



**HAL**  
open science

## Romanesque et écrits personnels : attraction, hybridation, résistance (xvii<sup>e</sup>-xx<sup>e</sup> siècles)

Aurélie Adler, Anne Coudreuse

### ► To cite this version:

Aurélie Adler, Anne Coudreuse. Romanesque et écrits personnels : attraction, hybridation, résistance (xvii<sup>e</sup>-xx<sup>e</sup> siècles). *Romanesques : revue du Cercll : roman & romaneseque*, 11, 2019. hal-03835272

**HAL Id: hal-03835272**

**<https://u-picardie.hal.science/hal-03835272>**

Submitted on 18 Mar 2024

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

2019, n°11

# Romanesques

Revue du Cercll / Roman & Romanesque

Romanesque et écrits personnels : attraction, hybridation,  
résistance (XVII<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles)

Études réunies par Aurélie Adler et Anne Coudreuse

PARIS  
CLASSIQUES GARNIER  
2019



## ROMANESQUES

Revue du Cercll / axe « Roman & Romanesque »  
 Université de Picardie – Jules-Verne

UFR des Lettres  
 Citadelle  
 10, rue des Français Libres  
 80080 Amiens  
 Courriel : cerr@u-picardie.fr

## DIRECTION

Directeur de la revue : Christophe REFFAIT  
 Directrice adjointe : Aurélie ADLER

## COMITÉ DE RÉDACTION

Aurélie ADLER, Bernard ALAVOINE, Sylviane ALBERTAN-COPPOLA, Carlo ARCURI, Philippe  
 BLONDEAU, Anne DUPRAT, Catherine GRALL, Jacqueline GUITTARD,  
 Camille LECOQ, Marie-Françoise LEMONNIER-DELPY, Marie-Françoise MELMOUX-  
 MONTAUBIN, Christian MICHEL, Christophe REFFAIT, Marine RICORD, Luc RUIZ.

## COMITÉ DE LECTURE

Wolfgang ASHOLT, Laurence BROGNIEZ, Claude COSTE, Marie DOLLÉ, Colas DUFLO, Éric  
 MÉCHOULAN, Christian MICHEL, Andréas PFERSMANN, Christophe REFFAIT, Marine RICORD,  
 Alain ROMESTAING, Daniel SANGSUE,  
 Alain SCHAFFNER, Pierre SCHOENTJES, Anne SIMON.

Tous les articles reçus par *Romanesques* sont soumis à double expertise, au sein du comité de lecture ou bien auprès d'experts extérieurs, choisis en fonction de leur spécialité.

© 2019. Classiques Garnier, Paris.  
 Reproduction et traduction, même partielles, interdites.  
 Tous droits réservés pour tous les pays.

ISBN

ISSN



## SOMMAIRE

Aurélie ADLER, Anne COUDREUSE  
 Avant-Propos p. 7

### APPROCHES DU ROMANESQUE

Morgane KIEFFER  
 La trace et la marbrure.  
 Pour une sémiologie des pratiques romanesques contemporaines p. 17

Carlo ARCURI  
 Éthologie épique, éthique romanesque ?  
 Grandeur et décadence de l'*éthos* dans *La Théorie du roman* de Georg Lukács p. 26

### DOSSIER

#### ROMANESQUE ET ÉCRITS PERSONNELS ATTRACTION, HYBRIDATION, RÉSISTANCE (XVII<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> SIÈCLES)

#### MODÈLE ROMANESQUE, MODÈLE IMPOSÉ ? LE CAS DES MÉMOIRES

Myriam TSIMBIDY  
 Les *Mémoires* du cardinal de Retz.  
 Les frontières de la factualité ou un autre paradigme du romanesque p. 37

Adélaïde CRON  
 Moralité et éthique dans le recours au romanesque et à l'anti-romanesque. Les exemples de  
 Sophie de Hanovre et Marie Mancini p. 48

## LE ROMANESQUE ENTRE DÉTOUR ET ESQUIVE

- Damien CRELIER  
Saint-Simon et la question du romanesque :  
de la désapprobation éthique à la défiance générique p. 58
- Stéphanie ADJALIAN-CHAMPEAU  
Du *Journal* aux romans des Goncourt : le romanesque en question p. 68
- Françoise SIMONET-TENANT  
De *La Vagabonde* à *La Naissance du jour* :  
le déclin du romanesque dans l'œuvre de Colette ? p. 85
- Anne STRASSER  
Le romanesque dans un récit de deuil :  
*Une mort très douce* de Simone de Beauvoir p. 93

LE SUJET ROMANESQUE ET LE ROMAN DE L'EXISTENCE :  
LE ROMANESQUE REVENDIQUÉ

- Sylviane ALBERTAN-COPPOLA  
Écriture romanesque et écriture autobiographique  
dans les *Confessions* de Rousseau p. 103
- Catherine MARIETTE  
Le « premier voyage à Paris » :  
Le sujet romanesque en question dans *Vie de Henry Brulard* de Stendhal p. 113
- Sylvie LOIGNON  
« Maintenant c'est trop tard » :  
le romanesque catastrophé de Marguerite Duras p. 123
- Laélia VÉRON  
Repousser les limites du romanesque : du récit autobiographique au journal intime.  
*Passion simple* et *Se perdre* d'Annie Ernaux p. 133

## ENTRETIEN

- Entretien avec Grégoire BOUILLIER p. 144

## AVANT-PROPOS

On oppose traditionnellement les écrits personnels au roman et à la fiction. Le « pacte autobiographique » défini par Philippe Lejeune en 1975 s'oppose en effet au pacte de fiction. Quelqu'un qui propose un roman (même s'il est inspiré de sa vie) ne vous demande pas de croire à ce qu'il raconte, mais simplement de jouer à y croire. L'autobiographe, pour sa part, promet que ce qu'il va dire est vrai, ou du moins est ce qu'il croit vrai. Ce pacte qui engage la vérité du propos a pour conséquence qu'un texte autobiographique peut être légitimement vérifié par une enquête, même si cela est peu réalisable dans la pratique, et qu'il engage la responsabilité juridique de son auteur. « C'est l'engagement que prend un auteur de raconter sa propre vie en s'interdisant toute fiction ou dissimulation. [...] Cet engagement n'est apparemment qu'une variante du pacte qui régit les textes historiques et mémoriels, les biographies et les Mémoires<sup>1</sup> », comme l'écrit Philippe Lejeune dans la synthèse qu'il propose sur cette notion dans le *Dictionnaire de l'autobiographie* dirigé par Françoise Simonet-Tenant. Mais le romanesque n'est pas uniquement le dérivé adjectival du roman et ne saurait se confondre avec lui. Il ne suffit donc pas d'interroger les liens entre les écritures de soi et le roman, comme le font différents articles de ce dictionnaire de référence, comme « roman autobiographique », « roman à clés » ou « roman de formation ».

Le romanesque est en effet une « catégorie esthétique dérivée » mais aussi « indépendante du genre<sup>2</sup> ». Transhistorique et transgénérique, cette catégorie « connote le roman hors du roman<sup>3</sup> ». Agissant à la manière d'une « idée littéraire » variant en fonction des époques de l'histoire littéraire, elle « consiste à voir et à vivre la vie comme un roman »<sup>4</sup>. On ne peut donc pas simplement l'opposer à la vérité à l'œuvre dans les écrits personnels, car elle relève également d'une vérité anthropologique, dans la mesure où une vie peut être romanesque et où il peut y avoir un romanesque de l'existence vécue. Le journal personnel, l'autobiographie et les mémoires s'écrivent à la fois contre le romanesque et avec le romanesque, dans une tension faite d'aimantation et de répulsion. Dans ces conditions, on ne confondra pas le romanesque avec le travestissement de la réalité pour des raisons de confort, comme on peut le voir à l'œuvre dans l'autofiction. Sylvie Jouanny, dans la notice qu'elle consacre à cette notion dans le *Dictionnaire de l'autobiographie*, montre qu'on l'envisage aujourd'hui moins comme un genre que comme « une variante de l'autobiographie contemporaine », et souligne la « “vertu heuristique de ce mot” » qui a fait figure de « “catalyseur théorique” »<sup>5</sup>. Si le recours à des procédés propres au roman et la fictionnalisation de soi paraît bien caractériser l'autofiction, ces procédés, et le pacte ambivalent qu'ils engagent, ne se confondent pas nécessairement avec le romanesque.

Nous considérerons ainsi avec Michel Murat, s'inscrivant lui-même dans le sillage des réflexions ouvertes par Jean-Marie Schaeffer<sup>6</sup>, que le romanesque a trait « à la fois aux enchaînements de situations (ou structures d'intrigue) et aux affects suscités ou sollicités de

<sup>1</sup> Philippe Lejeune, article « Pacte autobiographique », in Françoise Simonet-Tenant (dir.), *Dictionnaire de l'autobiographie. Écritures de soi de langue française*, Paris, Honoré Champion Éditeur, « Champion Classiques », 2017, p. 600.

<sup>2</sup> Michel Murat, *Le romanesque des lettres*, Paris, Corti, 2018, p. 12.

<sup>3</sup> Camille Guyon-Lecoq, Isabelle Hautbout et Audrey Faulot (dir.), *Shakespeare et l'esthétique du romanesque*, hors-série de la revue *Romanesques*, Classiques Garnier, 2018, p. 9.

<sup>4</sup> *Ibid.*

<sup>5</sup> Sylvie Jouanny, article « Autofiction », *Dictionnaire de l'autobiographie. Écritures de soi de langue française*, op. cit., p. 97.

<sup>6</sup> Voir les quatre traits distinctifs de « la catégorie du romanesque » selon Jean-Marie Schaeffer : l'exacerbation des affects et des passions ; l'extrême polarisation des actions et des valeurs physiques et morales ; la saturation événementielle de la diégèse et son extensibilité infinie ; l'élaboration mimétique d'un contre-modèle de la réalité dans laquelle vit le lecteur, in Gilles Declercq et Michel Murat (dir.), *Le romanesque*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 296-301.



manière typique par le genre romanesque<sup>1</sup> ». Son usage peut fragiliser les frontières entre fait et fiction<sup>2</sup>, certaines écritures de soi suscitant, du fait d'un goût prononcé pour l'agrément romanesque, des « erreurs de cadrage pragmatique<sup>3</sup> » du côté de la réception. Le glissement du factuel au fictionnel passe en effet bien souvent par une aspectualisation romanesque de l'écriture historique ou personnelle, repérable à une série d'indices qui mettent en doute le degré de fiabilité du narrateur<sup>4</sup>. Franchissement des frontières ou au contraire refus de toute ambiguïté : les écritures de soi exploitent, convoquent ou dénigrent, selon des modalités différentes, les ressources du romanesque, réfléchissant le genre du roman depuis ses marges<sup>5</sup> d'une part, et questionnant d'autre part les limites d'une écriture de soi qui serait dépourvue de toute dimension romanesque.

Ces formes de défiance mais aussi de porosité entre écrits personnels et romanesque ont déjà attiré l'attention de la critique. La somme de René Démoris sur *Le roman à la première personne du classicisme aux Lumières*<sup>6</sup> et plus récemment l'enquête d'Adélaïde Cron sur les *Mémoires féminins de la fin du XVII<sup>e</sup> siècle à la période révolutionnaire. Enquête sur la constitution d'un genre et d'une identité*<sup>7</sup> ont mis en évidence les jeux d'hybridation mutuelle entre le roman à la première personne, les mémoires et les formes du récit historique à la charnière des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles. Si le roman à la première personne se développe en France sous l'influence des mémoires (Marivaux, Defoe, Courtilz de Sandras), parallèlement les mémoires se défont en partie de la logique de la chronique pour gagner en unité narrative sous l'influence de la fiction. Selon l'hypothèse de René Démoris, la première personne ferait « le roman des gens sans nom<sup>8</sup> ». Il remarque qu'« à partir de 1730, le plaisir d'une majorité de lecteurs de romans semble exiger que le héros raconte lui-même sa vie ou son histoire, sur un modèle historique illustré par Marivaux ou Prévost », avant d'ajouter qu'« à leur côté foisonnent tout au long du siècle les *mémoires* et autres *écrits par lui-même* ». À propos du *Page disgracié* (1642), il note : « Parce que sa vie est un roman manqué et qu'il en est conscient, c'est d'une sorte de romanesque au second degré qu'il peut prétendre relever<sup>9</sup>. » Cette œuvre marque l'entrée dans la fiction du *héros écrivain*, puisque « c'est à un livre que conduisaient ses aventures ». En ce sens, « le premier vrai roman autobiographique du XVII<sup>e</sup> siècle est un roman de l'écriture malheureuse<sup>10</sup>. » Si les mémoires ont sur le roman l'avantage évident de la vérité,

<sup>1</sup> Michel Murat, *Le romanesque des lettres*, op. cit., p. 12.

<sup>2</sup> Si l'on s'en tient à une conception restreinte de la fiction fondée sur la théorie des indices internes et externes de la fiction, comme le rappelle Françoise Lavocat. Pour une synthèse critique des pistes ouvertes par la narratologie et la pragmatique (Käte Hamburger, Dorrit Cohn, Gérard Genette et Jean-Marie Schaeffer), nous renvoyons aux pages du premier chapitre (« Du récit au storytelling ») de *Fait et fiction. Pour une frontière*, Paris, Seuil, « Poétique », 2016, p. 34-41.

<sup>3</sup> Cité par Françoise Lavocat, *Ibid.*, p. 37.

<sup>4</sup> Pour une discussion serrée de ces aspects, nous renvoyons notamment aux travaux de Marc Hersant qui réfute une lecture fictionnelle des *Mémoires* du Cardinal de Retz (cf. « Les Mémoires du Cardinal de Retz : "Sur le chemin du roman ?" », in Christophe Reffait (dir.), « Romanesque et histoire », *Romanesques* n°3, 2008, p. 113-127 et particulièrement p. 119-120) ou des *Mémoires* de Saint-Simon (cf. *Le discours de vérité dans les Mémoires de Saint-Simon*, Paris, Honoré Champion Éditeur, 2015). S'appuyant notamment sur les travaux de Käte Hamburger, Marc Hersant rappelle que les mécanismes affabulatoires ne sont pas identiques selon qu'ils figurent dans un texte fondé sur un pacte référentiel ou qu'ils figurent dans un texte fictionnel. Il défend aussi l'idée suivant laquelle l'auteur d'un récit factuel sait que sa version des événements peut toujours être contestée par d'autres récits, ce qui n'est pas le cas pour un texte fictionnel.

<sup>5</sup> Dominique Rabaté s'est intéressé à ce romanesque dans les marges du roman dans le cadre d'un essai en partie consacré aux biographies imaginaires depuis Flaubert jusqu'à Carrère. Il évoque à ce titre un « romanesque sans roman », voir *Le chaudron fêlé*, Paris, Corti, 2006, p. 180.

<sup>6</sup> René Démoris, *Le roman à la première personne du classicisme aux Lumières* [1975], Genève, Droz, « Titre courant », 2002.

<sup>7</sup> Adélaïde Cron, *Mémoires féminins de la fin du XVII<sup>e</sup> siècle à la période révolutionnaire. Enquête sur la constitution d'un genre et d'une identité*, Presses Sorbonne nouvelle, 2016.

<sup>8</sup> René Démoris, op. cit., p. 5.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 43.

« certains de leurs épisodes pouvaient éveiller chez les contemporains un intérêt de type romanesque<sup>1</sup>. » Ils présentent à la fiction un « modèle formel », même si

pour le lecteur classique, ils ne relèvent pas d'un jugement de goût et que leurs caractères sont en opposition avec les principes formulés de la doctrine esthétique en vigueur. [...] Leur trait le plus saillant est le désordre et la fragmentation d'un récit qui, dans le meilleur des cas, épouse le contour d'une existence particulière, sans s'organiser autour d'une action unique. [...] Étant donné son origine généralement noble, le héros des mémoires, par rapport à celui du roman, est déchu, parce qu'il a affaire à une réalité qui appartient aux zones basses de la fiction. D'autre part, de ces œuvres, le thème romanesque de l'amour est à peu près absent : l'affaire principale est la guerre, indissociablement liée à la politique. Mais de ces nobles activités, les mémoires révèlent les dessous peu brillants : la bravoure y peut être réelle mais elle est souvent bien inutile<sup>2</sup>.

Et de souligner ce paradoxe : « Révélateurs sur les goûts et les tendances de l'époque classique, les *Mémoires* de Retz ne peuvent appartenir à sa *littérature* : publiés en 1717, ils seront sans influence sur l'évolution du genre romanesque<sup>3</sup>. » Selon lui,

la tentation romanesque et celle des mémoires, opposées et complémentaires, naissent d'une même source. Le sentiment classique de l'histoire – plein d'une telle mauvaise conscience qu'il ne parvient pas à se constituer en théorie cohérente – se situe précisément aux points d'interférence de ces deux tentations<sup>4</sup>.

Le critique propose même la notion de « mémoires *ambigus*<sup>5</sup> » pour désigner « des œuvres autobiographiques qui, pour diverses raisons, ont été élaborées dans le projet, plus ou moins conscient, de *se mesurer* aux œuvres romanesques », car « plus encore que le souci esthétique, les caractérise la présence, à l'esprit des auteurs, du modèle romanesque. »<sup>6</sup> Les auteurs de ces mémoires ambigus ne s'installent pas dans la fiction, « c'est la fiction qui les mine de l'intérieur ». Par exemple les mémoires d'Hortense Mancini, nièce de Mazarin, contiennent des fuites clandestines, des traversées périlleuses, des déguisements en homme, autant d'« épisodes typiquement romanesques que les témoins reconnaissent parfois pour tels<sup>7</sup>. » Ces « formules nouvelles proposées par les mémoires véritables porteront leurs fruits dans la fiction, pour l'essentiel, après 1680<sup>8</sup> ». Ainsi les *Mémoires de la vie d'Henriette Sylvie de Molière* (1671-1674) de Madame de Villedieu sont antérieurs à ceux d'Hortense Mancini (1675) qui s'en inspirent très nettement « sans pour autant les nommer, créant ainsi un jeu avec le lecteur averti<sup>9</sup> », comme le signale Adélaïde Cron. Ces premiers mémoires romanesques naissent « d'une union contre-nature entre picaresque et roman d'amour, suggérée par la médiation des vrais mémoires<sup>10</sup> », selon la formule de René Démoris.

Or, ce qui « s'accomplit sur une cinquantaine d'années, dans la deuxième moitié du règne de Louis XIV et pendant la Régence, est rejoué en moins de dix ans sous la Restauration », comme le remarque Damien Zanone<sup>11</sup>, frappé par la répétition d'un même processus de glissement des mémoires authentiques aux mémoires ambigus, puis aux mémoires apocryphes, entre 1815 et 1848. Le critique montre en outre que l'engouement pour les mémoires, dont

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 71.

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 75.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 89.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 98.

<sup>6</sup> *Ibid.*

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 112.

<sup>8</sup> *Ibid.*

<sup>9</sup> Adélaïde Cron, *op. cit.*, p. 13.

<sup>10</sup> René Démoris, *op. cit.*, p. 139.

<sup>11</sup> Damien Zanone, *Écrire son temps : les Mémoires en France de 1815 à 1848*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2006, p. 298.

témoignent les multiples collections dédiées au genre sous la Restauration, a pour conséquence de requalifier la matière historique, dont ils sont censés être les garants, en matière romanesque. À force de mettre en scène les Grands, les mémoires leur font perdre leur statut référentiel de telle sorte qu'ils se transforment en véritables personnages d'une histoire qui voisine constamment avec la fiction. Autrement dit, les mémoires vont sécréter leur propre romanesque, source d'inspiration pour les romanciers du XIXe siècle, à commencer par Balzac<sup>1</sup>.

Ces points de jonction et ces transferts décelés dans le genre des mémoires sont pourtant loin d'aller de soi quand on envisage l'ensemble des récits personnels. La quête aventureuse, l'épanchement mélodramatique, l'arrachement à la platitude du quotidien ou la tentative de dépassement de soi qui définissent le romanesque tirent la notion du côté de l'invraisemblance, de l'excès ou de l'extravagance<sup>2</sup>. Ces caractéristiques qui peuvent susciter des effets comiques ou parodiques semblent parfois difficilement conciliables avec le pacte de sincérité noué par l'autobiographe. Le rythme haletant du récit, les effets de suspens destinés à nourrir la pulsion lectoriale<sup>3</sup>, les scénarios stéréotypés empruntés au roman pastoral, au roman d'aventures, au roman de cape et d'épée, etc. ne paraissent pas non plus devoir trouver leur place dans le cadre des écrits personnels portés par une exigence de vérité et d'authenticité. Si certains auteurs empruntent au répertoire romanesque pour se dire, on peut aussi émettre l'hypothèse que d'autres refusent ces lieux communs et que, dans ce jeu de mise à distance, s'élabore un nouveau type de romanesque. C'est du moins ainsi que l'on pourrait entendre le romanesque du quotidien qui peut caractériser, entre autres, la prose du journal personnel. Fruit de tensions contradictoires, résolument polymorphes, le romanesque tel qu'il se manifeste au sein des écrits personnels – romanesque contrarié, romanesque assumé, romanesque renouvelé – méritait que l'enquête ouverte dans les travaux fondateurs précédemment cités soit approfondie à partir d'un corpus plus varié (mémoires, autobiographie, journal...) sur une période plus longue (XVII<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles).

Notre dossier s'ouvre, dans un premier temps, sur le modèle romanesque comme modèle imposé, en revisitant le genre des mémoires. C'est ainsi que Myriam Tsimbidy analyse les *Mémoires* du cardinal de Retz comme jeu de tension entre le factuel et le romanesque, en montrant qu'ils ouvrent sur des espaces de fiction plus ou moins repérables par leur « effet » romanesque. « Que voulez-vous, à force de raconter ces circonstances, je me suis persuadé insensiblement qu'elles sont vraies, et j'ai oublié qu'elles sont de mon invention », explique le prélat. « Lieu de fusion d'une constellation de matrices narratives diverses », comme le montre Emmanuelle Lesne<sup>4</sup>, et « carrefour des genres en prose », selon la formule bien connue de Marc Fumaroli<sup>5</sup>, le genre des mémoires est particulièrement poreux à des formes d'affabulation. Transposition, fabulation, simulation de scénarios sont autant de moyens pour le cardinal de Retz d'imposer dans une factualité romanesque inédite, son insolente indépendance et son pouvoir sur l'Histoire. L'énonciation reprend des modèles d'écriture ambivalents (comme les pseudo-mémoires ou les lettres) et utilise des références romanesques très repérables, notamment *L'Astrée*.

Partant du refus du romanesque dans les Mémoires de Sophie de Hanovre et de Marie Mancini, qui soutient un projet moral et éthique de construction ou de reconstruction d'une image de soi, et s'accompagne du refus de la figure de la « dame romanesque », comme la nomme la princesse allemande francophone, Adélaïde Cron montre que le romanesque n'en fait pas moins retour dans les deux textes, et très fortement dans le cas de Marie Mancini. Il ne

<sup>1</sup> Voir les analyses menées par Damien Zanone autour du « romanesque de la vie des Français » et du « romanesque aristocratique », *Ibid.*, p. 330 et sqq.

<sup>2</sup> Jean-Marie Schaeffer, « La catégorie du romanesque », art. cit., p. 291-302.

<sup>3</sup> Raphaël Baroni, *La tension narrative. Suspense, curiosité, surprise*, Paris, Seuil, 2007.

<sup>4</sup> Emmanuelle Lesne, *Poétique des mémoires, (1650-1685)*, Paris, Honoré Champion Éditeur, 1996, p. 23.

<sup>5</sup> Marc Fumaroli, « Les Mémoires au carrefour des genres en prose », *La diplomatie de l'esprit*, Paris, Hermann, 1994.

s'agit certes plus du romanesque des dames scandaleuses de Madame de Villedieu ou de Courtilz de Sandras, mais du romanesque de la passion chaste et galante, chez Marie Mancini, ou celui du picaresque, dans l'évocation de son enfance et de sa première jeunesse par Sophie de Hanovre. Le romanesque de la femme persécutée par son mari réapparaît aussi chez Marie, la rapprochant dangereusement de ces dames galantes de romans qu'elle prétendait répudier. Ces femmes, coupables d'avoir voulu vivre leur vie comme un roman, le sont aussi très logiquement d'avoir voulu transposer dans un écrit ambigu, à la frontière entre fiction et diction, ce rêve d'existence romanesque. Cette tension donne lieu à des arrangements narratifs et rhétoriques complexes. Les codes romanesques du roman sentimental semblent convoqués dans les Mémoires de Marie Mancini, publiés de son vivant, rendant ainsi ses amours publiques. On retrouve ici « l'axiologisation négative d'autant plus importante que le terme est proche de sa signification non littéraire courante, et qu'il se trouve donc lié à des connotations de sentimentalité, de sensiblerie, voire de kitsch », comme l'explique Jean-Marie Schaeffer. On reconnaît en effet dans le cas de Marie Mancini, le premier trait de la catégorie du romanesque, tel que le définit le théoricien : « l'importance accordée, dans la chaîne causale de la diégèse, au domaine des affects, des passions et des sentiments ainsi qu'à leurs modes de manifestation les plus absolus et extrêmes<sup>1</sup> ».

