la fin de la vie. Voire le début, ce qui revient au même : dans le tableau intitulé *Brouillard* de Friedrich “arrivent vers nous, du fond de l'espace, consubstantielles à l'invisible, une caravelle et une petite barque. Une grande chose vague et une toute petite, imprécise. Une mère et son petit. Entre monde des songes et monde des morts. C'est la barque de Charon qui s'est dédoublée en scène d'origine montant du fond de l'eau” (NS 157).

Mais le narrateur de *Terrasse à Rome* précise aussi que Meaume, outre ces paysages vides, “recopiait encore parfois des combats de musiciens ou des leçons de musique pour le grand public” (TR 62). Moins singuliers, ces sujets évoquent l'art de la gravure effectivement caractéristique du XVII^e siècle ; certaines descriptions des œuvres de Meaume semblent être constituées de fragments et de détails extraits de diverses gravures d'époque, assemblés toutefois de façon radicalement moderne et originale. Il est notamment possible de reconnaître la pointe du graveur lorrain Jacques Callot derrière les sujets des gravures non érotiques de Meaume, comme les joutes nautiques²³ ou les vues panoramiques de Paris (TR 116).

En général, les planches réelles du Callot historique, qu'elles représentent des foires, des scènes de guerre ou des vues urbaines, se caractérisent par de nombreux détails de scènes ordinaires de la vie quotidienne. En fin de compte, ils ne sont pas très éloignés de ces “choses qui étaient considérées par la plupart des hommes comme les plus grossières”, qui apparaissent ailleurs dans l'œuvre de Quignard sous le nom de “sordidissimes” et que Meaume se réjouit de peindre “dans une manière très raffinée” (TR 51)²⁴. Mais au lieu de les intégrer, à l'instar de Callot, comme des détails en marge d'un sujet englobant, le graveur les découpe et les isole pour en faire des planches à part entière.

De surcroît, l'identification de Meaume avec Callot s'appuie sur leur origine lorraine et sur l'attribution de certaines innovations techniques de l'artiste réel au graveur imaginaire²⁵, même si quelques faits de la vie du personnage l'assimilent aussi à la figure de Georges de La Tour²⁶. L'identification paraît d'ailleurs d'autant plus justifiée qu'un savant du XIX^e siècle du nom d'Édouard Meaume a établi l'inventaire de l'œuvre de Callot²⁷, et étudié intensivement le maître et les autres artistes lorrains contemporains. Petit détail sans doute insignifiant et “inutile”, résultat d'une myopie encyclopédique peu intéressante, mais qui, indépendamment d'une intention d'auteur peut-être négligeable, pique la curiosité et incite à l'interprétation, comme le font d'habitude les petits détails. Ainsi, il renforce considérablement une lecture de ce roman atypique comme une imitation de l'écriture érudite²⁸.

L'orfèvre et le chandelier

En dépit de toutes les ressemblances biographiques et artistiques, le personnage de fiction Meaume se distingue aussi de façon explicite du Callot réel et des autres artistes du XVII^e siècle ; la portée de ces différences paraît avant tout symbolique et métaphorique. En fait, en regardant de plus près deux de ces détails qui singularisent le personnage de Meaume il est possible de résumer schématiquement l'essentiel du bruissement du détail dans les textes de Pascal Quignard.

La première différence concerne la technique adoptée pour susciter l'illusion d'ombre dans les gravures : la "taille simple" de Callot s'oppose aux "lettres minuscules" (TR 122) que Meaume esquisse en guise d'ombre, et que le spectateur ne discerne qu'en se rapprochant considérablement des estampes. En tant que "détail pictural", matière même de l'œuvre d'art au même titre que les coups de pinceau dans une peinture, ces traits "comme des étranges lettres d'alphabet" (TR 52) mettent en évidence la proximité de l'art de Meaume avec celui de l'écrivain, et renforcent l'image de *Terrasse à Rome* comme une véritable "quête poétique"²⁹. Le graveur dans l'exécution de son art tient un miroir oblique à l'écrivain, qui à son tour esquisse par le biais de ce petit livre le portrait dissimulé du savant.

Dans le contexte du détail, les lettres minuscules rappellent surtout l'importance du réel, c'est-à-dire de la matière qui fascine au fond de la représentation et dont il faut se rapprocher pour l'apercevoir. Si Arasse a mis en lumière, au sein de l'histoire de la peinture, la dimension essentiellement esthétique et critique de ce rapprochement, les textes de Quignard l'associent plutôt aux enjeux existentiels qui sont le moteur même de son écriture. Souvent illustrés par des renvois à la peinture ou exemplifiés dans des perspectives très picturales, ces enjeux ont ici été relevés à la lumière spécifique du détail – voire de l'absence, également significative, de celui-ci. Les lettres minuscules à l'arrière-plan des gravures ne sont donc pas seulement les atomes constitutifs de l'œuvre d'art, elles font aussi écho aux idées de "bruissement", de "tarabust", d' "aboïement", récurrentes dans l'œuvre de Quignard et éloignées de la *suavitas* silencieuse des paysages ensoleillés du Lorrain.

Deuxièmement, le personnage de Meaume se démarque aussi par le fait que son père n'aurait pas été orfèvre, comme c'était le cas pour plusieurs graveurs historiques tels que Callot ou Poilly, mais chandelier (TR 28). Ce petit détail n'est pas si insignifiant qu'il ne paraît, puisque les deux occupations pourraient facilement fonctionner comme deux paradigmes divergents du détail. Le premier emblématiserait alors de façon exemplaire toute tendance à produire des détails ornementaux, des petites choses de "luxe"³⁰ et sans fonction apparente autre qu'esthétique. L'image du chandelier en revanche est susceptible de représenter la conception du détail comme un geste à la fois de découpage et de rapprochement, qui, à différents niveaux, s'est avérée pertinente aussi bien dans l'histoire de la peinture que dans l'œuvre de Quignard. Dans l'art d'un Georges de La Tour, dont les toiles nocturnes sont l'équivalent pictural des gravures à la "manière noire" caractéristiques de Meaume, mais aussi dans l'art descriptif d'un Pascal Quignard, la chandelle décide de la visibilité des corps et des attributs ; elle éclaire certaines parties et les découpe du noir environnant, qui figure le véritable "réel".

Jusqu'à un certain degré, une telle distinction entre les détails "d'orfèvre" et "de chandelier" recouperait aussi celle du *particolare* et du *dettaglio*, qu'Arasse propose à partir des deux approches du détail en langue italienne. Il est vrai que l'œuvre de Quignard ne contient guère de baromètres bourgeois, pour reprendre le fameux emblème de l' "effet de réel" selon Barthes³¹, ni d'autres *particolari* qui fonctionnent comme la petite partie "orfèvrée" d'une représentation à objectif mimétique et que l'on retrouve dans les toiles du Lorrain et non pas de La Tour. Son écriture, empreinte d'un classicisme qui fait l'économie des détails superflus et réalistes, semble avoir hérité de sa prédilection pour les contes le refus du détail non motivé. Les indéniables effets de particularisation sont conformes à une esthétique englo-

bante de l'attaque et du paradoxe, c'est-à-dire de l'inattendu, tout comme Arasse inscrit le fonctionnement des détails picturaux et des détails-emblèmes, qui disloquent le tableau et suspendent le regard, sous le signe du paradoxe (LD 146).

Sur le plan de la peinture, le mode du paradoxe se manifeste également dans le lien entre le détail et l'interprétation : tout en invitant le spectateur à l'interprétation, le détail, à la fois fascinant et incertain, a aussi tendance à le réduire au silence. La même remarque vaut pour les détails mis en lumière par le chandelier Quignard dans sa recherche de l'origine. Même s'il faut essayer de la reconstituer "grain à grain, au travers des tamis" (NS : 15), elle demeure en fin de compte toujours une énigme, c'est-à-dire "ce qu'on laisse entendre sans le dire" (GLT 31), et qui caractérise aussi la peinture, de Georges de La Tour ou d'autres artistes. Nous ne pouvons voir ni savoir ce que la servante, dissimulée derrière la *Vénus d'Urbain* et la *Dame à sa toilette*, petit détail au fond de la toile, aperçoit dans le coffre ; mais comme toujours, le plaisir de la recherche compense la distance et l'ignorance.

Irina De Herdt
Ghent University
Ph.D. fellowship FWO Flanders

NOTES

- ¹ Cf. *Une gêne technique à l'égard du fragment*, Paris, Galilée, 2005.
- ² Naomi Schor, *Reading in Detail. Aesthetics and the Feminine*, New York, Methuen Press, 1987.
- ³ Daniel Arasse, *Le détail : Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 1992 ; dorénavant LD.
- ⁴ Pascal Quignard, "Préface à Sénèque le Père", in : *Sénèque le Père, Sentences, divisions et couleurs des orateurs*, Paris, Aubier, 1992, p. 15. Pour l'association entre "rien" et "res", voir par exemple Pascal Quignard, *Petits traits I*, Paris, Gallimard, 1997, <Folio>, p. 186.
- ⁵ Roland Barthes, *Le bruissement de la langue*, in : *Essais critiques IV*, Paris, Seuil, 1984, p. 94.
- ⁶ *Ibid.*, p. 95.
- ⁷ Pascal Quignard, "Le signifie", in : *Écrits de l'éphémère*, Paris, Galilée, 2005, p. 89-104.
- ⁸ Pascal Quignard, *La haine de la musique*, Paris, Gallimard, 1997, <Folio>, p. 62 ; dorénavant HM.
- ⁹ Pascal Quignard, *Petits traits I*, p. 79.
- ¹⁰ L'expression est issue d'*Une gêne technique à l'égard des fragments*, où elle désigne une description de La Bruyère lors de sa lecture (*op.cit.*, p.81). Des scènes comparables figurent notamment dans le genre des petits traités.
- ¹¹ Dominique Rabaté, "Mélancolie du roman", in : *Poétiques de la voix*, Paris, José Corti, 1999, <Les Essais>, p. 271-293.
- ¹² *Ibid.*, p. 275.
- ¹³ Pascal Quignard, *Le sexe et l'effroi*, Paris, Gallimard, 1996, <Folio>, p. 72.
- ¹⁴ Pascal Quignard, *Rhétorique spéculative*, Paris, Gallimard, 1997, <Folio>, p. 58 ; dorénavant RS.
- ¹⁵ Ainsi dans *Albucius*, l'écrivain commente la pertinence des "particularités" de vie pour le récit biographique : "Le manteau de César est un de ces détails que la vie, qui se raconte comme les romans, requiert à l'instar d'un indice qui caractérise le héros. C'est le panache blanc d'Henri de Navarre ou la gorge trouée de Guillaume le Taciturne." Pascal Quignard, *Albucius*, Paris, P.O.L., 1990, p. 46.
- ¹⁶ Pascal Quignard, *La nuit sexuelle*, Paris, Éditions J'ai lu, 2009, p. 156 ; dorénavant NS.
- ¹⁷ Pascal Quignard, *Georges de La Tour*, Paris, Galilée, 2005, p. 66 ; dorénavant GLT.

- ¹⁸ Pascal Quignard, *Albucius*, *op. cit.*, p. 12.
- ¹⁹ Voir notamment *Petits traités I*, *op. cit.*, p. 32 ; *Petits traités II*, *op. cit.*, p. 220, p. 354. La reprise récurrente de cette expression de Jérôme constitue d'ailleurs un bel exemple du fonctionnement du détail citationnel, comme il est expliqué dans Jean-Louis Pautrot, *Pascal Quignard ou le fonds du monde*, Amsterdam, Rodopi, 2007, p. 57.
- ²⁰ Le même fragment figure aussi dans les *Petits traités II*, *op. cit.*, p. 351-352, même si, pour rester dans la sphère du détail, la mention de Dieu à la fin y a été omise.
- ²¹ Pascal Quignard, *Terrasse à Rome*, Paris, Gallimard, 2005, <Folio>, p.117 ; dorénavant TR.
- ²² Pascal Quignard, *La frontière*, Paris, Gallimard, 1993, <Folio>, p. 59.
- ²³ Un des dessins de Meaume figure "une galère noire sur l'Arno entre le pont della Santa Trinità et le pont Alla Carraia. Quatre rameurs se livrent à des joutes nautiques" (TR 114), tandis que le narrateur-biographe ne fait nulle part ailleurs état d'un séjour à Florence. Mais parmi les gravures de Callot, on retrouve des scènes semblables, par exemple dans "L'éventail". Selon la description du catalogue raisonné, celle-ci "représente une fête ou joute, sur l'Arno, donnée à Florence le 25 juillet 1619. Cette joute a lieu entre la corporation des tisserands et celle des teinturiers. La scène se passe entre deux ponts qui sont, ainsi que les quais, couverts d'une multitude de personnages. Dans le fond, on voit la ville de Florence." (Description empruntée à <http://oeuvreclt.free.fr/prof.xml>, page consultée en octobre 2010).
- ²⁴ Voir par exemple "L'apprêt du festin" de Callot, dans lequel on observe un homme qui défèque, une femme qui accouche, l'égorgeement de la volaille...
- ²⁵ Tout comme Callot, Meaume n'utilise pas de couleurs (TR 32, 52). En outre, le roman le crédite d'avoir eu recours le premier au vernis de luthier, mais cette prouesse technique, documentée par Abraham Bosse, doit en réalité être attribuée à Jacques Callot (TR 123).
- ²⁶ Meaume ne serait pas seulement d'origine lunévilloise, mais il aurait aussi, tout comme le peintre, perdu une grande partie de son œuvre dans le feu. Ensuite, il se serait limité à des gravures à la manière noire, équivalentes des "nuits" dans la peinture tardive de La Tour (TR 87).
- ²⁷ Édouard Meaume, *Recherche sur la vie et les ouvrages de Jacques Callot*, Paris, J. Renouard, 1860.
- ²⁸ Benoît Reynaud, "Terrassa Rom...an", in : Philippe Bonnefis et Dolores Lyotard (éds.), *Pascal Quignard, figures d'un lettré*, Paris, Galilée, 2005, p. 99-119.
- ²⁹ Chantal Lapeyre-Desmaison, *Pascal Quignard le solitaire : Rencontre avec Chantal Lapeyre-Desmaison*, Paris, Éditions Les Flohic, 2001, <Les Singuliers Littérature>, p. 50.
- ³⁰ Roland Barthes, *op. cit.*, p. 168.
- ³¹ *Ibid.*, p. 167.

“Je est tout le monde et n’importe qui”

Les *Microfictions* de Régis Jauffret

Résumé Les cinq cents récits des *Microfictions* de Régis Jauffret qui sont autant d’autofictions de deux pages consacrés à des criminels, des fous ou des désespérés sont l’une des tentatives les plus extraordinaires de la littérature française pour expérimenter les limites des possibilités de compréhension d’autrui. En atomisant ainsi le je narratif, la première personne de celui qui parle, comme pulvérisée en des identités terrifiantes et impossibles, les *Microfictions* me semblent organiser la liquidation de l’unité du sujet dans la découverte du caractère non seulement fugace et fragile mais avant tout arbitraire de notre identité et de notre être au monde.

Abstract The five hundred stories in Régis Jauffret’s *Microfictions* –all two-page long autofictions devoted to criminals, insane or desperate people– represent one of the most extraordinary attempts in French literature to explore the limits of the possibilities of understanding the “other”. In atomizing the narrative “I”, which is broken-up into terrifying and incompatible identities, *Microfictions* orchestrates the dissolution of the subject’s unity through the discovery of the fleeting, fragile, and above all wholly arbitrary nature of our identity and our being in the world.

Mots-clés : *Jauffret, Rimbaud, autofiction, aliénation, schizoanalyse, cynisme*

Rien n’est assurément plus faux que d’affirmer que le roman français contemporain a renoncé à l’ambition de totalité, au goût de faire des mondes et au gigantisme qui va de pair : le récit choral à la française (Hédi Kaddour, *Waltenberg*¹) ou à l’américaine (Maylis de Kerangal, *Naissance d’un pont*²), les longs romans néo-sentimentaux à la Pascal Quignard (comme *La blessure et la soif* de Laurence Plazenet³), les odyssées de Mathias Énard (*Zone*⁴) ou de Yannick Haenel (*Cercle*⁵), les rêves éveillés d’Antoine Volodine (*Songes de Mevlido*⁶), de Laurent Message (*Les veilleurs*⁷) ou de Claro (*Cosmoz*⁸), en témoignent autant que les machines formelles étranges d’Alain Fleischer ou de Pierre Senges (je pense aux *Fragments de Lichtenberg*⁹). Aucun de ces monstres plus ou moins impérissables n’égale pourtant le gigantisme invasif des *Microfictions* de Régis Jauffret, dont le systématisme autodestructeur et l’humour noir procèdent d’un procédé énonciatif unique décliné sur mille pages : cinq cents histoires classées par ordre alphabétique nous offrent autant d’autofictions d’une page et demie, menées chacune par un personnage différent. “De petites pages comme frottées de ciguë, entre lesquelles ont séché des brins d’ancolie, semées de mots suraigus et blêmes [...] des perversités promptes et acérées, et qui entrent en agonie dès qu’elles ont été conçues ; un monde minuscule de drames brefs, haletants, qui tournoient follement ainsi que de petites toupies dans leurs derniers circuits”, notait Schwob à propos des *Proses moroses* de Rémy de Gourmont¹⁰, description qui convient admirablement au *Microfictions* de Régis Jauffret : embarqués dans une gigantesque nef des fous, cinq cents récits à la première personne dessinent de brefs et énigmatiques autoportraits au présent, portraits souvent précédés d’un fragment de discours direct, comme sorti du quotidien, qu’ils viennent gloser (“Je suis obligé de te dire la vérité”/ “Je t’ai aimé pour te faire plaisir”/ “De nos jours la psychanalyse

Pour citer cette contribution: Alexandre Gefen, ““Je est tout le monde et n’importe qui”. Les *Microfictions* de Régis Jauffret”, in *Revue critique de fixxion française contemporaine*, n°1, décembre 2010, URL <http://www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/francais/publications/no1/gefen_fr.html>

est désuète”, etc.). Le seul principe de classement du recueil est l’ordre alphabétique des titres, souvent énigmatiques, de chacun des récits. Enfermés dans un individualisme autarcique, criminels, déments et désespérés spéculent sur leurs perceptions et leurs destinées, se débattent en vain dans les rets de leurs psychopathologies particulières, soliloquent ou s’adressent à un lecteur tantôt voyeur, tantôt magistrat, tantôt voisin de comptoir, tantôt psychiatre. Ces âmes en peine se lamentent, s’expliquent ou se justifient. Si l’instabilité du moi est peut-être la plus vieille affaire de la littérature, si l’autofiction est peut-être l’une des formes simples de la modernité, si notre contemporain est tout entier hanté par la sériation, de l’anonymat des romans de Houellebecq à celui des récits de Catherine Millet, et s’il existe dans la littérature française bien d’autres récits polyphoniques à la première personne du singulier (depuis l’exemple fondateur de la *Croisade des enfants* de Marcel Schwob, 1896), nul texte à ma connaissance ne peut rivaliser avec de tels effets d’échelle, avec de telles disproportions. Aucun autre ensemble que celui de Régis Jauffret n’atomise à même degré le *je* narratif, la première personne de celui qui parle, comme pulvérisé en des identités terrifiantes et impossibles. Aucune autre voix que celle de l’auteur des *Microfictions* ne cherche à se déguiser sous autant d’identités intenable : les cinquante microfictions sont autant d’hypostases inhabitables, autant de métempsychoses dans des vies monstrueuses, dérégées ou cyniques, de celle du pédophile à celle de la “vieille salope”, de celle de la mère incestueuse à celle du forcené, de celle du parricide à celle du suicidé, de celle de l’éditeur saoul à celle de Rège de la Gaufrette, “écrivain auxiliaire préposé à la postérité et promis au néant, [...] goinfre libidineux, alcoolique, drogué, locataire d’asiles psychiatriques, impuissant, stérile, sans enfants, laid derrière, laid devant, cheveux gras, dents jaunes de vieux loup, diseur de riens, crapule, assassin, voleur de bites, de vagins et de seins”, écrivain peut-être image de l’auteur pour lequel “la littérature est un crime en série”¹¹.

“Je est tout le monde et n’importe qui”, proclame la quatrième de couverture des *Microfictions*. Un tel projet d’aliénation volontaire remonte aussi loin que le rêve de ventriloquie de la modernité telle qu’elle s’est constituée à la fin du XIX^e siècle face à l’industrialisation, à la démocratisation et au sentiment d’anonymat propre aux grandes villes. Héritier du goût des faits divers atroces propre aux nouvelles de Félix Fénéon ou aux *Crimes exemplaires* de Max Aub, Régis Jauffret rejoint une tradition marquée autant par la cruauté fin-de-siècle que par le rêve de désindividuation poétique d’un Rimbaud. Pour la tradition littéraire de rêveurs et de visionnaires à laquelle Régis Jauffret semble appartenir, l’écrivain est par définition celui qui peut embrasser l’identité d’autrui au point de perdre la sienne – nous laissant au demeurant penser qu’il se doit de faire ce détour par autrui pour devenir lui-même. “À moi, l’histoire d’une de mes folies” : on se souvient du mot du début de “Alchimie du verbe”, la seconde scansion des “Délires” d’*Une Saison en enfer*, formule dont pourrait procéder le gigantesque dispositif de diffraction et de dérèglement des *Microfictions*, qui rappelle le principe d’*Univers, univers*, premier roman-somme de Régis Jauffret où, déjà, le monde ne semblait être que la projection mentale transitoire d’un cerveau hésitant entre des myriades d’existences possibles¹². Dans une microfiction sous-titrée “Écrivains à l’état de compost”, Régis Jauffret parle d’un écrivain “clown qui “pulvérise les caillots engendrés par l’orgueil, la prétention, les croyances”¹³ : il partage à la fois l’hystérisation rimbaldienne (“Je devins un opéra fabuleux: je vis que tous les êtres ont une fatalité de bonheur: l’action n’est pas la vie, mais une façon de gâcher quelque force, un énervement”) et son amoralisme, tout

droit issu du *Spleen de Paris* baudelairien, posture qui conduit le poète à affirmer que “la morale est la faiblesse de la cervelle”. Se rêvant en un surhomme rédimé par sa capacité à subsumer par la langue une infinité de sous-hommes, le moi cherche à retrouver, à la limite du dicible, une sorte de cohérence dans la projection dans des formes extrêmes, amORAles et choquantes, de l’humanité, au risque de la fatrasie et de l’éclatement.

À chaque être, plusieurs autres vies me semblaient dues. Ce monsieur ne sait ce qu’il fait: il est un ange. Cette famille est une nichée de chiens. Devant plusieurs hommes, je causai tout haut avec un moment d’une de leurs autres vies. - Ainsi, j’ai aimé un porc.

Aucun des sophismes de la folie, - la folie qu’on enferme, - n’a été oublié par moi: je pourrai les redire tous, je tiens le système¹⁴

s’enorgueillit l’auteur de l’*Alchimie du verbe*, qui reçoit, dans l’un des très rares textes à la troisième personne et relaté au passé des *Microfictions*, “Paul Verlaine et Arthur Rimbaud”, l’étrange hommage d’une fiction biographique à la fois contrefactuelle et ironique, puisqu’on y voit le poète, transformé en clochard par la société bourgeoise, mourir d’un coup de froid dans les bras de Verlaine “à l’hôpital de la Salpêtrière tête-bêche dans le même lit” (MF 706). Selon cette microfiction faussement érudite, Rimbaud et Verlaine n’auraient pas eu le temps de produire autre chose que la retranscription d’un almanach trouvé dans un fourneau “recopié à leur manière, sans comprendre le sens qui se cachait à l’intérieur”, comme si Régis Jauffret avait voulu montrer à la fois l’incroyable liberté de la narration fictionnelle vis-à-vis de la chronologie et de la vérité et la puissance d’oppression du monde social.