Alors qu'on observe des phénomènes de reprise ou de réinvention du romanesque dans les Mémoires, on peut aussi voir s'affirmer plus nettement une tension entre détour et esquive du romanesque dans les écrits personnels, comme le montrent les contributions rassemblées dans le second volet du dossier. Damien Crelier, s'inscrivant dans la lignée des travaux de Marc Hersant qui refuse la tendance à faire du roman une forme apte à rendre compte de la logique narrative de pans entiers des *Mémoires* de Saint-Simon, étudie les jugements émis par l'auteur sur l'attitude « romanesque » de certains personnages de sa fresque historique, et met en évidence la désapprobation éthique de Saint-Simon à l'égard du romanesque qui a partie liée avec une forme de méfiance générique. Saint-Simon écrit ainsi, à propos du duc de Lauzun : « Sa vie est un roman qui n'est pas de ce lieu-ci ». Cette formule, proche de celle de La Bruyère dans le portrait de Straton des *Caractères*, assimilé à Lauzun par toutes les « clefs » de l'époque, indique que le lieu du romanesque n'est à ses yeux pas uniquement livresque et traduit la grande réticence de Saint-Simon quand il s'agit de déployer une matière potentiellement romanesque.

Stéphanie Champeau s'interroge pour sa part sur les relations entre le *Journal* des Goncourt et leur œuvre romanesque, notamment *Renée Mauperin* (1864). Le *Journal*, comme « carrefour textuel », joue un « rôle matriciel » à l'égard de leur œuvre romanesque comme l'a montré Jean-Louis Cabanès. Le roman exploite des virtualités romanesques contenues dans les notations du *Journal*. Le paradoxe est que finalement le *Journal* est peut-être plus brillant, plus saisissant, plus pittoresque, et même plus romanesque que le roman. La question du romanesque, en lien avec le journal, le roman, l'histoire est complexe dans l'esthétique des Goncourt. Ils ont cherché, selon le mot d'Edmond, à « tuer le romanesque ». Perpétuellement tiraillés entre le général et le particulier, ils aiment tellement le vrai, si invraisemblable soit-il, qu'ils ont du mal à se tenir dans la généralité typique, dans une moyenne représentative, comme doit le faire le romancier.

C'est un détour et une esquive à la fois générique et thématique qui intéresse Françoise Simonet-Tenant lorsqu'elle analyse *La Vagabonde* (1910) et *La Naissance du jour* (1928) de Colette, deux romans du renoncement de cette romancière du couple et de l'amour, qui sont des thèmes éminemment romanesques. Colette transpose sans cesse un substrat autobiographique et il s'agit de voir comment se sont articulés chez elle ces deux régimes d'écriture (fiction romanesque et pulsion autobiographique) et dans quelle mesure le romanesque a été, à un certain moment de la carrière d'écrivain de Colette, évincé du récit. Les modalités de la

<sup>1</sup> Jean-Marie Schaeffer, « La catégorie du romanesque », art. cit., p. 296.

transposition autobiographique s'accompagnent du déclin du romanesque, engageant un changement de perspective narrative qui va dans le sens de ce que Philippe Lejeune a appelé « autobiographie de l'avenir ».

Il peut être stimulant aussi, comme le fait Anne Strasser, de relire *Une mort très douce* (1963), récit autobiographique et récit de deuil de Simone de Beauvoir sous l'angle du romanesque. Il y a selon Beauvoir une forme de nécessité dans le romanesque, à laquelle l'autobiographie échappe, comme elle l'explique dans une conférence de 1966 : « je sais que j'ai été amenée à l'autobiographie [...], par une réflexion personnelle sur les insuffisances du roman. [...] [J]'ai pensé qu'au lieu d'éliminer les contingences, la facticité, comme on fait dans le roman, il y avait une démarche inverse qui consistait à prendre appui sur la contingence, sur la facticité. » *Une mort très douce* montre pourtant qu'il y avait une nécessité à « raconter [l']histoire » de la mort de sa mère. Le récit emprunte au roman une chronologie stricte, un « enchaînement des circonstances<sup>1</sup> », qui se déroule à rebours (la mort est annoncée au début du récit, mais seulement racontée dans le dernier quart), une tension narrative alimentée par des « péripéties », ces « épisodes » que sont les résurrections successives de la mère ; il lui emprunte aussi des « scènes », la scène de l'annonce de la maladie, la scène du sexe dévoilé de la mère, la scène de la mort<sup>2</sup>... Thématiquement, le récit emprunte aussi au romanesque : accès à l'intériorité, thèmes des relations mère/fille, dimension affective exacerbée... Et Françoise de Beauvoir, la mère, accède au rang de personnage, puisqu'il s'agit de raconter sa vie, de remonter dans son enfance, de retracer sa vie conjugale et surtout la liberté conquise, une fois veuve, et enfin une forme d'authenticité face à la maladie. Il s'agit là d'un véritable itinéraire « romanesque » d'un personnage qui s'émancipe, et qui met en œuvre une axiologie qui est celle de l'auteur du *Deuxième Sexe*. Ce récit comporte une part d'« utopie existentielle<sup>3</sup> », pour reprendre l'expression de Jean-Marie Schaeffer quand il situe le romanesque « entre fiction et vie vécue<sup>4</sup> ». L'adjectif romanesque sert ici à comparer l'expérience de lecture avec son expérience de la vie, comme le souligne Alain Schaffner : « Celui qui emploie aujourd'hui le mot romanesque est un lecteur qui compare son expérience de lecteur avec son expérience de la vie<sup>5</sup>. » Car le romanesque occupe bien « une position médiane entre la vie et la littérature<sup>6</sup> », ce qui nous amène à étudier, dans un dernier volet de notre dossier, le sujet romanesque et le roman de l'existence, quand le romanesque est revendiqué.

Le cas de Rousseau s'impose ici. Il convient tout d'abord de redire que si *Les Confessions* « fonctionnent » aussi bien, c'est que Rousseau s'est inspiré de modèles romanesques. Comment commence l'œuvre ? Par l'histoire de ses parents, son père qui revient, le frère de son père qui épouse la sœur de sa mère : à l'origine de son existence, un vrai petit roman d'amour ! De même, lorsqu'il aborde la sexualité et les tentatives de séduction dont il est l'objet : il prend comme modèles les romans libertins du XVIII<sup>e</sup> siècle. Il en reprend l'écriture dite « gazée » ; c'est lui qui a rendu fameuse cette expression, qui définit désormais les romans libertins : « ces livres qu'on ne lit que d'une main », comme le disait une dame de ses connaissances. Bien des épisodes sont également très romanesques, comme le dîner de Turin. Là où l'autobiographie de Rousseau est un coup de génie, c'est qu'il y reprend à son propre compte des modèles romanesques – la lecture précoce de romans n'avait-elle pas forgé la sensibilité de Jean-Jacques ? Il s'agit alors d'analyser les relations entre le projet anthropologique du philosophe et la forme donnée à ses œuvres, tant autobiographiques que romanesques. Pacte de lecture, temporalité, structure narrative, style, sélection des faits,

<sup>1</sup> Michel Murat, « Reconnaissance au romanesque », *Ibid.*, p. 225.

<sup>2</sup> Pierre-Louis Fort, *Ma mère, la morte, L'écriture du deuil au féminin chez Yourcenar, Beauvoir et Ernaux*, Paris, Imago, 2007.

<sup>3</sup> Jean-Marie Schaeffer, art. cit., p. 302.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 301.

<sup>5</sup> Alain Schaffner, « Le romanesque, idéal du roman », *Le romanesque, op.cit.*, p. 269.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 273.

production de l'intérêt, tout dans les *Confessions* découle de ce projet philosophique fondamental, dont l'urgence existentielle brouille les frontières entre autobiographie et roman, multipliant les phénomènes d'attraction et d'hybridation entre les deux genres, sans que l'on puisse véritablement parler de résistance. Dans les *Confessions*, l'écriture romanesque et l'écriture autobiographique convergent via la philosophie, comme le montre Sylviane Albertan-Coppola.

C'est encore le sujet romanesque qui est en question dans la *Vie de Henry Brulard* de Stendhal, comme en témoigne l'étude de Catherine Mariette. Le romanesque joue une place importante dans la construction de soi : le lecteur interprète le monde selon les récits qu'il a lus et l'autobiographie raconte le trajet de son « cœur littéraire ». Entre refus du romanesque et construction romanesque de soi, il faut analyser le dispositif énonciatif qui brouille les frontières entre roman et autobiographie et montrer comment le récit de soi, tenté par le romanesque quand il est synonyme d'intensité, le met à distance (par l'ironie et l'autodérision par exemple) et résiste à l'excès de la dramatisation en inventant la figure du « beyliste », double scriptural de l'auteur.

L'œuvre de Marguerite Duras s'impose également dans cette étude du sujet romanesque et du romanesque revendiqué. Grande lectrice de Rousseau, Duras demeure, face à l'entreprise autobiographique, dans un rapport oblique, comme le montre Sylvie Loignon. L'écrivaine, qui n'a cessé dans ses textes de reconfigurer – le plus souvent sur le mode fictionnel et dans une exacerbation du romanesque – ses relations complexes à sa mère et à ses frères, elle qui a toujours été hantée par son enfance créole et par les figures qui l'ont traversée (Anne-Marie Stretter, la mendicante indienne notamment), ne livre pas – à proprement parler – d'autobiographie clairement affichée comme telle. Si les textes de fiction se nourrissent d'une matière autobiographique indéniable, inversement, elle opère une fictionnalisation du réel vécu, en particulier dans la dernière partie de sa production, où les modèles et *topoi* romanesques nourrissent des textes singuliers, dont l'identification générique pose problème (on pense à *L'Amant* et à *L'Amant de la Chine du Nord* appartenant à ce qu'il est convenu d'appeler « le cycle indochinois » à côté d'un roman comme *Un barrage contre le Pacifique* ou d'une pièce de théâtre comme *L'Éden Cinéma*, mais aussi à *La Douleur*). Le romanesque entend tout à la fois réorganiser le chaos d'une vie et signifier son irréductible catastrophe : il sous-tend un récit de soi dévasté et qui fait de ce désastre le signe même de son élection. Dans l'œuvre durassienne, la vie ne s'écrit que lorsqu'il est « trop tard » – l'incipit de *L'Amant* en témoigne. Ainsi, le romanesque lui-même semble mis en tension par l'écriture autobiographique durassienne : il est non pas seulement un ensemble de procédés narratifs, de thématiques ou de traits stylistiques, non pas seulement une possibilité de réenchanter sa vie, mais aussi le signe contradictoire du désir et de sa décomposition, le signe d'une fragmentation fondamentale touchant et le sujet et l'écriture qui en rend compte.

C'est encore le désir que l'on retrouve à la source du romanesque dans la prose d'Annie Ernaux. Laélia Véron propose ainsi une analyse du rapport inconfortable, fait d'attraction et de réticence, que l'auteure de *Se perdre* entretient avec le romanesque. Si l'épigraphe de ce journal – *Voglio vivere una favola*, je veux vivre une histoire, dans ce cas une grande histoire d'amour, ou de passion – souligne la « pulsion romanesque » de l'écrivaine, *Passion simple* qui évoque la même histoire d'amour avec un diplomate russe tient à distance le romanesque de l'écriture. Ce récit bref offre un contraste entre le choix du thème romanesque par excellence, la passion amoureuse, intense, démesurée et le traitement de ce thème, par une narration analytique, distanciée, sociologique, qui ne prétend aucunement se présenter comme « un contre-modèle de la réalité dans laquelle vit le lecteur<sup>1</sup> » (quatrième trait du romanesque selon Jean-Marie Schaeffer). La publication du journal intime après le récit repousse à la fois les limites du roman, en refusant la clôture de l'œuvre, et du romanesque : la tension narrative est mise à mal puisque

---

<sup>1</sup>Jean-Marie Schaeffer, art. cit., p. 300.

nous connaissons déjà l'issue de l'histoire. Le temps du journal intime est bien loin de la « structure centrifuge<sup>1</sup> » du romanesque. Est-ce à dire que, plus on se rapproche de l'écrit personnel (dont le journal intime serait la plus parfaite incarnation, au-delà du récit autobiographique), plus on s'éloigne du romanesque ? Ou peut-on considérer au contraire que le sentiment brut, ce « quelque chose de cru et de noir<sup>2</sup> » mis au jour par le journal intime, accentué par les effets de répétition, se rapproche au contraire de l'extrême affectif du romanesque ?

Comme c'est l'usage, ce numéro de *Romanesques* se referme sur un entretien avec un écrivain contemporain. Étant donné les problématiques soulevées dans le cadre de notre dossier, il nous a semblé pertinent d'interroger Grégoire Bouillier, dont l'œuvre est significative de la parenté entre romanesque et écrits personnels. L'entretien, mené par Anne Coudreuse, nous incite à distinguer clairement fiction et romanesque, tant Grégoire Bouillier rappelle qu'il peut y avoir des vies réellement vécues qui sont très romanesques. Il en va ainsi de la sienne : sa mère a fait plusieurs tentatives de suicide, il a perdu son frère du sida, il a eu une relation avec Sophie Calle... Et pourtant, Grégoire Bouillier n'écrit que des autobiographies *stricto sensu* : *Rapport sur moi* (Allia, 2002), *L'Invité mystère* (Allia, 2004), *Cap Canaveral* (Allia, 2008). Il respecte les codes autobiographiques tout en étant très romanesque. Grégoire Bouillier pense en effet que la vie est plus romanesque que la fiction, qu'il se passe aujourd'hui beaucoup plus de choses romanesques dans l'actualité que dans n'importe quel roman. Si, de son histoire d'amour contrariée avec M., qui n'a jamais donné lieu à une relation aboutie, il a écrit un « dossier » et non un roman (*Le Dossier M*, I et II, Flammarion, 2017 et 2018), c'est qu'il refuse la contrainte du roman. Il a écrit autant de parties et de niveaux que dans un jeu électronique, sans début ni fin, car il voulait tout dire – comme Rousseau, en somme, maître de l'autobiographie.

Les contributions réunies dans ce dossier, tout comme cet entretien, en témoignent : le récit personnel s'écrit contre le romanesque mais aussi, paradoxalement, « tout contre ». On pourrait dès lors rejoindre la définition du romanesque proposée par Alain Schaffner, détournant de façon ludique la célèbre épigraphe du *Rouge et le Noir* : « Le romanesque est le miroir déformant que le désir promène le long d'un roman<sup>3</sup>. » Le romanesque s'est substitué au roman, et s'y est adjoind le désir, qui caractérise plutôt l'écriture de soi.

On ne saurait refermer cet avant-propos sans évoquer les deux contributions qui figurent dans notre rubrique *varia* au seuil de ce numéro de la revue *Romanesques*. La première, que l'on doit à Morgane Kieffer, entre en dialogue avec un article de Frank Wagner portant sur les enjeux du romanesque contemporain, paru dans les *varia* de *Romanesques* n°9<sup>4</sup>. S'appuyant sur les outils de la pragmatique et de la sémiotique, Morgane Kieffer plaide en faveur d'une sémiologie du romanesque contemporain, attentive aux stratégies rhétoriques mobilisées par des romanciers tels que Jean-Philippe Toussaint, Leslie Kaplan, Christine Montalbetti ou Tanguy Viel, dont le désir de renouer avec le répertoire des figures romanesques ne saurait s'accommoder d'une reproduction au premier degré de ses procédés et de ses effets. Dans une seconde contribution, Carlo Arcuri, à qui la revue *Romanesques* doit notamment un numéro récent, paru à l'occasion du centenaire de *La théorie du roman*<sup>5</sup>, propose une comparaison entre la forme épique et la forme romanesque telles qu'elles sont envisagées par Lukács en la confrontant à la distinction opérée par Deleuze dans son cours de 1980 sur Spinoza entre

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 299.

<sup>2</sup> Annie Ernaux, *Se perdre, Écrire la vie*, Paris, Gallimard, « Quarto », 2011, p. 701.

<sup>3</sup> Alain Schaffner, art. cit., p. 282.

<sup>4</sup> Frank Wagner, « La relation romanesque. Enjeux contemporains du romanesque », in Catherine Grall (dir.), « Le roman français vu de l'étranger », *Romanesques* n°9, 2017, p. 16-33.

<sup>5</sup> Carlo Arcuri, Andréas Pfersmann (dir.), « Lukács 2016 : cent ans de *Théorie du roman* », *Romanesques* n°8, 2016.

« éthique » et « éthologie ». Alors que l'éthique romanesque, liée à la dislocation de la forme, conduit à une impasse comme en témoigne le décalage entre les valeurs du héros et le monde, l'éthologie épique permettrait de « déplacer durablement les lignes de démarcation entre la production et la réception de la littérature, de même qu'entre la sphère esthétique et les "arts de faire" échus en partage au temps quotidien ». L'article montre que l'*épos* à venir, en l'avènement duquel veut croire le jeune Lukács, lorsqu'il évoque l'œuvre de Dostoïevski, par exemple, entre en résonance avec les réflexions postérieures de Walter Benjamin (« Le narrateur ») ou de Jacques Rancière commentant le partage du sensible à l'œuvre dans les productions des avant-gardes russes.

Aurélie ADLER  
Université de Picardie Jules Verne  
Roman&Romanesque/ CERCLL

Anne COUDREUSE  
Université Paris 13  
Pléiade



APPROCHES DU ROMANESQUE

## LA TRACE ET LA MARBRURE. POUR UNE SÉMIOLOGIE DES PRATIQUES ROMANESQUES CONTEMPORAINES<sup>1</sup>

Dans un article publié dans ces mêmes pages en 2017, Frank Wagner propose un protocole de lecture et d'analyse de ce qu'il nomme la « relation romanesque » dans les fictions contemporaines, adaptant ainsi une expression initialement forgée par Martine Boyer-Weinmann. Par cette notion, le critique désigne deux dimensions essentielles de ce qui caractérise, selon lui, les pratiques romanesques contemporaines : un rapport à l'esthétique romanesque tendu entre adhésion et distanciation, et la prégnance d'un imaginaire commun forgé au fil des siècles<sup>2</sup>. Après un état de l'art qui discute l'approche définitionnelle du romanesque par Jean-Marie Schaeffer<sup>3</sup>, Frank Wagner installe sa réflexion dans le champ plus restreint des écritures contemporaines. Celle-ci s'appuie sur deux constats de départ : celui d'une persistance du romanesque après l'apogée du modernisme dont la renarrativisation apparaît comme une des tendances définitoires<sup>4</sup> ; celui d'une pluralité de pratiques romanesques qui obligent à parler de romanesques contemporains. Il propose ainsi d'aborder ces écritures en termes de tendances (et non de typologie ou de redéfinition), pour saisir l'ambivalence concertée de la relation romanesque contemporaine.

Dans l'esprit qui est le sien dans son article, je souhaite reprendre la discussion là où la laisse Frank Wagner, et qu'on lise ceci comme une invitation à l'échange (ou comme un roman feuilleton ?). Trois points me retiendront donc ici : la nécessaire conciliation, pour rendre compte aussi bien de ses caractéristiques d'écriture que de ses effets de lecture, d'une définition du romanesque comme répertoire narratif et comme imaginaire hétérogène, fondé sur une essentialisation mi-historique mi-fantasmée de cette esthétique ; l'intérêt d'une approche sémiologique des pratiques romanesques contemporaines, qui s'affranchisse des lectures typologiques ; enfin, la dimension pragmatique fondamentale du pacte de lecture romanesque, qui permet d'éclairer un changement de paradigme contemporain autour de la question du stéréotype et du cliché.

### LE ROMANESQUE, ESTHÉTIQUE ET IMAGINAIRE (ESTHÉTIQUE IMAGINAIRE ?)

La hantise du romanesque constitue une vieille chimère du roman. Jean-Marie Schaeffer, dans le souci de distinguer ce qu'il appelle « la catégorie du romanesque » du genre du roman auquel celle-ci est historiquement associée au risque d'une superposition trop rapide qui brouille la lecture critique, en propose une définition quadripartite. Celle-ci repose sur un « consensus assez général quant aux traits les plus constants du romanesque<sup>5</sup> », que Jean-Marie Schaeffer étaye par des exemples répartis sur les siècles et les projets esthétiques les plus divers. Il distingue ainsi quatre traits principaux, que je rappelle à mon tour pour la clarté de la discussion : l'« importance accordée, dans la chaîne causale de la diégèse, au domaine des

<sup>1</sup> Cet article paraît avec le soutien de la Fondation des Treilles (Prix Jeune chercheur 2018), que je remercie.

<sup>2</sup> La relation romanesque est entendue dans l'article « comme ce geste fondamentalement ambigu, entre adhésion et distanciation, par quoi auteurs et lecteurs entreprennent, au prisme d'un imaginaire commun remis en jeu par l'imagination, de sans cesse renégocier la relation bijective de la littérature et de la vie. » Frank Wagner, « La relation romanesque. Enjeux contemporains du romanesque », in Catherine Grall (dir.), « Le roman français vu de l'étranger », *Romanesques* n° 9, 2017, p. 16-33, p. 33. Frank Wagner reprend l'expression de Martine Boyer-Weinmann, *La relation biographique : enjeux contemporains*, Seyssel, Champ Vallon, 2005.

<sup>3</sup> Jean-Marie Schaeffer, « La catégorie romanesque », in Gilles Declercq et Michel Murat (dir.), *Le romanesque*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004 p. 291-302.

<sup>4</sup> Dans le sillage des analyses d'Aron Kibedi Varga, « Le récit postmoderne », *Littérature* n°77, 1990.

<sup>5</sup> Jean-Marie Schaeffer, art. cit., p. 296.

affects, des passions et des sentiments ainsi qu'à leurs modes de manifestation les plus absolus et extrêmes », « la représentation des typologies actancielles, physiques et morales par leurs extrêmes, du côté du pôle positif comme du côté du pôle négatif », « la saturation événementielle de la diégèse et son extensibilité indéfinie » et « la particularité mimétique du romanesque, à savoir le fait qu'il se présente en général comme un contre-modèle de la réalité dans laquelle vit le lecteur<sup>1</sup> », par transposition et déformation.

Le romanesque apparaît ainsi comme un mode narratif mu par des sentiments puissants et lié à une axiologie idéaliste. Il se déploie en un foisonnement diégétique qui privilégie l'événement spectaculaire face à la banalité du quotidien, moins propre à susciter une telle polarisation des affects, et se situe du côté des extrêmes. Catégorie esthétique fondée sur des critères formels et thématiques, le romanesque engage ainsi une représentation du monde éclatante, caractérisée par le spectaculaire et l'intensité (axiologique et narrative). Si Frank Wagner émet des doutes quant à la vérifiabilité historique de tels critères, plus proches selon lui du modèle de laboratoire que d'un corpus effectif, on trouve toutefois dans l'analyse de la réception historique du romanesque de quoi préciser l'origine du consensus schaefferien.

Au romanesque en effet, on reproche depuis son essor son caractère invraisemblable, trompeur, sa force de séduction qui éloigne du réel. Sa dimension populaire et son lectorat (que pour acérer la critique on dépeint comme essentiellement féminin) l'éloigne des véritables lettrés<sup>2</sup>. Enfin, la critique porte sur le caractère éculé de ses formes, dans la reprise constante de motifs stéréotypés. À en croire ses détracteurs, le romanesque aurait toujours été déjà daté, connu et reconnaissable. La critique s'ancre ainsi dans une triple perspective : épistémologique (voire morale), socio-économique et esthétique. L'histoire de la « haine du roman<sup>3</sup> » (Aline Mura-Brunel), que Marie Baudry appelle la « haine du romanesque<sup>4</sup> », se fonde sur la lecture des grands romans du XVII<sup>e</sup> : ceux d'Honoré d'Urfé, de Mademoiselle de Scudéry, et de manière plus large sur le genre de la pastorale et de l'idylle. Toute une veine antiromanesque se développe en parallèle de l'essor du roman<sup>5</sup>, à partir d'une idée rapidement figée du romanesque

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 295. Anne Souriau, dans la notice qu'elle consacre à la catégorie, s'en tient à trois caractéristiques essentiellement thématiques qui laissent de côté la question de la représentation du monde, sur laquelle nous reviendrons : « la prédominance de l'affectif ; l'intensité et la noblesse des sentiments ; le grand rôle de l'amour, mais aussi de l'amitié et de quelques autres attachés à un idéal », « la densité des événements, et la mise entre parenthèses du répétitif et du quotidien », « la fréquence des extrêmes et des purs (le très beau et le très laid, le sublime et l'infâme) par rapport au mixte et au neutre ». Anne Souriau, « Romanesque », in Étienne Souriau, *Vocabulaire d'esthétique* [1990], Paris, Presses Universitaires de France, « Quadrige », 2010, p. 1318.

<sup>2</sup> Marie Baudry (« Pour un romanesque sans le roman. Aperçus du romanesque chez Stendhal, Balzac et Flaubert », in Catherine Mariette-Clot (dir.), « L'expérience romanesque au XIX<sup>e</sup> siècle », *Romanesques* n°5, 2013, p. 131-146) souligne qu'il s'agit dans cette querelle séculaire d'un souci de distinction, au sens bourdieusien du terme, et pour les auteurs qui condamnent le romanesque de marquer leurs distances avec cette catégorie bâtarde, étrangère notamment à la *Poétique* d'Aristote. Northrop Frye (*L'écriture profane, essai sur la structure du romanesque* [*The Secular Scripture: A Study of the Structure of Romance*], Circé, « Bibliothèque critique », (1976) 1998) fait remonter à Platon cette inquiétude politique, et livre une réflexion plus large sur le statut de la littérature populaire à travers les siècles. Frye étend ces réflexions sur les enjeux de positionnement au discours critique qui a largement embrassé cette condamnation au fil de l'histoire, et livre une lecture classiste du haro sur le romanesque qui n'épargne pas le milieu universitaire et sa « condescendance » vis-à-vis d'une littérature « populaire » (p. 31 et sq).

<sup>3</sup> Aline Mura-Brunel (dir.), *Silences du roman : Balzac et le romanesque contemporain*, Amsterdam ; New York, Rodopi, 2004, p. 5.

<sup>4</sup> Marie Baudry, art. cit., p. 134. On voit en croisant ces analyses avec celles d'Aline Mura-Brunel à quel point la réflexion générique sur le roman et la réflexion esthétique sur le romanesque sont liées depuis l'avènement du roman comme genre populaire d'abord, puis comme grand genre à partir du XIX<sup>e</sup> siècle.