Les “sophismes de la folie” post-rimbaldiens des *Microfictions* qui récitent à leur manière l’almanach ordinaire des crimes et des débordements psychiques du réel ne sont sans doute pas seulement pour Régis Jauffret l’exploration expérimentale des limites de la conscience : ils disent assurément la volonté de penser toute existence non comme un tout homogène mais comme une cartographie schizoanalytique où toute existence est déplacement différentiel aux frontières de la psychose. Selon un modèle inspiré par Deleuze et Guattari, la subjectivité cherche à se libérer des attaches sociales et des déterminations identitaires univoques par l’expérience de la folie, ou plutôt, des folies. Les *Microfictions* refusent à la fois le partage entre la raison et la névrose, le moi et autrui, la parole et l’action, la réalité et la fiction au profit d’un nomadisme imaginatif conduit à chroniquer par une série de saynètes intérieures fulgurantes l’instabilité du moi. Mais loin de constituer une entreprise émancipatrice heureuse, les *Microfictions* de Régis Jauffret sont au mieux un cabinet thérapeutique, un asile de fous, pour reprendre un titre à Régis Jauffret, et au pis une peinture du monde contemporain comme un vaste enfer, un “fatras”, pour reprendre une expression que l’auteur emploie lui-même à propos de son texte (MF 612), fatras résonnant de la confrontation d’idiosyncrasies dérégées et de réalités socio-économiques écrasantes. Régis Jauffret semble en effet partager avec tous les écrivains contemporains inquiets de la possible dissolution de nos rêves glorieux d’autonomie et d’originalité modernes dans l’anomie de monades indistinctes (je pense ici par exemple à Éric Chauvier¹⁵ ou Emmanuel Carrère), l’idée que nos prétentions à la singularité se dissolvent dans le consumérisme et se neutralisent mutuellement en une grisaille démocratique que les crimes les plus violents ne parviennent même pas à réindivi-

dualiser : le flux chaotique des univers délirés de *Microfictions* se fond en une nappe informe d’expériences existentielles extrêmes dont la monstruosité s’indifférencie dans le nombre. Comme chez Michel Houellebecq, chez qui l’écriture de la vie d’autrui, projet central des éthiques littéraires empathiques de Pierre Michon, de Pascal Quignard, de Gérard Macé, est renvoyée univoquement à l’homogénéité banale d’une monade échangeable à l’infini avec autrui, dans une “ontologie”, libérale et ultra-démocratique, “d’états”¹⁶, structure métaphysique dépressive du monde dont le cap d’Agde et ses camps de nudistes serait la métaphore, les *Microfictions* font de l’être une particule élémentaire, dans toute l’acception dans le roman du même nom dont le projet situé aux antipodes de l’utopie mystique heureuse que peut déployer, sur cette même question de l’échange, *La Vie sexuelle de Catherine M.* de Catherine Millet¹⁷. Comme ses contemporains, comme Olivier Cadiot qui décline en le renversant le “Je suis Roi” de l’écrivain¹⁸, comme Antoine Volodine dont les romans déploient des écrivains aussi clownesques que le Bogdan Schlumm de *Bardo or not Bardo*¹⁹, comme le Thomas Pilaster du roman d’Éric Chevillard, auteur de *Mots confits mots contus* et de la brève *Étude de babouche pour la mort de Sardanapale*²⁰, Régis Jauffret ironise sur la littérature en tant qu’elle essaye de transcender les horizons limités de nos vies homogènes, mais se sert de l’ironie littéraire pour devenir solidaire d’autrui et de ses errances. Ce qu’autorise le cynisme vagabond de Régis Jauffret, sa critique de l’autorité littéraire, de l’ordre social préétabli, c’est une morale supérieure capable de partager, au moins transitoirement, la bizarreries souvent terrifiantes d’autrui, dans une forme d’extension poétique de la morale d’Épictète pour qui, comme on s’en souvient, être un homme c’est accepter que rien ne vous est étranger (*homo sum et nil humani a me alienum puto*), mais c’est avant tout un constat infiniment pessimiste sur la prison que constituent à la fois le langage et l’individualisme moderne.

C’est en effet en vain que les personnages des *Microfictions* cherchent à épouser leurs identités de rôles et de statuts : “Je suis Arthur Monin, car je suis né Arthur Monin, et en définitive j’ai fini par le devenir”, proclame un des plus emblématiques personnages du recueil dans le récit éponyme. L’étrange Arthur s’épuise à rester “devant une armoire à glace jusqu’à deux heures du matin à regarder Arthur Monin” ; “j’essayais même de me confondre avec lui, mais à chaque fois il se dérobaît” (MF 27), explique une voix dont l’inquiétude schizophrénique semble faire la consternation de son entourage mais dont l’auto-réflexivité pathologique offre au lecteur une métaphore possible de la condition humaine selon Régis Jauffret. “Tu seras fier de moi lorsque je serai enfin Arthur Monin” explique le personnage à son père qui lui conseille de devenir veilleur de nuit, avant de lui rétorquer : “j’aviseraï quand je serai Arthur Monin” : seul l’épuisement arrivera à réconcilier l’être avec une identité vide que ni la nomination ni la représentation ni l’action n’avaient pu parvenir à saisir et à stabiliser. Ni les mécanismes de la transmission familiale, ni ceux de la mise en intrigue de sa propre vie n’auront apaisé une quête identitaire qui ne trouve son aboutissement qu’aux confins des territoires de la mort :

Le gâtisme m’a permis jusqu’à son décès de dialoguer fréquemment avec Arthur Monin, et juste avant de mourir il s’est légué à moi avec la même désinvolture que s’il avait été une mesure au fond d’un jardin. (MF 28)

Le seul accès à soi-même est offert par la violence, consentie ou non, semble avancer le narrateur de *Sévère*²¹, ce roman consacré à ce milliardaire suisse dont l’ennui et le doute ne pouvaient trouver réparation que dans des pratiques sadomasochistes. Quoique les *Microfictions* de Régis Jauffret ne soient pas sans souvenir de La Bruyère et que la négativité et le cynisme y dominent, le bénéfice de la brièveté extrême n’est pas ici le plaisir infiniment renouvelé des chutes, la déclinaison des types ou la prosopopée moralisante des vices individuels et sociaux ; quoique la galerie épuisante du recueil évoque les cercles de l’enfer dantesque et que l’ensemble dessine une sorte de journal autobiographique par fragments chaotiques, la recherche de soi à travers autrui n’est peut-être pas l’ultime signification d’un ensemble qui au contraire paraît vouloir interdire tout bricolage identitaire et toute projection dans des vérités narratives qui seraient aptes à donner, même par provision, un sens moral positif à la vie humaine au nom d’une mystique holiste. Au contraire, ce besoin d’éparpillement et de dissolution, cette haine de soi et de la littérature en général, considérée comme une forme inférieure d’histrionisme (“Je ne suis pas ridicule, je suis écrivain” proclame un Gougnafier, MF 42), dessinent l’ombre d’un auteur à la recherche une série d’impersonnalisations terrifiantes qui évacueraient radicalement tout espoir d’une remise en consonance des identités éclatées. N’ayant comme perspective existentielle que d’œuvrer comme veilleur de nuit à la protection du néant, pour reprendre une métaphore à la microhistoire d’Arthur Monin, ne pouvant que ressasser sa vacuité identitaire, l’*homo viator* des *Microfictions* spéculé sur son incapacité à être soi-même. Dans une forme extrême de bovarysme, tel personnage se vit à la place de Balzac “obligé d’écrire ses livres” par incapacité à rentrer chez lui par peur de “son obscure identité de Gabriel Méhat” (MF 42) ; ailleurs une voix bavarde, peut-être celle d’un enfant, s’imagine en “un dieu vide” (MF 64) : soldant à jamais son passé, elle appelle juste à ne jamais garder souvenir de son nom. Convoquant à la fois un système formel (une fatrasie par ordre alphabétique), une formule énonciative (un soliloque trop court pour constituer une nouvelle et trop varié pour relever d’une galerie de portraits) et un registre tonal allant du pathétique déchirant au cynisme le plus abject, les *Microfictions* de Régis Jauffret semblent organiser la liquidation de l’unité dans la découverte du caractère non seulement fugace et fragile mais avant tout arbitraire de notre être au monde – arrivé à ce point, ni la morale ni la loi ne résistent à l’ordre de la rationalité libérale, ni le moi ni la communauté ne survivent à la déflagration du récit, à l’atomisation des univers de l’univers et à l’autonomisation d’un *je-ici-maintenant* autarcique et indifférent, propre à la parole des aliénés que nous sommes :

Peu importe que je sois né Blanc en 1976. J’aurais pu naître Peau-Rouge en 1804, jaune prostitué sous la dynastie des Ming dans un bordel de Pékin, ou Noir dans un zoo humain au début du XXe siècle. La roulette des races, des sexes et du temps nous a distribués au hasard. On ne peut pas demander à des numéros tirés au sort d’être solidaires les uns des autres, ou d’éprouver de la compassion pour les chiffres les plus faibles. Je suis ma seule patrie. (MF 300)

Alexandre Gefen
Université de Bordeaux

NOTES

- ¹ Hédi Kaddour, *Waltenberg*, Paris, Gallimard, 2005.
- ² Maylis de Kerangal, *Naissance d’un pont*, Paris, Verticales, 2010.
- ³ Laurence Plazenet, *La blessure et la soif*, Paris, Gallimard, 2009.
- ⁴ Mathias Énard, *Zone*, Actes Sud, 2008.
- ⁵ Yannick Haenel, *Cercle*, Paris, Gallimard, 2007.
- ⁶ Antoine Volodine, *Songes de Mevlido*, Paris, Seuil, 2007.
- ⁷ Laurent Message, *Les veilleurs*, Paris, Seuil, 2009.
- ⁸ Claro, *Cosmoz*, Actes Sud, 2010.
- ⁹ Pierre Senges, *Fragments de Lichtenberg*, Paris, Verticales, 2008.
- ¹⁰ Marcel Schwob, *Spicilège*, *Œuvres*, Paris, Les Belles Lettres, 2002, p. 891.
- ¹¹ Régis Jauffret, *Microfictions*, Paris, Gallimard, 2007, p. 784.
- ¹² Régis Jauffret, *Univers, univers*, Paris, Verticales, 2003.
- ¹³ Régis Jauffret, *Microfictions, op. cit.*, p. 225. Dorénavant MF.
- ¹⁴ Arthur Rimbaud, *Une saison en enfer*, “Délires II”, Paris, Gallimard, 1999, <Folio>, p. 192.
- ¹⁵ Je pense à l’étonnante interrogation sur l’identité dont procède *Anthropologie* (Allia, 2006).
- ¹⁶ Le philosophe Michel Djerzinski mis en scène par le romancier français cherche à “remplacer une ontologie d’objets par une ontologie d’états”, qui serait “en mesure de restaurer la possibilité pratique des relations humaines” en réduisant les êtres à des “particules élémentaires” indifférenciées et “indiscernables” (Michel Houellebecq, *Les Particules élémentaires*, Paris, Flammarion, 1978, p. 372).
- ¹⁷ Catherine Millet, *La vie sexuelle de Catherine M.*, Paris, Seuil, 2001.
- ¹⁸ Olivier Cadiot, *Un nid pour quoi faire*, Paris, P.O.L., 2007, p. 13.
- ¹⁹ Antoine Volodine, *Bardo or not Bardo*, Paris, Seuil, 2004.
- ²⁰ Éric Chevillard, *L’œuvre posthume de Thomas Pilaster*, Paris, Minuit, 1999, p. 182-183.
- ²¹ Régis Jauffret, *Sévère*, Paris, Seuil, 2010.

Rêveur, rageur

Résumé La plupart des critiques sur l'œuvre de Chevillard insistent sur les procédés formels qui visent à une déconstruction ironique du genre romanesque et des illusions qui le sous-tendent. Sans minimiser ce versant essentiel de l'œuvre, notre article se propose plutôt d'en souligner la base émotionnelle, un sentiment de "rage", de "colère" qui anime avant tout les personnages (Furne de *Le Caoutchouc décidément* ou les narrateurs de *Choir*) mais qui n'est sans doute pas étranger à leur créateur.

Abstract When considering Chevillard's works, most critics insist on formal approaches which aim at ironically deconstructing the novel as a genre as well as its underlying artifices. While this perspective is essential, this article will instead examine the emotional basis of Chevillard's creation, a feeling of "rage" or "anger", which primarily motivates the fictional characters (for instance Furne in *Le Caoutchouc décidément* or the narrators in *Choir*) but may be shared by the author as well.

Mots-clés Chevillard, rage, réflexivité, Choir, inversion

“Je reproche depuis longtemps au roman de s'inscrire dans l'espace idéal du songe en se conformant pourtant au principe de réalité, alors que nous tenons avec la littérature l'occasion de formuler des hypothèses divergentes, de faire des expériences, d'éprouver de nouvelles façons d'être” déclarait Éric Chevillard dans un entretien de 2007¹. Depuis *Mourir m'enrhume* jusqu'à *Choir*, l'auteur n'a cessé d'expérimenter, mais de façon paradoxale : s'il s'empare des littératures de genre pour les saper (roman policier, roman d'aventures, science-fiction...), les expérimentations qu'il se propose se démarquent des processus d'autodestruction qu'il constate dans la plupart des romans, classiques ou contemporains. Il s'agit au contraire pour lui d' “instaurer un temps hors de l'Histoire, propice à une méditation poétique et à toutes sortes de spéculations”.

De fait, la critique a jusqu'ici insisté sur les procédures : réflexivité, métalepses, parabases, bref tout ce qui est de l'ordre de l'auto-ironie, ou plus exactement de l'ironie vis-à-vis du genre romanesque², entre autres le pastiche ou la parodie. Ces procédures sont si attendues aujourd'hui qu'on pourrait soutenir qu'elles sont l'équivalent de ce qu'était au XIX^e siècle l'exigence de l'illusion référentielle : s'en exemptent certes les “romans de gare”, mais non la littérature “blanche” que nous lisons. Or, ces procédures sont certes présentes dans l'œuvre de Chevillard, et ne sont pas pour rien dans le plaisir de lecture que nous y trouvons. L'auteur lui-même le fait remarquer : “La réflexivité est une manière de démontage de cette illusion romanesque : l'auteur et le lecteur sont précipités tête la première dans la fiction. Ils en deviennent de fait les principaux acteurs. En cela, je suis le plus réaliste des écrivains...”³. Mais à trop les souligner, on risque de rater l'enjeu des textes, et peut-être aussi de ne pas en interroger l'évolution au fil du temps. Il y a une noirceur de Chevillard, et ce n'est pas un hasard si un des auteurs auxquels il se réfère est Beckett. Il nous en avertit d'ailleurs :

Pour citer cette contribution: Anne Roche, “Rêveur, rageur / The furious dreamer”, in *Revue critique de fiction française contemporaine*, n°1, décembre 2010, URL <http://www.revue-critique-de-fiction-francaise-contemporaine.org/francais/publications/no1/roche_fr.html>

L'écriture est pour moi une réaction à tout ce qui est de l'ordre de l'agression. Je suis dans une contre-attaque permanente lorsque j'écris. [...] Si ces colères ne grondent pas nécessairement dans le langage connu de la colère et apprêté pour la colère, c'est parce qu'il me paraît plus intéressant de décaler les manières de dire et les contenus pour créer des effets de sidération. Il ne faut donc pas trop se laisser prendre à l'apparence légère de mon écriture. En disant cela je vais d'ailleurs contre mon principe de ne jamais faire cet aveu pour laisser justement subsister le doute...⁴

Et plus nettement encore, en réponse à l'enquête de *La Quinzaine littéraire*, "Quelle est la part de colère/ou de rage dans votre geste d'écrire ?"⁵ :

On pourrait me prendre pour un garçon studieux. Ma chaise croit que je suis notaire. J'ai bien travaillé à l'école. J'ai appris la langue docilement. Je suis devenu un pion de la syntaxe. Je suis à ses ordres. Je connais presque tous les mots. Le système en vigueur n'a rien à redouter de moi. [...] Du moins semble-t-il.

Car le taureau est en moi.

Je le contiens. Sa violence contrariée ne cesse de croître, elle m'habite. [...]

Parfois pourtant, je n'en puis plus, je cède, je lâche mon taureau. Il charge. Il distribue des coups de tête. Il balance ses sabots dans les murs. Il encorne deux ou trois épouvantails. Mais bien vite, je le rappelle. Sa fureur se dilapide au dehors, elle est presque sans effet. Le monde est trop vaste.

Je ravale mon taureau.

Il m'est plus utile dedans. [...]

Je mets sa colère au travail. J'apprends à celle-ci la patience et la ruse.

Souvent, il y a sa corne dans mon rire.

Ces déclarations, qui s'opposent à la "légèreté" pourtant réelle de l'écriture, dessinent un auteur à double visage, petit Poucet rageur autant que rêveur. Pour tenter de rendre compte de cette dualité, et sans pouvoir dans le cadre d'un article survoler la totalité d'une œuvre qui compte aujourd'hui une vingtaine d'ouvrages⁶, j'examinerai d'abord un roman parmi les premiers parus, *Le caoutchouc décidément*⁷.

Ce roman est (relativement) plus narratif que ceux qui suivront : il comporte une sorte d'intrigue, dotée de progression, et un personnage, Furne, moins plastique que Crab ou Palafox. Psychiquement parlant, il n'est même pas du tout plastique, en ce sens qu'il est guidé par une sorte de monomanie : il hait tout ce qui existe, depuis les giboulées de mars (première ligne du roman) jusqu'au moteur qui pousse son dernier hoquet à la dernière ligne. Mais Furne n'est pas simplement un esprit négateur : il a quantité d'idées pour remédier à cet état de choses désolant : "un remaniement s'impose, une réorganisation globale et méthodique du système en vigueur, puisqu'il ne répond pas à nos besoins les plus élémentaires et contrarie nos rêves les plus légitimes, révisons-le" (LCD 7). Opportunément, un mécène, un certain professeur Zeller, le recueille dans la soupente où il mourait de faim et va lui donner les moyens de mettre en œuvre ses inventions pour améliorer le monde. La fondation Zeller ressemble bien à un hôpital psychiatrique ou à une prison, à preuve les tentatives de certains pour y faire admettre leurs proches (LCD 46). Quoi qu'il en soit, Furne y trouve la disponibilité d'esprit nécessaire pour, d'abord, faire la liste de ses griefs. Au

nombre de ceux-ci, “l’irréversibilité du temps”, “l’autorité paternelle”, “la gravitation universelle”⁸, griefs que nous partagerions volontiers, mais aussi bien “la couleur invariable du lait” ou “le mutisme du poisson” (LCD 18-19) : ces touches d’humour ou de loufoque seraient-elles destinées à faire passer la gravité des premiers ? “Le loufoque chez Chevillard [...] est toujours au service d’une idée inattendue, d’une opinion audacieuse, d’un *nihilisme joueur*. [...] Le nihilisme en l’occurrence se mêle au non-sens comme pour obliger la plume à recréer le monde”⁹.

Peut-être s’agit-il seulement de rappeler au lecteur que l’écrivain ne peut remédier à tout ce qui le met en rage dans le monde, sinon sur le mode de la fantaisie, de l’invention verbale : “Ce système en vigueur est une drôle de chose où se confondent la situation politique dans laquelle nous vivons et les lois élémentaires auxquelles nous sommes soumis : le fait que la vie est brève, que nous sommes cloués au sol. L’écrivain se débat confusément contre tout ce qui l’opprime. Il refuse d’admettre que les choses ne peuvent être que ce qu’elles sont parce que notre pensée manque de fulgurance et d’efficacité. Dans ce monde inventé par le langage il y a certainement moyen d’agir sur la langue pour changer un peu les choses et se donner un petit peu d’air”¹⁰. Plus décidé que l’écrivain, Furne, lui, quoique simple être de papier, tente d’empoigner le réel.

Mais les remèdes apportés par Furne sont-ils à la hauteur de la situation ? Certes, les bombardiers largueront désormais des bombyx (LCD 99), et on ne peut qu’approuver le plan de paix perpétuelle consistant notamment à réconcilier l’huile et le vinaigre, et à rouvrir sans délai l’ambassade canine au royaume des chats (LCD 107). Même si le vaste projet de rénovation universelle de Furne n’aboutit pas, du moins les dernières pages du roman comportent du futur. Il est suggéré que Furne devrait écrire des romans, mais “autant chercher dans le sable l’oubli du sable [...] l’imagination même reste assujettie au système en vigueur et ne sait que le reproduire encore et toujours, structurellement identique, ce monde idéal n’étant finalement qu’une dépendance de l’autre...” (LCD 124). On n’est donc pas sorti de la répétition, du moins sur le plan narratif.

La leçon du texte réside toutefois plutôt dans la manière boudeuse, et pour tout dire dans le mauvais gré avec lequel Chevillard sacrifie aux exigences du genre, en les sabotant : description de l’enfance de Furne, de son ennui (“l’ennui prolonge – lorsque les porcelaines y seront sujettes, elles n’auront plus à redouter la brusquerie des déménageurs”, LCD 15), description explicitement convenue de la gouvernante Céleste (LCD 22), de l’idylle ébauchée avec Clara (LCD 65-67), excursion jusqu’à la ferme (LCD 77-94), pique-nique, avec en climax le découpage de la salade de tomates, écho lointain, n’en doutons pas, du quartier de tomates des *Gommes*. Tout cela, “répétition forcée des vieux refrains, vieilles figures, vieux enchaînements du vieux programme que présentaient déjà nos ancêtres...” (LCD 10). Pour tenter de casser la répétition, la langue morte du stéréotype, Chevillard pratique une prise à la lettre du langage; donnons-en un seul exemple : “On aurait entendu (une mouche voler, bien sûr, laquelle ne laisse pas s’exprimer ceux qui vivent sous son toit) la plume d’un chroniqueur dramatique tracer le mot *four*, puis grincer son fauteuil et son pas résonner dans l’allée, il ouvrirait la bouche pour réclamer son vestiaire lorsque Zeller...” (LCD 26). L’opération, on le voit, est double : après l’apparition attendue de la mouche, emprisonnée dans les parenthèses, apparition inattendue d’un autre comparant (la plume du chroniqueur puis le chroniqueur lui-même) lequel tout à

coup prend vie, devient un personnage et pourrait même prendre la parole quand l'auteur décide d'en revenir au récit premier (et voilà une métalepse de la plus belle eau). Comme le note Olivier Bessard-Banquy, "Le travail du cliché est bien au fondement du travail poétique de Chevillard, car le stéréotype dans son esprit est bien plus qu'un truisme, c'est un véritable corset qui empêche l'imaginaire de se déployer, c'est une voie sans issue sur le chemin de l'inventivité"¹¹.

Cela implique toutefois que le lecteur doive en rabattre sur ses attentes : il est à nouveau confronté à la virtuosité critique de son auteur, aux acrobaties post-postmodernes qu'il est désormais habitué à réclamer, mais qu'en est-il de la rage de Furne contre le monde tel qu'il est, de ses projets de le transformer ? Ensablés en route, dans le sable des romans que Furne n'écrit pas.

D'*Un fantôme*¹², la critique a en général souligné la plasticité infinie du – faut-il dire? – personnage. "Mes personnages, Crab ou Palafox par exemple, sont plutôt des figures de rhétorique incongrues ou des pronoms personnels nouveaux qui viennent parasiter la langue et profitent en effet de ses extraordinaires ressources, de son efficacité terrible, pour se développer selon leur loi propre"¹³. Crab est en effet un anti-héros, plus même, un "fantôme" : il est doté de quantité de caractéristiques contradictoires (laideur/beauté, bêtise/lucidité...), de réactions inadéquates aux stimuli du monde extérieur ("Ses cheveux noircissent avec le temps. Le savon grossit entre ses mains..." (UF 13). Il a inventé avant Archimède, Gutenberg, Kepler et d'autres le levier, l'imprimerie, la lunette astronomique... (UF 15) mais il a aussi démontré l'influence de la Lune sur le sens des caresses ou replacé le cercle parmi les triangles, démonstrations dont il a été spolié par de vils plagiaires (UF 16-17) : ici encore nous retrouvons la juxtaposition burlesque d'éléments de réalité et d'éléments de pure fantaisie, dont on a vu plus haut qu'elle pouvait servir à désamorcer la gravité de certains propos, ce qui ne semble pas être le cas ici. Mais cette énumération hétéroclite a pour effet de dissoudre la frontière entre rêve et réalité : on peut lui appliquer l'analyse de Bruno Blanckeman sur Jean Échenoz, "L'ensemble de la description [...] fonctionne en décalage par rapport au support référentiel qu'elle est censée accréditer, et semble recomposer [...] une tierce-réalité composite, farcissure d'éléments repérables par tronçons ou d'événements identifiables par segments"¹⁴. Cette "écriture-aspirateur"¹⁵, qui ne fait pas le tri dans ce qu'elle aspire, en accumulant des éléments hétérogènes, appartenant à des registres et à des plans de réalité différents, empêche la formation d'une histoire et interdit l'émergence d'un sens. Du moins à un premier niveau, lié au fait que Crab, comme l'enfant, vit sous le régime de la pensée magique : "il cherche la ville qui s'étend dans son dos, où ses moindres désirs sont exaucés presque immédiatement" (UF 32). Mais retenons l'épisode où Crab s'empiffre d'yeux, comme s'il craignait d'en manquer, "ce qui paraîtra ridicule à tous ceux qui n'ont pas souvenir des nuits de ténèbres et de cécité qui se succédèrent pendant une bonne dizaine d'années [...] Seuls les autres pourront comprendre Crab, ceux qui ont réellement vécu l'enfance" (UF 87). Sans nous demander ce que cette idée de l'enfance peut devoir à la vie de l'auteur, remarquons seulement qu'il s'agit à nouveau d'inverser un stéréotype, mais cette fois, de façon nullement ludique, beaucoup plus grave : l'enfance n'est pas un vert paradis, c'est un monde de ténèbres. À rapprocher de cette incidence en forme de refus : "La littérature, quand elle se refuse à n'être qu'une évocation nostalgique ou rancunière de l'enfance..."¹⁶.