<sup>5</sup> C'est de Charles Sorel, qui sous-titre son *Berger extravagant* « L'Anti-Roman ou l'Histoire du berger Lysis » (1627), que l'on tient le terme d'« antiroman ». Celui-ci est – bien plus tard – repris par Sartre préfaçant *Portrait d'un inconnu*, de Nathalie Sarraute (Paris, Gallimard, [1948] 1956, « Préface »). On note, avec Daniel Sangsue (*Le récit excentrique : Gautier, de Maistre, Nerval, Nodier*, Paris, Corti, 1987), que Sartre semble ignorer que Sorel avant lui employait le terme. Sangsue fait remonter cette tradition au XVII<sup>e</sup> siècle, et l'appréhende comme une réaction à la multiplication des romans romanesques (*L'Astrée*, *Amadis*, etc). Voir également sur la question de l'antiroman Ugo Dionne et Francis Gingras (dir.), *De l'usage des vieux romans, Études françaises*, vol. 42/1, 2006 ; Danielle Bohler (dir.), *Le romanesque aux XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles, Eidolon*, n°83, 2009 (particulièrement la première section, « Normes et écarts ») ; et Luc Ruiz (dir.), « Antiromanesques », *Romanesques* n°6, 2014. Pour une lecture sociologique de la coexistence de ces deux veines, romanesque et antiromanesque, dès le XVII<sup>e</sup>, voir les analyses de Pierre Bourdieu sur les effets de « cumulativité » et de réflexivité qui accompagnent le développement d'un champ

qui perdure malgré les évolutions postérieures du roman. Celle-ci, qui tient précisément entre les quatre piliers de la définition de Jean-Marie Schaeffer, informe désormais un imaginaire immuable.

Lorsqu'il émet une réserve quant à l'historicité de ces traits définitoires, Frank Wagner soulève en fait un point de flottement sur lequel achoppent la plupart des entreprises définitionnelles du romanesque, confrontées à la confusion des genres et des esthétiques. Faut-il investir l'adjectif (ici substantivé) « romanesque » d'une acception générique qui le relie au roman, au risque d'une association trop générale qui empêche de réfléchir aux spécificités, diachroniques et synchroniques, de l'un comme de l'autre ? Faut-il chercher dans le rassemblement thématique et axiologique les contours d'un répertoire narratif transposable à des formes variées, quitte à réduire le romanesque à une essence de laboratoire, comme s'y refuse Frank Wagner ? Faut-il, enfin, se situer dans une approche pragmatique, et définir le romanesque à partir de sa réception ? On emboîterait alors le pas, par exemple, à Dominique Rabaté, qui fonde la catégorie du romanesque sur un sentiment de lecture :

[...] ce pressentiment, sans lequel il n'est aucun romanesque vrai, de la catastrophe à venir. Sentiment d'urgence et de crainte si important qu'il pourrait presque servir de critère fondamental<sup>1</sup>[...].

Une définition satisfaisante du romanesque articulerait ainsi les pôles esthétique, historique et pragmatique. Il s'agit donc, dans ma perspective qui est celle du contemporain, de faire la part des héritages et des effets de réception historiques dans la constitution d'un imaginaire collectif, enrichi en outre de toute une encyclopédie composée aussi à partir de sphères artistiques non littéraires<sup>2</sup>.

La constitution de cette encyclopédie repose largement sur ce qu'Harold Bloom, dans ses réflexions sur le paradigme de l'influence dans l'histoire littéraire, appelle un effet de « mélecture », qui permet d'éclairer le phénomène d'essentialisation de l'esthétique romanesque en dépit de ses évolutions historiques. Selon Harold Bloom en effet, l'histoire de l'esthétique repose sur un double principe de « méprise poétique<sup>3</sup> » et de lecture déformante. L'acte d'écriture jaillirait d'abord d'une volonté de compensation de son propre retard par l'écrivain nouveau venu, qui fonde sa légitimité sur un effort de dépassement de ses prédécesseurs. Le mouvement de réaction du roman comique contre le roman idyllique, dans la voie ouverte par le roman picaresque depuis Cervantès jusqu'à Flaubert en passant par Sorel ou Scarron, s'inscrit pleinement dans ce mouvement. L'histoire littéraire progresserait ainsi par mélecture et relecture, selon un fonctionnement cyclique dont les auteurs contemporains ne s'excluent pas. Dominique Viart note ainsi, à propos du contemporain, que :

[la critique des formes littéraires avérées] tend à construire au sein même des œuvres, de manière implicite et souvent sauvage, une Histoire littéraire partielle ou fragmentaire. Les écrivains affichent dans leurs textes mêmes de quelle littérature ils héritent et comment ils envisagent leur rapport avec cet héritage<sup>4</sup>.

---

tandis qu'il s'autonomise. Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, « Points essais », [1992] 1998, particulièrement la section « Réflexivité et "naïveté" », p. 398-410.

<sup>1</sup> Dominique Rabaté, *Louis-René des Forêts, la voix et le volume*, Paris, Corti, p. 143. En réalité, sortie du contexte et sans que cela en trahisse l'esprit, la proposition de Rabaté permet aussi d'éclairer l'usage discursif du qualificatif « romanesque » en dehors de toute situation de lecture, à la fois dans la réception d'autres formes d'art (particulièrement le cinéma, mais pas seulement) et dans l'expérience non médiatisée de situations de vie, qui s'indexent alors à un souvenir de lecture.

<sup>2</sup> Je m'appuie sur les réflexions que mène Umberto Eco autour de la « compétence encyclopédique » dans *Lector in Fabula*, Paris, Grasset, [1979] 1985, p. 16.

<sup>3</sup> Harold Bloom, *L'angoisse de l'influence [The Anxiety of Influence : a Theory of Poetry]*, préface traduite par Aurélie Thiria-Meulemans ; essai traduit par Maxime Shelledy et Souad Degachi, Paris, Éd. Aux forges de Vulcain, [1973] 2013, p. 27 et sq.

<sup>4</sup> Dominique Viart, « Le scrupule esthétique : que devient la réflexivité dans les fictions contemporaines ? », *Studi Francesi*, n°177, fascicolo III, septembre-décembre 2015, p. 495.

Le romanesque contemporain repose donc sur un geste principalement citationnel, d'une part, et sur la mise en scène dans le texte même de ce rapport fondamental à la bibliothèque des siècles précédents, d'autre part. L'architexte, aussi actif en amont (dans la constitution et la mobilisation d'un imaginaire d'écrivain) qu'en aval de l'écriture (lors de l'actualisation de celui-ci par la lecture), apparaît comme une composante essentielle du texte contemporain<sup>1</sup>.

## PRÉSENCE INDICIELLE DU CANON

La dimension toujours déjà seconde du romanesque pourrait néanmoins s'envisager comme un autre trait définitoire du genre<sup>2</sup>. C'est ce que Jean-Marie Schaeffer implique lorsqu'il distingue entre représentation romanesque et représentation *du* romanesque : depuis l'avènement d'une veine antiromanesque, le degré de distance ou de consentement de l'écriture à cette catégorie en constitue un motif essentiel – sinon au niveau du texte lui-même, du moins à celui de sa réception<sup>3</sup>.

La dimension seconde propre au romanesque contemporain ne recoupe toutefois pas exactement celle-ci, liée à la constitution historique d'un architexte essentialisé, quoiqu'elle s'en nourrisse et s'y ajoute. Les pratiques romanesques contemporaines s'inscrivent en effet dans ce que je propose d'appeler le paradoxe d'Eco, à partir des analyses du critique sur l'élan fondamentalement clivé de la postmodernité, qui postule un rapport distancié et ironique à ses héritages. Période essentiellement seconde, la postmodernité ne peut proposer un discours qu'en s'acquittant dans le même geste de sa dette historique<sup>4</sup>. Dans cette perspective largement

<sup>1</sup> Frank Wagner le souligne dans son article, et rappelle que ce caractère fondamentalement second, qui permet une double lecture de réactivation et de prise de distance, est souvent perçue comme l'une des caractéristiques majeures de l'esthétique postmoderne : « [...] au fil du temps, les originels archétypes romanesques se sont progressivement figés en autant de stéréotypes, innervant un imaginaire commun aux auteurs et aux lecteurs. Dès lors, mobiliser tel ou tel de ces composants relève par là même d'un geste qu'on peut considérer comme "citationnel" ». Frank Wagner, art. cit., p. 28-29. Je fais en outre référence à la notion d'architexte telle que la théorise Gérard Genette (*Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil, « Poétique », 1979), comme « l'ensemble des catégories générales, ou transcendantes – types de discours, modes d'énonciation, genres littéraires, etc. – dont relève chaque texte singulier » (Prière d'insérer). Voir aussi la distinction qu'opère Genette dans *Palimpsestes (Palimpsestes. La littérature au second degré)*, Paris, Seuil, « Poétique », 1982) entre les cinq types de relations transtextuelles qui fondent son système (p. 8-14). C'est dans le paratexte que Genette situe, en reprenant le terme de Philippe Lejeune (*Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, « Poétique », 1975), le « contrat (ou pacte) générique » (p. 9).

<sup>2</sup> « Le faisceau symbolique du romanesque accomplit plutôt le retour involutif de l'œuvre vers son propre contexte littéraire, vers les autres exemples du romanesque qui lui sont les plus proches, du point de vue des conventions adoptées [...]. Si le romanesque crée l'impression qu'on y entend plus que l'oreille ne peut ouïr, cela provient, en grande partie, des résonances générées par l'aspect si connu, et si familier, de ses conventions, à la manière d'un coquillage qui renferme le bruit de la mer. » Northrop Frye, *op.cit.*, p. 68. Coquillage ou chambre d'échos inter- et archi- textuels, le romanesque repose ainsi essentiellement sur une pratique de la reprise et de l'innutrition dont on peut remonter le fil sur plusieurs siècles. C'est un parcours de ce genre que propose Jean-François Hamel pour analyser l'écriture romanesque moderne comme une pratique de la répétition vivifiante : Jean-François Hamel, *Revenances de l'histoire. Répétition, narrativité, modernité*, Paris, Éditions de Minuit, « Paradoxe », 2006.

<sup>3</sup> Jean-Marie Schaeffer établit en effet une distinction entre la vision romanesque d'un personnage et le romanesque d'un texte, d'une écriture. Ainsi, en fonction du caractère dissonant ou consonant du point de vue du narrateur par rapport à celui du personnage, des phénomènes de distanciation anti-romanesques peuvent s'opposer à la vision romanesque du personnage : il s'agit de « distinguer entre représentation romanesque [dans les cas de consonance] et représentation *du* romanesque [dans les cas de dissonance] ». Jean-Marie Schaeffer, art. cit., p. 297. C'est par rapport à cette dichotomie que Frank Wagner suggère d'adopter plutôt une perspective scalaire, qui permette d'envisager par degrés la manière dont ces deux composantes se nourrissent l'une de l'autre plutôt que de les opposer systématiquement (Frank Wagner, art. cit., p. 21 *et sq.*).

<sup>4</sup> « La réponse post-moderne au moderne consiste à reconnaître que le passé, étant donné qu'il ne peut être détruit parce que sa destruction conduit au silence, doit être revisité : avec ironie, d'une façon non innocente. Je pense à l'attitude post-moderne comme à l'attitude de celui qui aimerait une femme très cultivée et qui saurait qu'il ne peut lui dire : "Je t'aime désespérément" parce qu'il sait qu'elle sait (et elle sait qu'il sait) que ces phrases, Barbara Cartland les a déjà écrites. Pourtant, il y a une solution. Il pourra dire : "Comme dirait Barbara Cartland, je t'aime désespérément." Alors, en ayant évité la fausse innocence, en ayant dit clairement que l'on ne peut parler de façon innocente, celui-ci aura pourtant dit à cette femme ce qu'il voulait dire : qu'il l'aime et qu'il l'aime à une époque d'innocence perdue. Si la femme joue le jeu, elle aura reçu une déclaration d'amour. Aucun des deux interlocuteurs ne se sentira innocent, tous deux auront accepté le défi du passé, du déjà dit qu'on ne peut éliminer, tous deux joueront consciemment et avec plaisir au jeu de l'ironie... Mais tous deux auront réussi une fois encore à parler d'amour. » Umberto Eco, « Le post-moderne, l'ironie, l'aimable », *L'Apostille au « Nom de la rose »* [trad. de l'italien par M. Bouzaher], Paris, Librairie générale française, 1987, p. 77-78. Eco définit par ailleurs le post-moderne non comme une

documentée par la critique<sup>1</sup>, le romanesque contemporain s'écrit entre attrait renouvelé pour une esthétique frappée par les « interdits » de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle, et réticence d'une posture d'impossible adhésion. À partir de ce constat de départ, diagnostiqué au tournant des années 1980 pour entériner le déclin des avant-gardes, il convient de faire la part encore d'un effet générationnel qui assouplit la réticence léguée par les formalismes à mesure que l'écart temporel se creuse, et donne lieu à une inclination grandissante à céder à l'élan romanesque<sup>2</sup>.

Pour décrire les modalités de cette écriture de seconde main, Frank Wagner mobilise les analyses de Dominique Viart, qui tâche de dégager à travers le corpus contemporain une typologie de rapports distincts au romanesque<sup>3</sup>. Au « romanesque par défaut » des attentes lectorales déçues (par exemple chez Jean-Philippe Toussaint, qui joue sur la réduction de l'intrigue à l'infime et au banal) s'oppose ainsi le « romanesque de connivence » d'Echenoz, fondé sur la complicité avec le lecteur dans l'enchaînement de patrons romanesques familiers traités sur le mode pasticheur, et souvent parodique ; le « romanesque de célébration », imprégné de références intertextuelles ou hypertextuelles (chez Michel Chaillou) ; le « romanesque à contraintes formelles » des constructions sophistiquées d'un Jean Lahougue ; enfin, le « romanesque lettré et manipulateur » que déploie notamment Jean-Benoît Puech. À l'intérieur de chacune de ces catégories, au diagnostic desquelles il souscrit, F. Wagner s'attache à mettre en évidence les effets de résistance et d'abandon caractéristiques selon lui de la relation romanesque scalaire du contemporain.

On voit pourtant les problèmes que pose cette segmentation, qui se brouille lorsqu'on la confronte aux textes et oblige à croiser ses catégories. Quand Jean-Philippe Toussaint par exemple exploite par dégonflement les modèles de l'épique (par exemple dans la geste de la sortie de la baignoire dans *La Salle de bain*, ou dans celle du sevrage télévisuel dans *La Télévision*<sup>4</sup>), il combine deux postures : celle d'un embrassement jubilatoire et complice qui appelle le lecteur à prendre part au petit théâtre de la référence archi/intertextuelle, et celle d'un évidemment ostentatoire de ces codes et canons. Marie-Pascale Huglo y entend une « voix générique et mémorielle<sup>5</sup> » qui résonne en écho dans les plis de la fable et engagerait ensemble le romanesque « par défaut » et le romanesque « de connivence », que pourtant Dominique Viart distingue. On peut lire *L'Origine de l'homme* de Christine Montalbetti (P.O.L., 2002) par ce même prisme. Le roman progresse des premières tentatives du paléontologue Jacques Boucher de Crèveœur de Perthes pour obtenir la reconnaissance jusqu'au chant de victoire

---

période chronologique, mais comme une « catégorie spirituelle, ou mieux un *Kunstwollen*, une façon d'opérer » (p. 75), qui succède cycliquement à l'avant-garde dans tous les arts et à toutes les époques.

<sup>1</sup> Christine Jérusalem (« La rose des vents : cartographie des écritures de Minuit », in Bruno Blanckeman et Jean-Christophe Millois (dir.), *Le roman français aujourd'hui : transformations, perceptions, mythologies*, Prétexte éditeur, « Critique », 2004, p. 53-78) parle de réécritures « au second degré » du romanesque (p. 64). Dominique Viart, empruntant cette formule à Antoine Compagnon (*La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979) et à Montaigne avant lui, parle d'un « romanesque de seconde main » (« « Nous sommes des crapules romanesques » : La littérature contemporaine et la tentation romanesque », in Yves Baudelle et Yves Langevin (dir.), « Le romanesque dans les fictions contemporaines », *Temps zéro* n°8, juillet 2014. En ligne : <http://tempszero.contemporain.info/document1194>, consulté le 2 juillet 2018). Jeanne-Marie Clerc évoquait dès 1983 l'« imaginaire de la secondarité » à l'œuvre dans la littérature contemporaine française (« Littérature et cinéma », in Daniel-Henri Pageaux (dir.), *La recherche en littérature générale et comparée en France. Aspects et problèmes*, Paris, S.F.L.G.C., 1983, p. 163, citée dans Fabien Gris, *Images et imaginaires cinématographiques dans le récit français contemporain*, Thèse de doctorat, soutenue à l'université Jean Monnet-Saint-Etienne, 2012, p. 19). Il est vrai que la critique centre son propos sur la question des rapports intermédiaires de cette littérature avec les arts figuratifs de l'époque, au premier chef desquels le cinéma.

<sup>2</sup> « Plus le temps passe, et moins le poids des « interdits » en vigueur à l'apogée des modernismes (en particulier néo-romanesque) est appelé à se faire sentir. » Frank Wagner, art. cit., p. 25. Pour une discussion de la notion de génération appliquée au contemporain dans le discours critique, voir Laurent Demanze, « (Ré)génération. Rythmer le contemporain. » in Marie Odile André et Mathilde Barraband (dir.), *Du contemporain à l'université : usages, configurations, enjeux*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, « Fiction-non-fiction 21 », 2015, p. 133-140.

<sup>3</sup> Dominique Viart, « « Nous sommes des crapules romanesques ». La littérature contemporaine et la tentation romanesque », art. cit. La formule est empruntée à Pierre Michon, et prise à son *Rimbaud le fils* (Gallimard, « L'un et l'autre », 1991).

<sup>4</sup> Tous deux publiés aux Éditions de Minuit, respectivement en 1985 et en 1997.

<sup>5</sup> Marie-Pascale Huglo, *Le sens du récit : pour une approche esthétique de la narrativité contemporaine*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2007, p. 99.

final – littéralement, et quoique la narratrice se dérobe *in extremis* en arguant de ses piètres talents de chanteuse, en passant par les moments d'abatement du héros. Bien plus, l'ambition générale du livre rejoint celle de l'épopée comme chant des origines : c'est de la mémoire anthropologique de l'humanité qu'il est question, au rythme des déambulations des différents spécimens de nos ancêtres préhistoriques dans le livre. Pourtant, le paléontologue apparaît surtout comme un personnage languissant, inquiet de se hisser au statut de héros, indécis et, pour tout dire, un peu mou ; quand la narratrice s'évertue à lui insuffler le courage nécessaire pour que la découverte ait lieu et que le roman puisse s'écrire.

Montalbetti comme Toussaint mêlent ainsi les différents gestes que Dominique Viart sépare comme autant de pratiques distinctes : l'exhibition d'un épique déçu se nourrit d'un jeu de référence foisonnant, où le plaisir repose largement sur la complicité établie avec le lecteur dans le déploiement d'une culture partagée. Il n'y a pas jusqu'à la forme de la contrainte, partie de la typologie de Dominique Viart, que ces auteurs ne reprennent. Montalbetti s'y prête avec bonheur lorsqu'elle se glisse, en un geste d'où naît aussi le romanesque chez Tanguy Viel<sup>1</sup>, dans des costumes génériquement codifiés : cowboys, gangsters, ou encore astronautes (respectivement dans *Western*, dans *Trouville Casino* et dans *La Vie est faite de ces toutes petites choses*<sup>2</sup>). Dans ces exemples, et selon un constat qu'on pourrait élargir à d'autres (Jean Echenoz, Éric Chevillard, Julia Deck, Pierre Senges, Céline Minard ou Jean-Marie Blas de Roblès<sup>3</sup>...), le romanesque naît des emprunts aux grands genres, roman sentimental, roman d'apprentissage, roman de voyage ou roman noir, comme aux formes extra-littéraires de la fiction (*western*, *road story*). Très fine et trop serrée donc, la taxinomie que propose Dominique Viart gagnerait à son tour à s'assouplir.

Plutôt qu'une typologie des différentes pratiques romanesques à l'œuvre dans le contemporain, je propose ainsi d'aborder la question en dépliant une gestuelle repérable dans plusieurs textes (et non propre seulement à un corpus limité) et dont les composantes, par ailleurs, ne s'excluent pas les unes des autres. Cette combinatoire m'apparaît déterminée par deux stratégies rhétoriques principales : la prétériorité et la métonymie. Au romanesque par prétériorité correspondent ainsi un geste tonal (dans le travail d'une « esthétique de la déception<sup>4</sup> »), un geste optique (qui repose sur un principe paradoxal de surexposition de l'ancrage dans l'architexte romanesque, notamment autour du travail des clichés narratifs) et un geste modal (pour un romanesque traité sur le mode du potentiel). Au romanesque par métonymie correspondent un geste compositionnel (où le répertoire romanesque est mobilisé par vignettes et collage) et un geste dialogique (notamment dans le travail de l'inter/archi-textualité : la dimension romanesque irradie dans le texte à partir d'une référence ponctuelle<sup>5</sup>).

<sup>1</sup> Par exemple dans ses récits de braquage, d'enlèvement avec rançon ou d'assassinat inspirés du romanesque noir (*Le Black-Note*, *L'Absolue perfection du crime*, *Insoupçonnable*, tous publiés chez Minuit respectivement en 1998, 2001 et 2006), et largement nourris, en outre, d'un imaginaire cinématographique évident.

<sup>2</sup> Tous parus chez P.O.L, respectivement en 2005, 2018 et 2016.

<sup>3</sup> Je fais référence aux incursions dans les terrains génériquement codifiés du roman d'espionnage (*Lac* d'Echenoz, Minuit, 1989; *Sigma* de Deck, Minuit, 2017), du roman d'aventure et du roman picaresque (Senges, particulièrement dans son *Achab (Séquelles)*, Verticales, 2015), du western (Céline Minard, *Faillir être flingué*, Payot Rivages, 2014), voire de tout cela à la fois (Jean-Marie Blas de Roblès, *L'Île du Point Nêmo*, Zulma, 2014). Multiplier les exemples étoufferait le propos, et on s'en tient à regret à ces pistes à peine esquissées. Sur Blas de Roblès toutefois, je renvoie à Frank Wagner, « En fiction majeure. La relation romanesque dans *Là où les tigres sont chez eux*, *La Montagne de minuit* et *L'Île du point Nêmo* de Jean-Marie Blas de Roblès », in Anne Duprat, Marc Hersant et Luc Ruiz (dir.), « Romanesques noirs (1750-1850) », *Romanesques* n°10, 2018, p. 17-40.

<sup>4</sup> Nelly Wolf propose cette expression pour parler du travail des nouveaux romanciers dans *Une littérature sans histoire. Essai sur le Nouveau Roman*, Genève [Paris] Droz, « Histoire des idées et critique littéraire », 1995, p. 147. On voit à travers cette référence l'importance de tirer des fils à travers les seuils de l'histoire littéraire : le supposé « retour » au romanesque ne s'accomplit pas sans lien avec les esthétiques qui prétendaient s'en défaire.

<sup>5</sup> Référence à la bibliothèque littéraire, mais aussi à toute forme extra-littéraire du romanesque (cinéma, série télévisée, chanson, etc.), dans le cadre élargi de ce que Richard Saint-Gelais appelle la transfictionnalité : « le phénomène par lequel au moins deux textes, du même auteur ou non, se rapportent conjointement à une même fiction, que ce soit par reprise de personnages, prolongement d'une intrigue préalable ou partage d'univers fictionnel ». Richard Saint-Gelais, *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*, Paris, Seuil, « Poétique », 2011, p. 7. Ces analyses rejoignent les enjeux de la réflexion que

L'ensemble doit s'entendre dans le cadre de la dimension fondamentalement architextuelle de l'esthétique romanesque, redoublée par la conscience aiguë, pour le contemporain, de sa propre secondarité. La trace permet alors le déploiement virtuel de tout un imaginaire qui informe le texte en retour<sup>1</sup>.

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

Enfin, si Frank Wagner propose de parler d'une tension entre *abandon* et *résistance* au romanesque<sup>2</sup>, je préfère les termes plus nuancés (porteurs en eux-mêmes d'une dimension « scalaire ») d'*embrassement* et de *réticence*. On l'aura compris, l'idée fondatrice d'un rapport paradoxal à l'esthétique romanesque est la même ; toutefois l'*embrassement* réserve une part active que l'*abandon* supprime, et permet de garder conjoints le premier et le second degré rarement défaits l'un de l'autre dans les textes qui mobilisent ces postures. En effet, l'embrassement romanesque n'implique pas toujours une narration au premier degré : les romans de Tanguy Viel, s'ils reposent moins sur une mise à distance liquidatrice des grands genres (roman familial, roman noir) que sur une captation de leur énergie résiduelle, mobilisent tout un jeu d'intertextualité, voire de transfictionnalité, qui les positionne d'emblée comme seconds. Le romanesque y fait figure de tremplin et de tuteur fictionnel, terreau ancien d'un renouveau par médiatisation. Par ailleurs, le second degré peut n'être pas d'ironie : ainsi Christine Montalbetti envisage-t-elle sa pratique de la métalepse comme une invitation au roman (quoiqu'elle admette, *en même temps*, l'héritage de la tradition antiromanesque du XVII<sup>e</sup> siècle comme mise à distance<sup>3</sup>). À l'autre pôle du spectre, la *réticence*, contrairement à la *résistance* wagnerienne, fait une part aux éclats romanesques jamais tout à fait absents de ces textes.