On voit donc que, sans du tout quitter le régime ludique qui le caractérise aux yeux de la plupart des lecteurs, l'auteur invite à chercher des harmoniques moins joueuses, plus noires.

Dans l'avant-dernier roman, *Sans l'orang-outan*¹⁷, les mécanismes d'inversion carnavalesque déjà souvent décrits sont à nouveau à l'œuvre : il s'agit d'envenimer les querelles, de se réjouir des deuils, de séparer garçons et filles pour tenter d'arriver à l'extinction de l'espèce, d'organiser un "bal", en réalité un massacre, pour remédier à la surpopulation, d'appeler les conquérants ennemis pour annihiler cette patrie marâtre... Mais (cause ou conséquence ?) le fait est que les orangs-outans ont disparu. "Il y a désormais un trou au centre de toute chose, un vide aspirant, tourbillonnant. Nous pourrions bien à notre tour choir dans ce gouffre et disparaître..." (SLOO 30) Disparition qui pourrait ne désoler que quelques écologistes, mais la situation est grave : l'orang-outan était un principe d'altérité, il introduisait de l'autre, et maintenant "Déjà nous n'avons plus commerce qu'avec nous-mêmes, un commerce étroit, incestueux, consanguin. [...] Ma ressemblance avec mes parents s'est encore accrue" (SLOO 38). Ressemblance à prendre à la lettre : les parents morts, tels des vampires, ou l'incarnation aquatique de Terminator, surgissent du miroir, s'emparent du visage et du corps du narrateur, le modèlent à leur semblance, maternelle, paternelle ou les deux à la fois. Le narrateur découvre avec horreur qu'il n'est plus libre, que ses comportements calquent ceux de ses parents : "Ma rage et mes fulminations ressemblent beaucoup trop aux colères de mon père" (SLOO 41). La disparition des orangs-outans a pour résultat une dégradation générale du monde et des conditions de vie, qui préfigure *Choir* : ennui, *tædium vitae*, amour interdit, beauté mutilée, la vie est devenue si horrible que les rêves nocturnes, loin de compenser, tendent à éliminer plus encore : "Par la pensée, nous vidons le monde de sa matière et des créatures qui le peuplent encore. [...] Le pays renaît avec le jour et nulle perspective ne nous en délivre" (SLOO 69). Tout cela "parce qu'il n'y a plus l'orang-outan. [...] Que sommes-nous devenus en effet ? De tristes larves au dernier stade de notre métamorphose demeurant larves, croissant dans nos ruines" (SLOO 129). Tel l'Alceste d'Euripide, le narrateur est prêt à s'offrir à la mort en échange des orangs-outans (SLOO 47). Mais la mort n'accepte pas ce marchandage. Aussi entreprend-il de recréer des orangs-outans avec ses congénères : il les incite à grimper aux arbres, à y dormir... non sans de nombreuses chutes fatales qui ne le découragent pas, si elles refroidissent l'ardeur des autres. Pas d'inquiétude toutefois : *Choir* nous apprend que "Les grands singes aussi sont de retour. [...] Drallivehe prétend qu'ils sont fruits de nos œuvres"¹⁸. C'est bien possible, puisque à la fin de *Sans l'orang-outan* la compagne du narrateur acceptait d'être fécondée par des spermatozoïdes simiesques.

Il serait facile d' "interpréter" cette fable avec de gros sabots de couleur verte. Notons néanmoins que l'animal est ici une sorte de sage qui récuse le progrès technique : l'orang-outan "refusait de reconnaître la beauté et l'utilité de nos réalisations les plus fabuleuses et ne manifestait aucune curiosité pour celles-ci ni la moindre impatience d'en profiter à son tour. [...] N'était-il pas pourtant, en l'absence de dieux ou de Martiens avérés, notre seul public ?" (SLOO 174). Plus sérieusement, l'animal en effet représente, peut-être pas une alternative, mais le souvenir d'une sorte de *pré-histoire* dont l'humain a perdu la trace :

Les animaux ne sont pas des êtres de culture. Ils ignorent le progrès et les grandes mutations. Ce sont donc les seuls témoins de la vie telle qu'elle a toujours été, de la vie dans sa plus simple expression. [...] Du coup on a l'impression d'une sorte d'ironie animale qui regarde l'homme s'activer alors qu'il est si simple de se contenter d'être... Ensuite a subsisté chez moi un goût enfantin pour les animaux. Les formes cocasses d'une girafe ou d'un éléphant rappellent nos premières créatures en pâte à modeler. Donnez une boule de glaise à un enfant, il invente imparablement l'hippopotame.¹⁹

Choir, l'aboutissement actuel de l'œuvre, est apparemment la description d'un monde lugubre ; qu'il suffise pour le caractériser de dire que les habitants disposent de trois cent douze mots pour dire gris (C 15). La description en est faite dans le style de l'exploration, géographique puis ethnologique, quoique le narrateur soit lui-même un indigène. Mais ce qui fonde sa position d'extériorité, c'est sa haine pour sa patrie : "Notre seul projet, quitter Choir". Ce qui règne sur l'île de Choir, c'est toujours le mécanisme de l'inversion déjà maintes fois repéré chez Chevillard : une naissance est une catastrophe (C 17), les enfants sont soumis au travail forcé et à toutes sortes d'exactions, leur mort est une bonne nouvelle, on paye au prix fort un tourmenteur juré pour qu'il vous torture (C 34), le tour le plus rude qu'il puisse infliger est de fermer boutique, dans ce cas on le paye double (C198), le candidat à l'élection s'engage s'il est élu à quitter Choir sur-le-champ (C 133), enfin l'amour est fait de l'évitement de la rencontre : "Je protège farouchement notre amour ; j'ai réussi à ne jamais la voir" (C 63), "mon amante, ma jamais-vue" (C 83).

Cet univers n'est pourtant pas totalement désespéré : les habitants attendent le Messie, c'est-à-dire le retour d'Ilinuk. La geste d'Ilinuk est un roman d'apprentissage canonique, un typique récit de vocation (voir par exemple l'invention du ballon, C 109). Le récit emprunte des motifs christiques : Ilinuk marche, sinon sur les eaux, du moins sur les sables mouvants, il nourrit de carpes ses compatriotes affamés (C 220). On ne cesse donc de l'invoquer, il sera le salut, l'évasion loin de Choir.

On ne peut qu'être insatisfait de cet affreux séjour, alternant sables mouvants, marécages et banquises, d'où il est impossible de s'évader, et où les sentiments les plus hargneux sévissent entre les habitants. Mais ne pensons pas que nous sommes, au fond, mieux lotis que les indigènes de Choir. Ce qui est proposé ici, sans être exactement une allégorie, ou une utopie, c'est une ambiance profondément délétère, qui peut trouver une résonance en nous, même si notre vie quotidienne ne ressemble pas à celle de Choir. Insatisfaction, instabilité : "Nous avons des jardins de portes où nous circulons avec fracas car il faut qu'elles claquent dans notre dos pour que nous nous sentions partir, enfin, et tout quitter. Et sitôt une porte franchie, nous courons vers la suivante tant ce nouveau séjour nous afflige" (C 54-55). "Les cataclysmes sont si fréquents que nous n'y prêtons plus guère d'attention qu'à la moindre des choses [...] Nous vaquons dans le raz-de-marée à nos petites affaires" (C 57) : allusion à notre indifférence devant les catastrophes planétaires que la télé nous apporte à domicile ? De même le culte d'Ilinuk, sorte de "culte du cargo" comme le diraient les ethnologues, qu'est-ce d'autre que l'attente d'on ne sait quelle parousie, historique ou non ? Cet espoir "nous donne le vain courage de supporter notre condition au lieu d'organiser notre disparition en laissant tout naturellement s'éteindre notre espèce inadaptée" (C 99). C'est un espoir purement passif, qui ne construit rien, à l'image de la vie en éboulis des habitants, peut-être de la nôtre : "nous autres qui ne savons pas

enchaîner, qui à chaque instant recommençons, repartons de zéro” (C 59). La seule inventivité des indigènes de Choir réside précisément dans son contraire, l’étirement mortifère du quotidien, ainsi l’invention “des engrenages qui décomposent geste par geste nos actions les plus routinières, les ralentissent, et parfois même, c’est prévu, ils coïncent, ils calent, ils se grippent. Ainsi cahin-caha atteignons-nous le soir” (C 72). Ce n’est pas le chronométrage fordien de l’industrie, mais c’en est l’envers dialectique : tuer le temps pour éviter de regarder en face le vide de sa vie. “Déjà le rose est mangé par les ombres” (C 203).

Le lecteur, malgré la pirouette finale du roman, a du mal à rire, et sans doute est-ce le propos de notre “rageur”. La haine de ce qui existe, déjà présente dans *Le caoutchouc décidément* (1992), s’est-elle aggravée dans ce dernier texte ? ou est-ce notre lecture qui, sensible d’abord à la fantaisie ludique des romans, s’avise de plus en plus de leur *ostinato* de ténèbres ? Seul l’auteur, peut-être, pourrait répondre. Mais cette rage envers les souffrances de l’humanité n’est pas exempte de compassion, bien au contraire. On peut dire de Chevillard ce que lui-même dit de Beckett, dont la compassion “n’est surtout pas une espèce de connivence misérabiliste avec l’homme pitoyable ou souffrant. Elle est au contraire un consentement plein de noblesse et d’ironie à l’irréremédiable”²⁰.

Ce constat de l’irréremédiable appelle deux réponses, l’une symbolique, l’autre qui voudrait bien ne pas être que symbolique. La première s’enracine dans un regret : “je n’ai pas pu démolir mon école”²¹. En écho à l’enfance sinistre que nous avons entrevue à propos de Crab et de son festin d’yeux, s’esquisse ici l’image-souvenir d’un écolier rebelle, dont la révolte, impuissante dans l’enfance, a trouvé une issue grâce au sabotage de la littérature :

Car si le monde n’offre que peu de prise à ma hargne, le roman oui, en revanche, qui n’en est que la projection, une réplique complaisante ou une redondance dérisoire, une miniature que je peux briser. Dans cet espace-là, j’ai les moyens de réagir, de riposter. J’écris donc des romans que je m’ingénie simultanément à démolir de l’intérieur. Je les sabote. Mes livres sont aussi à chaque fois le récit de cette mise à sac [...] Le roman en tant que genre institué, réglementé et presque réglementaire désormais, paye pour le reste... parce que je n’ai pas pu démolir mon école.²²

Mais l’enfant qui rêvait de démolir son école n’a pas tout à fait fini de rêver d’autres démolitions : “j’espère toujours un peu, après avoir fini un livre, qu’il va se produire un effet de retour dans le réel. Je me frotte les mains. Je ris tout seul. Je prends des airs louches. Tout va sauter, je me dis. J’attends quelques jours. Puis, comme rien ne se passe, je commence un nouveau livre”²³.

Anne Roche
Université de Provence

NOTES

- ¹ Éric Chevillard, “Des crabes, des anges et des monstres”, entretien avec Mathieu Larnaudie, in *Devenirs du roman*, éditions Inculte/Naïve, 2007, p.96.
- ² J’ai contribué à cette inflation : cf. Anne Roche, “Démolir Chevillard ?”, colloque “Hégémonie de l’ironie (1980-2008)”, colloque d’Aix-en-Provence, 8-9 novembre 2007, en ligne sur Fabula.
- ³ Éric Chevillard, “Des crabes, des anges et des monstres”, entretien cité, p.104.
- ⁴ Entretien avec Emmanuel Favre, “Cheviller au corps”, *Le Matricule des anges*, numéro 61, mars 2005.
- ⁵ *La Quinzaine littéraire*, numéro 836, 1^{er} au 31 août 2002.
- ⁶ Seize sous-titrés “roman” aux Éditions de Minuit, plus une dizaine de “petites proses” chez Fata Morgana, Argol, Dissonances, L’Arbre vengeur.
- ⁷ Éric Chevillard, *Le caoutchouc décidément*, Paris, Éditions de Minuit, 1992. Désormais LCD.
- ⁸ Rappelons que dans *Au plafond* les personnages vivent à l’envers.
- ⁹ Olivier Bessard-Banquy, “La rhétorique du loufoque”, in Jean-Pierre Mourey et Jean-Bernard Vray (dir.), *Figures du loufoque à la fin du XX^e siècle – Arts et littérature*, Publications de l’Université de Saint-Étienne, 2003, p.151.
- ¹⁰ Entretien avec Emmanuel Favre, *op. cit.*
- ¹¹ Olivier Bessard-Banquy, “La rhétorique du loufoque”, in Jean-Pierre Mourey et Jean-Bernard Vray (dir.), *Figures du loufoque à la fin du XX^e siècle – Arts et littérature*, Publications de l’Université de Saint-Étienne, 2003, p. 152.
- ¹² Éric Chevillard, *Un fantôme*, Paris, Éditions de Minuit, 1995. Désormais UF.
- ¹³ Éric Chevillard, “Des crabes, des anges et des monstres”, *art. cit.*, p. 98.
- ¹⁴ 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.129.
- ¹⁵ *Ibid.*
- ¹⁶ “Écrire pour contre-attaquer”, entretien avec Olivier Bessard-Banquy, *Europe*, n° 868-869, août-septembre 2001.
- ¹⁷ Éric Chevillard, *Sans l’orang-outan*, Éditions de Minuit, 2007. Désormais SLOO.
- ¹⁸ Éric Chevillard, *Choir*, Éditions de Minuit, 2010, p. 260. Désormais C.
- ¹⁹ Entretien avec Emmanuel Favre, *op. cit.* Ce motif de l’animal est également très présent dans l’œuvre d’un auteur amicalement proche d’Éric Chevillard, Antoine Volodine : cf. “Tout ce que l’on voudra mais pas homme”, entretien avec Anne Roche, *Europe*, n° 940-941, août-septembre 2007.
- ²⁰ Entretien avec Emmanuel Favre, *op. cit.*
- ²¹ “Écrire pour contre-attaquer”, entretien avec Olivier Bessard-Banquy, *op. cit.*
- ²² *Ibid.*
- ²³ *Ibid.*

“Caractères jamais imprimés” Les petits formats d’Yves Pagès au service d’un discours social contemporain

Résumé Dans deux livres d’Yves Pagès, les courts chapitres esquissant en quelques traits des personnages aux statuts sociaux précarisés, tendent à se raccourcir jusqu’à prendre la forme de syntagmes – faisant souvent eux-mêmes l’objet d’énumérations. Retournant à son avantage le caractère paratactique et très hiérarchisé du discours médiatique, Pagès inverse la tendance. Les notions de “partage du sensible” (Rancière) et de “syntaxe sociale” (Citton) serviront de viatique pour observer en quoi Pagès fonde, à travers le microcosme du syntagme et des énumérations, un discours social à la fois inédit, aporétique, et pourtant profondément attentif aux particularités sociales du monde contemporain.

Abstract In two of his books, Yves Pagès sketches characters of precarious social status in brief chapters that he at times even shortens into mere nominal phrases – often inserted in enumerations. Turning to his advantage the paratactic and strongly prioritizing discourse of the media, Pagès exploits these tendencies in his writing. The concepts of the “distribution of the sensible” (Rancière) and of “social syntax” (Citton) will help to discover how Pagès, through the microcosm of nominal phrases and enumerations, creates an innovative and contradictory social discourse, one that is nonetheless alert to the social traits of the contemporary world.

Mots-clés Pagès, Fénéon, liste, parataxe, discours social

Une tendance à l’accumulation

Dans *Portraits crachés* et *Petites natures mortes au travail*¹, Yves Pagès présente de manière succincte des individus, généralement aux prises avec une situation professionnelle ou sociale précaire. Voici un exemple-type, parmi les plus concis, de l’un des chapitres que présentent ces deux textes :

En trois décennies de vente à la criée, Barnabé a déjà liquidé une centaine de chefs d’État étrangers et ajouté à ce charnier people un tas de footballeurs deux étoiles, PDG père & fils, ingénieurs humanitaires, divas du play-back, gourous apostoliques, ministresses paritaires, VIP carcéraux, clones du mannequinat, cumulards d’hémicycles, tous et toutes passés de vie à trépas d’une phrase assassine.

N’importe si le quotidien du soir que Barnabé vend à la terrasse des cafés apporte un démenti aux morts violentes qu’il colporte. Ne serait-ce qu’un bref instant, son coup de bluff lancé à la cantonade fait l’effet d’une bombe. Et cet attentat aux bonnes mœurs journalistiques le venge du labeur routinier qui, sans annonces mensongères, perpétuerait le non-événement de son peu d’existence.²

La forme et le ton de cette écriture rappellent souvent celui des *Nouvelles en trois lignes* de Fénéon, par exemple dans l’attaque de certaines de ces très courtes nouvelles : “Sylvain, hémiplegique de naissance, n’en est pas moins casse-cou”³ ;

Pour citer cette contribution: Gaspard Turin, ““Caractères jamais imprimés”. Les petits formats d’Yves Pagès au service d’un discours social contemporain”, in *Revue critique de fiction française contemporaine*, n°1, décembre 2010, URL <http://www.revue-critique-de-fiction-francaise-contemporaine.org/francais/publications/no1/turin_fr.html>

"Jean-Louis est né taciturne dans la banlieue de Bruxelles, avant de s'expatrier étudiant à Paris"⁴. De Fénéon, Pagès hérite d'un travail de polissage du texte qui confine, dans certains cas, à une véritable autonomie de la formule. Une écriture qui, en son temps, se voyait qualifiée par Paulhan de "nouvelle qui tourne à la maxime"⁵. La forme en est ramassée et involutée : Pagès interrompt son histoire quasiment au moment même où son lecteur comprend de quoi il s'agit, créant un effet d'immédiateté scénaristique. C'est qu'il s'agit de circonscrire l'anecdote au plus près et au plus vite, afin de passer à autre chose – à un autre portrait – afin de constituer un édifice textuel fondé autant sur la concision de ses chapitres que sur l'accumulation des existences présentées. Dans l'esprit de la fameuse assertion warholienne prédisant quinze minutes de gloire pour tout le monde, Pagès fixe sur chaque destin un éclairage violent et court.

Pagès est-il un écrivain privilégiant la forme fragmentaire ? Oui, et non. Pour reprendre la terminologie élaborée par Pascal Quignard, Pagès figurerait plutôt parmi les "fragmentaires", qui "jettent des flammes aussi vives qu'elles sont sans durée" que parmi les "sermonnaires", composant "des textes qui se sont dévoués à un feu plus faible et persistant"⁶ ; pourtant, si l'on approfondit cette référence, force est de constater que Pagès ne procède pas selon l'esthétique véritable du fragment telle qu'elle est considérée par Quignard, et dont La Bruyère est l'exemple⁷, mais plutôt comme celle d'un La Rochefoucauld⁸, polissant ses phrases jusqu'à les rendre autonomes, microcosmiques.

Car Pagès – et le premier paragraphe de l'extrait ci-dessus le montre bien – tend à réduire encore ses réductions, avec en point de mire le syntagme minimal qui raconterait, à lui tout seul, toute l'histoire de ses personnages. La logique de compression qui régit *PNMT* et *PC* trouve dans ces syntagmes leur expression la plus aboutie. Par le passé, déjà, l'écriture de Pagès accusait, en germe, cette tendance à la forme microcosmique, puis au raccourci : *Les gauchers*, son deuxième roman (Julliard, 1994) contenait déjà de très courts chapitres centrés chacun autour d'un personnage, mais dont les faits et gestes parvenaient au lecteur sous le mode de la focalisation interne. Dans *Le théoriste*, une manifestation de femmes laisse libre cours à l'inclination de l'auteur pour la formule courte : on lit des choses comme "viol de nuit, terre des hommes"⁹ sur les banderoles des manifestantes, lesquelles s'arrêtent à un moment donné devant un cinéma pornographique, occasionnant ainsi une liste de titres constitués de calembours douteux : "*Saintes qui touchent, Chauds les teutons*"¹⁰ etc. ; plus loin, on peut observer toute une série de graffiti revendicateurs, également fondés sur des jeux de mots, des "utérophones" aux "allumeuses de réverbères"¹¹. Cette tendance à la synthèse verbale trouve son expression finale dans l'énumération, et l'écriture de la liste est très présente chez Pagès en général ; ainsi *Le théoriste* commence par un inventaire, constitué par sa mère et accompagné d'une traduction, des premiers mots du narrateur. Cette liste servira de prolégomènes à la description de la vie de famille de ce dernier, conditionnée par la profession scientifique d'un père qui garde compulsivement, en les étiquetant, "jusqu'au moindre déchet"¹² – une habitude qui fera dire à son fils "Je suis né dans l'exposition permanente d'un musée"¹³. Ainsi le lieu de l'origine de la parole est-il caractérisé comme un lieu de collection (ou comme un dépotoir, la différence n'étant pas toujours évidente), ce qui rapproche l'atmosphère du *théoriste* de celles que l'on observe plus fréquemment, en ce qui concerne l'écriture de la liste, chez Perec¹⁴ ou Quignard¹⁵.

Pourtant cette propension à la réduction du propos et à la négation de l’ordonnement syntaxique, dont la liste constitue le point de perspective, n’aboutit de manière flagrante que dans les deux ouvrages dont il est question ici. En effet, dans les deux cas, Pagès choisit de faire précéder ses portraits d’une liste de syntagmes reprenant les caractéristiques des personnages auxquels il consacre ensuite de courts chapitres (pour *PNMT*), ou quelques paragraphes (pour *PC*). En voici un aperçu :

Petits rats d’opérette en retraite précipitée, billettistes d’expositions temporaires, formateurs mercenaires de mercenaires formateurs, masseuses de cinq à sept, afficheurs sauvages de publicité, recenseurs de taux de fécondité, crieurs de mauvaises nouvelles sur papier journal, effaceurs d’encre murales, esclaves compressibles d’ateliers clandestins, chômeurs défigurés dans *germinal*, mitrons enfarinés dès minuit, bac+9 sans emploi avouable, buralistes mobiles en stocks d’opiacés, nègres pour littérateurs mal inspirés, agents de duplication vidéo, plagistes pour aoûtiens solarisés, aides-soignantes à domicile non fixe, vacataires sans faculté particulière, goals volants jamais titularisés, plongeurs éphémères d’arrière-cuisine, photographes jetables, call-girls sur boîte vocale, cyclistes anabolisés dès trente ans, travesti *pluto* que rien à marne-la-vallée, pions d’échec scolaire, vendangeurs à la petite semaine, filles aux pères *made in thailand*, promeneurs de lévriers au grand air, stagiaires à tous les étages, recycleurs de déchets valorisables [...].¹⁶

La forme de ces syntagmes est extrêmement travaillée ; en témoigne l’extrême richesse stylistique des figures et des jeux de mots qu’ils occasionnent ou qu’ils constituent, en particulier le zeugme (“billettistes d’expositions temporaires”), la synecdoque (“photographes jetables”) ou l’hypallage (“afficheurs sauvages de publicité”) qui jouent systématiquement sur le raccourci que permettent les sens variables des mots, et permettent ainsi une contraction extrême du propos, esquissant avec la plus grande économie le récit de destins entiers.

La convocation *ante portas* des personnages par la liste est un procédé que l’on pourrait qualifier de théâtral, ou plus précisément de didascalique, pourtant la liste ne fait pas ici partie du péritexte, même si elle prépare le lecteur à un mode particulier d’appréhension du texte, en un jeu sur la forme péritextuelle. *PC* s’ouvre ainsi : “*Prière d’insérer* ces sans dialogue fixe, omis de la première heure, caractères jamais imprimés, [...]”¹⁷. Le *prêtre d’insérer*, à l’origine destiné aux seuls critiques littéraires à qui l’on demandait de faire une place dans leurs colonnes aux livres dans lesquels il était glissé, se charge du sens supplémentaire que le qualificatif de *social* amène au terme *insertion* – voire se fait effectivement *prêtre*, dans l’acception laïque du terme, adressée aux lecteurs dans leur ensemble.

Cette convocation de personnages peut également rappeler Perec, qui dans le chapitre central de *La Vie mode d’emploi* opère un rassemblement similaire¹⁸, ou encore Olivier Rolin, qui à la fin de sa monumentale *Invention du monde* fait revenir, “comme pour un dernier salut au théâtre”, la cohorte immense de tous ses personnages¹⁹. Il semble par contre difficile, a priori, de prêter à Pagès le même *maximalisme* que ces deux auteurs, chez qui se retrouve “l’ambition de faire monde” que Lionel Ruffel prête aux représentants de cette tendance²⁰.