Cette tension entre ironie et naïveté, entre réticence et embrassement, est le fruit d'une négociation permanente. La « relation romanesque » contemporaine doit alors s'entendre comme une pratique à double foyer, qui conjoint en son faisceau une tradition esthétique ancienne et ses remises en cause les plus récentes. Comme le note Frank Wagner, s'il semble embarrassant pour qui veut défendre une spécificité des romans contemporains face à ceux du modernisme de constater l'indéniable continuité de ce geste depuis le Nouveau Roman (particulièrement autour de l'auto-représentativité perceptible dans l'esthétique de la seconde main), l'essentiel désormais ne tient plus dans l'indication d'hyperlittérarité et d'hyperfictionnalité

---

mène Fabien Gris sur les modes de présence du cinéma dans les textes contemporains, en parlant d'une « "encyclopédie" commune ». Fabien Gris, *Images et imaginaires cinématographiques dans le récit français (de la fin des années 1970 à nos jours)*, op. cit., p. 48.

<sup>1</sup> C'est d'ailleurs bien une lecture articulée sur la présence indiciaire d'un romanesque de la notation que Dominique Viart livre des romans d'Echenoz, dans « Le divertissement romanesque. Jean Echenoz et l'esthétique du dégageant », in Christine Jérusalem et Jean-Bernard Vray (dir.), *Jean Echenoz : « une tentative modeste de description du monde »*, Saint-Étienne, PU de Saint Étienne, 2006, p. 243-254 ; et « Jean Echenoz, réflexions dans les marges », in *Jean Echenoz : jeux de fiction & fictions de «je»*, *Siècle 21* n°17, 2010, p. 155-172.

<sup>2</sup> Frank Wagner, « La relation romanesque », art. cit., p. 26.

<sup>3</sup> « [L'adresse] porte forcément cette trace du roman parodique ou de l'anti-roman, selon la façon dont on veut l'appeler. Mais je crois que j'en fais aussi l'usage exactement inverse. Que c'est dans l'adresse au lecteur que je veux réinjecter de la croyance. », Philippe Brand, « Entretien avec Christine Montalbetti. L'espace de la fiction », *Revue critique de fiction française contemporaine*, n°4, juin 2012, p. 137-148. [En ligne] : <http://www.revue-critique-de-fiction-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx04.13/570>. Consulté le 7 février 2018. Claude Pierre-Pérez y insiste, si on a fait de l'ironie la valeur dominante de ceux qu'il appelle, « postmodernes, ou hypermodernes », « on aurait intérêt à penser plutôt que l'ironie toute seule, le couple ironie/naïveté ». À réfléchir, en somme, en tenant toujours en main les deux rênes de la réticence et de l'embrassement. Claude-Pierre Pérez, « D'une hégémonie alléguée : remarques », *Fabula / Les colloques*, Hégémonie de l'ironie ? URL : <http://www.fabula.org/colloques/document1017.php>, page consultée le 05 mars 2018.



que portent ces procédés. Il est bien « *ailleurs* », dans la conjonction de ces traits spécifiques et d'un « évident désir (*actualisé* dans ces choix compositionnels et scripturaux) d'accessibilité, où se lit une prise de distance notable à l'égard des devanciers modernistes<sup>1</sup> ».

### POUR UNE LECTURE DE LA CROYANCE

Cette esthétique de la trace et de la marbrure repose sur un pari de reconnaissance et d'actualisation, à la lecture, des références romanesques mobilisées<sup>2</sup>. Celui-ci s'appuie sur la constitution d'attentes non seulement génériques mais aussi pragmatiques, ou, pour reprendre un terme de narratologie, « endo-narratives », inscrites dans les « compétences encyclopédiques<sup>3</sup> » de l'interprète. On voit bien dès lors comment s'articulent l'activité herméneutique et le degré de détermination de l'intrigue : amené en terrain – générique, narratif – connu, le lecteur se prêtera de lui-même à un jeu de décryptage des motifs investis ou déçus par le texte, repérera les moments-clés et les intentions textuelles, connaîtra, pour le dire en termes cognitifs et psychologiques, la place que le texte ménage aux souvenirs de lecture qu'il peut y importer.

En incluant les patrons romanesques dans le texte, l'écriture déplace ainsi son point d'actualisation de l'auteur au lecteur : à romanesque chiffré, lecteur déchiffreur. La tension narrative se noue ainsi entre les propriétés de mise en intrigue du texte et les compétences herméneutiques du lecteur, pour une réception active qui suppose un rapport complice avec le texte. Cette bienveillance spécifique n'est pas une forme de passivité heureuse : au contraire, elle consiste en une immersion<sup>4</sup> délibérée dans l'univers de la fiction alors même que ses rouages sont découverts, contestés, ont été grippés par les narrations expérimentales du mitan du siècle. Elle marque un degré d'implication supplémentaire par rapport à la suspension de l'incrédulité coleridgienne, et peut-être son opposé : il s'agit désormais de convertir son incrédulité en une croyance délibérée, devenue l'un des ressorts de ces pratiques romanesques paradoxales<sup>5</sup>. Loin de s'opposer à l'aventure romanesque, elle en est partie prenante, composante générique héritée de toute une tradition antiromanesque qui culmine lors des avant-gardes du XX<sup>e</sup> siècle, cinquième caractéristique à ajouter à la liste de Jean-Marie Schaeffer pour mieux cerner les enjeux propres au romanesque contemporain.

### CONCLUSION

Cette étude conjoint ainsi deux dimensions essentielles des formes et usages du romanesque contemporain : l'intégration de patrons narratifs, selon une perspective esthétique ;

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

<sup>2</sup> Dans le cadre d'une réflexion sur les pratiques de la réception, à partir notamment de Wolfgang Iser, *L'Acte de lecture : théorie de l'effet esthétique* [trad. de l'allemand par Évelyne Sznycer], Bruxelles, Mardaga, 1985, et Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception* [trad. de l'allemand par Claude Maillard], Paris, Gallimard, [1978] 1990.

<sup>3</sup> Umberto Eco répartit celles-ci en deux types de scénarios : les « scénarios intertextuels » qui rassemblent des stéréotypes « narratifs », et les « scénarios communs », qui reposent sur des stéréotypes « endo-narratifs ». Umberto Eco, *Lector in Fabula*, Paris, Grasset, [1979] 1985, p. 102 *et sq.* et p. 105 *et sq.* Raphaël Baroni rassemble ces deux types dans la catégories des « schèmes séquentiels “sur-codés” (tels que les scripts ou les architextes), qui ne ménagent *a priori* aucune surprise “dramatique”, aucune disjonction de probabilité ». Raphaël Baroni, *La tension narrative : suspense, curiosité et surprise*, Paris, Seuil, « Poétique », 2007, p. 91 *et sq.* Baroni parle à ce sujet de « pactes de réception » (p. 29).

<sup>4</sup> Je m'appuie ici sur les analyses que développe Jean-Marie Schaeffer sur l'immersion fictionnelle dans *Pourquoi la fiction?*, Paris, Seuil, « Poétique », 1999.

<sup>5</sup> « Nous ne nous demandons plus comment ne pas raconter une histoire afin de nous démarquer de l'héritage d'un roman narratif. Au contraire, notre héritage à nous, c'est ce roman défait, qui se méfie des intrigues et des personnages. La question devient alors plutôt de savoir comment récupérer, sur le fond de ce désenchantement exultant du Nouveau Roman, quelque chose comme une *croyance*. » Andrea Del Lungo, « Entretien avec Christine Montalbetti », in Andrea Del Lungo (dir.), *Le début et la fin du récit. Une relation critique*, Paris, Classiques Garnier, « Théorie de la littérature », 2010, p. 275-288, p. 279-280. Je souligne.

et la mobilisation d'un sentiment romanesque fondé sur le plaisir de la fabulation, selon une perspective pragmatique – voire thymique, pour reprendre un terme de Raphaël Baroni<sup>1</sup>. Défait de son ancrage générique dans le roman, le romanesque accède dans les écritures contemporaines à un fonctionnement indiciel : toute une sémiotique multi-scalaire (de la structure d'ensemble d'une intrigue à la référence intertextuelle ponctuelle) émerge alors. Le signe vaut comme le foyer de convergence de la conscience réflexive du texte avec les souvenirs de lecture de son destinataire, et transforme ultimement le patron romanesque en support d'imaginaires pluriels.

Cette combinatoire de gestes inspirés de la rhétorique repose fondamentalement sur un principe de duplicité : se défendre d'effectuer un geste qu'on réalise en fait par suggestion et allusion, mobiliser les pleins effets du romanesque en travaillant sur la partie qui vaut pour le tout, abriter son désir derrière la toile pompier de *topoi* narratifs immédiatement reconnaissables. Là peut-être bat le cœur d'un romanesque qui joue de ses effets de secondarité. Par ces usages de la trace et de la marbrure, les écritures romanesques contemporaines instaurent en effet une oscillation entre le spectacle (l'écriture mise en scène dans la réactivation évidente d'un imaginaire codifié) et l'intime (le cœur sensible de ces romans, à la fois exposé et abrité sous les formes stéréotypées du romanesque canonique). Ce que les outils de la rhétorique permettent donc de dégager, c'est la paradoxale pudeur du romanesque, cette capacité d'évocation sensible en quoi tient, peut-être, la permanence pluriséculaire de cette esthétique pourtant controversée depuis ses débuts. Fondamentalement, le romanesque s'articulerait bien autour d'un « sentiment de l'existence<sup>2</sup> », pour le dire avec Gérard Genette. Ce que l'auteur y invoque, ce que le lecteur y cherche, ce serait « ce sentiment rare d'être enfin le héros de sa propre histoire<sup>3</sup> ».

Morgane KIEFFER  
Université Paris Nanterre  
CSLF - Observatoire des Écritures Contemporaines

---

<sup>1</sup> « La “thymie” (du grec *tumos* qui signifie “cœur, affectivité”, est une humeur, une disposition affective de base. En psychologie, la régulation de l'humeur se définit par une “fonction thymique” (définitions tirées du *Nouveau Petit Robert*, édition 2003). Nous nous servons de cette expression pour désigner des effets poétiques de nature “affective” ou “passionnelle” tels que la tension narrative, le suspense ou la curiosité par exemple. » Raphaël Baroni, *La tension narrative*, *op.cit.*, p. 20, note 2. Dans son introduction, Raphaël Baroni développe plus largement une analyse de la dimension émotionnelle des pratiques sémiotiques prises en compte par la narratologie postclassique, en réaction à l'époque formaliste de la discipline.

<sup>2</sup> Gérard Genette, « Le serpent dans la bergerie », in *Figures I*, Paris, Seuil, « Points », 1966, p. 110.

<sup>3</sup> Dominique Rabaté, « “Créer un peuple de héros”. Le statut du personnage dans les romans de Maylis de Kerangal », in Mathilde Bonazzi, Cécile Narjoux & Isabelle Serça (dir.), *La langue de Maylis de Kerangal*. « Étirer l'espace, allonger le temps », Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2017, p. 73-82, p. 78.

## ÉTHOLOGIE ÉPIQUE, ÉTHIQUE ROMANESQUE ? GRANDEUR ET DÉCADENCE DE L'ÉTHOS DANS LA THÉORIE DU ROMAN DE GEORG LUKÁCS

Il est désormais entendu qu'à partir de la « plaque tournante » spinoziste, l'éthique, de « morale » qu'elle était, devient une « science des manières de l'être » qui fait de toute valeur une fonction indissociable de l'horizon dans lequel elle s'inscrit. Ce n'est pas que les valeurs sont « en crise », comme le récite une formule par trop convenue, mais plutôt qu'elles se doivent de prendre en compte ce qui les entoure comme condition de leur propre existence. C'est ce que l'on peut retenir notamment d'un séminaire consacré à l'*Éthique* de Spinoza par Gilles Deleuze en 1980 à l'Université Paris 8. Voici comment Deleuze, avec les tâtonnements qui caractérisent les aléas de la transmission orale, fonde l'éthique dans la relation en jetant les bases, avec Spinoza, d'une « éthologie » taillée à la mesure de l'homme, c'est-à-dire d'une politique au sens propre :

Et si je me demande quel est le premier sens le plus immédiat du mot éthique, en quoi c'est déjà autre chose que de la morale ? Eh bien ! Je dirais : l'éthique nous est plus connue aujourd'hui sous un autre nom, qui a pris un développement et qui a eu un certain succès. C'est le mot éthologie. Lorsqu'on parle d'une éthologie à propos des animaux, ou même d'une éthologie à propos de l'homme, il s'agit de quoi ? L'éthologie au sens le plus rudimentaire c'est une science pratique. De quoi ? Une science pratique des manières d'être. Alors je dirais : la manière d'être c'est précisément le statut des étants, des existants, du point de vue d'une ontologie pure. En quoi c'est déjà différent d'une morale ? Vous prenez tout ça dans une atmosphère de rêve éveillé, on n'attache pas une importance fondamentale à chaque proposition. On essaie de composer une espèce de paysage qui serait le paysage de l'ontologie. On est des « manières d'être dans l'être », c'est ça l'objet d'une éthique, c'est-à-dire d'une éthologie. Dans une morale, au contraire, il s'agit de quoi ? Il s'agit de deux choses qui sont fondamentalement soudées. Il s'agit de l'essence et des valeurs. Une morale [...] c'est une opération qui nous rappelle à l'essence, c'est-à-dire à notre essence, et qui nous y rappelle par les valeurs. Vous voyez bien que ce n'est pas le point de vue de l'être. Je ne crois pas qu'une morale puisse se faire du point de vue d'une ontologie. Pourquoi ? Parce que la morale ça implique toujours quelque chose de supérieur à l'être ; ce qu'il y a de supérieur à l'être c'est quelque chose qui joue le rôle de l'Un, du Bien, c'est l'Un supérieur à l'être<sup>1</sup>.

Si Deleuze aborde le problème de l'éthique à partir d'un « paysage ontologique », c'est qu'il ne sait que trop bien que l'on désire et que l'on se donne des lois *dans un ensemble*. En résumant les propos de Deleuze, nous dirons que l'éthique spinoziste, en tant qu'éthologie, s'oppose à la morale, comme une politique de la « bonne composition des affects » et de l'agencement entre les corps s'oppose au caractère péremptoire d'un impératif éthique sans étayage que l'on dirait programmé pour demeurer inexorablement vain.

Charge à nous de montrer que cette inspiration spinoziste anime aussi en sous-main une œuvre de jeunesse de Lukács (*La Théorie du roman*) et plus précisément l'opposition qui la vertèbre : celle entre l'*épos* et le roman<sup>2</sup>. Nous analyserons d'entrée le lien étroit que Lukács

<sup>1</sup> Université Paris 8, « La voix de Gilles Deleuze en ligne », cours 2 du 9/12/1980 (transcription : Lucie Fossiez). [http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id\\_article=137](http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=137) (consulté le 20/12/2019). L'extrait est un peu long mais sa densité vaut bien le dépaysement.

<sup>2</sup> Dans la mesure où il l'oppose à tout devoir-être, Lukács semble situer l'*épos* dans un domaine proche de ce que Deleuze appelle l'« éthologie » de Spinoza : « Le devoir-être (*Sollen*) tue la vie et tout concept exprime le devoir-être de l'objet ; c'est pourquoi la pensée ne peut jamais parvenir à une vraie définition de la vie et c'est peut-être aussi pourquoi la philosophie de l'art est bien plus adéquate à la tragédie qu'à l'*épos*. » Georg Lukács, *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik*, Neuwied et Berlin, Luchterhand Verlag, 1971 (1916), p. 39. Trad. fr. : *La Théorie du roman*, Paris, éd. Gonthier, 1971, p. 40. Dans la suite de notre article nous donnerons systématiquement entre parenthèses la pagination de l'édition française de l'œuvre, après celle de l'édition allemande. Les extraits de *La Théorie du roman* sont souvent modifiés par rapport à la version française de Jean Clairevoye, la seule existante à ce jour.

établit entre la forme romanesque et l'éthique, pour passer ensuite à l'examen de la façon dont l'éthique se transforme en éthologie au fur et à mesure que la focale de l'auteur se déplace vers l'épos. L'émergence de la problématique « éthologique » sera envisagée à partir de l'opposition entre le récit utopique et l'épos en tant que modalité spécifique du rapport à autrui et au dehors. La fin de notre article sera consacrée au problème de la production épique comme réactivation de l'oralité sous-jacente à la littérature en tant qu'acte de création transpersonnel. C'est dans ce cadre qu'une ouverture vers l'essai de Walter Benjamin sur « Le narrateur » (1936) nous a paru s'imposer comme une évidence.

## LE ROMAN OU LES DERNIERS FEUX D'UN ÉTHOS DÉCHU

Dans *La Théorie du roman* la question éthique est étroitement liée à la réflexion sur la « forme ». Véritable leitmotiv de la spéculation philosophique du jeune Lukács<sup>1</sup>, la création des formes témoigne d'un malaise et d'une quête de rédemption. Le processus de mise en forme atteste du décalage entre une réalité prosaïque et un monde des idées dont les contraintes de la figuration représentent le reliquat. C'est à partir de cette réminiscence<sup>2</sup> concentrée dans des essences archétypales que l'art peut aspirer à racheter un monde déchu à l'âge (romanesque) de la « peccaminosité accomplie » (*Zeitalter der vollendeten Sündhaftigkeit*). Lukács précise à ce propos :

Par rapport à la vie, l'art est toujours un « malgré tout » ; la création des formes est la confirmation la plus profonde que l'on puisse penser de l'existence de la dissonance. Mais, dans tous les autres genres y compris l'épopée, pour des raisons qui maintenant vont déjà de soi, l'acceptation de ce fait est quelque chose qui précède la mise en forme tandis qu'elle est la forme même dans le cas du roman<sup>3</sup>.

Alors que l'épopée et le drame parviennent respectivement à relayer et à sublimer intensivement l'existence, le genre romanesque s'expose à la dissonance qui altère la pureté virginale de la forme – le roman n'est pas pour rien, aux yeux de Lukács, le genre de la « virilité mûrie » (*Form der gereiften Männlichkeit*)... Aussi la forme, dans le cas du roman, acquiert-elle une importance inouïe du fait non pas de son pouvoir de transcender la contingence, mais de la contradiction, autrement dit de la crise, qui niche en son sein. Pour preuve que la forme, en tant qu'épure d'une vie essentielle, ne saurait être dissociée de l'axiomatique des valeurs qui la structure, la description de son entropie, dans *La Théorie du roman*, procède parallèlement à celle de l'éthique. Lukács précise à ce propos que le roman diffère des autres genres où l'éthique précède toute objectivation esthétique :

Là [dans les autres genres] l'éthique est une prémisses purement formelle qui, par sa profondeur, permet d'accéder jusqu'à l'essence requise par la forme et, par son étendue, d'atteindre la totalité également requise par la forme et qui crée, grâce à son caractère englobant, l'équilibre des éléments dont le mot *juste* n'est que la traduction dans le langage de l'éthique pure<sup>4</sup>.

Dans le drame notamment, l'éthique ne se pose pas comme problème dans la mesure où elle est concentrée dans une essence, un devoir-être qui culmine depuis un temps immémorial dans la « collision » tragique. Quant à l'épos, le caractère a-problématique de la communauté

<sup>1</sup> Cf. Georg Lukács, *Die Seele und die Formen*, Neuwied et Berlin, Luchterhand Verlag, 1966 (1911). Trad. fr. : *L'Âme et les formes*, Paris, Gallimard, 1974.

<sup>2</sup> Le reliquat de la vie essentielle concentré dans les formes se présente, chez le jeune Lukács, comme un dispositif proche de la « réminiscence » platonicienne.

<sup>3</sup> Georg Lukács, *Die Theorie des Romans*, op. cit., p. 62 (66-67).

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 62 (67).

dont il est l'expression semble situer ses réalisations en-deçà de toute exigence de renouer avec la transcendance d'une vie autre. La différence décisive entre le drame et l'*épos* réside dans l'attachement indestructible de ce dernier « à l'être-là (*Dasein*) et à l'être-ainsi (*Sosein*) de la réalité<sup>1</sup> ». C'est pourquoi, alors que « le concept d'essence, sitôt posé, conduit à la transcendance<sup>2</sup> », la poésie épique n'a pour objet depuis toujours que la vie. Rien de tel en revanche dans le roman qui, n'étant ni le prolongement d'un univers a-problématique ni une forme inébranlable à opposer à un monde en butte à l'entropie des valeurs, doit inventer son éthique au gré des circonstances :

Ici [dans le roman], en revanche, l'éthique, l'intention est visible au cœur même de la structuration de chaque détail. Elle est, dans son contenu le plus concret, un élément efficace de la construction de la poésie elle-même. Ainsi, contrairement aux autres genres dont la caractéristique essentielle est de reposer dans une forme achevée, le roman apparaît comme quelque chose en devenir, comme un processus<sup>3</sup>.

La présence de l'éthique dans le roman est donc fonction de la menace à laquelle elle est soumise. Alors que dans l'*épos* et dans le drame l'éthique se livre respectivement *immédiatement* et *comme forme transhistorique*<sup>4</sup>, le roman part en quête d'un *éthos* qui, ne pouvant s'appuyer ni sur une base sociologique ni sur la pérennité d'un apriori formel, doit être créé de toutes pièces par induction, voire par *inférence* de la part du lecteur, véritable double et adjuvant virtuel du héros égaré dans sa quête fébrile du sens. C'est pourquoi l'éthique romanesque est moins liée à une forme qu'à sa dislocation. Il importe de souligner que, alors que l'épopée et le drame impliquent un public élargi et coïncidant potentiellement avec la communauté entière, le roman – comme l'observera Benjamin dans son essai sur « Le narrateur » qui prolonge à bien des égards *La Théorie du roman* – présuppose une « privatisation » de la réception de la part d'un sujet qui puise au plus profond de lui-même, dans la solitude, le déchiffrement de l'énigme que l'œuvre lui tend. En ce sens dans le roman l'éthique demeure de part en part implicite, à l'instar des valeurs enfouies dont le héros ne saurait faire le deuil<sup>5</sup>.

Lukács soulève à nouveau le problème de l'éthique dans le chapitre de *La Théorie du roman* consacré au « romantisme de la désillusion ». Rappelons que, contrairement aux romans de « l'idéalisme abstrait », dont les héros, comme don Quichotte, sont dotés d'une conscience plus étroite que leur environnement, les romans de l'âge du désenchantement (dont le prototype est *L'Éducation sentimentale*) sont caractérisés par des héros à la conscience trop « large » pour la communauté dont ils sont issus. Alors cependant que don Quichotte, malgré la brachylogie anachronique qui ensorcelle sa vision du monde, se bat jusqu'au bout contre le prosaïsme ambiant, la richesse intérieure des héros à la Frédéric Moreau aboutit au renoncement à toute lutte qui aurait pour fin de se réaliser concrètement, hors de vaines rêveries<sup>6</sup>. Une telle attitude

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 38 (39).

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 62 (67).

<sup>4</sup> L'*épos* trouve son éthique déjà littéralement préfigurée dans l'*éthos* de la communauté. Le drame, en revanche, comme on l'a vu, sauvegarde et configure intensivement l'éthique par la fibre inébranlable de son héros et par la « collision » qui le couronne.

<sup>5</sup> Lucien Goldmann a particulièrement insisté sur le caractère implicite des « valeurs authentiques » qui, « sans être manifestement présentes dans le roman, organisent [...] l'ensemble de son univers. » Lucien Goldmann, « Introduction à une sociologie du roman », dans *Pour une sociologie du roman*, Paris, Gallimard, « Idées », 1965, p. 23.

<sup>6</sup> On peut remarquer une analogie entre les deux séquences du roman dégagées par Lukács dans *La Théorie du roman* (« l'idéalisme abstrait » et le « romantisme de la désillusion ») et les deux phases de la production romanesque dont parle Lucien Goldmann dans « Introduction à une sociologie du roman » : « a) La première (période) transitoire pendant laquelle la disparition de l'importance de l'individu entraîne les tentatives de remplacement de la biographie comme contenu de l'œuvre romanesque par des valeurs nées d'idéologies différentes [...] b) La deuxième période, qui commence à peu près avec Kafka pour aller jusqu'au nouveau roman contemporain et qui [...] se caractérise par l'abandon de tout essai de remplacer le héros problématique et la biographie par une autre réalité et par l'effort pour écrire le roman de l'absence de sujet, de la non-existence de toute recherche qui progresse. » *Ibid.*, p. 51.

s'inscrit en faux contre celle de l'intériorité épique qui, ne cédant pas au lyrisme, se révèle plus apte à prendre du recul par rapport au vécu immédiat du sujet et à son *pathos*<sup>1</sup>.

Nous avons vu que le roman se caractérise par une impasse aboutissant à une dramatisation sans précédents de l'éthique, mais qu'en est-il de l'axiomatique des valeurs dans l'*épos*, ancêtre générique dont le roman s'est progressivement affranchi, non sans en garder une nostalgie aigüe ? Afin de cerner les traits de l'éthologie propre à l'*épos*, nous commencerons par mesurer l'écart qui la distingue de la modélisation abstraite d'une éthique a priori dans le récit utopique.

### UN ÉPOS EN-DEÇÀ DU BIEN ET DU MAL

L'incontestable préséance accordée à l'*épos* dans *La Théorie du roman* ne rime ni avec la canonisation d'un *corpus* littéraire (fût-ce celui que l'on appelle par commodité « homérique ») ni avec la nostalgie d'un univers de valeurs inébranlables révolu à jamais. Elle lorgne plutôt vers l'ensemble, l'univers qui rendrait possible la littérature comme pratique commune. Autrement dit, *La Théorie du roman* colporte moins la nostalgie d'Homère que celle du monde où Homère a déployé sa voix. Ce monde est celui d'une vie littéralement saturée de sens, où « tout se produit en elle sans que rien en soit exclu ou y renvoie à un dehors plus haut<sup>2</sup> » et où nulle séparation étanche entre les sphères de l'existence n'est possible. Dans cette totalité en-deçà du bien et du mal où le beau s'identifie encore au « bon », aucune forme n'est ressentie comme telle et toute œuvre est *partage* au même titre que *création* individuelle :

Il n'est totalité possible de l'être que là où tout, déjà, est homogène avant d'être investi par les formes, où les formes ne sont pas des contraintes, mais la simple prise de conscience, la venue à jour de tout ce qui, au sein de tout ce qui doit recevoir forme, sommeillait comme obscure aspiration (*Sensucht*). Là où le savoir est vertu et la vertu bonheur, là où la beauté manifeste le sens du monde<sup>3</sup>.