Car si l’entreprise de Pagès consiste à rassembler sous sa plume les exploités, les précaires et autres “sans dialogue fixe” de France et de Navarre, ceux-ci restent à la

fois anonymes et innombrables, chacun des syntagmes qui les désigne étant au pluriel. Il serait virtuellement impossible de leur offrir à tous une tribune, et les recueils ainsi conçus sont peu épais. Contrairement à un Régis Jauffret, sa microfiction obéit à une logique du *digest* : la forme narrative microcosmique, pour pouvoir être consommée, doit être succincte également sur le plan de la somme des micro-items qu’elle engendre. Si elle ne l’était pas, elle courrait le risque de devenir l’objet d’une lecture plus consultative que suivie (c’est ce qui arrive à toute liste non littéraire, qu’il s’agisse d’un dictionnaire, d’un livre de cuisine ou d’un bottin de téléphone²¹). Dans cet esprit warholien d’ouverture à une forme nécessaire de consommation, il apparaît que le langage médiatique, et plus encore télévisuel, sert de modèle obscur à cette écriture, qui n’est pas étrangère au phénomène de *zapping*, par lequel l’attention du destinataire n’est sollicitée que peu de temps sur le même objet.

Médias

Comme le montre Allan Bell (dans un ouvrage par ailleurs totalement dépourvu de sens critique sur la question), la nouvelle médiatique impose un discours extrêmement retravaillé et élagué, dont la “valeur” est “maximisée”²². On ne s’étonnera pas que Pagès, lors de l’écriture de *PNMT*, ait été précisément en train d’écrire pour un journal²³ ; le travail de polissage de la formule en témoigne également. La télévision n’est pas en reste de cette appropriation du média journalistique, qui influence la composition du texte. Celui-ci impose à la lecture un mode de traitement de l’information discontinu, qui relève de la logique de *zapping* :

Le *zapping* permet au spectateur de construire une expérience télévisuelle fragmentaire, un collage postmoderne d’images, dont l’intérêt ressortit à leur discontinuité, leur juxtaposition et leurs contradictions. La segmentation y est poussée au point le plus extrême de la fragmentation, ce qui fait de la télévision le plus ouvert des textes, puisqu’elle échappe à toute tentative de clôture.²⁴

Il faut pourtant apporter à cette observation une précision qui en amoindrirait singulièrement la portée : le *zapping* n’est pas (n’est plus) l’apanage du téléspectateur. Au fil du temps, ses habitudes ont été comprises et intégrées par le média lui-même, qui opère en son sein propre les changements de sujet et d’images par lesquels le zappeur constituait, jadis seul, son collage. L’un des exemples les plus évidents et les plus anciens de cette tendance concerne le journal télévisé, dont les sujets et les reportages sont soumis au “raccourcissement hystérique des durées, au détriment des continuités explicatives et des remises en perspective de l’accidentel”²⁵.

Car s’il fallait rapprocher le langage de Pagès de celui du média télévisuel, c’est avec les actualités que l’on trouverait le plus de convergences, ne serait-ce que parce que chacun de ses portraits s’apparente à une *nouvelle* – au sens journalistique du terme. Chacun d’eux pourrait tenir sur l’espace d’un (gros) titre, ou d’un libellé le résumant : “La cure de désintoxication tourne à l’overdose”, “Apprenti boucher licencié pour cause d’insuffisance cardiaque”²⁶, et parfois, comme pour le portrait cité plus haut, trouve-t-on dans le corps même du texte la formule qui le résume : “Attentat aux bonnes mœurs journalistiques”. Pourtant, et c’est là que se révèlent les divergences entre le texte et son substrat journalistique, on n’a pas affaire au même type de

zapping. Car le langage des médias est un langage hiérarchisé, à plus forte raison le journal de 20 ou de 13 heures, dont les nouvelles, pour fragmentaires qu’elles apparaissent, obéissent tout de même à une logique d’ordre, laquelle s’exprime à travers quelques principes tacites, tels que, au hasard : le national passe avant l’international, certains pays sont plus importants que d’autres, plus il y a de morts, plus la nouvelle est traitée tôt dans la file des informations, etc. – je ne fais ici que supputer ces principes, par ailleurs changeants. L’exemple de Jean-Pierre Pernaut, dont la mainmise sur le journal de 13h de TF1 s’est justement traduite par un changement hiérarchique des choix des sujets et de leur ordre de traitement²⁷, montre bien que le journal télévisé se fonde sur un ordre éditorial précis, sous couvert de la fragmentation que les dépêches imposent à la continuité du propos, sous couvert même d’une forme d’imprévisibilité ostentatoire (les fameux *aléas du direct*). Le journal télévisé obéit à une trame narrative qui n’a rien à envier à la fiction²⁸. Sa fragmentarité apparente est en fait sous-tendue par une *syntaxe* très solide, à laquelle se combinent un discours et une idéologie, souvent rendue invisible par la juxtaposition de ses parties et la vitesse à laquelle celles-ci se succèdent : en dernière instance, “la fonction première de l’information est sa régularité et sa temporisation”²⁹, c’est-à-dire moins son contenu que son rythme.

Le langage de Pagès n’obéit pas à cette logique. Il fait du zapping un usage déhiérarchisé, le réinstaurant dans sa pratique originelle d’une prise de liberté du téléspectateur sur les programmes qui lui sont imposés, un peu à l’image d’Internet, dont l’usage personnalisé à chaque utilisateur s’oppose en théorie à la passivité du téléspectateur. À ce propos, un rapide retour à Fénéon peut s’avérer intéressant, dans la mesure où cet auteur a justement connu un regain d’intérêt sur la toile grâce à l’extrême concision formelle de ses *Nouvelles en trois lignes*. Pierre Assouline, dans *Le Monde des Livres* du 19 novembre 2010, remarque que leur format correspond exactement à celui d’un message sur Twitter, ce dont un éditeur américain a profité pour faire de ce réseau social le support de leur diffusion, grâce “au compte *Novelsin3lines*, qui expédie chaque jour à ses correspondants un fragment de Fénéon”³⁰... Il s’agit sans doute de la contrepartie gênante de cette libération du journalistique. La nouvelle de Fénéon, “tournant à la maxime” et détachée dès lors d’une syntaxe générale de l’information pour acquérir un statut littéraire autonome, voit son autonomie facilement récupérée par l’internaute avide de petits fragments insolites et *gratuits*, au sens propre comme au sens figuré.

Ce danger de l’innocuité de l’écriture, Pagès l’évite pourtant, en imposant comme en creux un discours global, particulier comme on va le voir, et indissociable de sa tendance à la fragmentation. Et si l’on peut reconnaître, à travers le ton que Pagès adopte, un pastiche et pour finir une satire des journaux télévisés, c’est en majeure partie parce que ceux-ci, à ses yeux, sous couvert de parler du monde, n’en donnent qu’un reflet trompeur, duquel est exclue la masse toujours plus importante des individus précaires qui peuplent la société, et auxquels ses pages fournissent un abri. Pagès cherche ainsi à démanteler “l’illusion quotidiennement entretenue d’une connaissance et d’une compréhension du monde comme principes d’élection et de participation à la société”³¹.

Parataxe sociale

La notion, élaborée par Jacques Rancière, de *partage du sensible* nous aidera à saisir ce qui est en jeu dans l’écriture fragmentée de Pagès, et j’aimerais en rappeler ici la teneur. Dans son ouvrage *Politique de la littérature*, Rancière revient sur ce concept, développé par lui au début des années 2000, en l’appliquant au domaine de la littérature. Pour lui, le geste politique est celui par lequel une communauté décide qui lui appartient, qui a *voix au chapitre*, et en somme, qui peut faire ou défaire cette communauté en lui imposant les limites qui la définissent (c’est-à-dire, et dans le même mouvement, en excluant de celle-ci tous ceux qui ne lui appartiennent pas). Reprenant la différenciation aristotélicienne entre l’animal et l’homme – le premier n’étant capable que du cri, tandis que le second est doué de parole – il définit l’activité politique par “un conflit pour décider de ce qui est parole ou cri”. C’est “cette distribution et redistribution [...] des places et des identités” que Rancière appelle “le partage du sensible”³². Le discours social qui s’articule derrière cette conception du commun, consiste en une redistribution du sensible, au bénéfice des catégories de la population qui en ont été exclues, afin de donner une voix à ceux qui n’ont qu’un cri.

Yves Citton a récemment repris la réflexion de Rancière dans un sens très fécond pour mon propos ; il ajoute et amalgame à la notion de partage du sensible celles d’une *syntaxe* et d’une *antaxe sociales* :

Alors que la syntaxe (positive) [...] tend à nous laisser penser que chacun peut être à sa (bonne) place en se conformant aux catégorisations et aux pratiques en usage, la revendication politique reconfigure le champ perceptif pour rendre visible l’existence de certains corps parlants qui [...] demandent à être comptés “parmi nous”, mais se trouvent en réalité exclus de ce compte par la syntaxe dominante. [...] C’est bien d’une antaxe, ou d’une “syntaxe négative”, que relève le geste politique tel que le théorise Jacques Rancière.³³

Il s’agit donc de restituer au langage son pouvoir de critique et de création sociales. Néanmoins, le geste de reconfiguration que proposent Rancière et Citton laisse entrevoir un système fondé sur une dialectique, impliquant ordre, transgression de cet ordre et imposition d’un ordre neuf, qui peut ne pas convaincre, surtout lorsque le discours lié à la reconfiguration du social passe par le langage stéréotypé de la gauche prolétarienne, dont Pagès, malgré le versant politique de gauche auquel ses textes l’affilient, dit se distancier. À la question “Vous définiriez-vous comme un militant ?”, il répond “Ah non, surtout pas. [...] Bien sûr, je connais des mots d’ordre plus sympathiques que d’autres, mais, comme disait Deleuze, ce sont quand même des mots *d’ordre*, ce qui pose un petit problème”³⁴. Pagès propose une alternative à ce mouvement de syntaxe *vs.* antaxe ; une alternative dans l’esprit de laquelle le terme, déjà entrevu dans une précédente citation, de *postmoderne* peut s’avérer pertinent s’il s’agit de se désengager d’une ornière dialectique : il fournit au discours social une perspective nouvelle et inusitée, qui est celle de la parataxe.

La parataxe, le refus de lier entre eux les termes du texte, se traduit chez Pagès par une forte inclinaison pour l’écriture de la liste. Celle-ci n’est pas (comme chez Quignard) le résultat d’une langue qui se délite, mais celui d’une extrême concentration du format microtextuel de chaque chapitre (ou portrait), débouchant sur les syntagmes dont on a parlé. Cette parataxe ne reconfigure rien. Elle dit : “il y a”. Elle

pointe les défauts de cuirasse de la syntaxe sociale ; elle propose un chantier asyntaxique, constitué de laissés pour compte, n'ayant pas leur mot à dire. Pagès n'oublie pas, au passage, d'individualiser ses personnages, leur offrant, par le microcosme de la formule qui les identifie, l'équilibre et la cohérence qui les définit comme sujets discrets, mais hiérarchiquement et idéologiquement non affiliés. À la fin de la liste inaugurale de *PNMT* figure en note de bas de page l'assertion suivante : "En dépit des apparences, ceci n'est pas une pétition. Juste le contraire, la liste des signataires tenant lieu de mot d'ordre"³⁵. Il est donc conféré aux personnages de la liste une autonomie de pensée politique ; il s'agit moins de rendre justice aux sans-grade que de dénoncer l'instabilité et la vanité de tout grade, dans un univers où la précarité n'est plus synonyme d'appartenance à un état social marginal, mais découle de la simple impermanence des contrats à durée déterminée qui forment une grande partie, sinon l'essentiel, de la classe active contemporaine.

Le propos de Pagès pourrait faire l'effet d'une sorte de cul-de-sac rhétorique, dans la mesure où il se refuse à envisager une reconfiguration du sensible qui inclurait ses personnages dans une société souhaitée. C'est là qu'intervient la fonctionnalité pragmatique qui rend la liste si puissante : il va s'agir de faire usage du silence qui remplace le mot d'ordre ; de considérer le double aspect que la liste instaure, entre l'accumulation des gagne-pain boiteux et la vacance concomitante à cette précarité (le chômage, pourrait-on dire, mais plus généralement l'incertitude du lendemain). Les listes de Pagès posent simultanément une double question : à titre individuel "que vont-ils faire ?" (quel travail, quel destin les attend) et, en tant que société, "qu'allons-nous faire d'eux ?", une double interrogation formulée ici à la troisième personne, mais qui pourrait aussi bien se jouer sur la première.

Réinsertions

Telle est sans doute la responsabilité d'une certaine écriture contemporaine, qu'elle ne peut parler que devant un mur blanc, un vide, un constant "et après ?" sans formuler de réponse. L'absence de reconfiguration du social chez Pagès le rangerait donc aux côtés de ces écrivains du *dénouement*, dans l'œuvre desquels Lionel Ruffel remarque la récurrence des "fantômes" et des "restants"³⁶ – les personnages de Pagès en sont, assurément.

On trouve, chez Rancière encore, un passage qui illustre parfaitement cet état, suspendu mais prometteur, que la liste instaure. Citant Rimbaud, il observe :

Pour opérer l' "alchimie du verbe" qui doit permettre le chant nouveau de la communauté, le poète n'a en fait que le bric-à-brac d'antiquaire qu'il énumère au début du poème homonyme : enluminures populaires, enseignes, littérature démodée, latin d'église, livres érotiques sans orthographe, petits livres de l'enfance, refrains niais et rythmes naïfs. Le chant de l'avenir doit être fait avec les débris de la vie ordinaire et les fossiles de l'histoire collective rassemblés au hasard dans le magasin de l'antiquaire. Mais il n'y a pas de voie qui conduise de l'inventaire des signes muets écrits sur les choses et de la poéticité des refrains démodés à la poésie du futur et à l'hymne du corps collectif.³⁷

Qu'il n'y ait "pas de voie" ne signifie pas que tout espoir de la tracer ait disparu, comme en témoigne le ton plutôt emphatique de Rancière. Que l'on ne sache plus, ou que l'on ne souhaite plus reconfigurer la *vie* n'implique pas que l'on en ait perdu le *mode d'emploi*. À travers ses portraits, Pagès n'établit aucune cartographie sociale : un tel geste instituerait pour l'auteur et pour le lecteur de ces textes un surplomb malvenu du regard. À l'inverse, il préfère se situer lui-même au sein de ce social tumultueux, à l'avenir incertain. Et le vide que la liste instaure, l'absence de mot d'ordre sous l'égide duquel elle pourrait se livrer, le silence en lieu et place de réponse aux questionnements sur l'avenir de la société du travail, ne laisse pas le lecteur orphelin, mais bien plutôt, à son tour intégré dans la masse des précaires, "recycleur de déchets valorisables".

Gaspard Turin
Université de Lausanne

NOTES

- 1 Yves Pagès, *Portraits crachés*, Paris, Verticales, 2003, et *Petites natures mortes au travail*, Paris, Gallimard, 2007, <Folio> [Verticales, 2000]. Dorénavant *PC* et *PNMT*.
- 2 *PC*, p. 36-37.
- 3 *PC*, p. 28.
- 4 *PNMT*, p. 25.
- 5 Jean Paulhan, *F. F. ou le critique*, Paris, Gallimard, 1945, p. 59.
- 6 Pascal Quignard, *Sur le jadis*, Paris, Gallimard, 2002, <Folio>, p. 55. Cette référence peut paraître hors de propos, le parallèle entre ces deux auteurs étant pour le moins difficile à justifier sur le plan thématique. Pourtant on verra par la suite que Pagès et Quignard, étrangement, ont plus en commun qu'on pourrait le croire, à commencer par un titre, celui de *Portraits crachés*. Ceux de Quignard, parus en préface d'un recueil de contes japonais, et bien qu'ils se différencient de ceux de Pagès par l'extrême anachronisme des sujets portraitisés, présentent également une galerie de personnages, historiques ou issus de contes, et la tendance à l'énumération est également très présente dans ce "défilé d'apories". (Pascal Quignard, "Portraits crachés", préface à *Histoires d'amour du temps jadis*, Dominique Lavigne-Kurihara (trad.), Arles, Éds. Philippe Picquier, 1998, p. 23).
- 7 Pour Quignard, le fragment est un objet rare dans la littérature, parce qu'il fait presque toujours l'objet d'une élaboration concertée, alors que la plus précieuse de ses caractéristiques serait d'être *grossier*, au sens matériel du terme : "Dans les meilleures pages fragmentaires, on chercherait avec avidité quelque chose qui serait non seulement cassé mais qui aussi serait cassant." *Une gêne technique à l'égard du fragment*, Montpellier, Fata Morgana, 1986, p. 60.
- 8 "[Chez La Rochefoucauld], l'art de la maxime est le plus strict, et [...] obsédé d'une cohérence profonde". *Ibid.*, p. 15.
- 9 Yves Pagès, *Le théoriste*, Paris, Verticales, 2001, p. 133.
- 10 *Ibid.*, p. 141.
- 11 *Ibid.*, p. 143.
- 12 *Ibid.*, p. 16.
- 13 *Ibid.*, p. 16-17.
- 14 On peut penser au magasin d'antiquité de Mme Marcia, parmi d'autres descriptions ou épisodes de *La Vie mode d'emploi* (Paris, Hachette, 1978, <Livres de poche>, p. 136-139).
- 15 Par exemple dans *Les escaliers de Chambord*, Paris, Gallimard, 1991, <Folio>, p. 19-20.
- 16 *PNMT*, p. 13-14.
- 17 *PC*, p. 11 (je souligne).
- 18 Georges Perec, *op. cit.*, p. 281-286.
- 19 Olivier Rolin, *L'invention du monde*, Paris, Seuil, 1993, <Points>, p. 524.

- ²⁰ Lionel Ruffel, *Le dénouement*, Lagrasse, Verdier, 2005, p. 76.
- ²¹ C'est aussi le cas, dans une mesure moindre, des *Microfictions* de Jauffret (Paris, Gallimard, 2007), qui prises toutes ensemble possèdent leur dose d'illisibilité ; la dernière d'entre elles, "Zoo", où l'auteur se met en scène ainsi que son livre, qui "serait passé directement de l'imprimerie au pilon" (p. 1010), évoque la difficulté – voire l'impossibilité – de lire d'un bout à l'autre un ouvrage aussi volumineux.
- ²² Allan Bell, *The Language of News Media*, Oxford, Blackwell, 1991, p. 79 (je traduis).
- ²³ "Je suis parti à Rome, à la Villa Médicis, et j'ai été amené à travailler la forme courte, parce que je tenais une chronique d'essayiste dans *Il Manifesto* [quotidien communiste italien, ndlr]". Propos tiré d'un entretien d'avril 2000 pour la revue *Périphéries*, en ligne (<http://www.peripheries.net/article247.html>), consulté le 13.10.2010.
- ²⁴ John Fiske, *Television Culture*, Londres/New-York, Routledge, 1987, p. 105 (je traduis).
- ²⁵ Régis Debray, *Vie et mort de l'image*, Paris, Gallimard, 1992, p. 374.
- ²⁶ Ces deux interpolations se rapportent à deux chapitres de *PNMT*, "Cure à Durée Indéterminée", p. 51-54 et "Désincarnation du garçon boucher", p. 85-87. L'exercice auquel je me livre est d'ailleurs, au vu des titres cités, un peu redondant.
- ²⁷ "Jean-Pierre Pernaut accomplissait chaque jour cette tâche messianique consistant à guider le téléspectateur, terrorisé et stressé, vers les régions idylliques d'une campagne préservée, où l'homme vivait en harmonie avec la nature, s'accordait au rythme des saisons". Michel Houellebecq, *La carte et le territoire*, Paris, Flammarion, 2010, p. 234.
- ²⁸ John Fiske, *op. cit.*, p. 293-308.
- ²⁹ Paul Beaud, *La société de connivence*, Paris, Aubier, 1984, p. 282.
- ³⁰ Pierre Assouline, "De Montaigne à Twitter, l'art du recyclage", article en ligne sur http://www.lemonde.fr/livres/article/2010/11/18/de-montaigne-a-twitter-l-art-du-recyclage_1441716_3260.html, consulté le 29.11.10.
- ³¹ Paul Beaud, *op. cit.*, p. 294.
- ³² Jacques Rancière, *Politique de la littérature*, Paris, Galilée, 2007, p. 12.
- ³³ Yves Citton, *Lire, interpréter, actualiser. Pourquoi les études littéraires ?*, Paris, Éd. Amsterdam, 2007, p. 146-147.
- ³⁴ Revue *Périphéries*, entretien cité.
- ³⁵ *PNMT*, p. 16.
- ³⁶ Lionel Ruffel, *op. cit.*, p. 44.
- ³⁷ Jacques Rancière, *op. cit.*, p. 38. Au passage, et pour faire bonne mesure avec le reste de ces notes à l'orientation quignardienne de plus en plus suspecte, je signale que cette "liste d'Arthur Rimbaud" est également citée par Quignard dans *Sordidissimes* (Paris, Grasset, 2005, p. 257), dans un esprit très proche des affirmations de Rancière.

CORRESPONDANCE

entre Pierre Senges et Arno Bertina

Du 01 au 07 / 10 / 2010

Mots-clés *amplification, zoom textuel, pictural, iconique, Szentkuthy, Scarlett Johansson*

Bonjour Pierre,

Te souviens-tu de ces filles que je t'ai montrées, nues, lascives et rieuses ? Je t'en reparle car Gilles Fage me propose de réfléchir à un livre qui permettrait de publier cette étrange collection de coupons rectangulaires qui étaient offerts par les cigarettiers Bastos (Oran) et Méliá (Alger), vers 1930 – une image par cartouche achetée, soit la version adulte des figurines Mokarex ou du cadeau glissé dans un baril de lessive. Pourquoi te proposer qu'on écrive ce livre ensemble, pourquoi penser à toi ? Parce qu'elles sont nues ou parce qu'elles sont rieuses ? Parce qu'elles sont toutes petites, à peine plus grandes qu'un timbre-poste ? Lorsqu'il m'a donné les quatre pages A4 qui rassemblent la collection, j'ai réalisé que je passais mon temps à les regarder de près, individuellement, et de loin (quatre pages, quinze filles par page, font soixante filles, soit un immense bordel, pour l'époque). De loin c'est un jeu de formes, de lignes. Je me rapproche et ça remet de la chair sur ces lignes, et cette chair est nue, on entre dans l'image, mes yeux sur son corps, et ma bouche se met à raconter l'histoire de cette femme, et par capillarité celle des hommes qui se sont mis à la fantasmer en fumant des cigarettes, etc. La petitesse de l'image participe de l'érotisme plus encore que la pose et les quelques rares vêtements portés par ces dames. Ce va-et-vient m'a fait penser à certains de tes livres. À *Ruines-de-Rome* d'abord, puisque le jardinier fou de ce roman passe son temps à se pencher comme s'il était myope sur certaines des plantes qu'il découvre, cultive. Il en détaille la vie microscopique tout en connaissant parfaitement le travail de sape organisé par ces mêmes plantes, patiemment, de manière microscopique, qui fragilise la ville entière. Est-ce que l'on ne pourrait pas imaginer que nos belles plantes travaillent la ville, en la fragilisant sur ses bases aussi ? Est-ce que l'on ne pourrait pas imaginer travailler le livre en fonction d'une ligne qui partirait de l'infiniment proche (coller à leur corps, amoureux complètement myopes) pour se ramifier et gagner progressivement un autre point focal (on suivrait des lignes qui mèneraient hors du studio du photographe (pornographe pour l'époque) déroulant le parcours de cette femme, leur insertion dans la ville, c'est-à-dire un ensemble plus vaste (un autre corps) – pour montrer le bordel comme une ruche, au bout du compte, où se retrouvent – dans le miel – tous les alentours (toutes les fleurs, tous les arbres). (J'en fais trop en parlant de "bordel" ; rien ne dit que ces filles étaient à la fois modèles et prostituées, je le sais, on peut poser nue sans être de mauvaise vie comme ils disaient en ce temps-là, mais que veux-tu ? mon imaginaire de garçon a ses parties honteuses).

Arno

Pour citer cette contribution: Arno Bertina, Pierre Senges, "Correspondance", in *Revue critique de fixation française contemporaine*, n°1, 2010, URL <http://www.revue-critique-de-fixation-francaise-contemporaine.org/francais/publications/no1/correspondance_senges_bertina_fr.html>

Cher Arno,

Tu as bien fait de me soumettre ces figurines, et tu fais bien encore de me rappeler à leur bon souvenir. Il y a sans doute dans cette galerie de quoi écrire plusieurs pages, surtout quand on est à l'affût du moindre prétexte d'écriture – et si jamais la galerie elle-même ne parvient pas à devenir le point de départ d'un long discours, chacune des vignettes prises l'une après l'autre aura la générosité de se présenter à nous pour nous inciter à parler.