Alors que le drame et le lyrisme se nourrissent respectivement de l'essence ou du *pathos* subjectif, dans lesquels ils donnent forme à « un monde peut-être problématique, mais qui contient tout et se suffit à lui-même<sup>4</sup> », la poésie épique demeure rivée à une immanence radicale qui récuse toute distinction entre le Moi intelligible et le Moi empirique. Il s'agit ainsi de rappeler, pour Lukács, que l'*épos* est censé s'appuyer sur un rendu le plus fidèle possible du réel, mais aussi et surtout qu'il est sous condition d'un certain nombre de modalités historiques d'effectuation de l'œuvre<sup>5</sup>. Quant aux rêves utopiques, leur caractère abstrait empêche le roman d'accéder à la dimension authentiquement épique vers laquelle tout grand romancier tend comme vers un idéal qui ne dit pas son nom :

Toute tentative d'épopée réellement utopique est nécessairement vouée à l'échec, car il faut que, du point de vue subjectif ou objectif, elle s'élève au-dessus du donné empirique (*Empirie*) et le transcende, par conséquent, vers le domaine du lyrisme ou le drame. Et d'une telle transcendance, la poésie épique ne saurait jamais tirer aucun profit<sup>6</sup>.

<sup>1</sup> L'intériorité épique se réalise, d'après Lukács, « sur le mode conscient et de la distance (*in einer bewußten und Abstandvollen Weise*) » p. 100 (111). On pourrait observer que, du point de vue strictement lexical, cette *Abstand* épique – ailleurs (p. 39 (41)) il est même question de *Distanz* – n'a rien à voir avec la « distanciation » (*Verfremdung*) brechtienne, et pourtant...

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 26 (p. 25).

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 37 (p. 38).

<sup>5</sup> Dans l'Antiquité, les conditions d'effectuation de l'*épos* sont celles dégagées par Florence Dupont dans *Homère et Dallas. Introduction à une critique anthropologique*, Paris, Hachette, « Les essais du XX<sup>e</sup> siècle », 1991. Il s'agit notamment de la double énonciation aède-Muse donnant lieu à un « discours performatif à la deuxième personne », de la présence d'un auditoire soudé communiant avec la voix psalmodiante dans le cadre du banquet en tant que lieu de partage etc.

<sup>6</sup> Georg Lukács, *Die Theorie des Romans*, *op. cit.*, p. 37 (38-39).

Au lieu d'évoquer en tant qu'exemples de stylisation utopique (comme on pourrait s'y attendre) les œuvres de Th. More, T. Campanella, F. Bacon ou L.-S. Mercier, Lukács met en cause d'abord l'épos de « seconde main » de l'*Énéide*<sup>1</sup>, poème dont les héros sont acculés à « une existence d'ombres, froide et mesurée, nourris du sang d'une belle ardeur qui s'est immolée pour faire revivre ce qui est à jamais disparu<sup>2</sup> ». Virgile s'étant évertué à ressusciter l'épos à une époque où Homère était déjà un « astre refroidi », l'*Énéide* se présente comme une œuvre épigonale qui ne parvient pas à se hisser à la splendeur aurorale du feu hellénique. C'est pourquoi son épos ressemble davantage à un mirage utopique, à une existence de façade, qu'au tableau vivant d'une communauté en acte. L'autre exemple d'épos dévoyé à des fins « utopiques » est, dans *La Théorie du roman*, celui des romans de Zola, dont la monumentalité se réduit à « un monotone saisissement devant les ramifications multiples et pourtant discernables d'un système sociologique de catégories qui prétend saisir intégralement la vie de son époque<sup>3</sup> ». Si Lukács associe l'*Énéide* et les *Rougon-Macquart* dans une même visée critique, c'est que l'héroïsme crépusculaire du poème de Virgile et le biologisme réducteur du cycle zolien plaqueraient subrepticement une thèse abstraite sur une réalité mouvante dont ils ne parviendraient pas à saisir le réseau complexe des déterminations causales. En tant que stylisations émanant respectivement d'un univers de valeurs anachronique et d'un dogmatisme « scientifique » ravalé à vue de l'esprit, les œuvres de Virgile et de Zola échoueraient à figurer, en les amplifiant, les virtualités qui nourrissent la plasticité épique.

La critique d'un écrivain comme Zola, ayant fait de la compréhension des mécanismes de l'ontogenèse sociale dans la France fin de siècle l'objet d'une vaste entreprise romanesque, montre bien que pour Lukács la *mimésis* épique est moins une reproduction du monde qu'un dispositif d'intensification des déchirures qui lézardent la société :

[...] Elle [la grande poésie épique] peut parfois *accélérer la vie, conduire telle réalité qui se cache ou s'étirole jusqu'à telle fin utopique qui lui est immanente*, mais elle ne pourra jamais, à partir de sa forme, dépasser l'étendue et la profondeur, la justesse (*Abrundung*) et la manifestation sensible, la richesse et l'ordonnance de la vie historiquement donnée<sup>4</sup>.

Si donc *La Théorie du roman* préfigure les développements ultérieurs de Lukács en matière de réalisme (que l'on songe aux essais des années 1930 sur les réalistes français du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>5</sup>), c'est dans la mesure où elle cautionne déjà une idée de la *mimésis* comme saisie de ce qu'Ernst Bloch appellera la « non-contemporanéité » (*Ungleichzeitigkeit*) du temps à lui-même. Alors que les uchronies, utopiques aussi bien que dystopiques, sont tournées en général vers le futur, l'épos demeure arc-bouté sur un passé qui a beau être « absolu » (comme le prétendait Bakhtine), il n'en fait pas moins signe vers l'avenir. Si donc la production épique, aux yeux de Lukács, retrouve son souffle à travers le grand roman russe de Tolstoï et Dostoïevski, c'est aussi que les conditions historiques de la Russie rurale ont aidé ces romanciers à objectiver une alternative à l'atomisation des liens sociaux typique des sociétés marchandes pleinement développées. Alors que le marxisme vulgaire de la deuxième Internationale conçoit le progrès des forces productives comme le seul viatique pour l'émancipation de la société, Lukács semble puiser l'espoir d'un basculement politique dans un pays régi par une économie et une culture encore largement féodales. Il importe de préciser que la Russie au début de la Première Guerre

<sup>1</sup> Virgile a thématiqué son propre épigonisme mélancolique au chant III de l'*Énéide*, lorsqu'Énée débarque à Buthrote, ville de l'Épire conçue par Andromaque et Hélénos comme une copie réduite d'Ilion : la patrie engloutie à jamais par l'histoire. Cet épisode fera l'objet d'une reprise spectaculaire dans le poème « Le Cygne » de Baudelaire. Voir, à ce propos, l'exégèse magistrale proposée par Dolf Oehler dans *Juin 1848. Le spleen contre l'oubli. Baudelaire, Flaubert, Heine, Herzen, Marx*, Paris, La Fabrique, 2017.

<sup>2</sup> Georg Lukács, *Die Theorie des Romans*, op. cit., p. 40 (41).

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 37 (p. 38). C'est nous qui soulignons.

<sup>5</sup> Georg Lukács, *Balzac et le réalisme français*, Paris, Maspero, 1999.

mondiale représente, aux yeux de Lukács, ce qu'elle était déjà pour le dernier Marx de la lettre à Vera Zassoulitch du 8 mars 1881 : à savoir un pays où, en dépit d'une pauvreté extrême, l'*obchtchina* (la commune rurale) a su préserver des coutumes et des formes de vie en décalage par rapport à la rationalisation du capitalisme conquérant<sup>1</sup>. Ainsi, si Tolstoï et Dostoïevski incarnent une chance pour la littérature à venir, c'est que la Russie préindustrielle fournit un soubassement propice aussi bien à la persistance de l'*épos* qu'aux surprises que l'histoire garde en réserve.

Dans la partie de son étude consacrée au « romantisme de la désillusion », Lukács pose de façon directe la question des rapports entre l'« éthique » romanesque et l'« utopie » :

La question hiérarchique du rapport de surordination et de subordination entre la réalité extérieure et intérieure constitue le problème éthique de l'utopie ; la question de savoir jusqu'à quel point se justifie éthiquement la pensée de la perfectibilité du monde, jusqu'à quel point on est fondé à édifier sur cette base une vie qui soit ronde (*rund*) et qui n'aboutisse pas à un vide plutôt qu'à une fin, selon le mot de Hamann. Du point de vue de la forme épique voici comment se pose le problème : cette correction qu'on impose au réel pour le parfaire, peut-elle se transformer en des actes qui, indépendamment de leur réussite ou de leur échec extérieurs, démontrent le droit de l'individu à cette souveraineté, qui ne soient pas compromettants pour l'intention qui les a inspirés<sup>2</sup> ?

Présentant l'utopie désincarnée comme l'un des agents de l'hétérogénéité des fins, Lukács insiste implicitement sur l'interdépendance des principes éthiques et des conditions éthologiques de leur réalisation, conditions fautes desquelles il se peut que l'éthique aboutisse à ce que Sartre appellera des « contrefinalités ». Dès lors si les constructions philosophiques les plus généreuses « tournent mal » en dépit de leurs intentions, c'est dans la mesure où elles tablent sur des impératifs moraux faisant fi de l'immanence. C'est ainsi que le bien, en tant que valeur désincarnée incapable de s'objectiver dans un plan de consistance adéquat, ne saurait qu'aboutir à une vie mutilée. Il importe de souligner que la démonstration de ce théorème, dans *La Théorie du roman*, se situe entièrement au niveau du rendu artistique. L'œuvre littéraire étant le lieu d'un véritable *experimentum mundi* (d'après la belle définition d'Ernst Bloch<sup>3</sup>), toute réussite formelle ne saurait être mesurée qu'à l'aune de sa capacité à donner vie à un monde où tout « se tient ». C'est pourquoi (réciproquement) toute défaillance de la forme est le symptôme d'une insuffisance éthologique, c'est-à-dire de l'incapacité de détecter les véritables causes de la dégradation des liens sociaux et d'indiquer les moyens aptes à leur rétablissement. Il se peut dès lors que, par son réalisme, le jeune Lukács soit déjà beaucoup plus matérialiste et versé dans l'ontologie qu'on ne le pense d'habitude et qu'il ne l'écrive lui-même en 1962 dans sa postface à *La Théorie du roman*, très critique à l'égard de son propre ouvrage de jeunesse.

### DE QUOI L'ÉPOS EST-IL LE NOM ?

Dans les pages conclusives de *La Théorie du roman*, Lukács évoque « les rares moments [...] tout à fait grands » de l'œuvre de Tolstoï comme la préfiguration de la « forme rénovée de l'épopée<sup>4</sup> » dont les romans de Dostoïevski représenteraient la réalisation la plus aboutie. Mais quelles sont les caractéristiques propres d'une telle production, qui justifieraient l'espoir dans le rôle rédempteur d'un genre (l'*épos*) que Bakhtine considérait comme à jamais révolu ? L'un

<sup>1</sup> L'échange épistolaire entre Vera Zassoulitch et Marx se trouve dans Karl Marx, Michael Löwy, Pier Paolo Del Poggio, Maximilien Rubel, *Le dernier Marx, communisme en devenir*, Paris, Eterotopia France/Rhizome, 2018, p. 57-76.

<sup>2</sup> Georg Lukács, *Die Theorie des Romans*, op. cit., p. 101 (p. 112). Le vide (*Loch*) et la fin (*Ende*) s'opposent ici comme les représentants respectivement du mauvais infini hégélien (l'infini quantitatif qui peut toujours être augmenté d'une unité à partir d'un manque) et du bon (l'infini qui trouve en lui-même sa propre limite).

<sup>3</sup> Voir Ernst Bloch, *Experimentum mundi. Question, catégories de l'élaboration, praxis*, Paris, Payot, 1981.

<sup>4</sup> Georg Lukács, *Die Theorie des Romans*, op. cit., p. 136 (154).



des critères permettant de distinguer l'éthologie épique de l'éthique romanesque est une certaine idée du rapport entre la subjectivité créatrice et son dehors.

Histoire d'insister sur les liens insécables entre la production épique et son contexte d'énonciation, Lukács n'a de cesse de marteler que l'*épos* implique une existence heureuse dès avant toute création littéraire dans « le processus prépoétique de transformation mythologique de la vie entière ». C'est pourquoi les vers d'Homère « ceignent d'une guirlande de liberté ce qui est déjà libre de toute contrainte<sup>1</sup>. » Cette porosité de l'*épos* à l'égard de l'environnement où il « pousse » naturellement, comme un bourgeon printanier, est à l'origine de l'effet que Lukács définit comme la « passivité » de l'esprit épique, véritable préfiguration de sa doctrine du « réalisme » (dont le mot d'ordre est cependant totalement absent de *La Théorie du roman*). Que l'on songe à Dante et à Goethe. Le décalage entre des œuvres de jeunesse telles que *La Vita nuova* ou *Werther* et les chefs-d'œuvre épiques de la maturité (la *Divine comédie* et le cycle de *Wilhelm Meister*) s'explique, aux yeux de Lukács, par l'aptitude de leurs auteurs à s'effacer progressivement au profit d'un monde objectif, un « dehors » souverainement indifférent au sujet et à ses états d'âme :

Tel est le paradoxe de la subjectivité propre au grand *épos*, son « qui perd gagne » (*wirf weg, damit du gewinnst*) ; toute subjectivité créatrice devient lyrique et participe seule à la grâce, à la révélation du tout, celle qui ne fait qu'accueillir et n'est pour le monde qu'un pur organe réceptif (*Aufnahmeorgan*), en toute humilité<sup>2</sup>.

Cervantès lui aussi a atteint le sommet de son art avec le *Quichotte*, dans la mesure où il a mis en sourdine sa subjectivité au profit de « l'humour du monde ». En revanche les romans de Sterne et Jean-Paul Richter, trop complaisants à l'égard d'une subjectivité hypertrophiée, ne font miroiter que « les reflets purement subjectifs d'un fragment de monde, lui-même purement subjectif et, par ce fait, limité, étroit et arbitraire<sup>3</sup>. »

Mais cette « passivité » du sujet par rapport à son milieu, loin d'être le simple gage d'une objectivité esthétique sans faille, implique en retour une réactivation des réalités mouvantes où l'œuvre inscrit sa frappe. Si l'*épos* jouit d'une telle prééminence dans l'examen lukacsien des formes littéraires c'est qu'il est le seul genre qui table sur une pratique totalisante embrassant l'œuvre et son contexte. C'est pourquoi le mirage d'un retour de l'*épos* a exercé une telle séduction sur toute une génération d'esprits (d'Alfred Döblin à Bertolt Brecht, en passant par Carl Einstein<sup>4</sup>) connus pour leur attitude résolument tournée vers l'expérimentation. Or, la prise en compte simultanée de l'œuvre et de son horizon comme totalité vivante pose tout d'abord *la question cruciale du partage entre ce qui est et ce qui n'est pas de l'art*. La conception de l'*épos* comme *litteratura communis* ouvre ainsi implicitement sur une nouvelle alliance entre la production littéraire et des pratiques de la vie quotidienne tenues pour marginales qui exigent désormais d'être reconnues dans leur spécificité et pour leur apport indispensable à la vitalité de la sphère esthétique.

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 49 (51).

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 44 (46). « *Wirf weg, damit du gewinnst* » signifie littéralement « jette loin afin de gagner ». Il s'agit d'une allusion explicite à la dialectique hégélienne d'*Entäußerung* et *Rücknahme* (dessaisissement et réappropriation) par laquelle l'esprit s'« aliène » (d'autres diront « s'objective ») dans le monde pour mieux revenir à lui-même.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 45 (47).

<sup>4</sup> À propos de la présence de l'épique en tant que genre destiné à supplanter à terme le roman, voir notamment Carl Einstein, « Über den Roman. Anmerkungen », in Hartmut Steinecke et Fritz Wahrenburg (éd.), *Romantheorie. Texte vom Barock bis zur Gegenwart*, Stuttgart, Philipp Reclam jun., 1999, p. 403-406. Trad. fr. : « Sur le roman. Notes », dans Lionel Richard (éd.), *Expressionnistes allemands. Panorama bilingue d'une génération*, Paris, Maspero, 1974, p. 286-289 ; Alfred Döblin, « Der Bau des epischen Werks », dans *Aufsätze zur Literatur*, Olten, Fribourg-en-Brisgau, Walter-Verlag, 1963, p. 103-132. Trad. fr. « La construction de l'œuvre épique », in *L'art n'est pas libre, il agit. Écrits sur la littérature (1913-1948)*, Marseille, Agone, p. 119-154. Quant à Brecht, la pratique de son « théâtre épique » témoigne abondamment d'un penchant expérimental avéré et jamais démenti.

Dans le sillage des avant-gardes surréalistes et situationnistes, Jacques Rancière est peut-être le penseur contemporain qui s'est le plus employé à démontrer à quel point le déplacement de la frontière entre l'esthétique et ce qui lui est apparemment étranger est le véritable enjeu de tout art. Ce que Rancière écrit à propos d'un film de montage comme *L'Homme à la caméra* de Dziga Vertov, où les aspects les plus disparates de la quotidienneté se côtoient dans un flux d'images (celui du *Kino-glaz*<sup>1</sup>) qui semble récuser toute hiérarchie entre les phénomènes, est dès lors valable aussi pour définir la nature de l'*épos* selon le jeune Lukács :

Cette égalité vient en effet révoquer la hiérarchie ancestrale des formes de vie : celle qui séparait les hommes actifs et les hommes passifs, qui les séparait dans leur manière d'être en mouvement comme dans leur manière d'être en repos. [...] Ce qui est moderne, ce n'est pas l'homme ou la femme épousant, sur l'axe horizontal du temps, le rythme accéléré des machines, c'est l'abolition, sur son axe vertical, de la hiérarchie séparant les hommes mécaniques et les hommes libres. *C'est la redistribution non hiérarchique des formes fondamentales de l'expérience sensible*. La tâche de l'avant-garde, telle que Vertov l'exécute, est de construire le nouveau sensorium égalitaire au sein duquel toutes les activités sont égales et font partie du même mouvement<sup>2</sup>.

Ce n'est pas le moindre paradoxe de l'esthétique du futur contempteur du « roman de montage<sup>3</sup> » que de trouver la réalisation peut-être la plus rigoureuse de sa conception juvénile de l'*épos* précisément dans un cinéma qui a fait du montage des aspects les plus disparates de la vie saisis sur le vif sa raison d'être et sa devise...

L'une des clefs qui nous permettent de dresser le portrait-robot de l'*épos* à venir dont l'ombre plane sur *La Théorie du roman* comme la grande promesse que l'esthétique lukacsienne de la maturité ne tiendra peut-être qu'à moitié, est dissimulée dans les toutes dernières lignes de cet ouvrage de jeunesse jalonné de part en part de formules aussi énigmatiques que messianiques. Dans un *excipit* résolument tourné vers Dostoïevski, dont les œuvres sont les premières à présenter le « monde nouveau » comme « simple vision de la réalité », « en dehors de toute lutte contre ce qui existe<sup>4</sup> », Lukács écrit :

Il [Dostoïevski] appartient au monde nouveau et seule l'analyse de la forme de ses œuvres peut montrer s'il est déjà l'Homère ou le Dante de ce monde ou s'il ne fait que livrer les chants que les poètes qui viendront après lui tisseront en une grande unité avec d'autres précurseurs ; s'il n'est qu'un commencement ou déjà un accomplissement<sup>5</sup>.

Peut-être dans ce passage où résonne une allusion à peine voilée à la théorie « analytique », dite aussi « pluraliste », qui, au XIX<sup>e</sup> siècle, présente les poèmes homériques comme un tricotage de lais, voire de micro-compositions épiques, Dostoïevski n'est-il ni un commencement ni un accomplissement, mais à la fois l'un *et* l'autre, à savoir le chanfre d'un temps où la littérature renoue avec ses débuts et cesse d'être un patrimoine strictement individuel.

Vingt ans jour pour jour (ou presque) après *La Théorie du roman*, Walter Benjamin, publie son essai sur « Le narrateur » : un texte qui, pour être implicitement circonspect à l'égard de certaines prises de position lukacsiennes des années 1930, n'en reprend pas moins à son compte certaines intuitions du jeune Lukács au sujet notamment de l'*épos* ancien. Dans cet écrit

<sup>1</sup> Il s'agit du Ciné-Œil théorisé par Vertov et son école de film documentaire, refusant tout scénario, tout décor et tout jeu de l'acteur. Voir Dziga Vertov, « Le film Ciné-Œil », « L'importance du cinéma non joué », dans *id.*, *Articles, journaux, projets*, Paris, Union Générale d'Éditions, « 10/18 », 1972, p. 51-62.

<sup>2</sup> Jacques Rancière, « La modernité repensée », dans *id.*, *Les temps modernes. Art, temps, politique*, Paris, La Fabrique, 2018, p. 76-77. De Jacques Rancière voir aussi : *Le Partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000 et surtout *Aisthesis : scènes du régime esthétique de l'art*, Paris, Galilée, 2011.

<sup>3</sup> Voir Georg Lukács, « Reportage ou figuration. Remarques critiques à propos d'un roman d'Ottwald », dans Carlo Arcuri, Andreas Pfersmann (éd.), « Lukács 2016 : cent ans de *Théorie du roman* », *Romanesques* n°8, 2016, p. 85-108.

<sup>4</sup> Georg Lukács, *Die Theorie des Romans, op. cit.*, p. 137 (155).

<sup>5</sup> *Ibid.*

consacré à un grand conteur de la Russie rurale du XIX<sup>e</sup> siècle, Nikolaï Leskov, Benjamin commence par renouer avec une certaine idée de l'oralité. Conformément aux conclusions d'hellénistes comme Milman Parry, dont il aurait bien pu « croiser » la production scientifique<sup>1</sup> dans les années 1930 lors de ses consultations fébriles à la Bibliothèque nationale, Benjamin présente le narrateur comme un aède des temps modernes dont l'écrit n'a pour fonction que d'intercepter la parole au plus près de la performance orale :

L'expérience transmise de bouche en bouche est la source à laquelle tous les conteurs ont puisé. Et parmi ceux qui ont couché leurs récits par écrit, les plus grands sont ceux dont le texte s'éloigne le moins de la parole des innombrables conteurs anonymes<sup>2</sup>.

L'anonymat d'un narrateur collectif est ici le corollaire de l'oralité comme gage de l'interchangeabilité des rôles entre le conteur et des auditeurs censés devenir le relais d'une transmission potentiellement sans fin. Quant à l'*épos* dont il est question dans *La Théorie du roman*, il s'agit moins d'un retour de la littérature à ses origines que de la réalisation du dessein que tout récit garde en réserve depuis un temps immémorial : celui d'un grand agencement d'énonciation apte à déplacer durablement les lignes de démarcation entre la production et la réception de la littérature, de même qu'entre la sphère esthétique et les « arts de faire » échus en partage au temps quotidien. Ce projet toujours inachevé est celui d'une nouvelle cartographie de l'art et de la littérature qui part pour une fois de leurs conditions d'effectuation et des pratiques qui les entourent. C'est pourquoi l'« éthologie » détectée par Deleuze comme le cœur de l'*Éthique* de Spinoza peut être tenue pour l'un des principes instigateurs du nouveau partage du sensible dont l'« *épos* » aussi est le nom.

Carlo ARCURI  
Université de Picardie Jules Verne  
Roman & Romanesque /CERCLL

---

<sup>1</sup> Benjamin aurait pu consulter à la Nationale l'étude pionnière de Milman Parry : *L'épithète traditionnelle dans Homère*, Paris, Les Belles Lettres, 1928. Il s'agit de la Thèse de doctorat soutenue à Paris la même année de sa publication, où Parry démontre le caractère formulaire de l'*épos* homérique, en tant que moyen de mémorisation dans le cadre de la transmission orale du poème.

<sup>2</sup> Walter Benjamin, « Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows », *id.*, *Gesammelte Schriften*, II, 2, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1977, p. 440. Trad. fr. : « Le conteur. Réflexions sur l'œuvre de Nicolas Leskov », *in id.*, *Œuvres III*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 2000, p. 116.