Je suis myope (une myopie physique devenue morale avec le temps, tous les myopes en font l'expérience : on se familiarise avec une netteté de proximité, on se flatte à tort ou à raison d'approcher les choses, la maladresse passe pour une forme de connaissance intime, ce qu'elle n'est pas toujours, et chaque détail très précis prend place dans un univers fumeux). Sans doute au nom de cette myopie, je me suis approché de ces figurines, en me les imaginant aussi petites qu'elles devaient être, glissées dans les paquets. En collant mon nez dessus, je me suis souvenu du livre de Daniel Arasse intitulé *Le Détail*, et qui se présente comme une histoire myope de la peinture. Arasse distingue l'iconique du pictural, à savoir l'image elle-même, reconnue pour ce qu'elle représente (un portrait, par exemple), et la peinture comme geste ou comme matériau (la couleur étalée sur la toile). C'est encore une affaire de distance : à mesure qu'on s'approche d'une toile, l'iconique cède la place au pictural, et ce qu'on prenait pour un reflet dans l'œil d'un brave type à la Rembrandt est une touche de blanc dans une touche de noir.

Il y a peut-être quelque chose de cet ordre dans la volonté naïve de s'approcher de ces figures afin de se défaire des premières impressions. Alger, Oran, les années 30, les manufactures, les cigarettiers, une masculinité de caserne et de fumoir, l'orientalisme, les colonies, les associations d'idées qu'on ne peut s'empêcher de faire entre ces vignettes triviales et le grand art des musées depuis la Vénus de Titien. En s'approchant davantage (en s'approchant un peu trop, d'une certaine manière), on s'attend à voir cette Vénus, l'histoire, l'orientalisme, s'effacer pour céder la place à quelque chose d'autre, je ne dis pas de plus vrai, ni de plus sincère, mais de pictural, c'est-à-dire plus intime (une intimité fallacieuse mais satisfaisante), et ne cachant rien de ses artifices.

Je ne sais pas si le diable gît dans les détails, si le monde ou un quelconque sens de ce monde se trouve dans les détails, et je ne sais pas non plus si s'attacher avec la maniaquerie de Visconti à des queues de cerises permet de saisir le monde, du moins de donner l'illusion de le faire ; mais en m'en tenant à des fragments, j'ai le sentiment de maîtriser mon ignorance – je crois savoir ce qui m'échappe : en l'occurrence chacune de ces dames. Il s'agirait alors de se comporter plus ou moins comme le séducteur de Kierkegaard, selon le souvenir que j'en ai : faire plus ample connaissance au moment de laisser les choses s'échapper.

Bref, tout ça pour te redire que j'accepte ta proposition avec plaisir.

Pierre

**

Cher Pierre,

Ce que tu détailles à partir d'Arasse m'intéresse infiniment. Parce que je t'ai décrit le mouvement inverse (de loin des jeux de formes et de contrastes avec les fonds devant lesquels posent ces dames ; de près la chair de ces femmes). Je me retrouve donc à peser le pour et le contre. J'organise un bras de fer : à ma droite : ta vision ; à ma gauche : la mienne. (Je blague, je n'aime pas les combats de coq.) J'essaie de comprendre comment préserver l'idée – que j'aime infiniment – d'un monde appelant à lui chacune de ses parties sans saut qualitatif, car le propos d'Arasse – que je n'ai pas encore lu dans *Le détail* – me semble brouiller cette nature consubstantielle : le mouvement de zoom faisant passer, comme tu l'écris, de l'iconique au pictural... À moins que l'on puisse dire ceci : les peintures à l'huile, ou la gouache, vernies ou non, se fendillent, dessinent de toutes petites formes géométriques qui sont les mêmes que celles qui strient la surface de la peau. À moins que l'on puisse dire qu'en approchant de ces filles pour les embrasser, ma peau contre la leur, je découvre qu'il s'agit non d'une peau de pêche mais d'un papier buvard, ou un châtaignier pelucheux – et je ne verrais plus alors que la barbe du papier, qui est doux et soyeux comme le duvet d'une femme. Je ne perds donc pas la fille ; le fait qu'il s'agisse encore de matière – de bois pour le papier, de minéraux pour les sels d'argent de la photo ou les pigments de l'encre – me rassure ; on est encore dans la matière, on n'en est pas sorti, on est encore dans le monde physique où nous évoluons, ces filles et moi. (Pardon Pierre : ces filles et nous.)

Je retrouve donc la peau de ces filles sur le moindre support, ça fait corps. Les images n'arrivent pas à se délester du poids de chair.

Transposé à l'écriture : il faudrait que l'on puisse retrouver quelque chose de ces filles dans chaque morceau de nos phrases. Que le dispositif formel (par exemple le fragment, le coupé) qui indiquera l'écriture, le geste de l'écrivain, ne semble jamais d'une autre nature que la chair réelle de ces femmes (le mot "femme nue" doit mordre !) Et cela passerait par une tension entre cet infiniment petit pelucheux ou cristallin, et son déploiement dans une mesure qui semblait l'excéder – au départ – alors que non : le corps vivant de ces filles. (Dans le roman auquel je travaille, un joueur de tennis est à un moment stoppé par cette découverte : les intestins d'un homme, dépliés, étalés sans même être étirés, recouvrent l'intégralité d'un court de tennis. Il pensait le terrain plus grand que lui et il découvre qu'il est la mesure exacte de ce terrain.)

Mais non pas pour en venir à dire que l'infiniment petit est à l'image de l'infiniment grand, que l'un contient l'autre – ce qui reviendrait à dire que les approches micro et macro se valent, que l'on peut écrire *L'Iliade* et *L'Odyssée* en décrivant trois amibes et deux puces de plancher. Plutôt pour se rapprocher des "petites perceptions" leibniziennes que Pierre Parlant m'a fait connaître¹. Une chaîne d'éléments indissociables par les sens, qui concourent à un même événement, à une même perception (par exemple les gouttes d'eau, dit Leibniz, qui composent une vague se fracassant contre la jetée). Pour en venir à dire ou montrer que l'hétérogène se tient. Pour débusquer le continuum. (Je ne peux pas m'étendre ici sur ce point malgré l'envie que j'ai de te parler de ça mais c'est précisément tout l'enjeu de mon prochain livre

¹ En m'invitant à travailler avec lui pour un volume de Folioplus "Philosophie" consacré à la préface aux *Nouveaux Essais sur l'entendement humain*.

car débusquer le continuum, les continuités, c'est inviter à regarder autrement le monde : en ne prenant plus appui sur des systèmes d'oppositions, c'est faire la nique au négatif et célébrer la complexité de ce que l'on vit.) Une des plus belles pages de la littérature française se trouve à mon sens dans *Le palace*, quand Claude Simon passe de la description des papiers peints historiés (des bergères) du grand hôtel à la description d'un paquebot surgissant de la brume dans un seul mouvement de phrase, le paquebot surgissant *in fine* de cette description, par un système de relais et d'enchaînements qui annule toute frontière entre les dimensions micro et macro, entre le pictural et l'iconique.

Est-ce que tu te retrouves dans ce désir ? Je ne peux pas l'affirmer, n'étant pas – *me miserum !* – Pierre Senges. Mais tu as écrit *Les fragments de Lichtenberg*, qui dresse la liste des écoles critiques qui auront essayé de proposer une continuité pour ces fragments, proposant des pistes pour réinventer le perdu, et comme souvent, dans tes livres (je pense à *La réfutation majeure*), l'entreprise est à la fois valorisée et disqualifiée, folle et magnifique. "Folle" parce que tu dis dans ta lettre que le fragment te permet de "maîtriser ton ignorance", à la façon d'une manière noire – il y aurait donc quelque forme de folie à s'avancer au-dessus de ce qui est ignoré, en s'en remettant à la magie ; "magnifique" parce si ce désir de tendre des liens était seulement fou, très vite l'œuvre se réduirait à une peau de chagrin, elle étoufferait. Le fragment est une ruse de sioux : je m'avance en me racontant des histoires (je m'en tiendrais au connu) et, explicitement ou pas, n'endormant que le lecteur ou endormant aussi ma propre vigilance, je tisse des continuités, en reliant ces fragments par une enquête (*Les fragments de Lichtenberg*) ou par des séries d'échos (*Études de silhouettes*), en travaillant des obsessions, en organisant le retour de certaines figures, le tout finissant par déplier une logique, à tout le moins, ou constituer un monde, proposant par exemple une ligne, une continuité dans le changement qui partirait de Kafka (pour les *Études de silhouettes*) pour passer par Pierre Senges, et se prolonger dans quelqu'un d'autre ensuite. En ce sens le fragment ne peut pas être l'image d'une totalité impossible, ou perdue. Tu écris que le fragment est une façon de te protéger de ce que tu ne connais pas mais il me semble mettre à nu l'envie que tu as de te battre avec ce que tu ne connais pas ?

En espérant que ce courriel te trouvera en grande forme,

Arno

*
**

Salut Arno,

Oui, j'approuve ton commentaire au sujet de cette lecture myope inspirée de Daniel Arasse, je te donne raison sur ce point : le risque de perdre l'ensemble en se tenant un peu trop près (il y a une part moins noble dans cette approche étrangère à toute curiosité scientifique : un intérêt de myope pour l'érotisme le plus candide). En proposant de faire ce mouvement, j'avais l'espoir de ne rien perdre de l'ensemble, mais de me défaire des premières impressions, des premières associations d'idées, de ce qui pourrait si facilement devenir mes propres lieux communs – et en plus de ça, constater qu'à l'origine de nos images se tient toujours la matière et l'application d'un savoir-faire.

Mais je ne tiens surtout pas à lâcher ce monde qui te tient à cœur, au nom d'une quelconque abstraction – je suis comme tout le monde, irrécupérablement tenté par l'anthropomorphisme, et je verrais un visage dans une tache d'humidité. Je suis ravi de voir Leibniz s'inviter à notre table : dans ce mouvement de myope le nez collé au papier, il y a aussi l'espoir de retrouver le tout dans la partie : si ce dévoiement de la monadologie est douteux, il excite au moins l'imagination. Je crois à l'émerveillement des premiers microscopes comme j'aime croire le principe selon lequel, aux yeux d'un calligraphe, le Coran tient tout entier dans la première sourate, la sourate dans son premier vers, le premier vers dans le premier mot, et ainsi de suite jusqu'au premier point.

Tu fais bien aussi de parler de continuum, ça me permettra d'être plus clair, avec un peu de chance. Je me souviens que l'idée de continuum (ou plutôt de l'absence de continuum) a souvent été martelée par Arno Schmidt, dont tu connais les livres fragmentés : selon lui, la vie n'est pas un continuum, nos souvenirs n'en sont pas, il n'y a aucune raison de composer un récit continu. Pas très loin se trouve ce cher Miklós Szentkuthy, chez qui on devine un homme ivre de correspondances, presque au sens alchimique : dans ce monde hétéroclite, il n'a cessé de tisser des liens, de faire (ce dont il se moquait lui-même) des analogies, passant son temps à évoquer. Cette opposition un peu forcée rappelle la fracture entre le pictural, qui morcelle en nous montrant des *picture elements* (ceci dit pour faire le pédant) – et l'iconique, qui devine le visage composé de plusieurs taches. Évidemment, nous avons l'intuition que la lecture et l'écriture se tiennent davantage du côté de la synthèse que de l'analyse, quitte à faire de la synthèse un jeu de métaphores, d'analogies douteuses, de confrontations comiques, de coq-à-l'âne façon Robert Walser. Ce que j'ai souhaité évoquer dans le *Lichtenberg*, c'est bien évidemment cette faculté naturelle, humaine, d'établir spontanément des liens, y compris là où ils ne se trouvent pas – selon quoi, l'interprétation jusqu'au délire paranoïaque est dans notre nature. L'image des viscères appliqués à un court de tennis convient bien, dans ces circonstances : elle fait le lien entre l'organique et le géométrique, déplie absurdement ce qui était plié, pour en chercher un sens, et recycle l'ancienne idée de corps humain considéré comme un microcosme.

Nous nous tenons à mi-chemin entre, d'un côté, le constat de nos limites, de nos ignorances, de notre présence partielle dans un monde qui se dissimule – d'un autre côté le désir d'en savoir un peu plus, ou d'atteindre comme un mystique une connaissance absolue. Ce désir rend l'écriture et le livre à leur tour désirables. Cette immensité, et le constat de l'étroitesse particulière de notre point de vue me fait penser au vertige de De Quincey dans la bibliothèque, face au nombre des livres. À ce vertige, Szentkuthy, encore lui, répond qu'il a toujours voulu tout voir, tout lire, tout avaler. L'écriture, toujours morcelée, se tient peut-être quelque part entre l'ignorance naïve et la connaissance mystique. Je te laisse avec cette épigraphe...

À suivre...

Amitié,
Pierre

Quelques heures plus tard, Pierre prolonge avec un second courriel:

Je suis convaincu par l'idée de ruse que tu évoques : la ruse appliquée aux fragments : j'ai en effet le sentiment que le recours aux fragments dans l'écriture est une manière de ruse permettant de louvoyer entre ces deux états, l'ignorance naïve et le désir mystique de connaissance – permettant aussi de s'en sortir vivant, ou à peu près, dans un monde hostile, hostile à certaines formes de connaissance. Nous avons le sentiment que la nature aime encore se cacher, comme au temps d'Héraclite, mais que cette dissimulation a changé : elle n'est plus l'énigme livrée à des philosophes ou des physiciens, elle semble par moments plus agressive, plus revêche, comme si on avait remplacé l'énigme par le mensonge : celui des dépêches d'agence, entre autres, mais aussi le mensonge involontaire de l'abondance et de l'oubli. Le fragment est une ruse s'il nous permet de faire un pas de côté, de nous tenir sur des fronts différents, de faire le tour des choses pour en voir l'autre bord, et pour éviter d'être plus vulnérable à découvert. Si le fragment est un changement de point de vue, et une manière de jeter un œil partout à la fois, par prudence autant que par curiosité, alors il est une ruse, ou un stratagème. Il me fait penser à cette maquerelle qui recommandait à sa fille, dans un petit livre d'Alessandro Piccolomini, d'avoir la tête apparemment à un endroit mais de la tenir secrètement ailleurs. Il me fait penser aussi au peintre Emil Nolde, classé parmi les dégénérés : il avait choisi de peindre de très petits formats, des "tableaux non peints", pour échapper à la censure.

Passer des grandes huiles aux petites aquarelles, c'était une ruse, comme pour Walser abandonner la plume pour écrire au crayon et se sentir à l'aise dans l'esquisse. Sans le savoir, j'ai voulu retrouver, dans *Études de silhouettes*, cette manière d'écrire au crayon à papier dont parle si bien Walser : elle fait du texte quelque chose de toujours fragile, de changeant, de suspendu, comme si son caractère inabouti était un gage de mobilité. Peut-être qu'on retrouvera dans cette idée d'esquisse remplaçant le trait à l'encre quelque chose du pictural dont on parlait au début – et c'est peut-être l'occasion de se réconcilier avec lui.

Pour en revenir à ces filles, ce qui m'intéresse, c'est cet aspect de catalogue dérisoire, comme si on avait affaire au registre de Don Juan un peu raté, et périssable. Elles ont beau reprendre quelques poses inspirées de la grande peinture permanente, elles sont elles aussi un peu fragiles, parce qu'une part de leur identité nous échappe, parce que ces vignettes sont périssables et que ces demoiselles en avaient conscience. Bien sûr, question fragments, il est très tentant d'imaginer pour chacune une vie brève.

Amitié,

Pierre

**

Cher Pierre,

Tu as bien le droit de faire le pédant mais tu devrais être plus audacieux quand tu t'aventures de ce côté-là car j'ai une longueur d'avance avec mon "*me miserum !*". Au mieux l'anglais pourrait te rendre "tendance", *hype*. Je te suggère, si tu veux qu'on rivalise sur ce terrain, d'aller plutôt du côté du guarani, ou – pourquoi pas ? – du sumérien...

Plus sérieusement, comme j'aurais voulu écrire ça : "... je verrais un visage dans une tache d'humidité".

Et dans le vif maintenant : en utilisant Arno Schmidt, tu m'amènes à préciser ceci : lorsque je parle de continuum (sensible), ce n'est pas en imaginant que la traduction formelle de ce continuum est un récit traditionnel, continu. Comme toi je sais que le continuum excède le continu. Et puisqu'il l'excède, il peut s'en passer. On pourrait même dire que le continu traditionnel (un roman à l'organisation temporelle classique) était une censure du continuum. Une amputation. Le continuum perturbe tant les représentations (les classements étanches) qu'il fallait fixer une grammaire du temps propre au livre de façon à s'en préserver – mais les exemples abondent ailleurs (dans la peinture qui utilise aussi le récit, par exemple) d'œuvres qui font jouer le continuum contre le continu, se structurant autour d'un autre rapport au temps (la concomitance par exemple, dans *Le martyre et les funérailles de sainte Ursule*, de Carpaccio, où l'on voit deux scènes successives représentées dans le même espace, c'est-à-dire simultanément. Carpaccio s'appuyant sur la possibilité – parce que la toile est très grande – de multiplier les points de fuite. Regarde, c'est là : <http://www.wga.hu/art/c/carpacci/1ursula/2/80mar tyr.jpg>)

Cela ne nous éloigne pas du sujet : tu le sais, je suis un peu obsédé par les questions de polyphonie, par le surgissement des voix, qui mettent à mal, nécessairement, une forme égale, continue. Les livres chorals me passionnent, et une bonne partie de la littérature américaine dite postmoderne (Coover, Pynchon, Sorrentino, etc.). J'ai lu Lyotard, laborieusement, mais je crois en avoir compris les grandes lignes : il constate la fin des grands récits scientifiques proposant une lecture téléologique du monde. On a beaucoup dit que la conséquence de cette fin était partout lisible dans l'illisibilité (de certaines œuvres artistiques) ou dans une forme d'humour autoréférentielle, dans le goût pour le jeu avec les codes – en sous-entendant qu'il y avait là quelque chose de vain, une option décadente. Dans le fait que cette fin ne permettait plus que des séries de lignes brisées, un regard incapable de surplomb, des miettes, des objets, des détails. Des signes ou des signifiés non raccordés entre eux. Le non-sens absolu. Mais lorsqu'ensuite tu lis les textes censés illustrer cette critique, tu es frappé du contraire. Pynchon, en premier lieu, sidère tout le monde par le souffle dont il est capable. Le rire, dans *Mulligan Stew* (Sorrentino) n'est pas un rire fin de siècle, noir, gris ou jaune, mais un rire franc, conquérant. Dans un essai auquel je travaille quand je peux, j'essaie de montrer ça, à partir d'une certaine littérature française. *Un peuple en petit* par exemple, d'Oliver (ndlr : Rohe), dans lequel se font entendre trois voix ou personnages, dont les rapports semblent impossibles. Mais au fil de la lecture, le lecteur tisse des liens, comme autant d'hypothèses qui toutes fonctionneraient. Ces hypothèses sont à la fois de l'ordre du récit ("Personnage 2" est peut-être le fils de l'acteur allemand dont la voix ouvre le livre) et thématique (de la question de la voix et du verbe, telle qu'elle se pose à un grand acteur, au désordre langagier qui monte et submerge "Personnage 2" en passant par l'effroi lié à une enfance – c'est le troisième récit – vécue pendant la guerre civile libanaise). Au résultat, le roman embrasse beaucoup plus large qu'un récit qui assumerait une position de surplomb et prétendrait façonner et régir un monde. S'il existe des ruines que l'on peut dire ou baptiser postmodernes, mon idée est que ces ruines, cette fragmentation, ont libéré le souffle. Regarde les microfictions de Jauffret ! L'épaisseur du volume ! Le vent circule plus vite entre des pans de mur, inventant de nouveaux chemins. Le débrillé du sens est plus qu'une élégance, c'est une question

d'hygiène mentale. C'est le refus de s'en tenir à une vision du monde qui serait la traduction d'un discours. J'aime considérablement cette énergie-là. C'est l'énergie de quelqu'un qui n'a pas peur de la mort, qui l'a digérée. Qui est donc à nouveau capable de rire, de jouer, de mettre à jour différents sens en mettant à jour différentes vitesses. J'aime toujours cette citation de Norman Mailer que j'avais placée au début d'*Appoggio* "Ce que j'aime dans l'obscénité, c'est la vitesse à laquelle elle véhicule le sens".

Ce qui nous ramène à nos filles, en quelque sorte, et m'amène aussi à te proposer un rapprochement entre poésie et fragment, ou micro-fiction. Je m'explique. Avec deux amis, Jean-Louis Giovannoni et Pierre Vilar, nous en étions venus – un soir où le vin rouge titrait quatorze degrés – à ranger la poésie du côté de la pornographie, et le roman (ou plus largement la prose narrative) du côté de l'érotisme. Au sens où la poésie tente des raccourcis fulgurants pour donner à voir immédiatement, quand le roman, lui, a besoin d'un immense détour (narratif) pour donner à voir, de manière donc différée par la longueur du voyage (lecture) qu'il aura fallu faire, et la distance qu'il impose avec le cœur brûlant de ce qu'il cherche, des visions qu'il traque. Le fragment traquerait les mêmes vitesses ou à peu près que le poème. Il en aurait l'énergie libidinale par conséquent.

What do you think ?

Je t'embrasse,

Arno

**

Arno,

Bien, bien, j'ai encore une fois l'impression de devoir courir après plusieurs lièvres à la fois en répondant à ton message, dans l'espoir ensuite de ramener ces lièvres à une unité au moins appétissante, comme un pâté. Juste avant de lire le nom de Carpaccio, m'était venue à l'esprit cette image de représentation simultanée à quoi une écriture brisée peut espérer ressembler, en modifiant fréquemment les points de vue, les échelles, les façons de dire et son vocabulaire. Szentkuthy, que j'ai posé en face de Schmidt de manière un peu artificielle (pour le plaisir de la disputatio – celui-là, je l'ai placé), est l'un des auteurs les plus synthétiques, disons plutôt syncrétiques, ou holistiques qu'on puisse trouver en librairie ; je me demande si sa volonté de rassembler les contraires ne trouve pas son origine dans une crise religieuse (ou mystique par la même occasion) : Miklós est resté très religieux jusqu'à son dernier souffle, priant chaque jour ; il explique très bien dans *En lisant Augustin* comment sa foi cohabite sans aucun problème avec le positivisme le plus sévère, ou l'obscénité, ou le matérialisme, ou même le nihilisme, comme si foi et nihilisme appartenaient à deux parties distinctes de son cerveau, toutes viables. Bref, le syncrétisme de Szentkuthy commence par vouloir marier le ciel et la terre, les anges et les filles, le saint Esprit et les organes génitaux, etc. Ceci a l'air d'une parenthèse, mais je me demande si cette volonté de syncrétisme baroque née d'une crise morale intellectuelle ne ressemble pas à certaines tentatives modernes, nées d'autres crises morales, et d'autres déchirements. Ce serait, en somme, un syncrétisme tenant compte des fractures : les nôtres, celles de ce monde.

Mais l'écriture de Szentkuthy a quelque chose également de morcelé : l'œuvre par laquelle on le découvre en France se présente comme un recueil de deux cents notes en marge des mémoires de Casanova – des notes qui entrent dans le corps du texte comme (allons-y gaiement) des banderilles ou des spéculums. Nous avons là, chez ce suppôt du syncrétisme (il y a des pages passionnantes de Serge Gruzinski sur la pensée métisse, dans lesquelles il fait du syncrétisme l'enfant du métissage : ça doit être le cas pour Miklós aussi), un bel exemple d'écriture en facettes.

Je veux bien croire que chez lui comme chez Pynchon, ou d'autres, le désir d'une écriture hétéroclite ne signifie pas la résignation, l'abandon du récit ou le sentiment d'à quoi bon. Sans m'être penché vraiment sur la question, j'ai le sentiment que des réflexions comme celles de Lyotard, dont tu parles, suivi ou accompagné par d'autres, reposent sur un ensemble de textes nécessairement incomplet (le syndrome de De Quincey) et sur des postulats intimes, pas toujours justes. Il suffirait de comparer *L'Homme sans qualités* à *Don Quichotte* ou à *Tristram Shandy* pour se dire, à moitié sincère, que la foi dans une écriture totalisante fait partie du XX^e siècle et que la mise en scène de l'illusion ou de l'impossibilité d'écrire appartient au passé. J'avais été frappé par une métaphore utilisée par Pynchon, celle du démon de Maxwell : en allant chercher du côté de la thermodynamique, selon son dada, Pynchon aborde directement ces questions de la connaissance ou de l'impossibilité d'une connaissance totale du monde à un instant donné. Mais je ne suis pas sûr que le constat de nos limites entraîne en général la dérision, le second degré désespéré et vain, ou la perte de soi dans le dandysme de la forme – on constate au contraire l'ironie ou l'humour à la place de la dérision, le jeu à la place du second degré hautain et bien souvent une admirable conscience professionnelle : celle de ravir le lecteur.

J'aime cette comparaison de la forme prosaïque à l'érotisme, parce que je suis volontiers convaincu par l'idée de détour (dont Gadda est le grand serviteur) (le devoir de la littérature, si devoir il y a, est dans certains cas de ne pas appeler un chat un chat, autrement dit de parler avec ambages, à une époque où tant de corbeaux affirment nous parler sans). Quand la Raphaëlle de Piccolomini conseille à la courtisane d'avoir la tête secrètement ailleurs, on peut y lire une stratégie morale, mais aussi une ruse érotique, en prenant le mot *tête* au sens propre, et *ailleurs* comme une donnée anatomique, ce qui est alléchant. Je suis plus dubitatif pour ce qui concerne la poésie comparée à une pornographie directe et efficace : je ne suis pas du tout sûr que la brièveté poétique, disons sa fulgurance, ou son attachement à l'instant, soit de l'ordre de l'immédiat, et donne à comprendre tout de suite. En matière de poésie, je pourrais reprendre ce que dit Jean Bollack : on y trouve un caractère réflexif et énigmatique qui se distingue de la spontanéité première – et Bollack voit dans l'énigme une forme particulière d'artifice, comme un artifice au second degré (mais enfin, c'est une autre histoire).

Pour évoquer les filles des vignettes, bien sûr, je serais tenté de recourir à la prose multiple, histoire de gloser et de ne jamais m'en tenir à la tautologie selon quoi un chat est un chat, une fille une fille, et une cigarette une cigarette. Je ferais volontiers le tour de ces demoiselles, plus ou moins respectueusement, ne serait-ce que pour voir enfin la tête du photographe : je parie qu'il aura ton visage.

Amitié,

Pierre

micro-ENTRETIEN (échange de mails) Régis Jauffret répond aux questions de Dominique Rabaté

Mots-clés Microfictions, fait divers, intentionalité, fiction/ action, pointillisme

Le 11-10-2010

Cher Régis Jauffret,

Comme je te l'ai expliqué à Guéret, je dirige avec Pierre Schoentjes le premier numéro d'une nouvelle revue en ligne internationale. Le premier dossier que nous avons choisi d'y publier s'intitule "Micro/Macro" et s'intéresse à la question des microfictions dans la littérature aujourd'hui. A côté d'études critiques, cette revue entend faire une part importante aux échanges avec les écrivains.

Tu comprends donc pourquoi ton travail nous intéresse particulièrement et je te remercie encore d'avoir bien voulu accepter de répondre à quelques questions.

Deux de tes livres s'imposent plus particulièrement à notre attention : *Fragments de la vie des gens* et *Microfictions* (mais d'autres participent sans doute du même registre comme *Univers, univers*). Pour l'un comme pour l'autre, la tension entre le pluriel du titre et le sous-titre générique "roman" au singulier apparaît centrale. Un peu, mais en inversant le sens de la relation, comme Perec quand il avait caractérisé *La Vie mode d'emploi* comme "romans" au pluriel. Au sens où il ne s'agit pas du tout d'une collection de textes brefs ou de nouvelles séparées, mais bien du même projet, d'un ensemble conçu pour former véritablement un livre. Pourrais-tu me dire comment l'idée de chacun de ces livres t'est venue, et à quoi ils répondaient pour toi ? Avais-tu des modèles ou des prédécesseurs qui t'ont guidé ? Es-tu toi-même amateur ou lecteur de "microfictions" chez d'autres écrivains ? Et en ce cas, peux-tu en donner une sorte de liste de référence ?

La microfiction que tu pratiques dans ces livres, en réduisant encore volontairement la taille de chaque texte dans le deuxième, me semble proposer une sorte de scénario existentiel que ton texte pousse en très peu de place jusqu'à ses conséquences les plus extrêmes. Est-ce que pour toi la vitesse du morceau implique, pour ainsi dire, cet effet de logique poussée à bout, comme si était interdit le développement périphérique, ou la digression (si chère à l'art du roman) ? Est-ce parce que le scénario des existences ordinaires (des vies qui sont celles de "n'importe qui", selon la formule de *Microfictions*) est d'une certaine façon pré-écrit d'avance ? Et l'idée (romantique, si l'on veut bien passer ce raccourci) que nous serions les auteurs originaux de nos vies appartiendrait-elle alors à une époque révolue, à un espoir illusoire ?

Car je suis frappé en te lisant du mélange très singulier entre la stéréotypie des parcours de vie (se réduisant à des rôles prédéterminés, à des rapports de force violents) et l'énonciation désabusée qui les prend en charge – l'ensemble étant dominé par l'ironie générale de la narration. Le passage à la limite qu'opère souvent la chute des très courtes tranches de vie qui sont données à lire (et j'entends bien dans ces "tran-

Pour citer cette contribution: "Régis Jauffret répond aux questions de Dominique Rabaté", in *Revue critique de fiction française contemporaine*, n°1, 2010, URL <http://www.revue-critique-de-fiction-francaise-contemporaine.org/francais/publications/no1/entretien_jauffret_rabaté_fr.html>

ches” de vie tout ce que le mot peut connoter de saignant et de brutal) fonctionne comme le dépassement d’une limite que pourtant toute la fiction raccourcie rend inéluctable.

Tu as sans doute souvent entendu le mot de cynisme appliqué à tes livres : l’énergie paradoxale de ces textes tient en effet à l’ironie de leur énonciation insituable - comme si tout le monde et n’importe qui n’avaient plus aucune possibilité de trouver réellement un interlocuteur. Posant en quelques phrases un espace de parole dérangeant, la microfiction ne le stabilise jamais, mais semble aller au bout de son fonctionnement, jusqu’à quelque chose de glaçant et de désespéré. Est-ce que pour toi le choix de cette forme volontairement réduite est en relation avec le constat d’une noirceur du monde qui est le nôtre ? D’un monde où nous renoncerions à nos fables sentimentales et consolantes ?

Une microfiction n’a pas de sens par elle-même, mais joue bien sûr de l’effet de série. Puis-je te demander de revenir sur la règle qui a présidé au nombre (500) de microfictions réunies dans le livre qui porte ce titre ? Était-ce pour toi une règle posée dès le départ ? Et cet effet volontaire d’accumulation (qui oblige à une lecture très singulière, comme par rafales de textes), comment l’as-tu vécu en écrivant le livre : comme une sorte de carburant positif ou parfois comme une contrainte pénible ? D’autant que les mêmes principes (alternance du récit et des lignes de dialogue) conditionnent l’écriture de chaque microfiction.

Dans la composition sérielle des discours, c’est moins l’effet d’une polyphonie qui s’impose que celui d’une étrange uniformité, au-delà de toute transgression (je pense aux personnages violeurs, incestueux, violents ou meurtriers). Une multitude de voix, mais égalisées dans le même rapport de faire tenir toute une existence par les quelques circonstances qui ne suffisent plus à dire une singularité ? Quelle idée te fais-tu aujourd’hui de la liste, et de sa productivité littéraire ?

Comment conçois-tu cette capacité de l’écrivain à la ventriloquie, et comment fonctionne pour toi cette vitesse d’incarnation de chaque voix à peine individualisée ? Tes derniers livres poursuivent-ils, en ce sens, mais selon une tout autre voie, le même travail ?

Je me souviens d’avoir été très frappé par l’une de tes réponses dans l’entretien que tu as fait pour *Le Matricule des anges*. A rebours d’un cliché courant, tu affirmais (affirmation pour moi très tonique) la fonction de destruction de la littérature, sa valeur de démolition, pour faire place nette à quelque chose de peut-être nouveau, place nette pour voir. Est-ce que pour toi la microfiction est l’une des armes de cette entreprise de démolition ?

Tu vois que, sans grand ordre, j’ai multiplié les questions, les remarques elliptiques, ouvrant trop de pistes. J’espère que mon bombardement ne te dissuadera pas de t’engager dans cet entretien. Tu auras compris que tes livres m’importent et qu’il me semble important d’en entendre la force dérangeante aujourd’hui.

Bien amicalement
Dominique Rabaté

*(Quelques échanges de mails en novembre et décembre
pour discuter des moments libres pour cet entretien)*

Le 21-12-2010

Cher Dominique,

Je suis très ennuyé, car pour tout te dire je ne sais absolument pas pourquoi j'ai écrit *Microfictions*, pas plus que mes autres livres. Si je le savais, je te le dirais, mais je n'en sais rien. Quant à moi, il n'y a jamais de projet pour l'écriture d'un livre, à part *Sévère* et le prochain sur l'affaire Fritzl, car ils sont basés sur un fait divers.

J'ai écrit *Microfictions* en onze mois. J'avais commencé à écrire plusieurs histoires courtes, et je me suis dit que ce serait intéressant de continuer. J'écrivais d'abord une phrase et les autres suivaient, un peu comme une formule entraîne une démonstration mathématique. C'était facile, sans angoisse, j'en écrivais deux, trois ou quatre par jour, et je les corrigeais au fur et à mesure.

J'en ai écrit 500 pour me donner une limite, et ne pas passer le reste de ma vie à écrire ce livre. Je n'ai même pas relu les épreuves, le livre était trop long et je m'occupais à autre chose à ce moment-là.

Que dire d'autre ? Je ne me pose jamais de question avant d'écrire, après non plus, et quand j'écris non plus car je suis en train d'écrire et je n'ai jamais ressenti la fiction comme autre chose que de l'action, un saut dans le vide, et on ne réfléchit pas quand on tombe.

Je me sens vraiment fort peu théoricien, je suis désolé de n'avoir pas grand-chose à dire sur mon écriture. J'aurai peut-être des idées là-dessus quand je n'écrirai plus, mais pour l'instant, je n'en ai pas.

Bien à toi.

Régis.

Le 21-12-2010 (suite)

En fait, ce livre me semble lointain. Depuis j'ai écrit cinq livres dont deux ne sont pas encore publiés.

À l'époque, je me disais aussi que ce serait une sorte de dictionnaire d'histoires, et j'ai mis les histoires dans l'ordre alphabétique, car c'était l'ordre dans lequel elles m'apparaissaient sur l'écran. Je me disais que peu de gens auraient la patience de le lire en entier, et que même en ne lisant que quelques histoires les journalistes pourraient en parler. Cela je me le suis dit après l'avoir terminé. Je me suis dit aussi que finalement ce serait assez pratique pour lire dans le métro, une fiction par station.

J'ai surtout un souvenir de détente, de facilité, de plaisir à pouvoir raconter tout ce qui me passait par la tête, sans avoir des déboires au niveau de la construction, comme dans un roman. C'était un peu comme tenir un journal. On peut être sûr de tenir la route sans quitter la courbe. Aucun problème d'équilibre en perspective, on surfe sur la poudreuse.

En fait, l'écriture ne me pose jamais beaucoup de problèmes. C'est la vie quotidienne qui m'est pénible et m'use. L'écriture, je sais que je finirai toujours par en venir à bout.

(même jour, suite)

En réalité quand j'écrivais ce livre, j'avais l'impression que chaque histoire faisait entrer plusieurs personnages qui gonflaient la foule, c'est-à-dire le livre tout entier qui devenait une foule. C'est la raison pour laquelle j'ai écrit Roman sur la couverture, et non nouvelles. Il s'agissait vraiment d'un ensemble, d'un roman, d'une histoire complète constituée de fragments comme certaines toiles de points ou de touches de pinceau, de couleur.

Le 22-12-2010

Avec *Microfictions*, j'ai peut-être répertorié l'époque telle que je la ressentais en 2006 quand j'écrivais ce livre. L'époque vue par un écrivain, une sorte d'oisif, vivant à Paris, cette ville qui n'est pas plus la France que New York n'est les États-Unis. La bourgeoisie, bohème ou pas, vue de l'intérieur, et la vie imaginée des autres, qui travaillent, reçoivent des ordres de leur hiérarchie, vivent dans la crainte de la déchéance économique, ou dans la précarité, le besoin. Une tentative de passer la société au scanner, l'illusion de le faire en tout cas. L'absurde folie de se croire témoin de tout ce qu'on n'a pas vu et qu'on ne verra jamais, c'est-à-dire les profondeurs insondables du psychisme d'autrui.

CARTE BLANCHE

Éric Chevillard

Dix-huit tentatives de poésie précédées d'une note d'intention en bon français

Poésie, je ne sais pas, et d'ailleurs peu m'importe, je me garderai bien de redéfinir le terme et le genre une fois de plus afin de m'en assurer. À trop jouer avec les élastiques, on se les prend dans l'œil. Au reste, cette revendication de poésie, concernant les pièces données à lire ci-dessous, serait d'une cuistrerie impardonnable si elle n'était, on l'aura noté, nuancée par la qualification de tentative que je lui attache prudemment, timidement, humblement, c'est-à-dire bien lâchement, pour me couvrir. Car je ne sais trop, en somme, ce que sont ces textes, d'où ils sortent ni ce qu'ils prétendent être, et je ne tiens pas à le savoir. Pour une fois, il s'agirait seulement d'aller vite, avant que la langue à son habitude ne prenne comme un ciment, avant que son grand hypoglosse ne me paralyse pieds et poings comme le muscle constricteur du boa. Pour une fois, ne pas séparer les mots qui se bousculent, ne pas retenir ceux qui se précipitent. Voilà bien en effet le paradoxe de l'écrivain : il entend s'arracher aux représentations communes en usant pour cela de l'outil qui a le plus contribué à les forger et les figer ; par quelque prodige, extraire des sphères de la machine à cubes. Un jour arrive inévitablement où il va se battre et se débattre avec cet outil, quitte à le briser comme le cavalier brise sa monture à trop cavalier, dans l'espoir insensé peut-être de la prendre de vitesse. Il lui casse les pattes et l'échine, elle s'effondre, et il s'envole.

Moine en chartreuse, c'est aussi bien fort mal jouer de la Caraïbe d'accord mais iguane en Caraïbe quelle incuriosité tout de même pour la vie monacale ! Tenter alors moine en Caraïbe et iguane en chartreuse, tenter cela, pourquoi pas ? Moine caribéen et iguane chartreux, viable cette affaire ?

Moine en Caraïbe saura-t-il y faire, le ti-punch en boira-t-il son soûl et mangera-t-il à satiété du cabri, du crabe farci ? Ah mais oui mais c'est que ce sont des questions qui tenaillent et tant même que l'on voudrait quelquefois n'y plus penser, déjà renoncer, en revenir aux principes d'avant, tout uniment moine en chartreuse et iguane en Caraïbe, c'était si simple avant, ah nous avons eu la vie belle, ces questions ne se posaient pas, restaient en suspens comme la poussière dans l'air danse dans un rayon de soleil, nos soucis étaient autres, moindres, légers légers, survivre.

Tandis qu'à présent tracas, tracas de pensée, fil logique en pelote, départs incessants de questions nouvelles : en reprendra-t-il ? qui quoi ? moine cabri. On souffre, oh comme ! Dans quel sac on a mis la tête ! Et pour l'iguane donc ! Pour l'iguane en chartreuse ce sera dur aussi, plus dur encore peut-être de se soumettre à la règle fort rigoureuse et sévère, chauffage sur hors-gel et l'hiver autour, fréquents réveils en

Pour citer cette contribution: Éric Chevillard, "Dix-huit tentatives de poésie précédées d'une note d'intention en bon français", *Revue critique de fiction française contemporaine*, n°1, 2010, URL : http://www.revue-critique-de-fiction-francaise-contemporaine.org/francais/publications/no1/carte_blanche_chevillard.html

sursaut pour prière, soupe de haricot et quant à la vie sexuelle, nulle. L'iguane femelle – qu'elle était belle ! – un souvenir qui s'estompe – l'iguane femelle ?

Oui mais moine en Caraïbe vous vous y voyez vous moine en Caraïbe, barbe et bure sous le soleil fixe au bord du lagon interdit, barbe et bure et tous ces fruits défendus, trop charnus, sur tout le corps bure et barbe sur le visage, oh évidemment vu comme ça mais pendant ce temps-là quoi de l'iguane en chartreuse ?

Pendant ce temps-là en chartreuse l'iguane s'ennuie oh comme, il a froid faim le petit monstre dépérit lourdement se traîne, couloirs vous ne coulez pas, marches vous ne marchez pas, mensonges, pauvre ti crapahute crapahute et là-bas de même rampe maintenant le moine dans sa barbe bure, sous le feu du soleil en bave.

Barbe bure éponge. Or à la fin l'iguane arrive dans l'atelier du moine tailleur pour moines et parmi les rouleaux de barbe bure avise une panière emplies de chutes de tissu (barbe bure bien sûr), a froid ti'guane, s'y fourre dedans s'y roule et ressort vêtu tandis que moine en Caraïbe là-bas a tombé barbe bure et par dessiccation dans la chaleur sa peau nue s'écaille.

Récapitulons, jamais assez tôt, faute de quoi ainsi se perdit le récit de l'origine et depuis bon dieu ça patine : avons donc présentement en chartreuse sous cloître prosterné un individu membres grêles lourde panse emballé dans bure, ce qui s'appelle un moine, et en Caraïbe autre individu celui-ci écailleux rampant baveux, c'est iguane le mot idoine, tout comme devant notre audacieuse substitution intervention, voici l'ordre rétabli, restauré par la fatalité des réactions adaptations, ni muane ni goine, iguane et moine, le premier en Caraïbe l'autre en chartreuse.

Si donc tout dure ni même ne se fissure en littérature où vont se poser nos yeux las des choses oh comme qui n'ont que leurs cils pour hacher trancher de ratures les mots qui les nomment ?

*

Une qui s'en fout c'est la tortue, la tortue s'en fout d'à peu près toute chose sur le même pied quatre fois se fout et se fout sans feinte sans passion s'en fout vraiment et si bien qu'ignore à quel point et de quoi se fout politique littérature sport la mort au bout s'en fout, allez oui la laitue un peu encore les premières feuilles qu'elle cueille de laitue oui quelques instants l'arrachent à cette extase d'indifférence s'il serait trop dire pourtant que la laitue qui frise ou non la mobilise âcre ou plus douce qu'elle s'y consacre qu'elle s'y met toute avec ses forces et ses doutes et qu'en laitue elle trouve son compte qu'à laitue elle répond oui et comment non s'en lasse vite aussi et bientôt s'en détourne et s'en fout d'elle aussi de la laitue même à la fin dès le début s'en fout se fout d'être ici ou là jadis ou naguère et demain ailleurs, c'est la nuit ah bon c'est l'hiver je m'enterre mon écaille prolifère sur toute chose comme un lichen l'art dites-vous m'en fous de l'art dieu m'en fous mon écaille dessus mon écaille sur tout mon écaille encroûte le globe enrobe la voûte écaille écaille mon âme ma conscience écaille et de n'être plus m'en fous vivante ou morte qu'importe mon écaille dessus.

*

L'herbe ne serait-ce que l'herbe nous n'allons pas éternellement laisser ça comme ça sur le sol partout l'herbe toutes ces tiges éternellement n'allons pas marcher rouler dans déjeuner sur pourrir sous mon idée la voici : on désherbe on enlève l'herbe brin à brin alors ce que l'on trouve au-dessous ou bien nous convient parquets superbes de bois anciens ou bien non ah non c'est trop laid ce qu'il y a dessous cette boue alors on pose autre chose de moins verdoyant à la place de moins vivace sans gouttelettes pâquerettes mâche romarin vaches ni lapins selon notre goût à nous un tapis pour le pied fait main un lopin d'autre chose enfin.

*

Parce que le ciel est trop loin on le rapproche on se hisse dedans on s'y accroche on s'y suspend nos mains saisissent bien les savons les lapins nos doigts dans l'azur se crochètent on le tient puis on le tire attire ça vient ça vient c'est là sur terre et l'on s'y meut comme sur la mer sans râteau sans bateau comme c'est vide c'est beau comme on est bien sans ça ni rien ni bois ni quoi le ciel est là moins bleu que dans ces pubs céculéennes espagnoles ou italiennes pour dieu jaune et blanc plutôt comme dans l'œuf avec un œil qui nous regarde et que l'on crève voilà c'est mieux c'est neuf c'est doux léger plumeux on vole escaliers espaliers dégringolent on est chez nous jusqu'au cou on rend nos coudes et nos genoux on est vivant sans poids ni quoi ni haletant dans le vent qui expire sans mourir infiniment.

*

Cessons avec la musique cessons allez cessons de nous en remettre à elle comme ça tout le temps et pour toute chose brisons les rythmes bougeons sans c'est bon non de ne plus sentir ses coups de massue sur nos crânes on flâne c'est bon cette rémission bon dieu c'est bon enfin le corps retrouve son poids de forme son encombrement son évidence sa lourde sa gourde présence au monde il est bien là il n'est plus cet agité ce sautillant criquet importune musique lâche mon tibia veux-tu qui n'est pas ton pipeau non plus que ma peau n'est un tambour pour ton poing sourd allez décampe va jouer dans ta chambre passer ta rage dans le garage tiens tu voulais la cave voici la cave et dessus la trappe et le verrou mais que cherchent encore tes mains à tâtons dans les fonds de tiroir des pianos j'ai un plan pour ton solo de saxo il y a des îlots au large déménage avec tes hanches ton manche tes costumes ridicules tous les volts de ta révolte pitié nous ne voulons plus t'entendre ton gong ta song tes trilles des vrilles à la casserole mon rossignol chut allez maintenant silence on a compris on rengaine la rengaine nos oreilles veulent redevenir creuses et plats nos pieds on se redresse folks on se tient droit babe on ne se laissera plus renverser comme ça à tout bout de chant par la musique et que rôtiennent enfin les oies dans le cornet des trompettes.

*

C'est parti allez je me lance je me lance dans la poésie à quarante-cinq ans il est temps grands dieux et s'il était trop tard au piano je ne donnerai jamais rien de bon trop vieux garçon pour soudain prendre l'habitude de faire deux choses à la fois main droite main gauche et parfois même les pieds en font une troisième mais me lancer en poésie faut voir je dois pouvoir encore rassembler mes restes risquer ce geste

obsolète tête en avant et laissant sous moi le sol rassurant jeter mon être par cette fenêtre sentir le ciel à tout vent qui se dérobe et toucher le fond de l'espace voir ce qui se passe et comment et s'il ne s'agit encore que de choir oui je dois pouvoir risquer mon corps sur cette balançoire (j'ai ce souci dans l'effort d'être assis) j'y suis allez me lance me balance et d'emblée j'y suis en free-lance en frisbee dans la poésie à croire que j'étais fait pour ça qui me demandais à quoi lancé sans appui sans façons dans la poésie bon j'y suis j'y reste modeste affaire on ne fait que commencer mais déjà je songe à me développer délocaliser en terra incognita recruter des petites mains agiles à trier le grain à tirer le fil dans des langues incompréhensibles où tout se tient je suis lancé à quarante-cinq ans je peux être encore météore ou comète comme un poète mort il n'y a d'autre vie que celle-ci.

*

On me fait un nez quand je dis que je suis né dans le Devon en 1910 et pourtant voici un document qui l'atteste sans conteste lisez c'est écrit noir sur blanc comme le hennissement du zèbre imprimé un grand nombre de fois alors ma foi il doit y avoir du vrai là-dedans, d'autant : qu'on le lira encore dans vingt ans, et au-delà. Ha ! Quelle éponge s'il vous plaît pour effacer cette preuve ? Et quel relaps inventerait un mensonge si durablement inscrit dans le laps impartit à sa vie résistant à l'épreuve du temps sans être démenti par l'enquête diligemment ou non menée sur lui ou pas ? Ha ! Devon, 1910, c'est l'origine attestée par le présent document de l'homme qui signe ces lignes.

*

Je hoche je hoche j'ai décidé aujourd'hui de hocher de ne faire aujourd'hui que hocher c'est décidé peu m'agiter ne remuer ni bras ni jambes hocher bonnement et simplement mais hocher sans discontinuer pour apprécier les conséquences de ces hochements répétés sans autres gestes ni déhanchements que hocher toujours et encore hocher de la rose aurore au couchant exclusivement hocher plutôt que me vêtir hocher plutôt que travailler plutôt hocher que me nourrir hocher pour jouir et pour mentir séduire avec mes hochements me laver de cette seule façon hochant hochant en ville aux champs hochant et ne faisant qu'hocher quoi qu'il m'arrive répondre par des hochements or au soir encore âme vive on dit vivre on peut dire hocher vivre ou hocher quelle différence je m'en doutais c'est démontré et demain pour changer hacher.

*

La grenouille sera notre main et nous l'aurons au bout du bras prête à l'emploi au lieu de nos vieux doigts cassés en trois ce gant de chirurgien d'une propreté impeccable au moment de passer à table voilà c'est fait on l'a hurra sa bouche est la louche qu'on voulait pour avaler sans jouer des coudes des roues de fromage pareilles aux souches de l'arbre à mouches main grenouille que rien ne souille ni la houille ni rien ne mouille ni ne rouille pas même le rhumatisme articulaire et qui sans effort saute en l'air pour mettre à ton cou la rivière qui scintille et te désaltère l'eau dans ton verre reste vive et au bout de ton bras s'active une main verte extraordinaire (la pelouse

dans ton salon c'est ton paillason qui prospère) cette fois on l'a hurra la main grenouille on ne la lâche pas l'ennemi qu'on zigouille se tord sous nos chatouilles puis une idée en chaîne une autre deux crapauds pieds ce serait mieux pour avancer dans les marais.