DOSSIER :

ROMANESQUE ET ÉCRITS PERSONNELS :  
ATTRACTION, HYBRIDATION, RÉSISTANCE (XVII<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> SIÈCLES)

MODÈLE ROMANESQUE, MODÈLE IMPOSÉ ?  
LE CAS DES MÉMOIRES

## LES *MÉMOIRES* DU CARDINAL DE RETZ, LES FRONTIÈRES DE LA FACTUALITÉ OU UN AUTRE PARADIGME DU ROMANESQUE

Les *Mémoires* du cardinal de Retz<sup>1</sup> parurent en 1717, les trois premières éditions se vendirent à peine publiées. On les trouvait sur « la toilette des femmes et sur le comptoir des marchands ». Lemontey ajoute : « C'était le roman de toutes les têtes, le rêve de toutes les nuits<sup>2</sup> ». La fascination qu'ont exercée et qu'exercent encore les *Mémoires* du cardinal de Retz sur leurs lecteurs résulte d'une singularité d'écriture inédite, car ce récit procède d'une interaction entre une narration écrite et composée en secret et des petits récits oralisés, adaptés voire réinventés pour séduire une audience avide de connaître les coulisses de la Fronde. La Rochefoucauld épingle d'ailleurs son vieil adversaire en relevant que son « imagination lui fournissait plus que sa mémoire<sup>3</sup> », et l'abbé de Choisy estime même que le vieux prélat « avait un petit grain dans la tête » et aimait conter « les aventures de sa jeunesse qu'il ornait d'un peu de merveilleux ». Le cardinal de Retz, lui-même, aurait répondu à quelqu'un qui lui faisait observer que ses narrations tenaient plus de la fiction que de l'histoire : « que voulez-vous, à force de raconter ces circonstances, je me suis persuadé insensiblement qu'elles sont vraies, et j'ai oublié qu'elles sont de mon invention<sup>4</sup> ». Retz se laissait-il emporter par le feu de son récit, compensant les faiblesses de sa mémoire par la force de son imagination ? Ces passages réinventés en partie étaient-ils les moments les plus attendus par ce public complice et curieux qui venait lui rendre visite alors qu'il séjournait à Paris chez sa nièce, la duchesse de Lesdiguières ? Peut-être.

Il faut en tout cas se garder d'oublier leur présence, car ils se trouvent au cœur du récit, et posent le problème des frontières entre le témoignage et la brillante réinvention, entre la fiction romanesque et l'Histoire. Comment définir ces frontières ? Sont-elles repérables, figées ou fluctuantes ? Quels espaces textuels couvrent-elles ? Ces passages, nous obligent-ils à lire les *Mémoires* de Retz autrement, c'est-à-dire comme un lieu d'intelligibilité du passé qui s'inscrit dans un entre-deux singulier qui participe du factuel et de l'invention ? Comment Retz joue-t-il de la veine romanesque, s'inspire-t-il des romans héroïques et sentimentaux<sup>5</sup> pour embellir les événements qui jalonnent l'histoire de sa Vie ?

Pour apporter quelques éléments de réponse, il convient d'examiner la réception de ce texte afin de montrer en quoi deux grilles interprétatives l'une historique, l'autre romanesque ont conditionné nos approches alors même que le mémorialiste, en s'adressant à une destinataire modèle, programme une lecture qui repose sur une interaction entre fiction et factualité.

Dans un second temps, nous étudierons quelques zones d'extraterritorialité, selon l'expression d'Ivan Jablonka<sup>6</sup>, en présentant trois modélisations de l'interaction de la tentation romanesque et de l'écriture factuelle.

### RÉCEPTIONS, HISTOIRE D'UN TEXTE

<sup>1</sup> Cf. *Œuvres du cardinal de Retz*, Marie-Thérèse Hipp et Michel Pernot éd., Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1984. Toutes les références aux *Mémoires* du cardinal de Retz renvoient à cette édition sauf indication contraire.

<sup>2</sup> Pierre-Édouard Lemontey, *Histoire de la Régence*, Paris, 1832, t. 1, p. 184 cité par Régis de Chantelauze, GEF, t. 1, Notice, p. 6 pour les citations.

<sup>3</sup> La Rochefoucauld, *Mémoires*, Louis Martin-Chauffier et Jean Marchand éd., Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1964, p. 8-9.

<sup>4</sup> *Œuvres du cardinal de Retz*, Régis de Chantelauze éd., GEF, t. 1, notice, p. 16.

<sup>5</sup> Selon les catégories de Sorel dans la Bibliothèque française, Paris, 1666.

<sup>6</sup> Ivan Jablonka, *L'histoire est une littérature contemporaine, manifeste pour les sciences sociales*, Paris, Seuil, 2017 (2004), p. 221 et suiv.

S'interroger sur l'influence du romanesque dans les *Mémoires* du cardinal de Retz, c'est certes poser le problème des emprunts, des filiations, des contacts entre l'œuvre et des thèmes relevant de ces fictions (le pastoral, le fabuleux, l'héroïque, le comique-satirique, le psychologique<sup>1</sup>) mais c'est aussi s'interroger sur la position historique et des projections interprétatives du lecteur comme l'a montré notamment Henri Coulet<sup>2</sup> en étudiant la naissance du genre au XVII<sup>e</sup> siècle.

Les *Mémoires* de Retz n'étaient pas à l'origine des *Mémoires*<sup>3</sup>. Une manipulation éditoriale en 1717 a modifié le titre du manuscrit intitulé *Vie du cardinal de Rais* en raison de l'engouement du public pour le genre mémoriel. En effaçant l'intertexte générique des *Vies*, qui plaçait l'ouvrage dans la lignée légendaire des *Vies parallèles* de Plutarque, de la *Vie des douze Césars* de Suétone ou de la *Vie de Bayard*, le nouveau titre invitait à découvrir un récit authentique, factuel et à portée historique. Le manuscrit autographe étant introuvable, certains lecteurs surpris par le décousu de la narration, par les motifs empruntés aux romans héroïques – duels, amours – et leur traitement comique, et par les révélations peu conventionnelles d'un homme d'Église, ont considéré que ce récit était une falsification. Ainsi pendant près de 120 ans, de 1717 à 1837, le récit du cardinal a pu être lu comme des pseudo-mémoires écrits par un faussaire doué et inventif<sup>4</sup>.

En 1837, la redécouverte du manuscrit autographe coupant court à ces hypothèses, les *Mémoires* sont accueillis dans les grandes collections des *Mémoires* pour servir à l'histoire de France<sup>5</sup>. Cette entrée a conditionné une lecture dont les critères s'organisaient à partir d'une vérité historique (même si elle est insaisissable). L'on a relevé les erreurs de date, les omissions, remis en question le rôle joué par le narrateur durant la Fronde et la réalité des longs discours « recopiés après avoir été dits<sup>6</sup> ».

Parallèlement pour les littéraires, les marques factuelles (brièveté des citations du Journal du parlement, ou longue lettre insérée du 22 mai 1655) sont considérées comme des faiblesses d'écriture : ils accusent l'auteur de plagiat ou de remplissage<sup>7</sup>. Alors qu'inversement les défauts d'un récit factuel (subjectivité, complicité avec la narrataire, événements extraordinaires, anecdotes) deviennent les effets romanesques qui font toute la saveur du récit. Ces effets relèvent d'une thématique et d'une écriture. « Nul [autre que le cardinal de Retz] n'aurait pu s'exclamer à bon droit : quel roman que ma vie ! » écrit André Bertièrè<sup>8</sup>. Le critique offre l'inventaire fantastique de ses aventures : duels, déguisements, projets d'enlèvement, passions, conspiration, attentats, tentative d'assassinat, une prison, une évasion spectaculaire sans oublier les jeux de la Fortune et du hasard, qui font partie pour Jean-Yves Tadié de « l'essence de la fiction<sup>9</sup> ». Outre les thèmes, la voix du mémorialiste obéit au principe de la variété, elle

<sup>1</sup> Camille Esmein, *Poétiques du roman, Scudéry, Huet, Du Plaisir et autres textes théoriques et critiques du XVII<sup>e</sup> siècle sur le genre romanesque*, Paris, Honoré Champion Éditeur, 2004, p. 16.

<sup>2</sup> Henri Coulet réunit dans le genre romanesque les aventures héroïques, l'histoire romancée, les mémoires imaginaires, les peintures des mœurs contemporaines etc. « Il suffit qu'à la lecture des textes nous constations des emprunts, des filiations, des continuités de tous ordres, la réalité d'un contact » (Henri Coulet, « Un siècle, un genre ? », *RHLF*, n°3-4, 1977, p. 360-61).

<sup>3</sup> Cf. Marc Hersant, « Les *Mémoires* du cardinal de Retz : "sur le chemin du roman" ? » in Christophe Reffait (dir.), « Romanesque et histoire », *Romanesques* n° 3, 2008, p. 113-128 et « Discordances narratives et vérité dans les *Mémoires* du cardinal de Retz et dans les *Mémoires* du duc de Saint-Simon », Actes du 41<sup>e</sup> Colloque Annuel de la North-American Society for Seventeenth-Century French Literature organisé par Benoît Bolduc et Henriette Goldwyn, New York University, 21-23 mai 2009, Volume I (Biblio 17, volume 194), p. 177-185.

<sup>4</sup> Cf. Sénecé, *Remarques historiques*, *op.cit.*, p. 350.

<sup>5</sup> *Collection complète des Mémoires relatifs à l'histoire de France* de Petitot et Monmerqué, 1819-1829 (2<sup>e</sup> série t. 44-46) et la *Nouvelle collection des Mémoires pour servir l'histoire de France* de Michaud et Poujoulat, 1837-1839 (3<sup>e</sup> série, t. 1).

<sup>6</sup> Cf. Hubert Carrier, « Sincérité et création littéraire dans les « Mémoires » du cardinal de Retz » Paris, *Société d'étude du XVII<sup>e</sup> siècle*, 1971, n°94-95, p. 39-74.

<sup>7</sup> André Bertièrè, *Le Cardinal de Retz mémorialiste*, Paris, Klincksieck, 1977, p. 116.

<sup>8</sup> *Id.*, p. 173.

<sup>9</sup> Cf. Marc Hersant « Les *Mémoires* du cardinal de Retz : "sur le chemin du roman" ? », art. cit., p. 113-128.

emprunte aux romans comiques cette distance pleine d'autodérision<sup>1</sup>, elle passe sur le mode de la confiance puis se transforme en « performance » ; l'histoire devient théâtre ; l'écriture, spectacle donné à admirer. Cette jubilation traduit le « bonheur d'écrire » et la « tentation littéraire<sup>2</sup> ». Elle révèle le pouvoir du romancier qui « distille et suggère son savoir » à travers des prophéties<sup>3</sup>, des symboles<sup>4</sup>, des billets signés de son sang, des menaces de mort et des personnages qui surgissent et disparaissent comme ce « petit homme habillé de noir que je n'avais jamais vu, déclare le mémorialiste, et que je n'ai jamais vu depuis ». Ce mystérieux personnage que le coadjuteur croise avant de voir la reine lui glisse un billet « où ces mots étaient écrits en lettres majuscules : SI VOUS ENTREZ CHEZ LE ROI, VOUS ÊTES MORT. J'y étais; il n'était plus temps de reculer<sup>5</sup> ».

Tous ces lieux romanesques supposent une claire représentation de la frontière qui sépare l'histoire factuelle de la fiction. Les études sur la poétique des Mémoires présupposent cependant son effacement voire sa disparition. Le genre est le « lieu de fusion d'une constellation de matrices narratives diverses<sup>6</sup> », ou le « carrefour des genres en prose<sup>7</sup> » car il accueille différentes natures de textes<sup>8</sup>. Cependant si la nature de ces pièces hétérogènes reste identifiable quand on s'intéresse à leur forme ou à leur appartenance générique, – lettres, portraits, maximes, discours – leur valeur factuelle, référentielle ou au contraire romanesque, reste insaisissable voire instable<sup>9</sup>. Cette difficulté est accentuée par la variation de notre perception de la factualité et de la fiction comme le montrent notamment les travaux de Gérard Genette, de Jean-Marie Schaeffer, de Raphaël Baroni, de Béranger Boulay...

En effet dans notre système littéraire, la fiction, dans le sens d'invention, s'oppose à tout ce qui relève du factuel. Elle doit être écrite intentionnellement et donc rester identifiable et repérable afin que le lecteur entre délibérément dans un système de « feintise ludique partagée<sup>10</sup> » dans lequel ses représentations de la vérité et de la référentialité peuvent être réorganisées puisque la fiction ne renvoie qu'à elle-même. Ajoutons que cette « transparence consensuelle » fonctionne pour des textes factuels avec la même rigueur ; seuls l'événement, le témoignage et l'expérience vécue et vérifiable doivent y être rapportés. Or l'on ne peut que constater l'hybridité du récit du cardinal de Retz. Les lecteurs doivent jouer sur deux dispositifs antagoniques puisqu'il s'agit d'un témoignage authentique et sincère qui rapporte des événements vécus et d'une mise en scène de soi et de l'autre qui joue sur un langage et des procédés empruntés au romanesque. Ce dispositif antagonique joue sur des espaces entre-deux : ils participent du témoignage parce qu'ils donnent au récit l'éclat de l'authenticité, tout en étant des inventions. Certains d'entre eux pourraient être, selon nous, des vestiges de ces récits oraux teintés de merveilleux signalés par les contemporains du prélat.

<sup>1</sup> L'on peut songer, par exemple, aux récits de ses deux premiers duels qui se terminent par la même formule « et ainsi je demurerai là avec ma soutane et un duel... et je demurerai encore là avec ma soutane et deux duels » (*Mémoires*, p. 128, p. 129).

<sup>2</sup> *Id.* p. 171.

<sup>3</sup> Il prophétise en s'adressant au Duc d'Orléans : « Vous serez fils de France à Blois, et je serai cardinal au bois de Vincennes » (*Mémoires*, p. 595).

<sup>4</sup> Ainsi le hausse-cou sur lequel est gravée la figure de « saint Jacques Clément », l'assassin d'Henry III, porté par un officier et qui est rompu selon l'ordre du coadjuteur sur l'enclume d'un maréchal (cf. *Mémoires*, p. 230) ou le récit de l'échec de la conspiration du comte de Soissons qui annonce l'échec politique du coadjuteur.

<sup>5</sup> Cardinal de Retz, *Œuvres, Mémoires*, Marie-Thérèse Hipp et Michel Pernot éd., Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1984, p. 441.

<sup>6</sup> Emmanuèle Lesne-Jaffro, *Poétique des mémoires, (1650-1685)*, Paris, Honoré Champion Éditeur, 1996, p. 23.

<sup>7</sup> Marc Fumaroli, « Les Mémoires au carrefour des genres en prose », *La diplomatie de l'esprit*, Paris, Hermann, 1994, p. 188-189.

<sup>8</sup> Myriam Tsimbidy, *La mémoire des lettres ou les lettres dans les Mémoires*, Paris, Classiques Garnier, « Lettres et Mémoires », 2013.

<sup>9</sup> Les critiques se sont appuyés par exemple sur les *Mémoires* pour dénombrer le nombre de mazarinades qu'il a écrites, oubliant qu'il pouvait sélectionner les titres qui lui paraissaient les plus dignes de lui. Les récentes études ont montré qu'il a publié ou fait publier beaucoup plus de Mazarinades qu'il ne le dit. Voir Myriam Tsimbidy, *Les pamphlets du cardinal de Retz*, Paris, Éditions du Sandre, 2009 ; Jacques Delon, *Œuvres complètes du cardinal de Retz*, Paris, Honoré Champion Éditeur, 2005-2018, t. 7.

<sup>10</sup> Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?* Paris, Seuil, 1999, p. 146.



## MISE EN SCÈNE DE LA RÉCEPTION : AUTHENTICITÉ ET INVENTION

Premier vestige et non le moindre, l'extraordinaire réception programmée par le texte lui-même. Le pacte énonciatif qui s'établit entre le narrateur et sa narrataire présuppose l'existence de ce personnage féminin qui a laissé les critiques perplexes. Nous ne reviendrons pas ici sur les problèmes de son identité<sup>1</sup>. Il convient seulement de relever que le mémorialiste a brouillé toutes les pistes, de sorte que les indices relevés établissent un portrait-robot lenticulaire composé du visage de Mme de Sévigné, de sa fille Mme de Grignan, de Mme de Caumartin, et finalement d'une inconnue. Tous ces portraits induisent des liens différents entre sa confidente et le mémorialiste. Celui-ci passe de la galanterie initiale, à une relation plus didactique quand il imagine que « Messieurs ses enfants<sup>2</sup> » tireront des leçons de son récit. La superposition des identités de la narrataire détruit toute identification possible alors que le dialogue complice impose sa présence ou du moins en crée l'effet. Aussi la situation d'énonciation instaurée par le mémorialiste a-t-elle tout d'une mise en scène romanesque. En incarnant une écoute idéale, la narrataire oriente toute la narration, justifie les digressions et se trouve à la source même de l'entremêlement du factuel et fictionnel.

Sa présence autorise des commentaires qui sont le propre d'un narrateur romancier conscient de ses effets et de la composition de son texte. La narrataire est toujours sollicitée dans les conjonctures du récit. Pensons par exemple aux effets d'annonce à la fin de la première partie des *Mémoires* (« je vais monter sur le théâtre, où vous verrez des scènes, non pas dignes de vous, mais un peu moins indignes de votre attention<sup>3</sup> »), à l'introduction des événements de janvier 1649 (« vous allez voir des scènes au prix desquelles les passées n'ont été que des verdure et des pastourelles<sup>4</sup> ») ou à la présentation de la fameuse galerie<sup>5</sup> (« je sais que vous aimez les portraits<sup>6</sup> »). Le narrateur joue encore sur des procédés d'attente en imitant une technique utilisée par Scarron dans son *Roman comique* : il abandonne par exemple des envoyés du parlement partant à Rueil et propose à sa narrataire de les retrouver plus loin dans son récit<sup>7</sup>.

Si elle s'efface au cœur des développements sérieux comme les comptes rendus des séances du parlement, la narrataire devient très présente dans des passages plus colorés comme dans les historiettes qui jalonnent le récit. Ces petits récits organisés pour créer la surprise présupposent de la part du conteur une capacité à captiver l'attention de son auditoire. Retz, qui retrouve les techniques de l'orateur dans ces passages, sollicite sa participation. L'anecdote des capucins noirs offre ainsi sur deux pages pas moins de sept occurrences du pronom *vous*<sup>8</sup>. La narrataire est invitée à imaginer les cris de Mme de Choisy, les rires de Turenne et la rapidité des événements. Cette participation authentifiant les réactions ou les attitudes des acteurs est d'autant plus remarquable qu'elle correspond à une petite aventure qui a bien eu lieu mais pas tout à fait comme le raconte le mémorialiste.

<sup>1</sup> Voir sur ce sujet Marc Fumaroli, « Retz : des *Mémoires* en forme de conversation galante » dans *La diplomatie de l'esprit. De Montaigne à La Fontaine*, op. cit., p. 247-281, p. 247. (Cet article a été publié sous le titre de « Apprends, ma confidente, apprends à me connaître. Les *Mémoires* de Retz et le traité *Du sublime* », *Versants*, n° 1, 1981, p. 27-56). André Bertière, *Le Cardinal de Retz mémorialiste*, op. cit., p. 121-141, p. 404-407. Derek A. Watts, *Cardinal de Retz, The Ambiguities of a Seventeenth-Century Mind*, Oxford University Press, 1980, p. 35. Myriam Tsimbidy, « La fausse confidente du cardinal de Retz », *Méthode*, n°9, Numéro spécial Agrégation de Lettres 2006, p. 121-132.

<sup>2</sup> *Mémoires*, p. 127 et 1032.

<sup>3</sup> *Mémoires*, p. 171.

<sup>4</sup> *Id.*, p. 252.

<sup>5</sup> Les acteurs principaux de la Fronde s'y trouvent épinglés dans une galerie, dont la disposition suggère des récits parallèles fondés sur des rumeurs. Voir Jacqueline Plantié, *La mode du portrait littéraire en France 1641-1681*, Paris, Honoré Champion Éditeur, 1994, p. 636-642. Et Myriam Tsimbidy, *Le cardinal de Retz polémiste*, Saint-Étienne, Université de Saint-Étienne, Renaissance et Âge Classique, 2005.

<sup>6</sup> *Mémoires*, p. 286.

<sup>7</sup> « Vous les y retrouverez, après que je vous aurai rendu compte de ce qui se passa à l'Hôtel de Ville le soir de ce même 16 » – le lecteur les reverra trente pages plus loin (*Mémoires*, p. 388 et p. 413).

<sup>8</sup> *Id.*, 90-91.

Il nous faut entrer plus avant dans cet épisode afin d'étudier les variations opérées et de mettre en lumière un premier mode d'invention au cœur d'un récit donné comme factuel.

## TISSAGE DU FACTUEL ET DU ROMANESQUE

### a) *transposition*

Pour pasticher le titre du remarquable ouvrage de Karine Abiven<sup>1</sup>, chez Retz, l'anecdote est avant tout une « fabrique du petit fait réinventé<sup>2</sup> ». L'anecdote suppose l'amplification inventive, ainsi qu'un déplacement du sens du récit qui de factuel devient emblématique. L'anecdote des capucins noirs est très connue parce que cette vignette narrative a tout du petit fait vrai. À la pointe du jour, au retour d'une conférence avec M. de Lisieux, Retz se trouve dans un carrosse en compagnie de Mme de Choisy, Mme et Mlle de Vendôme, Turenne, Brion, et Voiture. Tout à coup, « au pied de la descente des Bons-hommes », le cocher arrête ses chevaux en expliquant qu'il ne peut passer avec « tous ces diables devant lui ». Tout le monde s'affole. Les femmes, explique le mémorialiste,

hurtaient plutôt qu'elles ne criaient. Voiture commença un *Oremus* ; vous connaissez peut-être les cris aigus de Mme de Choisy ; Mlle de Vendôme disait son chapelet ; Mme de Vendôme se voulait confesser à Monsieur de Lisieux, qui lui disait : « Ma fille, n'ayez point de peur, vous êtes en la main de Dieu » ; et le comte de Brion avait entonné, bien dévotement, à genoux, avec tous nos laquais, les litanies de la Vierge.

Le coadjuteur et Turenne sautent du carrosse. L'épée à la main, ils s'approchent de la procession et s'aperçoivent vite que les spectres ne sont que de « pauvres augustins » effrayés par les cris des voyageurs. L'anecdote s'achève sur une leçon sur la relativité du témoignage. Dans un premier temps, les acteurs décrivent leur propre réaction : l'apparition a donné ainsi de la joie au maréchal et de l'émotion au prélat. Puis le lendemain, ils reviennent sur leur témoignage et y ajoutent une interprétation du comportement de l'autre. Turenne pensait que Gondî n'avait eu aucunement peur tandis que le prélat imaginait le maréchal ému :

M. de Turenne me jura qu'il n'avait pas senti la moindre émotion, et il convint que j'avais eu sujet de croire, par son regard si fixe et par son mouvement si lent, qu'il en avait eu beaucoup. Je lui confessai que j'en avais eu d'abord, et il me protesta qu'il aurait juré sur son salut que je n'avais eu que du courage et de la gaieté.

De cette mise au point découle la première observation formulée sous forme d'interrogation rhétorique : « Qui peut donc écrire la vérité, que ceux qui l'ont sentie ? ». L'adhésion du public est en quelque sorte programmée par la modalité de la phrase et par la fiction qui l'illustre. Cependant l'adéquation entre le récit et la morale, qui est parfaite sur le plan narratif, ne constitue pas une garantie de véracité. En effet, les *Historiettes* de Tallemant des Réaux publiées en 1834 révèlent que le mémorialiste transpose un événement dont il a entendu parler et qui en ce sens est bien arrivé. Tallemant dans son portrait consacré à Voiture rapporte :

L'été devant sa mort, il fit une promenade à Saint-Cloud avec feu Mme de Lesdiguières et quelques autres. La nuit les prit dans le bois de Boulogne ; ils n'avaient pas de flambeaux. Voilà les dames à faire des contes d'esprits. En cet instant, Voiture s'avance du carrosse pour regarder si un écuyer qui était à cheval suivait car la nuit n'était pas encore fermée : « Ah ! vraiment, dit-il, si vous en voulez voir des esprits, n'en voilà que huit ». On regarde : en effet, il paraissait huit figures noires qui allaient en pointe. Plus on se hâtait, plus ces fantômes se hâtaient aussi. L'écuyer ne voulut jamais en approcher : cela les suivit jusques dans Paris.

<sup>1</sup> Karine Abiven, *L'anecdote ou la fabrique du petit fait vrai. De Tallemant des Réaux à Voltaire (1650-1750)*, Paris, Classiques Garnier, « Lire le XVII<sup>e</sup> siècle », 2015.

<sup>2</sup> « La fausse confidente du cardinal de Retz », art. cit., p. 121-132.

Mme de Lesdiguières conte leur frayeur au Coadjuteur depuis le cardinal de Retz : « dans huit jours, lui dit-il, j'en saurai la vérité. » Il découvre que c'était des Augustins déchaussés qui revenaient de se baigner à Saint-Cloud, et qui, de peur que la porte de la ville ne fût fermée, n'avaient point voulu laisser éloigner ce carrosse, et l'avaient toujours suivi<sup>1</sup>.

La confrontation des deux versions ne laisse aucun doute, cette aventure est à l'origine du développement du mémorialiste. Retz a-t-il voulu tromper ou /et amuser son public ?

La connaissance de l'existence d'une version orale qui circulait et que le coadjuteur lui-même a répandue en faisant son enquête transforme notre perception du récit intégré dans les *Mémoires*. Raconté à des *happy few*, il donne à apprécier un détournement, et une « relation de jeu sur la manière de représenter le réel<sup>2</sup> », c'est-à-dire de le transformer et de le colorer. La précision des circonstances et des acteurs qui devrait souligner l'authenticité de l'épisode fonctionne à l'envers car elle en fait une anecdote qui « cloche<sup>3</sup> ». La minutie devient un signal de fictionnalité<sup>4</sup>. Enveloppée dans une « énergie facétieuse », la saturation de petits détails participe à la composition de cette coloration merveilleuse appréciée par les contemporains du prélat. Et ce dernier n'hésite pas à souligner ses effets en rapportant la deuxième observation qu'en ont tirée les acteurs principaux en déduisant « que tout ce que nous lisons dans la vie de la plupart des hommes est faux ». La métafictionnalité ironique s'affiche, révélant ainsi la nature fictionnelle de l'anecdote, et peut être des *Mémoires* eux-mêmes. L'anecdote fonctionne sous le mode du rire et du plaisir comme un avertissement.