*

C'est non et maintenant garçon pose ta question tu sais à quoi t'en tenir ma décision est prise et je ne m'arrêterai pas au détail ni au fond de ce que tu me demandes quand je dis non c'est non et je ne suis pas de ceux qui reviennent sur leurs décisions girouette pas le genre de la maison d'autant que j'ai longuement mûri celle-ci dans ma tête j'ai dit non il me semble que tu as bien entendu ma réponse lapidaire mais qui fait sans en avoir l'air le tour de ta question et maintenant pose-la il est temps que l'on en finisse pour de bon.

*

Attention je te dégonfle si je le veux je te dégonfle je sais de quoi tu es rempli j'ai vu l'endroit où tu respirez dans quelle vallée si je vais avant toi moi respirer ses parfums délétères de quoi auras-tu l'air je peux te friper flétrir flapir juste en dilatant mes narines avec le nez je peux te faire la peau mon beau t'asseoir sur une punaise et tu décolles de ta chaise pour le plafond où tu fonds comme neige au soleil (c'est l'autre nom du jus de citron) alors s'il te plaît tu te fais devant moi petit petit comme le poussin qui veut du grain ce sera du son mon garçon je garde le grain pour mon pain sa farine pour mes narines car je ne me nourris pas de vent moi je suis un peu plus consistant avec l'ongle je te crève je te dégonfle quand je veux ça me fera un peu de brise et ça relèvera mon feu.

*

Et pourquoi soudain en moi monte une haine incommensurable du monde qui englobe celui-ci de l'enfantelet piailleur à sa mamie que les cris du gamin réjouissent comme si elle allait ensuite manger ce porcelet égorgé cette haine née de rien et qui trouve à enfler à grandir dans l'extrême difficulté qu'il y a tout de même à doubler le lent obèse sur le trottoir il va falloir le contourner – la vie n'est-elle point si courte que le temps passé à contourner l'obèse ne lui soit plutôt qu'à moi décompté ? – puis ce lent obèse contourné ça y est demain j'aurai des courbatures aux mollets pourquoi n'ai-je pas pris ma voiture je fulmine encore en croisant un petit caniche à mantelet tricoté qui trotte comme on pianote trois notes sans savoir jouer en passant devant le clavier auprès d'une vieille grincheuse qui ne grinche pas si bien que cette haine mienne toujours en quête d'une proie nouvelle pour sa flèche et déjà se purlèche cette hyène d'une jolie demoiselle qu'elle est sotte rien ne sort de sa tête que ses jambes pour se fourrer dans leurs bottes oh comme ces gens sont agaçants et comme mon semblable sait se montrer indésirable aussi ai-je vite fait en empoignant mon nez de le lui tordre.

*

Tâchons pour une fois tâchons de rester dignes dans le feu ce doit être tout de même possible avec un peu de volonté de ne pas nous embraser comme chandelle à la première étincelle comme si nos os n'étaient que le fagot du bûcher préparé pour rôtir dessus notre chair nue – sur le fin squelette de l'horloger ou du poète ce gros cochon de viande – avec sarriette avec amandes avec marrons fameuse grillade qu'une persillade assaisonne je ne dis pas non mais j'avais de ma personne plus haute opinion je la croyais meilleure encore pimentée de fortes pensées et baignant dans la crème de mes excellents sentiments (j'aime les fleurs les enfants les faons) une saveur sucrée salé je me croyais or voilà que l'on me trouve un léger goût de brûlé et des façons de réchauffé voilà que l'on sépare mon âme de mes cendres avec des gestes pincés que l'on me chasse par la fenêtre comme un nuage de fumée eh bien c'est fini désormais je me tiendrai mieux dans les flammes je ne les laisserai pas attaquer mon intégrité je ne suis suif ni cire ni de bois ni d'étaupe on saura que je n'ai pas de gras de baleine sur moi à peine à la loupe un peu de bedaine pour tenir mes pantalons à bonne distance de mes talons je vais concentrer mes forces incombustibles les flammes je les prendrai pour femmes si pénibles soient-elles dans le train-train quotidien et si leurs ardeurs sont telles que perle la sueur à mon front je les accompagnerai dans les forêts et nous y redoublerons de vigueur il vous en cuira de ne pas entrer dans mes catégories l'incendie aussi veut un toit où passer la nuit le chaume du home sweet home il l'aura je m'inviterai dans vos foyers si mal nommés avec mes nouvelles amies et nous danserons jusqu'au matin en buvant l'eau de votre puits et le vin derrière les fagots avant la visite aux voisins car la joie vite propageons-la il est vil de la garder pour soi.

*

Le mimosa mais c'est beau ça le mimosa j'en veux en permanence chez moi et non seulement mi-février dans le massif du Tanneron ici aussi début novembre il en faudra parce que c'est beau le mimosa ça me plaît à moi c'est jaune voyez-vous ces boulettes car le jaune on l'apprend à cette occasion peut former des boulettes des boulettes de jaune car le jaune se met en boulettes qui sont les fleurs du mimosa dont les feuilles aussi étonnent en cela qu'elles se subdivisent en ramilles feuillues elles-mêmes qui reproduisent à l'identique mais en miniature donc la feuille première – ah ça ! – nous assistons là à une mise en abyme dont le monde végétal est avare quoique moins rare dans le roman contemporain mais bien avant ce petit malin né matin d'une pluie acide sur la terre aride la culture existait dans la nature quel casse-tête ou casse-noix on n'ose plus parler de nos têtes sans évoquer d'abord les noix qui étaient là bien avant elles et dont la cervelle conçoit l'huile de noix le brou de noix l'alcool de noix pour n'en citer que trois que l'on eût été bien en peine de produire en ne comptant que sur soi hélas on ne sait pas ni davantage fleurir mimosa on ne sait pas pour les boulettes de jaune comment faire du coup on conquiert la lune puis on meurt les bras en croix parce que la noix ne le peut pas.

*

Eh oui le koala oh là là quoi oui j'insiste le koala mérite considération et comment ! S'il n'y avait pas le koala là qu'y aurait-il on se le demande il y aurait qui il y aurait quoi en ses lieu et place vous peut-être ? En cas d'absence du koala s'il n'est plus là qui se met où et qui fait quoi comment surtout on ne sait pas d'un seul coup plus personne c'est dire s'il faut que le koala soit là.

*

Pour Catherine L

Ainsi il faut qu'il n'y ait plus Lune il faut que Lune soit morte la chienne Lune qu'elle ne soit plus il a fallu paraît-il que Lune meure quinze ans de bonne Lune noire un rayon de soleil dessus et voilà Lune disparue partout où se trouva et jamais ne se trouva éclipsée par l'écran de lumière qui est son absence dilatée aux quatre coins du paysage sa mort affichée sur tout ce qui fait objet avant il y avait la chienne Lune ici et là étaient emplis de pleine chienne de chienne amie sur le talus dans la prairie roulait la Lune chienne habitait le pays là où le vide se creusait dans nos vies soudain comme un puits tout aussitôt elle y mettait l'écho de son aboiement elle s'ébrouait de toute l'eau de notre canal lacrymal elle est morte aux pieds couchée après quinze ans le chien rapporte dans la fosse son os fidèlement vieille chienne au bout de sa laisse laisse un veuf adolescent ni plus que son ombre n'encombre de souvenirs ni de devoirs notre mémoire Lune voici ta hutte de lierre ton beau tombeau ma belle ce sanglot sans glotte cette grotte de silence dans la terre où j'irai quelquefois avec toi me taire.

*

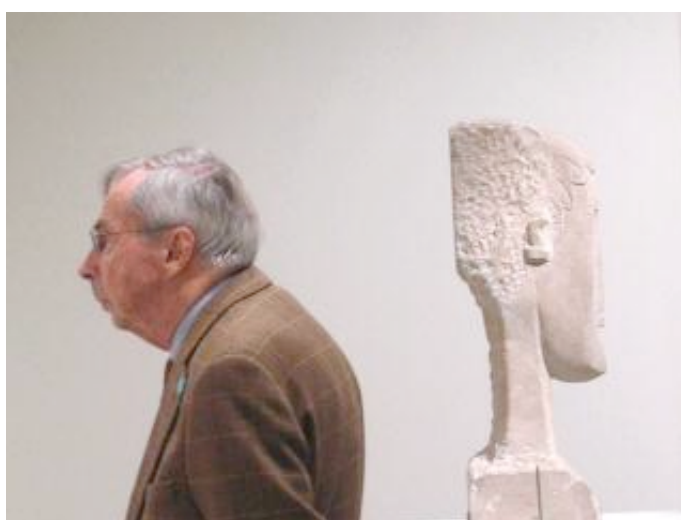
Mes livres écrits j'accumule pour plus tard quand je serai grand vieux mes livres écrits il n'y aura qu'eux alors les lirai et saurai qui j'étais quand vivais ce que j'ai vécu quand étais comment la vie ai traversé dans quel corps et quel péril je fus ce que je fis et quand quel jour je fis cela pourquoi dans mes livres accumulés tout sera n'aurais fait que cela et c'est pourquoi je prends garde aujourd'hui à ce que j'écris puis de rien faire d'autre qui m'échapperait et ne serait conséquemment pas retenu par mes lignes de traîne dont chaque lettre est un hameçon courbe choisi pour se crocheter dans la lèvre de mes sourires rictus grimaces et me ferrer comme un poisson à chaque instant de ma vie tout frétilant dans le soleil mon dos argent mon ventre blanc mon œil extraordinairement gros si bien que ma tête est dedans avec la bille de mon cerveau et voilà ainsi continue d'accumuler cumuler mes livres écrits pour bien plus tard quand serai grand vieux vieillard et bien curieux de me connaître les lirai avec mon gros œil chassieux et mon cerveau dedans noyé et n'y comprenant rien alors comprendrai tout.

*

Je retire tout ce que j'ai dit maman papa tout ce qui s'ensuit m'a échappé j'aurais mieux fait de respirer par le nez la bouche tu l'ouvres ça sort ça fuse m'excuse m'excuse ne voulais pas si j'avais su j'aurais mis un bâillon dessus du scotch douze ans d'âge et déjà des bavardages d'ivrogne les politesses d'usage la rogne tout le secret éventé ces tirades ma parole l'Iliade et l'Odyssée chaque jour que dieu fait il fallait la fermer mâcher de la colle pas celle aux amandes on en redemande du sparadrap vite là il y a une plaie ça s'écoule sans discontinuer toutes les poules sont à caqueter et le coq est le premier dès l'aurore à donner de la voix ce fat je le renie et retire tout le dire qui que quoi de surcroît je n'en savais rien je peux bien l'avouer je parlais comme on s'ôte une dent comme on saute en parachute (oh maintenant chut) en espérant ne pas m'empaler sur un clocher ni me casser le nez sur un rocher c'est arrivé alors des plaintes d'enrhumé chuintent contus les mots confus v'aïe que v'aïe trouvent une issue comment faire pour se dédire dès lors pour se taire amen le silence est une pomme d'or une golden les dents dedans.

© Textes et photos : Éric Chevillard

Triptyque autofictif



© Photos : Éric Chevillard

(RE)LIRE**Anna Kupfer et les limites du “roman moyen”**

Jacques Dubois relit Simenon

Mots-clés *Simenon, roman « moyen », guerre de 40-45, pulsion groupale, engagement*

*Le Train*¹ relate une belle histoire, qui est aussi une histoire de guerre et d'amour. Elle commence le 10 mai 1940, date de l'invasion de la Belgique par l'armée allemande. Ce jour-là, un habitant de Fumay en Ardenne française, Marcel Féron, prend avec sa femme enceinte et sa fillette le premier train qui se présente pour fuir vers le sud. Il participe ainsi au grand exode qui a précipité de larges pans de population depuis la Belgique et le Nord de la France sur les routes et sur le réseau ferroviaire. Dans le train, tandis que femme et fille sont installées dans un wagon de voyageurs, Féron se retrouve, entassé avec d'autres, dans un wagon de marchandises dit aussi en texte wagon à bestiaux. En cours de route, ledit train se voit scindé en deux et voilà la famille Féron brutalement séparée.

Dans le wagon de Marcel, la folie d'un train qui vagabonde sans horaire et sans itinéraire gagne certains passagers qui, faisant fi du respect humain, font l'amour à même le sol. Or, une jeune femme d'allure étrangère s'est faufilée dans le wagon. Discrète et distinguée, elle se tient auprès du timide Marcel qui a pour elle des attentions. On apprendra qu'elle s'appelle Anna, qu'elle vient d'être libérée de la prison de Namur, qu'elle est juive et Tchèque. À leur tour, Marcel et Anna vont s'aimer à même la paille du wagon dans une étreinte qui se répétera par la suite. Leur rencontre de hasard va même se muer en passion heureuse et le récit de l'expédition ferroviaire à travers la France sera celui de leurs amours. Pour Marcel, qui a eu une enfance douloureuse et mène à Fumay une existence terne, cette liaison avec Anna est une chance imprévue, une épiphanie vécue en pleine liberté. Pour Anna, les choses sont moins claires. En attendant, le train finit son périple à La Rochelle, où un camp de réfugiés belges accueille le couple. Là, Féron apprend que sa femme a accouché dans une maternité proche. Anna le conduira jusque là, où ils se sépareront sans phrases.

Mais la belle histoire finit mal. Nous sommes pendant l'hiver 41-42. L'existence des Féron a repris son cours au milieu des privations de la guerre. Un soir, Marcel est abordé en rue par une femme transie de froid. C'est Anna, on s'en doute, qui, poursuivie par la Gestapo, demande asile à son ex-amant. Marcel se dérobe. Plus tard, il lira sur un placard mural qu'Anna a été fusillée.

Notons encore que le récit du *Train* est fait à la première personne. C'est Marcel Féron qui narre et commente son aventure d'exception en l'opposant à son passé triste et terne. En plus, le roman nous apprend que, bien après les événements, Féron a choisi de consigner ceux-ci dans un écrit à destination de ses enfants, de son fils en particulier. C'est le texte que nous lisons. Ainsi, alors qu'il a renoué avec son existence banale, le héros entend laisser de lui l'image d'un être qui a vécu une aventure hors

Pour citer cette contribution: Jacques Dubois, “Anna Kupfer et les limites du “roman moyen””, in *Revue critique de fiction française contemporaine*, n°1, décembre 2010, URL : <http://www.revue-critique-de-fiction-francaise-contemporaine.org/francais/publications/no1/relire_dubois_fr.html>

norme, durant laquelle il s'est montré capable de passion et d'autonomie. Si cette idée de confession écrite est introduite assez gauchement par l'écrivain, elle donne néanmoins au roman valeur d'aveu et même d'aveu double : dans le premier temps, j'ai osé, dans le second, j'ai été lâche. Avec cette fin mélancolique et dérisoire :

Je ne suis jamais retourné à La Rochelle. Je n'y retournerai jamais.

J'ai une femme, trois enfants, une maison de commerce rue du Château. (p. 916)

**

Dans la production de Simenon, *Le Train* est un récit à part². À la différence des autres romans de l'écrivain, il prend en charge un épisode historique, et un épisode que le romancier vécut de façon particulière puisque, lors de l'exode de 40, il fut chargé par le gouvernement belge d'organiser l'accueil des réfugiés belges à La Rochelle, — tâche dont il s'acquitta bien, dit-on. Le camp où se retrouvent Anna et Marcel est donc un peu le sien. Mais cette double inscription dans une réalité mémorable est traitée, elle-même, de façon singulière. C'est que du grand mouvement collectif et tragique qui marqua en Belgique et en France le début de la guerre, Simenon fait une aventure euphorique pour deux êtres perdus dans le nombre. Certes, en cours de voyage, la guerre se manifeste dans son horreur à travers des attaques aériennes faisant quelques victimes. Mais elle n'en est pas moins, pour Anna et Marcel, source d'un grand bonheur, tout temporaire qu'il risque d'être. Ainsi le romancier choisit d'inverser le sens de l'Histoire au profit d'une "figure" narrative toute paradoxale.

Comment l'entendre ? Il s'agit bien d'un refoulement de cette réalité monstrueuse que fut la guerre 40-45, un refoulement qui concorde bien avec la manière très en retrait dont Georges Simenon vécut les événements. Mais c'est surtout que l'auteur entend dire par là que des forces pulsives mènent hommes et femmes, forces qui peuvent agir à rebours de ce qu'impose ou semble imposer l'Histoire. Ainsi de la sexualité en ce qui touche aux individus isolés et de certain sombre mouvement vers l'avant qui peut emporter les collectivités. Toutefois, si le message est bien tel, il n'empêchera pas que se produise, avec la complicité de l'écrivain, une manière de retour du refoulé. De ce retour, Anna Kupfer et tout spécialement l'Anna de l'épisode final sera le véhicule, ainsi qu'on verra.

Sexualité et pulsion groupale, les deux thèmes sont exemplairement mis en œuvre par l'exode et le voyage en train. Comme si la conversion de Féron à une libération du désir ne pouvait s'opérer favorablement que dans l'élan d'une locomotion débridée. Nous allons ainsi traverser la France de part en part, avec toutes sortes de haltes improvisées, et nous la verrons avec les yeux d'un homme qui ne connaît pas son pays, aperçoit des paysages qui l'étonnent et s'émerveille de se retrouver au bord de la mer. Inversion encore du mal en bien : dans le chaos, des villes sont aperçues qui poursuivent leur petit trantran. Toujours est-il que la mobilité du train participe à plein, pour les amants, de l'épiphanie que l'on a dite. Ils naissent à un monde toujours neuf, n'hésitant pas, lors des arrêts, à se dénuder en pleine nature. En douce, l'aventure amoureuse tourne même à la robinsonnade ferroviaire. Dépourvus de moyens (Anna n'a plus rien avec elle et Marcel n'a emporté que peu d'argent), les deux partenaires ont à inventer leur vie à chaque moment.

L'opposition bonheur/ malheur ou amour/ guerre, telle que le roman la dialectise, se double de celle qui oppose un couple en fusion au groupe hirsute dont ils font partie ou à la foule en débandade. Tout pousse les amants à faire bande à part à l'intérieur du wagon comme du camp de réfugiés. Cela ne les empêche pas cependant de participer de l'esprit collectif dont ils savent confusément qu'ils sont le produit. Le groupe, la foule sont comme le milieu naturel et l'horizon de tout acte. Ici fait retour une tendance déjà ancienne de l'esthétique du romancier, même s'il ne l'a jamais pleinement assumée. Au temps de *Pedigree* par exemple (publié en 1948) et à l'image de ce que la guerre avait manifesté, Simenon songeait à célébrer "les foules en marche" et à faire voir comment un mouvement vaste et confus entraînait les "petites gens" vers un but indéfini. Il s'agit, comme on voit, d'un populisme unanimiste de caractère vague, qui nous renvoie à une tendance de la littérature d'entre-deux-guerres et dans lequel, tout éloigné qu'il se soit tenu du monde littéraire, Simenon n'a pu que baigner.

Le piquant est que, dans le cas présent, la tendance à l'unanime vaut surtout pour une pratique sexuelle qui se collectivise dans la libération des tabous ("Pas une nuit ne s'est écoulée sans que j'entende des corps se mouvoir avec précaution, des souffles précipités et des plaintes amoureuses", p. 898). Façon pour les amants de se mettre à l'unisson d'une foule en désarroi. Toujours est-il que, s'ils ne songent qu'à former une "société à deux", c'est tout de même en consonance étroite avec "les autres".



À travers son populisme tardif et tout personnel, Simenon manifeste son soutien non au prolétariat mais à une couche sociale plus flottante. En gros dans le cas présent une très petite bourgeoisie de l'artisanat et du commerce, qui, au moment de la guerre, connaît des frustrations et redoute de tomber dans la pauvreté. Marchand et réparateur de postes de radio dans une petite ville, Marcel Féron est le parfait représentant de ce groupe plus vaste qu'on ne croit. Et les vicissitudes de sa vie, dont il va être question, ne semblent être là que pour aggraver sa situation de classe. Toutefois, il n'est pas sans intérêt que le romancier l'ait doté d'un métier qui, loin de le rejeter vers le passé, le relie à certaine modernité. Comme si Marcel en tant qu'agent social avait encore tout un rôle à jouer. Et le périple ferroviaire va lui permettre de jouer ce rôle mais sur un plan tout symbolique. Quelle revanche, nous dit en somme le roman.

S'il est donc une revanche du "petit homme", qui est surtout homme de la classe moyenne, Féron la trouve avant tout dans la place de héros qui lui est assignée, sans qu'il le veuille plus que cela. Et c'est un peu comme si Simenon revendiquait un "droit au roman" pour quelqu'un par ailleurs peu doué pour la vie. Et ici l'écrivain met au service de son personnage toutes les ressources d'une formule romanesque qu'il a mise au point dès ses débuts et qu'il a perfectionnée sa carrière durant. Il s'agit de ce que l'on nomme parfois le "roman moyen" et que définissent différents traits (brièveté relative du récit et des chapitres, clarté de l'énoncé, réalisme de l'immédiateté) mais en particulier un contrôle narratif serré qui, sans recourir aux ficelles du feuilleton, veille à ce que la ligne du récit soit d'un rythme uniforme, ne s'égare pas et indique même très tôt où elle va. Ainsi, dans *Le Train*, on voit Simenon programmer son héros dès l'entame, comme pour être sûr que nous prendrons toute la mesure de la rupture qui va suivre, que nous l'anticiperons aussi.

Dès le premier chapitre, le romancier va par exemple et en un tournemain procurer à son héros un passé, un présent et un avenir. Pour le passé, il est lourd d'une suite de malheurs. Féron n'a pas été gâté par la vie. Sa mère a été tondu à la fin de la guerre 14-18 pour complaisances envers l'occupant, puis a disparu ; de chagrin, son père est devenu alcoolique et s'est désintéressé de son fils ; adolescent, Marcel a fait une cure de quatre ans en sanatorium ; accablé d'une forte myopie et gauche dans ses mouvements, il s'estime heureux d'avoir trouvé à se marier. C'est beaucoup pour un seul être ! Simenon mise ainsi sur un personnage de malchanceux, presque de raté. Il le fait avec l'insistance masochiste qu'il met facilement dans la création de ses personnages. Ainsi que Féron ait vu un jour sa mère rentrer nue au logis et répondre par des mots orduriers aux sarcasmes de ses poursuivants estampille le récit d'une image traumatique qui plane sur le comportement de Féron.

Pour le présent, on comprend que le héros n'a trouvé une stabilité personnelle qu'au prix d'une ritualisation forte de son existence au quotidien. Rien ne lui arrive qui ne soit prévu. Féron parle ainsi de son "emploi du temps qui s'était établi de lui-même, petit à petit, fait d'habitudes plutôt que de nécessités" (p. 810). Clairement, la manie guette cette existence myope à tout égard.

Mais c'est à propos de l'avenir que Simenon appuie le plus fortement sur la plume. Sans craindre le cliché, il annonce la rencontre de son héros avec le destin comme une affaire depuis longtemps entendue. En somme, lui qui a imaginé nombre de ruptures entraînant des quinquagénaires dans de tristes dérives nous alerte : voici l'histoire d'une déviance qui emporte un homme jeune et sera pour lui bénéfique. Féron souligne d'ailleurs que l'arrivée de la guerre lui est un soulagement, tant il se sent interpellé par l'événement. Or, ce n'est nullement la portée politique de ce dernier qui le requiert ("Je ne me suis jamais intéressé à la politique et je n'y connais rien" p. 814), mais essentiellement une signification bien plus large, que l'on qualifierait presque d'anthropologique :

Je n'étais plus Marcel Féron, marchand d'appareils de radio dans un quartier presque neuf de Fumal, non loin de la Meuse, mais un homme parmi des millions que des forces supérieures allaient balloter à leur gré. (p. 818)

En fait, avec ce qu'il a de "signalétique", le chapitre premier du *Train* vaut comme protocole de lecture, auquel il ne sera plus trop utile de revenir par la suite. Le lecteur sait où il va, même s'il ignore par où il s'y rendra.