La force évocatrice de ces historiettes est telle qu'elles saisissent l'imagination des lecteurs comme en témoigne par exemple la récurrence dans les discours critiques de l'anecdote<sup>5</sup> de la nièce de l'épinglière. Ce récit fait partie des deux « bagatelles » selon le mot du mémorialiste qui sont à l'origine de sa nomination à la coadjutorerie<sup>6</sup>.

De quoi s'agit-il ? Une jeune fille de quatorze ans d'une extrême beauté trouvée par un valet de son gouverneur<sup>7</sup> qu'il appelle « son tercero » est vendue par sa tante, une épinglière, pour cent cinquante pistoles et logée dans une petite maison à Issy. Ses larmes et sa vertu touchent l'abbé qui décide d'en faire une religieuse. Cependant le mémorialiste se plaît à ajouter que cette jeune fille effrayée par les menaces de sa tante, « aurait fait tout ce que j'aurais voulu<sup>8</sup> » – tout en affirmant « l'avoir pressée autant qu'il le fallut pour l'éprouver ». Ces petits détails font certes de l'abbé un sauveur mais aussi un personnage bien ambigu. Ce dernier n'est pas surpris que l'on achète une jeune fille pour lui, il lui rend visite, la « presse » et décide finalement de l'emmener – pourquoi la nuit ? – pour la confier à Mme de Magnelais qui en fera une religieuse. Le scénario libertin est certes « escamoté<sup>9</sup> » mais il reste néanmoins bien présent. Comment le valet a-t-il pu avoir la somme d'argent sans que l'abbé le sache ? Il y a là quelque chose « qui ne résiste pas à un examen de sang-froid<sup>10</sup> » et qui conduit à laisser de côté les critères référentiels.

Il faut chercher ailleurs le sens de cette anecdote. Retz s'est appuyé cette fois-ci non sur une version orale mais sur un récit rapporté dans *La très joyeuse, plaisante et récréative Histoire*

<sup>1</sup> Tallemant des Réaux, *Historiettes*, A. Adam éd., Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1960, 2 vol., t.1, p. 499-500.

<sup>2</sup> Olivier Caïra, *Définir la fiction*, Paris, Éditions EHESS, 2011, p. 221.

<sup>3</sup> Cf. l'expression de Montaigne « un exemple qui cloche », *Essais*, livre III, chapitre XIII, De l'expérience.

<sup>4</sup> Le petit détail devient selon la réception une mise en scène propre à dramatiser l'événement. Il suffit de penser à la description détaillée du hausse-cou de la Ligue en vermeil doré que le coadjuteur ordonne de détruire (p. 230).

<sup>5</sup> Voir André Bertière, Frédéric Briot, Bruno Tribout...

<sup>6</sup> Bruno Tribout signale l'asymétrie entre la cause et la conséquence, cette « bagatelle » contribuant à sa nomination à la coadjutorerie, Bruno Tribout, et Ruth Whelan (dir.), *Writing the self in early modern Europe*, Bern, Peter Lang, p. 111.

<sup>7</sup> Le gouverneur est chargé de son éducation.

<sup>8</sup> *Mémoires*, p. 167.

<sup>9</sup> Frédéric Briot « Le cardinal de Retz et les femmes », *Littératures classiques*, vol. 57, n°2, 2005, p. 131-140.

<sup>10</sup> Formule de Robert Louis Stevenson à propos des *Travailleurs de la mer* de Victor Hugo dans *Essais sur l'art de la fiction*, Paris, Petite bibliothèque Payot, 2007 (1988), p. 158.

*du chevalier Bayard*<sup>1</sup> éditée plusieurs fois au XVII<sup>e</sup> siècle. À la demande de Bayard, un de ses valets de chambre, nommé le « bâtard Cordon », lui amène une jeune fille de quinze ans. Or celle-ci « belle comme un ange » est en larmes. Elle lui avoue qu'elle est vierge et qu'elle est ici parce qu'elle est pauvre. Grondant la mère, le chevalier lui propose de doter son enfant afin qu'elle se marie avec un honnête homme de ses voisins. Le mariage a lieu trois jours après. L'anecdote relève du conte, et sert efficacement l'hagiographie du héros.

La comparaison des deux versions met en lumière l'opération de transposition qui reprend des éléments narratifs appartenant à la légende de Bayard pour en faire une anecdote vécue par le narrateur. Outre la minutie des détails, nous retrouvons un valet (tercero ou le bâtard Cordon) acquérant pour le héros, son maître, une jeune fille, belle et en larmes ainsi qu'une entremetteuse ; dans les deux cas, la fin est heureuse, avec un mariage, que ce soit avec un voisin ou avec dieu. Ces similitudes sont autant de signaux. Notre mémorialiste se laisse emporter par son imagination mais ne s'en cache pas comme le montre l'incongruité ironique postulée par le décalage entre *l'exploit* galant du prélat qui renonce à consommer ce qu'il a acheté, et sa conséquence qui est sa nomination à la coadjutorerie accordée par la régente mais préparée par un Louis XIII, confit en dévotion.

Les deux anecdotes inspirées d'un récit oral ou d'un hypotexte identifiable pour ses contemporains, au vu par exemple du nombre d'éditions de la *Vie de Bayard* au cours du premier XVII<sup>e</sup> siècle, illustrent une même opération narrative de transposition. Elles sont emblématiques d'un procédé narratif qui consiste à en faire des modes de penser l'histoire par aimantation romanesque. L'anecdote des capucins noirs révèle l'impossibilité d'un témoignage exact et celle de la nièce de l'épinglière, l'impossibilité de comprendre les décisions politiques. En effet quoi de plus éloigné de l'accession à la coadjutorerie que cette histoire si peu galante ? Dans les deux cas, la vérité importe peu, seul reste le plaisir de l'histoire et de sa morale.

#### b) *Fabulation*

La suspension de la vigilance est nécessaire pour entrer pleinement dans les *Mémoires* de Retz. Il s'agit d'une suspension consciente capable de mesurer l'art du « mentir-vrai », d'accepter que des espaces imaginaires alternent avec des séquences qui reposent sur des données vérifiables comme les extraits des journaux du temps. Dans ces espaces, Retz devient un romancier de l'histoire et peut être aussi un mythomane génial. On a montré comment le cardinal insérait habilement dans la série connue des conspirations contre Richelieu « le vrai récit d'une fausse conspiration<sup>2</sup> », quand il décrit le complot du dôme. Ce dernier, selon le mémorialiste, a eu lieu en juillet 1636 lors du baptême de la Grande Mademoiselle au palais des Tuileries. Or ce complot n'a d'existence historique qu'à travers ce récit, ce qui a conduit nombre d'historiens à ignorer cet épisode<sup>3</sup>, ou à l'utiliser comme un témoignage inédit<sup>4</sup> mais invérifiable.

L'ensemble relève d'un imaginaire narratif qui s'appuie sur un scénario connu. Après avoir livré avec rigueur des informations précises (détail de l'opération, nom des complices, signal, lieu etc.), le mémorialiste achève son récit sur une imprécision confondante. L'attentat contre Richelieu a échoué car

<sup>1</sup> *L'Histoire du chevalier Bayard et de plusieurs choses mémorables advenues sous le règne de Charles VII, Louis XIII, et François I<sup>er</sup>*, p. 99-100 de Jacques de Maille qui a été rééditée plusieurs fois au cours de la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle (en 1616-1619, 1650, 1651).

<sup>2</sup> Retz rapporte la conjuration d'Amiens, le complot du comte de Soissons (1641) et la conspiration de Cinq-Mars (1642) puis, au début de la Régence, la cabale des Importants (mai 1643).

<sup>3</sup> Françoise Hildesheimer, *Richelieu*, Paris, Flammarion, 2004, p. 450 et suiv.

<sup>4</sup> Jean-Marie Constant, *Les conjurateurs : le premier libéralisme politique sous Richelieu*, Paris, Hachette, 1987, p. 129.

La fortune, plus forte que sa garde, le tira de ce pas. Il tomba malade, ou lui ou Mademoiselle, je ne m'en ressouviens pas précisément. La cérémonie fut différée : il n'y eut point d'occasion<sup>1</sup>.

Le mode d'action prosaïque de la Fortune révèle l'ironie du destin : une simple maladie a évité ce *grand* crime, « consacré par de grands exemples, justifié et honoré par le grand péril ». Elle a empêché cette action extraordinaire, qui « nous eût comblés de gloire si elle nous eût réussi<sup>2</sup> ». Cette indisposition qui bouleverse tous les plans est donc rapidement estompée par la narration jusqu'alors d'une méticuleuse précision. L'on comprend que cela n'est pas important et ce coup de théâtre achève la scène dans laquelle ce n'est ni l'histoire ni la vérité du témoignage qui joue le premier rôle mais le personnage du conspirateur.

Roger Zuber avait senti la force de la contagion romanesque dans les récits de complots retziens :

Si on le prend pour un conspirateur, c'est bien parce qu'il l'a voulu, et que ce personnage lui paraissait flatteur. Ce n'est pas un élément de la relation des faits. C'est un masque qu'il a choisi parce qu'il lui plaisait de se mettre au centre d'un roman d'aventure<sup>3</sup>.

L'attentat du dôme, un épisode de roman d'aventure ? Pourquoi pas ? Cet épisode se singularise de tous les autres récits de conspiration des *Mémoires* non seulement par le fait qu'il n'est connu que par le témoignage du cardinal de Retz, nous l'avons dit, mais aussi par la position actantielle exceptionnelle du narrateur car c'est le seul complot où il se trouve au centre de l'action – il la suggère et l'organise. Ce récit se singularise encore par la présence de nombreuses analyses introspectives qui relève de cette coloration merveilleuse dont parle l'abbé de Choisy.

Le procédé d'introspection est l'un des tremplins du « faire semblant » qui entre dans le champ du romanesque en nous éloignant de la factualité et de la référence. Cet éloignement ne nous interdit nullement de croire le narrateur. Mais cette croyance, qui est due à un phénomène d'empathie et de connivence, repose sur la bienveillance du lecteur. Le récit d'action cède donc la place à la pensée de l'action. La veille, Retz décrit ce qu'il ressent : « je sentis je ne sais quoi qui pouvait être une peur. Je le pris pour un scrupule. Je ne sais si je me trompai ». L'approximative sensation physique de peur est confondue par le héros avec le trouble de sa conscience et le narrateur avoue son incapacité à dénouer l'écheveau des émotions éprouvées. Cette analyse anatomique de soi suivie du commentaire du mémorialiste prépare la scène fantasmatique qui rend compte de l'angoisse du prélat : « mais, enfin l'imagination d'un assassinat d'un prêtre, d'un cardinal me vint à l'esprit<sup>4</sup> ».

La rupture narrative qui suit nous entraîne sur un autre terrain. Alors que le lecteur est entré dans ce que l'on pourrait appeler le for intime du conspirateur, il apprend que le héros a parlé de sa crainte à son complice :

La Rochepot se moqua de moi, et il me dit ces propres paroles : « Quand vous serez à la guerre, vous n'enlèverez point de quartier, de peur d'y assassiner des gens endormis. » J'eus honte de ma réflexion ; j'embrassai le crime qui me parut consacré par de grands exemples, justifié et honoré par le grand péril<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> *Mémoires*, p. 145.

<sup>2</sup> *Id.*

<sup>3</sup> Roger Zuber, Micheline Cuénin, *Littérature française, Le classicisme 1660-1680*, dir. Claude Pichois, Paris, Artaud, 1984, t. 4, p. 210.

<sup>4</sup> *Mémoires*, p. 145.

<sup>5</sup> *Id.*

Étayée par une culture antique, cette scène mentale justifie la distance que prend le héros avec les crimes des Anciens (« ce n'est pas par cet endroit que j'estime l'ancienne Rome »), et avec le projet, qui, finit-il par confesser, « ne m'a jamais plu ». L'éthique est sauve, et le conspirateur ne peut finalement que bénir cette Fortune qui a empêché un crime qu'il avait organisé et fini par accepter. Cependant la valeur aléthique de son récit est par nature invérifiable parce que l'action est restée secrète et n'a pu se réaliser.

Cette séquence est donc une fabulation contrefactuelle. Elle illustre une autre manière d'interroger la référentialité et ouvre ainsi les *Mémoires* sur des espaces de fictions développés sur des hypothèses et des irréalités.

### c) Simulation

La simulation est une invention qui s'affiche et suppose que le lecteur accepte d'entrer dans un système de pensée imaginaire. Sur le plan textuel, elle opère la plupart du temps sur des micro-séquences qui sont repérables par la présence de l'irréel du passé, et des hypothétiques, qui offrent des virtualisations de l'histoire. Il faut cependant distinguer les espaces rêvés et les espaces du regret, qui mesurent l'ironie tragique du destin, l'écart de ce que l'on croyait alors même que l'on se trompait<sup>1</sup>.

Chez Retz, ces fictions simulations relèvent du jeu et sollicitent une imagination toujours en mouvement ; une hypothèse en amène une nouvelle, ouvre une scène qui conduit à une autre. Ce travail d'anticipation est similaire aux combinaisons dans le jeu d'échecs, dans les tactiques politiques ou les manœuvres de guerre. Dans le système narratif, le mémorialiste en imaginant des suites d'événements construit une fiction d'actions possibles<sup>2</sup>. Cette série présuppose que le lecteur ne tente aucun recoupement avec ce qui s'est effectivement passé ou pas. Le problème de la vérité est laissé en marge. Ce qui est apprécié finalement, c'est la combinaison envisagée non sa réalité.

Le plan de son évasion manquée de Vincennes en est un exemple emblématique. Rappelons les faits. Retz, arrêté le 19 décembre 1652, est prisonnier à Vincennes. À l'occasion de ses promenades journalières, il remarque dans l'une des tours un creux dont il ne peut deviner l'usage. Il projette de s'y cacher avec quelques pains et des bouteilles d'eau et de vin que lui aurait donnés Carpentier, un garde qui est tout à lui. L'on pressent la suite des événements :

Carpentier devait attacher des cordes à la fenêtre de la galerie par laquelle M. de Beaufort s'était sauvé, et jeter dans le fossé une machine<sup>3</sup> de tissu que M. Vacherot avait travaillée la nuit dans sa chambre, par le moyen de laquelle l'on eût pu croire que je me fusse élevé au-dessus de la petite muraille que l'on y avait faite depuis la sortie de M. de Beaufort<sup>4</sup>.

Autant d'indices conduisant les gardiens à croire que leur prisonnier avait imité le duc de Beaufort... Rappelons que le « roi des Halles » s'était évadé du donjon en 1648 ; comme il utilisait une corde trop courte, le duc avait dû finir la descente des quelque cinquante mètres de muraille en se laissant tomber. La chute l'aurait fait s'évanouir. Certes, personne ne connaît exactement les faits, mais il est clair qu'une telle évasion demandait des forces physiques que le coadjuteur n'avait pas. Cependant le prélat ne doutait pas que ses adversaires croiraient qu'il avait pu descendre la tour et franchir la muraille qui avait été ajoutée depuis. Le scénario imaginaire se poursuit. Carpentier « devait en même temps donner l'alarme comme si il m'avait vu passer dans la galerie, et montrer son épée teinte de sang, comme si même il m'eût blessé en me poursuivant. »

<sup>1</sup> Myriam Tsimbidy, *La mémoire des lettres*, Paris, Classiques Garnier, « Lettres et Mémoires », 2013.

<sup>2</sup> Cette dernière étant selon Olivier Caïra une expérience de pensée qui correspond « à la fiction comme levée de l'exigence de preuve du fait de son antériorité vis-à-vis de la situation de référence », *Définir la fiction, op.cit.*, p.119.

<sup>3</sup> C'est-à-dire un leurre.

<sup>4</sup> *Mémoires*, p. 937.

L'exploit physique devient de plus en plus improbable puisque le prisonnier aurait été blessé mais le leurre fonctionne pour les soldats de Vincennes et sur le plan de la fiction, le scénario hypothétique s'amplifie et s'accélère.

Toute la garde fût accourue au bruit ; l'on eût trouvé les cordes à la fenêtre; l'on eût vu la machine et du sang dans le fossé ; huit ou dix cavaliers eussent paru le pistolet à la main dans le bois, comme pour me recevoir ; il y en eût eu un qui fût sorti des portes avec une calotte rouge sur la tête; ils se seraient séparés, et celui qui aurait eu la calotte rouge aurait tiré du côté de Mézières ; l'on eût tiré le canon à Mézières, trois ou quatre jours après, comme si j'y fusse effectivement arrivé.<sup>1</sup>

La simulation est soulignée par les irréels du passé, la parataxe, les brusques changements thématiques – l'on passe des gardes de Vincennes aux complices du coadjuteur. L'évocation des objets et des lieux « cordes à la fenêtre, la machine et du sang dans le fossé, dans le bois, les portes (de Paris), Mézières<sup>2</sup> » sont autant de déictiques et de *realia* qui rendent perceptible la scène fictive. Nous entrons de plus en plus dans ce système qui repose sur une paradoxale tension entre la multiplication des indices de fictionnalité et la précision des détails. La phrase s'achève sur une formule oxymorique combinant le marqueur hypothétique « comme si » à l'adverbe « effectivement » qui renvoie à la *réalité* des adversaires dupés qui croient que le cavalier à la calotte rouge et le prélat sont une même personne. Cette combinaison qui relève de l'aporie expose le fonctionnement du système de simulation qui passe de l'hypothèse à son effet.

Le prélat enchaîne ensuite sur une autre scène, celle qui devient, dans ce cadre, la scène *réelle* et incroyable. « Qui eût pu s'imaginer que j'eusse été dans le trou ? » et le narrateur de poursuivre sur le mode de la conséquence logique.

L'on n'eût pas manqué de lever la garde du bois de Vincennes et de n'y laisser que des mortes-payes ordinaires, qui eussent fait voir, pour deux sols, à tout Paris et la fenêtre et les cordes, comme ils firent celles de M. de Beaufort. Mes amis y fussent venus par curiosité comme tous les autres ; ils m'eussent habillé en femme, en moine, comme il vous plaira, et j'en fusse sorti sans qu'il y eût seulement ombre de soupçon ni de difficulté.

Le mémorialiste transforme son évasion en spectacle, les preuves tangibles « fenêtre et cordes » étant des leurres pour les dupes tandis que la narrataire est sollicitée pour compléter ce scénario. C'est à elle de déguiser le coadjuteur, « en moine, en femme » comme il lui plaira. Il s' imagine de toute façon en robe comme l'abbé de Choisy...

Cet espace imaginaire démesurément ouvert se referme brusquement, jouant sur l'esthétique de l'imprévu qui est propre à l'anecdote et à la facétie. En effet l'arrivée impromptue d'un nouvel acteur modifie tout. L'évasion aurait réussi « si un garde appelé l'Escarmouceré ne l'eût rompue par un incident que la pure fortune y jeta ». Le nom du garde formé sur le mot *escarmouche* fonctionne comme un signal et un programme narratif. En soi, il annonce l'inattendu et l'affrontement à échelle réduite. Le narrateur détruit toute sa construction imaginaire en revenant brusquement à ses fondements, c'est-à-dire au point qui précède le départ de cet épisode et que la narration jusqu'alors avait occulté. Il suffit que le garde dise à l'exempt « qu'il ne concevait pas comme il ne faisait pas mettre une porte à l'entrée du petit escalier qui monte à la tour » pour que tout l'échafaudage s'écroule puisque dès le lendemain elle est posée, nous dit le narrateur, « et ainsi mon entreprise fut rompue ».

Ce détail induit que la tour est désormais interdite au coadjuteur. Quelque chose « cloche » à nouveau. Pourquoi donc Retz ne pouvait-il pas se faire ouvrir cette porte, puisque c'était son espace de promenade et que personne n'avait vu cette cachette ? Mais ces questions-là n'ont

<sup>1</sup> *Mémoires*, p. 937-8.

<sup>2</sup> Ville fortifiée dans les Ardennes.

plus d'intérêt : le mémorialiste a su saisir l'imagination de sa narrataire et en faire la complice de son évasion fictive. Il a aussi saisi celle de ses lecteurs comme le montrera la fameuse évasion de Fabrice del Dongo imaginée par Stendhal dans la *Chartreuse de Parme*.

Ainsi les multiples modélisations des procédés d'invention romanesque révèlent la complexité des rapports entre les faits jugés mémorables et leur écriture. Le premier modèle illustré par la catégorie générique des historiettes et des anecdotes obéit au principe de la *transposition*, le second qui rapporte un récit de conjuration inventée repose sur la *fabulation*<sup>1</sup>, enfin le troisième qui retrace les étapes d'une évasion qui n'a pas eu lieu renvoie au mécanisme ludique de la *simulation*. Ces espaces poétiques sont jalonnés de signaux (trop de détails, décalage, chute inattendue de l'épisode, irréel du passé etc.) qui interagissent et avertissent le lecteur. Ce dernier sait/sent qu'il se trouve dans un lieu autre, en marge de l'Histoire certes mais au cœur même des *Mémoires*, dans lesquels les *topoi*, les formes et l'esprit romanesques interagissent pour inventer une factualité qui se singularise par son exceptionnelle plasticité.

Les *Mémoires*, en accueillant portraits, discours politiques et maximes, selon les principes traditionnels de la poétique de l'écriture de l'Histoire au XVII<sup>e</sup> siècle, en insérant lettres et extraits des *Journaux du parlement* pour créer un effet de réel, semblent obéir aux conventions du discours factuel. Cependant des développements conjoncturels, des pastiches, des extrapolations pleines d'autodérision et d'ironie, et des infléchissements satiriques voire polémiques, troublent ce schéma pour donner naissance à des *Mémoires* « comiques » parce qu'ils relèvent, par le dynamisme de la trame, l'invention et la liberté de ton, d'une veine romanesque exploitée par Tristan l'Hermitte et Scarron. Frondeur jusqu'au bout de sa plume, Retz impose ainsi, dans une factualité romanesque inédite, son indépendance et son pouvoir sur l'Histoire.

Myriam TSIMBIDY  
Université Bordeaux Montaigne, CEREC

---

<sup>1</sup> Invention cohérente d'un récit imaginaire sans forcément avoir l'intention de tromper.



## MORALITÉ ET ÉTHIQUE DANS LE RECOURS À L'ANTI-ROMANESQUE ET AU ROMANESQUE

### Les exemples de Sophie de Hanovre et Marie Mancini

Depuis les travaux fondateurs de René Démoris<sup>1</sup>, nous savons que les mémoires de la fin du dix-septième siècle présentent assez souvent une dimension que le critique nomme « romanisée » : le roman-mémoires naissant avec Madame de Villedieu influence fortement les mémoires (plus que l'inverse, comme on le supposerait pourtant spontanément), auxquels il permet de jouer avec des thèmes comme le malheur féminin dans le mariage, la conduite féminine plus ou moins légère avouée à demi-mot, fût-ce sous le couvert d'une apologie dont on ne sait pas toujours s'il faut la lire au premier degré<sup>2</sup>.

Pourtant, dans les deux textes féminins que nous nous proposons d'étudier, c'est avant tout le refus du romanesque qui est proclamé dès l'*incipit* par les deux mémorialistes que sont Marie Mancini et la princesse allemande francophone Sophie de Hanovre. Ce refus est étroitement couplé à celui d'une figure, celle de la « dame romanesque<sup>3</sup> », comme la nomme Sophie de Hanovre. Celle-ci présente plusieurs caractéristiques qui sont violemment rejetées : sa vie est célèbre – par ses frasques amoureuses notamment – et peut-être a-t-elle voulu qu'il en soit ainsi. Elle transgresse de la sorte l'exigence de retenue que rappelait Hortense Mancini, sœur de Marie, dans l'*incipit* de ses propres mémoires, et selon laquelle la gloire – paradoxale – d'une femme consiste à ne point faire parler d'elle ; « extraordinaire<sup>4</sup> » (Sophie de Hanovre), la vie de ces dames sort des normes de la décence qui régissent le monde non-fictionnel ; en somme, elles sont coupables d'avoir voulu vivre leur vie comme un roman et, très logiquement, d'avoir voulu transposer dans un écrit ambigu, à la frontière entre fiction et diction, ce rêve d'existence romanesque. Marie Mancini, évoquant de son côté le « libelle » que sont à ses yeux les pseudo-mémoires publiés sous son nom et auxquels elle prétend opposer ses mémoires authentiques, refuse pêle-mêle ce qu'elle qualifie d'« histoire », d'« invention » ou d'« aventure<sup>5</sup> ». Les pseudo-mémoires sont rejetés du côté de la pure fiction affabulatrice, non tant parce que les événements qui y sont relatés seraient faux, mais parce que la personnalité de l'héroïne n'est pas en conformité avec celle de la vraie Marie. Il s'agit dès lors de restaurer, dans la rhétorique des mémoires authentiques, un *ethos* plus en accord avec le sentiment profond que Marie a d'elle-même. Moralité et éthique sont alors au cœur du projet de construction – et, dans le cas de Marie, de reconstruction – d'une image. Les deux auteures posent en femmes non romanesques voire anti-romanesques : il y a une éthique du refus du romanesque.

Or, on ne peut ici manquer de noter que le romanesque n'en fait pas moins retour dans les deux textes – et dans le cas de Marie, très fortement. Retour du refoulé ? Certes, il ne s'agit plus du romanesque des dames scandaleuses de Mme de Villedieu ou Courtilz de Sandras dans leurs romans-mémoires<sup>6</sup>, mais du romanesque de la passion chaste et galante (Marie Mancini, du moins, dans le début de son texte, comme nous le verrons) ou de celui du picaresque (Sophie de Hanovre dans l'évocation de son enfance et de sa première jeunesse). Mais le romanesque

<sup>1</sup> René Démoris, *Le roman à la première personne du classicisme aux Lumières*, Genève, Droz, 2002 (1975).