**

Une dernière indication préliminaire va tout de même "montrer la voie". Elle se glisse au chapitre II avec une discrétion pareille à celle du personnage évoqué :

Des resquilleurs n'en sont pas moins parvenus à se glisser à contre-voie, entre autres une jeune femme aux cheveux sombres, à la robe noire, couverte de poussière, qui ne portait aucun bagage et n'avait même pas de sac à main. (p. 828)

Silhouette sombre, anonymat (pas de sac, pas de papiers), intrusion abusive : la figure même d'une envoyée du destin. Anna Kupfer vient d'entrer en scène. Nous

tarderons à savoir qui elle est et, d'ailleurs, ne le saurons jamais vraiment. En revanche, elle se fera très vite la médiatrice du désir et de la volupté. Dès lors, le récit aura trouvé son rythme et son allure pour prendre la forme d'une épure, narrant une double expérience ferroviaire et érotique. Au long de cette épure, le malheur n'aura pas sa place, en dépit des méfaits sporadiques de la guerre qui accompagnent le cheminement chaotique du convoi. Avec Anna, envoyée d'un ciel pourtant gros de menaces, Marcel Féron prend pour la première fois de sa vie des vacances. Elles sont printanières, imprévues, presque touristiques. Elles suivent la courbe croissante d'une euphorie amoureuse que rien ne semblerait devoir arrêter.

Cette courbe s'origine dans le moment de grâce du chapitre III au cours duquel Anna et Marcel sont l'un à l'autre. Comme sont simples les gestes de l'amour sur la paille d'un wagon à bestiaux ! Gestes d'autant plus naturels que d'autres, telle cette Julie juste à côté d'eux, accomplissent les mêmes actes dans un unisson édénique :

Contre mon corps à moi, un corps de femme se pressait, tendu, vibrant, une main glissait pour relever la robe, faire descendre la culotte jusqu'aux pieds qui s'en débarrassaient d'un drôle de mouvement. [...] La respiration de Julie devenait plus haletante à l'instant où Anna m'aidait à s'installer en elle où je me trouvais brusquement. (p. 857)

La machine libidinale est lancée, qui, de gare en gare et de chapitre en chapitre, va fonctionner uniment. Au long de leur errance, Marcel et Anna s'abandonneront à la pure effervescence du présent. Ils sauront évidemment que l'épiphanie d'une rencontre aussi aléatoire que la leur ne sera que suspens dans le cours de leurs vies. Il n'empêche qu'elle a pour eux tout son prix : lui donnant son amour, Anna sent bien qu'elle aide Marcel à "racheter" son existence qui n'avait été jusque là que déception morne.

Il en va ainsi dans tous les romans de Simenon qui représentent des héros "en déviance". Une vie médiocre s'y dépasse dans un dépouillement de soi. Toutefois, le résultat est rarement heureux, comme il vient d'être rappelé. Ainsi, dans *L'Homme qui regardait passer les trains*, le brave Kees Poppinga, après avoir réussi à rompre avec sa vie de bourgeois médiocre en prenant, lui aussi, un train, ne tire aucun bonheur du lien qu'il noue avec une prostituée de rencontre. Il se perd dans l'aventure et se retrouve en fin de course dans un asile. Le Féron du *Train* conduit bien autrement son expérience rédemptrice. Il réussit pour sa part à transfigurer, avec le soutien d'Anna, sa déviance en grand moment de bonheur. Comme pour nier la honte d'une mère bafouée à la fin de la guerre 14-18, il fait de cette guerre-ci une aventure quasi glorieuse. Comme pour racheter son emprisonnement en sana, il se livre à la joie des corps. Comme pour oublier l'obsession de sa myopie, il se remplit les yeux des paysages découverts. Par avance, il sait que ces "exploits" ne lui procureront qu'une libération passagère. Mais ils ont pour lui le considérable mérite de conjurer un passé douloureux.

**

Dans ce contexte, l'épure tracée au fil d'un parcours se leste de riches connotations. Le train de l'exode s'y prête bien. Qu'il se scinde à deux reprises est cause et illustration d'une existence en rupture. Une existence qui a glissé du plan d'une existence sans joie à celui d'"une vie comme neuve" (c'est le titre d'un autre roman de Simenon) tenant de la féerie. Une existence qui, tributaire du moyen de transport le plus voué aux itinéraires et aux horaires bien réglés, se dérègle à l'image du chaos où l'entraîne le convoi ferroviaire. Mais, non content de mépriser horaires et parcours prescrits, le train de Marcel Féron se moque des barrières sociales et des bienséances, suscitant, dans un vulgaire wagon à bestiaux, des promiscuités équivoques mais bénéfiques en fin de compte pour quelques-uns. Tout cela parce que, à la guerre comme à la guerre, un convoi ferroviaire s'est mis à errer sans destination claire, à couper les familles en deux, à s'arrêter à des endroits imprévus et à suivre des trajets improbables.

Par ailleurs, comprenons que l'union charnelle entre les deux amants est comme un retour à une animalité primitive, compte tenu du lieu où elle se produit. Pourtant, elle sort très vite de cette bestialité apparente, les amoureux mettant dans leur relation fusionnelle beaucoup de délicatesse et d'attention à l'autre. Dans tous les cas, l'essentiel est que, dans cette action, deux êtres se libèrent, qui, à des titres différents, furent les victimes d'un enfermement : d'un côté, la "reprise de justice", de l'autre, l'éternel "enfant de chœur"³, c'est-à-dire celui qui, non content de servir la messe, s'est toujours laissé coincer par la vie. La collusion des deux n'en est pas moins étrange. Mais la guerre produit ces situations paradoxales et ne voit-on pas à La Rochelle des soldats français en débandade mais encore armés côtoyer dans la rue les envahisseurs germaniques qui arrivent triomphants sur leurs chars ?

Dans tous les cas, un destin malicieux est à l'œuvre, qui préside d'un bout à l'autre à l'escapade de Marcel Féron. Ironie du sort ou ironie tout court que celle qui jette un être peu doué pour la vie dans les bras (entre les jambes ?) d'une belle fugitive (peut-on voir Anna autrement que belle ?) ? Pas mal en tout cas de la part d'un Georges Simenon si peu porté sur l'humour à l'ordinaire.



Tantôt roman insistant, tantôt claire épure, *Le Train* est plus qu'il n'en a l'air un récit énigmatique. Car qui est vraiment Anna Kupfer ? Juive et tchèque au commencement et faisant partie d'un réseau de résistance à la fin. Mais pour le reste : que faisait-elle à la prison de Namur ? quelle est sa vraie personnalité ? pourquoi s'attache-t-elle aussi facilement au héros ? que devient-elle quand elle quitte Marcel ? Son opacité première, qui consonne bien avec ses cheveux sombres et sa robe noire, demeure jusqu'au bout. Il y a un secret d'Anna qui ne sera pas percé à jour. Simenon pourrait s'en justifier en invoquant l'abandon des partenaires de la "brève rencontre" au seul plaisir de l'immédiat. Mais la partie n'est pas égale. Sans cesse Anna pressent Marcel et le devine ; en retour, Féron ne pose pas de question à sa compagne, dont la présence devrait pourtant l'intriguer.

Que cache Anna ? Un épisode tardif aide à lever un coin du voile. Nous sommes à la fin du chapitre V. Marcel vient d'être traversé par l'idée que, tout au long du périple, il n'a peut-être été rien d'autre qu'une caution pour la fugitive. Anna s'offense de cette mauvaise pensée. Elle pleure ; Marcel se repent. Et pourtant s'il en était bien ainsi ? Après tout, on concevrait facilement qu'Anna ait songé à sauver sa peau par tout

moyen, dût le romantisme en souffrir. Bien des choses s'éclaireraient dès lors. La décision rapide avec laquelle Anna Kupfer se choisit un compagnon de voyage, la promptitude avec laquelle elle se donne, l'attachement de "chien sans maître" qu'elle manifeste à son camarade d'exode, la manière dont elle anticipe les pensées de Marcel et le contrôle qu'elle exerce sur la situation, la grande discrétion enfin qu'elle observe à l'endroit de sa propre identité.

L'hypothèse interprétative que nous faisons ainsi ne trahit pas le texte. Elle en infléchit le sens et dans une direction qui a le mérite d'attirer l'attention sur Anna Kupfer. Car, au nom de quelle exigence narrative et/ou idéologique, cette femme attirante et que l'on devine remarquable, est-elle ainsi oblitérée par le récit ? Allons même jusqu'à nous demander pourquoi l'être assez médiocre qu'est Marcel Féron peut l'éclipser de la sorte, — même si l'on veut bien admettre par ailleurs qu'Anna est justifiée d'être secrète sur elle-même dans la mesure même où elle doit veiller à ne pas se trahir face aux autres, Féron compris.

**

Mais, lecteur, j'accepte mal cette relégation, d'autant que je trouve Anna Kupfer intéressante et attirante. Comment dès lors la connaître mieux, entrer en connivence avec elle ? Deux possibilités : soit chercher dans les détours du texte ce qu'il nous dit d'Anna malgré tout, soit rêver sur Anna par-delà ce texte. On adoptera ici une démarche et puis l'autre.

S'agissant d'Anna Kupfer, le roman est rusé. En apparence, il met les deux amants sur pied d'égalité à même leur passion fusionnelle. Il les fait apparaître dans une relation de possession réciproque propre à toute liaison amoureuse dans sa période d'intensité. En termes de perspective de lecture cependant, le personnage d'Anna est tenu en permanence à distance, ce qui ne s'explique pas seulement par une discrétion calculée sur son passé et son identité. En fait, le romancier traite la jeune femme, plus qu'en sujet véritable, en instrument voué à faire accéder le héros à une vie neuve. Autrement dit, son intérêt pour Anna Kupfer est d'abord fonctionnel et, partant, oblique et partiel.

Clairement donc le personnage masculin domine le texte. C'est "son" roman qu'il nous raconte, d'autant que, comme on a vu, il le raconte lui-même. On peut même estimer qu'il en fait beaucoup en ce sens, rempli qu'il est de ce qui lui arrive d'inédit et d'incroyable. Or, ce rapport entre partenaires ne manque pas de saveur dans la mesure où l'expérimentée Anna a souvent l'initiative et affranchit ce niais de Marcel. C'est ce qui se révèle d'emblée avec la première relation physique, dans laquelle la jeune femme a l'initiative ("C'était Anna qui m'attirait, me faisait rouler sur moi-même", p. 857).

En somme, elle est supérieure à celui qu'elle révèle à lui-même et qui restera toujours le "petit homme" qu'il était. Le contraste est si net que Simenon croit bon de réduire au nom de la vraisemblance l'écart qu'il a creusé lui-même entre les amants. Tous deux, souligne-t-il, ont connu l'enfermement (sana et prison) ; tous deux fuient (Marcel sa famille, Anna les polices) ; tous deux ont juste envie d'un peu de bonheur. Oui, vus comme cela, ils ne sont pas si différents l'un de l'autre. Ils ont à inventer ou réinventer leur vie et, se soutenant l'un l'autre, ne s'y prennent pas trop mal.

Il n'empêche que nous ne connaissons pas vraiment les pensées et sentiments de la jeune femme. Nous ne saurons pas non plus comment elle s'exprime. En français sans doute mais avec quelle aisance et quel accent ? Nous ne cernons qu'à demi son style personnel. Quant à son apparence physique et aux formes de son corps, nous en sommes réduits aux conjectures, alors même que le héros la voit nue à plus d'une reprise. Pour ce qui est du corps d'Anna, il est d'ailleurs frappant qu'après la première relation le narrateur n'en donne qu'un aperçu tout phénoménologique, objectivant ce corps en tant que matière :

Sa chair ne ressemblait pas non plus à la chair de Jeanne. Elle était plus serrée, plus dense, avec des muscles capables de se tendre instantanément à la façon des chats. (p. 859)

Ce qui porterait à penser que, si le sentimental Marcel aime Anna, il ne la désire pas au plein sens du terme. Sans doute la prend-il chaque jour, et dans l'euphorie des sens. Mais ce qui obnubile cet homme "inventé" par une femme de rencontre est son propre désir, celui-là même qu'il vient de découvrir, un désir neuf, enivrant, réparateur de tant de maux et de manques.

**

Et pourtant Anna Kupfer nous semble parfaitement plaisante et attirante : désirable. Mais, jusqu'à un certain point, nous avons à la rêver comme telle, voire à l'inventer. Tout d'abord, nous n'avons pas besoin qu'elle soit belle. Elle est *étrange* comme elle est étrangère, elle est *héroïque* (la prison, la résistance), elle est *fatale* de toute sa silhouette sombre. Elle est aussi celle qui se tient *seule* au milieu des autres et qu'isole sa distinction naturelle. Et elle rayonne en somme de tout cela, même si c'est au milieu d'une lumière tamisée.

Mais, par-delà, l'ex-prisonnière apparaît en femme libre. On la devine assumant avec courage son statut de proscriète juive et tchèque. Visiblement, elle vit seule, se débrouille seule. On devine qu'elle connaît la vie et jusque dans les petites débrouillardises qu'impose une situation d'exception. Elle montre un grand naturel dans l'amour, tout en refusant les effusions sentimentales. Elle possède une conscience haute du bonheur qu'elle donne à son partenaire, se posant tout ensemble en initiatrice et en bienfaitrice. Objectivement protégée par Féron, elle se fait affectivement protectrice envers lui. Anna Kupfer, au patronyme de métal ("Kupfer" veut dire cuivre en allemand), est une femme, une vraie, si nous la devinons bien.

Cette vérité de femme transparait dans de petits épisodes, qui sont comme les recoins du texte. Soit ces deux exemples, faciles à apparier. Un trait psychique d'abord aux manifestations récurrentes : Anna anticipe sur ce que veut, ressent, pense Marcel. Elle lit en lui à livre ouvert. Mais, donnant, donnant, voici l'acte physique de dévoilement de soi qui est comme un contre-don : Anna se met nue avec aisance en pleine nature, en bonne amante qu'elle veut être. Souci de transparence réciproque chez Anna, visant à la sincérité d'une vie improvisée. Oui, on peut le deviner, la jeune femme en a fini avec la commune hypocrisie qui alimente les divisions, les oppressions, les guerres.

Ainsi divination et nudité forment couple dans une scène édénique au chapitre V. Anna a pressenti que son compagnon aimerait passer une nuit avec elle hors wagon et de préférence dans la nature. Elle réagit presto, emmène son partenaire, se met nue sans retard et assume tout son rôle. La cigarette est la note affranchie qui connote bien la situation et "fait cinéma" :

Je revois Anna jetant sa cigarette qui continuait à brûler dans l'herbe, retirant sa robe d'un geste que j'observais pour la première fois, puis son linge.

Elle s'est approchée alors, nue, surprise par la fraîcheur qui l'a fait frissonner une fois ou deux, et m'a doucement entraîné sur le sol. (p. 880)

Parlons d'ailleurs de cinéma un instant. En 1973, Pierre Granier-Deferre a donné du *Train* une adaptation cinématographique, dans laquelle Romy Schneider et Jean-Louis Trintignant se partageaient les rôles principaux⁴. Cela a donné un film assez emprunté et qui se termine de façon sottement héroïque (Marcel choisit de mourir avec Anna !). Mais Granier-Deferre a au moins eu le mérite de rétablir une égalité de traitement entre les amants, tout en rendant belle et sans doute trop belle et trop visiblement bourgeoise Anna Kupfer. Romy Schneider et cinéma obligent...

**

Puisque nous tablons sur un double jeu d'Anna, faisant de Marcel sa caution, tentons d'entrevoir ce que cache ce jeu. Et, vaille que vaille, reconstituons les choses comme suit. Juive et Tchèque, Anna Kupfer n'a guère eu le choix : elle a fui son pays vers 1939, au moment où la Tchécoslovaquie dans sa partie tchèque se voyait occupée par l'armée allemande et placée sous régime nazi. Elle est passée à l'Ouest, s'est sans doute réfugiée en Belgique. Si elle est emprisonnée à Namur, on peut supposer que c'est pour raison politique. On la voit bien en militante communiste, dont l'activisme inquiétait ou pouvait inquiéter les autorités belges au temps du pacte germano-soviétique. On peut même l'imaginer, forçant la note, en agent du Komintern, assurant la liaison entre partis de différents pays. En 1940, l'exode la libère cependant de sa geôle et lui fait fuir à nouveau le nazisme. En 1942, elle a rejoint un réseau de la Résistance (le Front Français de l'Intérieur ?). C'est dans ce rôle que nous la retrouvons en fin de roman, portant le béret typique et se souciant de cacher un aviateur anglais sans doute tombé en parachute. Telle est l'Anna sérieuse et organisée, à côté de laquelle Marcel Féron passe sans rien y voir, isolé qu'il est dans sa myopie.

Vers cette militante en butte au nazisme et dressée contre lui, vers cette Anna qui ne peut qu'en appeler à la fraternité des hommes et des femmes convergent différents traits du récit. Anna est la générosité (y compris dans le don qu'elle fait d'elle-même) comme elle est la franchise, même si elle est loin de tout dire. Avec Féron, elle crée en un tournemain les conditions d'un amour partagé. Mais soyons attentifs encore à son calme au long du trajet, à la justesse des gestes du quotidien qu'elle pose, à cette capacité à mettre la situation sous contrôle. Il ne faut guère solliciter le texte pour comprendre qu'Anna Kupfer est quelqu'un qui, tout ensemble, a un idéal et une ligne. Elle possède de surcroît certaine beauté de la militante ou de la résistante comme on se plaît à les imaginer. Chevelure sombre et tenue sobre, elle a, rappelons-le, la chair

ferme et le corps souple, un corps aguerrri aux rudesses des conditions de vie. Très femme dans l'amour mais avec ce qu'il faut de virilité dans l'action. À contre-jour de Marcel Féron, elle nimbe de son éclat sourd l'ensemble du roman. Oui, nous l'aimons cette Anna qui nous est trop souvent dérobée par son créateur.

En un sens, cette Anna Kupfer-là ne déparerait pas une pièce de Sartre du genre des *Mains sales* (1948) ou des *Séquestrés d'Altona* (1960). On pense à l'Olga de la première de ces pièces, à propos de laquelle quelqu'un déclare : "Ils (= les révolutionnaires) préfèrent les louves aux cheveux noirs, comme Olga"⁵. La Kupfer en louve ? Qui sait si la tendresse manifestée ne dissimule pas une dureté quelque peu dévorante ? À sa manière, elle capte et mange le brave Féron, ne cessant de le tenir à l'œil. En tout cas, en femme qui s'engage, Anna est de celles qui se jettent dans l'action, prennent des risques, vivent leur vie. Par là, elle est typiquement de cette période où le mot révolution avait un sens et qui court de 1930 à 1960. Elle appartient à l'imaginaire de ce temps-là qui aime à mettre en évidence des femmes suffisamment autonomes pour entrer dans les luttes partisans et à mettre en question la "domination masculine" jusques et y compris parmi ceux de leur propre camp.

Reste qu'il est étonnant de la trouver dans un roman de Simenon, même si l'on sait que la vision du monde de ce dernier, telle que traduite en romans, doit quelque chose à l'existentialisme. Mais tenons compte de ce qui constitue le singulier dédoublement du récit. D'une part, Simenon choisit avec netteté de figurer un épisode de la guerre à travers une représentation paradoxale, minimisant l'horreur des événements. Nous avons fait cas de cette inversion ironique, qui tient du défi. Mais, d'autre part, il ne peut empêcher la vraie guerre de faire retour, laissant se glisser en récit l'une de ses actrices. Ainsi, en contrepoint d'un héros qui puise dans le conflit un bonheur inédit et le transforme en véritable fête, surgit une clandestine qui est rappel sourd mais lancinant de ce qu'il existe une tout autre guerre avec des enjeux considérables, des luttes implacables, des violences douloureuses. Retour clair du refoulé : Anna est fusillée en toute fin de roman, à quoi le brave Marcel ne peut rien. Et l'on se dit qu'après tout, s'il n'avait pas été le petit homme qu'il est, il aurait pu saisir l'occasion d'un amour durable et d'une action réelle en suivant Anna jusqu'au bout. Mais ce faisant, Simenon n'eût plus été Simenon. De plus, sur la Résistance et la clandestinité, il n'avait sans doute rien de plus à dire que ce qu'il en dit dans *Le Train*.

Anna Kupfer s'est glissée dans nos esprits comme elle se glisse dans le roman. Furtivement. Partant de quoi et à en croire certains indices du texte, elle ne serait qu'un personnage "fonctionnel", révélant le héros à lui-même et donnant à son destin un élan imprévu. Mais le lecteur que je suis ne se résout pas à s'accommoder de ce rôle médiateur conféré à la désirable Anna. Pour peu qu'on l'aime, l'héroïne fait penser à bien autre chose et auréole de sa silhouette en surplomb, depuis une position décalée en récit, une belle histoire de guerre et d'exode.

Jacques Dubois
Université de Liège

NOTES

- ¹ *Le Train*, dans Simenon, *Romans*, II, Paris, Gallimard, < Bibliothèque de la Pléiade >, 2003. Toutes les références à cette édition se feront par le seul numéro de page dans le texte.
- ² *Le Train* est un roman de Simenon "différent" à un autre titre encore. Il s'agit d'un récit que, contrairement à ses habitudes, le romancier a porté en lui pendant près de vingt ans avant d'en venir à l'écriture. Benoît Denis évoque la genèse du roman dans sa belle présentation de l'édition Pléiade de Simenon (voir "Notice", pp. 1604-1614, dans *Romans* II, 2003). Par ailleurs, j'ai proposé une lecture du *Train* dans "Simenon : un train nommé désir", in *Feuilles de rail. Les littératures du chemin de fer*, sous la dir. de G. Chamarat et Cl. Leroy, Paris, Paris Méditerranée éditeur, 2006, pp. 234-245. Ce texte est différent de la présente "relecture".
- ³ C'est là une image que Simenon a maintes fois utilisée et notamment pour se qualifier lui-même comme dans ce volume de "dictées" qu'il intitule *Je suis resté un enfant de cœur* (1979).
- ⁴ Sur ce film, voir Claude Gauteur, *D'après Simenon. Simenon et le cinéma*, Paris, Omnibus, <Carnets>, 2001, p. 193-194.
- ⁵ Sartre, *Théâtre complet*, Gallimard, < Bibliothèque de la Pléiade >, 2005, p. 270.

Comité de rédaction

Didier Alexandre (Université de Paris IV-Sorbonne, France)
Ivan Arickx
Wolfgang Asholt (Universität Osnabrück, Allemagne / Germany)
Bruno Blanckeman (Université Paris III, France)
Vicky Colin (Universiteit Gent, België / Belgium)
Tara Collington (University of Waterloo, Canada)
Dominique Combe (Ecole Normale Supérieure de Paris, France)
Frances Fortier (Université du Québec à Rimouski, Canada)
Gianfranco Rubino (Università di Roma “La Sapienza”, Italia / Italy)
Barbara Havercroft (University of Toronto, Canada)
Ann Jefferson (Oxford University, Angleterre / United Kingdom)
Jean Kaempfer (Université de Lausanne, Suisse / Switzerland)
Warren Motte (University of Colorado at Boulder, Etats-Unis / United States)
Michel Murat (Université de Paris IV-Sorbonne, France)
Dominique Rabaté (Université Paris Diderot-Paris VII, France)
Pierre Schoentjes (Gent Universiteit, België / Belgium)
Michael Sheringham (Oxford University, Angleterre / United Kingdom)
Dominique Viart (Université de Lille III et Institut Universitaire de France)

Directeur de la revue Pierre Schoentjes

Rédacteurs Ivan Arickx (*pour le français*)
Tara Collington (*pour l'anglais*)

Europe du Nord

Pierre Schoentjes

French Department
Ghent University
Blandijnberg 2

9000 Ghent Belgium

Europe du Sud

Dominique Rabaté

UFR LAC
Univ. Paris Diderot-Paris 7
Grands Moulins. Bât. C
16 rue Marguerite Duras
75013 Paris France

Continent américain

Barbara Havercroft
Dép. d'études françaises
Victoria College
University of Toronto, 73
Queen's Park Crescent
Northrop Frye Hall 315
Toronto, Ontario, Canada M5S 1K7

Comité scientifique

Didier Alexandre (Université de Paris IV-Sorbonne, France)
Wolfgang Asholt (Universität Osnabrück, Allemagne / Germany)
Bruno Blanckeman (Université Paris III, France)
Tara Collington (University of Waterloo, Canada)
Dominique Combe (Ecole Normale Supérieure de Paris, France)
Frances Fortier (Université du Québec à Rimouski, Canada)
Gianfranco Rubino (Università di Roma “La Sapienza”, Italia / Italy)
Barbara Havercroft (University of Toronto, Canada)
Ann Jefferson (Oxford University, Angleterre / United Kingdom)
Jean Kaempfer (Université de Lausanne, Suisse / Switzerland)
Warren Motte (University of Colorado at Boulder, Etats-Unis / United States)
Michel Murat (Université de Paris IV-Sorbonne, France)
Dominique Rabaté (Université Paris Diderot-Paris VII, France)
Pierre Schoentjes (Gent Universiteit, België / Belgium)
Michael Sheringham (Oxford University, Angleterre / United Kingdom)
Dominique Viart (Université de Lille III et Institut Universitaire de France)