<sup>2</sup> Sur ce point, nous nous permettons de renvoyer à notre ouvrage : Adélaïde Cron, *Mémoires féminins de la fin du XVII<sup>e</sup> siècle à la période révolutionnaire*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2016, et notamment au chapitre deux de la deuxième partie.

<sup>3</sup> Sophie de Hanovre, *Mémoires et Lettres de voyage*, Paris, Fayard, 1990, p. 35.

<sup>4</sup> *Id.*

<sup>5</sup> Marie Mancini, *Apologie, ou les véritables Mémoires de Madame la connétable Colonna Maria Mancini écrits par elle-même*, Paris, Mercure de France, « le Temps retrouvé », 1985, p. 96-97.

<sup>6</sup> Madame de Villedieu, *Mémoires de la vie d'Henriette-Sylvie de Molière*, Paris, Desjonquères, 2003. Roman initialement paru en 1671-1674, soit peu de temps avant les *Mémoires* d'Hortense Mancini, qui précèdent eux-mêmes ceux de sa sœur.

de la femme persécutée par son mari réapparaît aussi chez Marie, la rapprochant dangereusement de ces dames galantes de romans qu'elle prétendait congédier.

### UN ROMANESQUE REFUSÉ

Le début des *Mémoires* de Marie Mancini est sans appel quant à la répudiation d'un certain type d'écrits ; ce type d'écrits, elle le qualifie de « libelle ». Il présente plusieurs caractéristiques qui l'apparentent à un roman de type scandaleux, comme ceux qu'écrivent Madame de Villedieu, Madame de Murat<sup>1</sup> ou Courtilz de Sandras<sup>2</sup> : ils donnent la parole à des héroïnes suspectes, dont on ne sait trop si la parole doit être prise au premier degré, qui prétendent mettre en scène leur apologie de dames calomniées par la médisance tout en montrant bien, et comme malgré elles, que leur conduite est tout sauf irréprochable. Certes, seule Madame de Villedieu a écrit avant Marie Mancini et a donc pu directement marquer cette dernière, mais il y a là un climat global où ce romanesque de l'héroïne douteuse, issu du roman-mémoires, passe dans les mémoires authentiques comme ceux d'Hortense Mancini, sœur de Marie, avant probablement de venir se diffuser en retour dans les romans-mémoires de la fin du XVII<sup>e</sup> siècle et du début du XVIII<sup>e</sup> siècle.

Concernant le refus de ce romanesque à scandale, commençons par citer quelques lignes de l'*incipit* de celle qui fut la première passion de Louis XIV :

Comme il n'y a point d'action plus exposée à la vue du public que celles des personnes de grande qualité, il n'y en a point aussi qui coure plus de danger de la censure et de la médisance : surtout en France, où ces sortes de libelles, que la malice produit contre la réputation de notre sexe, avec un cours et un applaudissement qu'ils ne méritent point, passent pour des galanteries de cour.[...] Je ne dirai point, pour ceux qui me connaissent, que dans cette prétendue histoire il n'y a point d'incident qui ne soit supposé, qui ne soit aussi contraire à mon humeur qu'à la vérité, puisqu'il ne faut être que médiocrement informé de mes sentiments et de ma conduite pour être persuadé que c'est une pure invention de l'auteur, et que s'il y a dans toute cette histoire quelque aventure de ma vie, elle est si fort altérée par les circonstances qu'à peine on la reconnaît<sup>3</sup>.

« Prétendue histoire », au sens de *récit véridique, conforme à la vérité historique*, le répugnant « libelle » des mémoires apocryphes n'en est pas moins une *histoire* au sens de récit fictif, tel que le mot figure dans certains titres de romans, une « invention ». La déformation de la figure de Marie par les mémoires apocryphes est double, fictionnalisant le récit et le rapprochant d'un roman scandaleux : déformation des « circonstances » tout d'abord, car même si la trame globale de la vie de Marie est respectée par l'apocryphe, l'ajout de détails et d'une certaine contextualisation fait de ces pseudo-mémoires comme un masque grotesque et libertin du véritable visage de Marie ; déformation aussi de « l'humeur » de l'ancienne bien-aimée de Louis XIV, car même si les actions racontées sont exactes, elles n'en altèrent pas moins l'*ethos* de Marie en donnant une fausse image de son caractère.

En quoi ce refus d'un « libelle » est-il aussi le refus d'un certain type de romanesque ? La chose deviendra plus claire en comparant les mots de Marie Mancini précédemment cités avec ceux de Sophie de Hanovre, également en ouverture de ses mémoires :

Comme dans l'âge où je me trouve il n'y a point de meilleure occupation pour moi que celle de me souvenir du temps passé, je crois que je me puis satisfaire sans paraître par cet écrit,

<sup>1</sup> Henriette Julie de Castelnau, comtesse de Murat, *Mémoires de Madame la comtesse de M\*\*\* avant sa retraite*, Paris, Claude Barbin, 1697.

<sup>2</sup> Gatiien Courtilz de Sandras, *Mémoires de Madame la Marquise de Frêne*, Amsterdam, J. Malherbe, 1701.

<sup>3</sup> Marie Mancini, *op. cit.*, p. 96-97.

qui n'est que pour moi, l'héroïne d'une histoire, ou d'avoir voulu imiter ces dames romanesques qui ont rendu leur vie célèbre par leur conduite extraordinaire<sup>1</sup>.

Contrairement à l'auteur d'un livre, la mémorialiste – qui de fait ne fut pas publiée avant le XX<sup>e</sup> siècle mais écrivit en 1680 – prétend n'écrire que pour elle-même : cette affirmation topique des mémoires prend ici un sens tout particulier ; il s'agit de refuser la diffusion, d'une volonté de ne pas devenir, si l'on ose dire et avec toute la connotation péjorative du terme, une femme publique. « L'héroïne d'une histoire », c'est ici celle qui a eu une conduite hors-normes par son immoralité et son absence de vertu ; elle a ainsi acquis une célébrité que Sophie blâme, mais qui a pu faire les délices de la principale intéressée, ravie de faire parler d'elle à n'importe quel prix, et publiant dans ce but une « histoire » imprimée. Cette dame est « romanesque » : sa vie ressemble à un roman-mémoires à la moralité ambiguë, mais on peut aussi entendre qu'elle a elle-même, précédant l'écriture et l'entraînant comme une conséquence logique, une tendance à rêver sa vie comme un roman ; or, en une époque où le thème majeur du roman est l'amour, fantasmer sa vie de la sorte ne peut conduire, pour des dames mariées, qu'à des frasques extra-conjugales...

Selon Dirk Van der Cruysse<sup>2</sup>, les héroïnes scandaleuses auxquelles fait référence Sophie sont précisément une certaine Éléonore d'Olbreuse qui avait réussi, au grand scandale de la famille de Hanovre, à se faire épouser par le beau-frère de Sophie, et... Marie Mancini, aux charmes de laquelle le mari de Sophie n'aurait pas été insensible<sup>3</sup>. De façon assez piquante, le refus du libelle aux allures d'aventure et celui des mémoires romanisés par des dames à l'esprit trop romanesque se rejoignent chez la vertueuse princesse allemande et chez son ennemie italienne. Toutes deux déclarent se tenir à distance des aventures et du « romanesque ».

Quel est ce romanesque que refusent Sophie de Hanovre et Marie Mancini ? N'ayant pu trouver le texte d'Éléonore d'Olbreuse, nous nous appuierons pour le définir sur les mémoires apocryphes de Marie Mancini publiés en 1676<sup>4</sup>. Ces derniers présentent à nos yeux trois traits qui les rapprochent de trois types de romans :

- La présence d'un romanesque de l'héroïne suspecte, dont les protestations de vertu peuvent être lues au second degré et faire sourire ou à tout le moins s'interroger le lecteur, comme dans le roman-mémoires de Madame de Villedieu.
- Une certaine parenté avec le genre alors en vogue de l'histoire secrète.
- La présence d'une dimension picaresque précoce pour la sphère française/francophone, et ce avant même la parution de *Gil Blas de Santillane* entre 1715 et 1735.

Galante au sens de *légère, aimant l'amour*, l'héroïne des mémoires apocryphes l'est à plusieurs titres. On est proche d'un roman à clés scandaleux, à ceci près que l'identité de l'héroïne est sans ambiguïté. Elle se fait habiller par des hommes et non par une femme de chambre tout en protestant de sa vertu, et surtout le texte met principalement l'accent sur sa vie de femme mariée pour le moins troublée, passant très rapidement sur les amours avec Louis XIV : la passion de deux jeunes gens célibataires n'intéresse que médiocrement l'auteur du « libelle », qui la traite sur le mode de l'héroï-comique avec la comparaison, si accumulative qu'elle en vire au grotesque, de Marie à toutes sortes de divinités mythologiques et de

<sup>1</sup> Sophie de Hanovre, *op.cit.*, p. 35.

<sup>2</sup> *Id.*, note 2 de la page 35.

<sup>3</sup> Éléonore d'Olbreuse, tout comme Marie Mancini, avait publié ou fait publier le récit de ses tribulations sentimentales sous le titre d'*Aventure historique, écrite par l'ordre de Madame\*\*\** (Paris, 1679). On peut noter que le texte d'Éléonore parut un an seulement après celui des véritables mémoires de Marie, soit trois ans après les mémoires apocryphes que celle-ci qualifie de « libelle ». Il y a sans doute là plus qu'une simple coïncidence, et la volonté d'une filiation voire de l'exploitation d'un filon à succès.

<sup>4</sup> Nous nous appuierons sur l'édition de Maurice Lever : Marie Mancini (apocryphe), *Cendre et poussière*, Paris, Le Comptoir, 1997.

maîtresses de Zeus. Les pseudo-mémoires se rapprochent alors de ce procédé romanesque que René Démoris, dans l'ouvrage déjà cité, appelle la « première personne ironique » des romans-mémoires : derrière les protestations vertueuses de la narratrice-personnage se lisent les méandres troubles de la mauvaise foi.

Le texte peut aussi être rapproché du genre alors encore en vogue de l'histoire secrète. Rappelons qu'il s'agit d'une sorte de fictionnalisation de l'Histoire, les motifs des événements historiques connus et notoires étant rapportés à leurs causes secrètes, et ces dernières relevant toujours de l'amour. Le lecteur a alors le plaisir de découvrir les – prétendus – ressorts psychologiques cachés de la grande Histoire, et ce plaisir est celui de l'infraction dans la vie privée des Grands. Dans les pseudo-mémoires, il apprend par exemple pourquoi Fagianino, favori de Marie – en tout bien tout honneur, prétend-elle – fut finalement écarté d'elle : le connétable Colonna, époux de Marie, en était jaloux. Surtout, lui sont révélés les secrets de la brouille, de notoriété publique, entre Marie et Colonna : Marie, redoutant de mourir en couches, se serait refusée à son époux qui en prit ombrage, et la brouille définitive est quant à elle rapportée à de sombres questions financières, Marie redoutant de voir ses fils déshérités.

Mais c'est surtout avec le picaresque alors florissant en Espagne que les pseudo-mémoires dialoguent, offrant de façon originale un picaresque de la grande dame, et non plus celui d'un personnage d'origine modeste. L'influence du roman-mémoires à la Tristan L'Hermite (avec *Le Page disgracié* en 1643), lui-même tributaire du picaresque, apparaît aussi. Les errances de Marie fuyant son époux en sont un premier indice. Mais d'autres thématiques sont très présentes : la mise en scène du bas corporel, le rôle clé de l'argent, les tours et farces qui évoquent les *tours de pages* présents par exemple chez Tristan L'Hermite. Les plaisanteries grivoises, voire à dimension quelque peu scatologique, ont ainsi toute leur place<sup>1</sup>, de même que l'évocation du mal de ventre que subit Marie pour avoir trop ri peu après l'un de ses accouchements. La sexualité est également évoquée en termes assez clairs, par exemple lorsque Marie évoque le « droit de représailles<sup>2</sup> » qu'elle aurait été en droit d'exercer après le choix de son mari de prendre une maîtresse, ou encore avec la référence à la rumeur qui attribue à la connétable Colonna et à son frère Mancini des relations incestueuses<sup>3</sup>. L'argent, cette thématique peu noble et à première vue peu convenable dans les mémoires d'une grande princesse, fait également son apparition : les montants que perçoivent ou jouent aussi bien le connétable que son épouse sont très précisément mentionnés. Enfin, l'esprit de Marie est dépeint comme rieur, ennemi du sérieux et de la sévérité, ce qui peut rappeler aussi bien l'héroïne de Madame de Villedieu, Henriette-Sylvie de Molière – rappelons que la sœur de Marie, Hortense, connaissait cette dernière – que les pages fripons de Tristan L'Hermite : les jeux de colin-maillard entre hommes et femmes aboutissant à des baisers donnés à la mauvaise personne alternent ainsi avec le récit de tours pendables joués à de grands personnages, déguisements à l'appui.

De plus, le rédacteur anonyme des pseudo-mémoires n'a de cesse de rappeler la parution en 1675 des *Mémoires* d'Hortense, la sœur de Marie. Les mentions des « mémoires de ma sœur<sup>4</sup> » sont assez nombreuses et donnent l'impression de lire le résultat d'une stratégie commerciale : il s'agit somme toute de donner à lire à un public friand de scandales princiers le second tome du roman des sulfureuses sœurs Mancini, en associant des procédés rappelant la fiction sentimentale de la mal mariée mais aussi les écrits libertins, à des références très directes à des faits réels.

<sup>1</sup> C'est ainsi que le diable affirme vouloir entrer dans le « fondement » d'un homme présent à l'église : Marie Mancini (apocryphe), *Cendre et poussière*, *op.cit.*, p. 78.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 66.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 68.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 69.

## LE RETOUR DU ROMANESQUE

Nous venons de voir quel type de romanesque refusent fermement, dès le début des textes, les mémoires authentiques de Marie Mancini et ceux de Sophie de Hanovre. Or, ce qui nous semble intéressant est que le romanesque semble faire retour, mais sous une autre forme, comme si l'écriture de mémoires ne pouvait totalement en faire l'économie. Ce retour du romanesque peut lui-même être divisé en deux catégories : un retour maîtrisé et strictement cantonné à certaines périodes de la vie chez Sophie de Hanovre, et un retour plus difficile à contenir dans des limites strictes chez Marie Mancini. Dans le premier cas, le romanesque reste moral ; dans le second, il oscille entre moralité rigoureuse et jeu ambigu avec un certain libertinage suggéré.

Le picaresque apparaît, sous une forme très atténuée, à travers les tours de page que la jeune Sophie joue, quoique dans le cadre policé de la cour, à des gentilshommes indécents. Atténuée certes, car les tours évoqués n'ont pas la cruauté de ceux que Lazarillo de Tormes joue à un aveugle, et la misère matérielle est complètement absente ; il n'en reste pas moins que Sophie rapproche les farces jouées à sa gouvernante, qui y voit mal, de celles jouées par « la famille de Tormes<sup>1</sup> ». Or, dans le roman picaresque, la vertu féminine est souvent mise à mal. Il y a donc pour la mémorialiste un danger à faire référence à ce type de romanesque. C'est pourquoi la vertueuse Sophie s'empresse de le circonscire à la période de l'enfance et de la première jeunesse, le récit de la période postérieure au mariage, cet âge de raison, en étant strictement dépourvu ; Sophie opère de plus tout un travail narratif qui associe le romanesque suspect du tour à *la Tormes* à la belle et bonne galanterie de cour, celle selon laquelle l'on doit respecter les dames : ainsi est désamorcé le potentiel immoral des histoires relatées. Donnons-en ici un exemple. À propos d'un Flamand venu à la cour de ses parents, la mémorialiste écrit :

Ses railleries n'étaient pas fort polies. Je les trouvai un jour trop familières, et pour m'en venger sur-le-champ et bien lui mouiller la tête, je voulais mettre pour cela mon mouchoir dans un bassin d'eau où les chiens de ma mère avaient accoutumé d'aller boire. Mais [...] le bain se trouva vide, et je mouillai mon mouchoir dans un endroit où l'eau n'était pas si claire, que je lui jetai au visage. Mon frère Maurice, qui avait vu que la chaise percée de la Reine avait servi à ma vengeance, ne manqua pas de le dire à tout le monde pour rendre la raillerie plus forte, dont le bon Flamand se trouva fort déconcerté. [...]

On voulut encore me faire une pièce au sujet du fils de l'ambassadeur de Venise, [...] qui avait souvent joué avec moi. Il y avait un Anglais, nommé Vain, qu'on avait toujours raillé sur son grand menton. Il fit une lettre au nom du petit Vénitien [...] et me l'apporta pour tirer de moi une réponse dont il aurait pu me railler. Je m'aperçus de son dessein, et pour faire la contrebatterie, je lui donnai en secret une petite boîte où je lui disais qu'il y avait une bague accompagnée d'une lettre pour le petit Vénitien. Dans la petite boîte j'avais mis une crotte des chiens de la Reine, et dans la lettre il y avait :

Pour monsieur le confident,  
Je lui donne ce présent.  
Il est long et de la forme  
De son menton si difforme<sup>2</sup>.

Le côté scabreux du tour de page, que montre bien la scatologie, est pour ainsi dire désamorcé : c'est parce que les plaisanteries du Flamand manquent de politesse et le tour de l'Anglais de belle galanterie que la jeune Sophie s'autorise à les ridiculiser de la sorte. C'est donc au nom du respect dû aux dames que le tour fait son apparition, et exclusivement à ce titre.

Le romanesque est alors cadré, domestiqué pour ainsi dire. Son potentiel à haut risque est désamorcé par le recours au cadre galant de la cour. Or, c'est ce même cadre galant que Marie Mancini convoque pour évoquer, dans ses mémoires authentiques, son idylle avec Louis XIV.

<sup>1</sup> Sophie de Hanovre, *op. cit.* p. 39-40.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 41-42.

Plus exactement, le retour du romanesque s'effectue chez elle en deux temps dont le second prolonge le premier : sont tout d'abord mobilisés des éléments évoquant le conte de fées, puis d'autres qui suggèrent la noblesse de l'amour précieux et galant. Le lien entre les deux est assuré par la figure du jeune Louis XIV qui évoque le prince charmant des contes.

Le début des mémoires authentiques est en effet très différent de celui des mémoires apocryphes, dont il s'agit clairement pour Marie Mancini de prendre le contrepied. Là où le « libelle » s'ouvre sur une évocation, ridicule par sa grandiloquence héroï-comique, des amours avec Louis, avant d'enchaîner très rapidement sur le romanesque suspect des démêlés conjugaux de la mal mariée, les vrais mémoires relatent longuement les amours précieuses et tragiques, pleines de noblesse et de tristesse, de l'héroïne-narratrice. Quant au schéma du conte de fées, il est bien présent, quoiqu'implicitement, dans le récit d'enfance : Marie, moins belle que sa petite sœur Hortense, est peu aimée de sa mère qui ne rêve que de l'enfermer définitivement dans un couvent. Bien que chronologiquement l'aînée, elle se retrouve donc dans la position de la cadette des contes face à sa marâtre, même si celle-ci est ici la mère biologique et non quelque odieuse belle-mère. Mais Louis, en vrai Prince, saura déceler le charme de Marie et l'honorer de son amour...

Là où on avait une héroïne suspecte, des références au genre de l'histoire secrète et d'autres au picaresque, on a une « apologie » (selon le titre des mémoires authentiques) qui se veut sincère, indignée et vertueuse, de « véritables mémoires » (selon ce même titre) ; ce refus du romanesque au nom de la morale est aussi un refus *éthique* au sens où c'est l'*ethos* de Marie, son image publique (re)construite par le discours mémorialiste, qui est en jeu, et où cet *ethos* se doit de correspondre, comme l'affirme le début des *Mémoires*, avec l'image profonde que Marie a d'elle-même, faisant ainsi se rejoindre convention rhétorique et sincérité. Mais ce refus ne s'accompagne pas moins du retour de certaines formes de romanesque, différentes de celles des prétendus mémoires répudiés.

L'histoire d'amour de Marie et de Louis est une histoire « galante », au noble sens du terme : pureté des sentiments, respect absolu de l'homme pour sa dame, délicatesse et finesse psychologique, tous ces traits caractéristiques sont bien présents. De plus le roi est surtout séduit par « quelque esprit et quelque brillant <sup>1</sup> » qu'il découvre en Marie, et non emporté par une basse attirance physique, ce qui rapproche les sentiments des jeunes gens de l'amour précieux, où la dame est associée à la lumière. On peut aussi noter l'emploi de tout un vocabulaire et de figures de style tout à fait caractéristiques : maximes (« l'amour ne se prend ordinairement que par les yeux <sup>2</sup> »), topique des yeux qui parlent pour les amants (« cet éloquent langage, qui persuade bien plus sans rien dire que les plus belles paroles du monde <sup>3</sup> »), topique tout aussi évocatrice des « langueurs » et « soupirs <sup>4</sup> » du monarque, emploi fréquent de la litote pour suggérer la force du sentiment (« cela me donnait lieu de dire sans peine tout ce que je pensais, et je ne le disais pas sans plaire quelquefois », « je connus au retour que le Roi ne me haïssait pas <sup>5</sup> »)... Le roi est d'ailleurs qualifié de « galant » et offre à sa bien-aimée des « fêtes galantes <sup>6</sup> ». Quand ce n'est pas le monarque qui est à l'œuvre, tous les nobles amoureux de la cour en font autant pour celles à qui ils adressent leurs soupirs.

Mais, de façon troublante, à ce romanesque quasi précieux dans l'évocation des amours de jeunesse, ne tarde pas à succéder un retour du romanesque ambigu teinté de picaresque que Marie prétendait refuser. À nouveau, il est question d'argent, de sexualité (avec la mention du fait que le connétable voulut consommer le mariage avec Marie immédiatement, sans attendre d'avoir entendu la messe), d'errances, et des frasques d'Hortense avec ses adorateurs. Certes,

<sup>1</sup> Marie Mancini, *Apologie*, *op.cit.*, p. 105.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 110.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 107.

<sup>4</sup> *Id.*

<sup>5</sup> *Id.*

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 109.

le récit qui est fait de ce type d'épisodes est moins scabreux que dans les pseudo-mémoires, mais il n'en est pas moins bel et bien là.

De plus, à la topique romanesque de l'amour unique est substituée une affirmation somme toute bien plus scandaleuse : le temps guérit les blessures et Marie connaîtra de nouveau l'amour avec son époux le connétable. En fait, du moins au début du mariage, Colonna apparaît par sa galanterie dévouée comme un double de Louis, et il semble qu'un nouveau roman galant, mais, chose rare, dans un cadre conjugal donc non-romanesque, soit sur le point de commencer.

### UN ROMANESQUE INÉVITABLE ?

Qu'en penser ? On peut dire qu'à la répudiation de l'amour romanesque impossible pour Louis succède un autre amour, galant mais plus vraiment romanesque car conjugal, mais ce dernier laisse ensuite massivement place à un retour en force du romanesque, ou plutôt à l'irruption d'un tout autre type de romanesque, celui des héroïnes ambiguës sur le plan moral qu'avait inauguré Madame de Villedieu. Ce récit aux accents libertins et picaresques semble entrer en contradiction avec la volonté proclamée d'apologie, mais aussi avec la mobilisation des codes précieux dans le récit de l'idylle avec le jeune roi. Là où Sophie de Hanovre cantonne strictement le picaresque au récit de jeunesse – et c'est un picaresque très atténué, mis à l'air de la cour – et refuse ensuite de telles références dans l'évocation de son existence de princesse mariée, Marie Mancini semble hésiter entre plusieurs identités possibles, et le lecteur se voit proposer, non sans trouble, plusieurs programmes de lecture : il doit accepter de passer de la compassion envers l'enfant mal aimée à l'admiration pour l'amante noble et vertueuse, puis au sourire voire au soupçon lorsque Marie évoque ses aventures et celles de sa sœur.

Y a-t-il incohérence dans la succession de ces divers programmes ? On peut proposer au moins deux hypothèses : d'abord celle de la « première personne ironique<sup>1</sup> » évoquée par René Démoris, mais aussi celle d'une tension entre romanesque(s) et non-romanesque que Marie ne parvient pas à résoudre en raison des postulations contraires qui régissent l'écriture de son texte.

La première personne ironique est caractérisée par René Démoris comme un dispositif énonciatif complexe fréquent dans les romans-mémoires des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles : l'emploi du « je » ne vise plus, ou plus seulement, à provoquer l'identification du lecteur au narrateur-personnage, mais au contraire à nous amener à lire entre les lignes, à flairer les jeux troubles de la mauvaise foi dans le récit, de façon à pouvoir porter sur le personnage mais aussi sur le narrateur un regard critique : « le texte à lui seul semble fournir tous les éléments de sa propre critique<sup>2</sup> ». Dans cette optique, le début de l'apologie de Marie cité plus haut, avec ses accents de vertu indignée contre le « libelle », pourrait être lu entre les lignes. Marie elle-même n'y aurait pas vraiment cru, et aurait voulu à travers le récit de ses tribulations de noble *picara* suggérer à demi-mot la vérité, à savoir que sa conduite ne fut pas irréprochable, mais qu'elle est toujours moins critiquable que celle de son mari et de ses ennemis.

Reste que cette hypothèse de la première personne ironique est employée par Démoris à propos des mémoires apocryphes, pas des vrais mémoires. De fait, à la différence d'Hortense Mancini, Marie écrit *après* : après les mémoires d'Hortense, après ses propres mémoires apocryphes. On peut donc penser qu'elle voulait certes, peut-être, écrire elle aussi un livre à succès dont elle serait cette fois-ci véritablement l'auteur, mais qu'elle n'en entendait pas moins vraiment rectifier les outrances du « libelle » et l'image désastreuse qu'il donne d'elle. Dans ce cas seul le récit de l'enfance et celui de la passion juvénile avec le roi ne posent pas problème, dans la mesure où Marie peut recourir aux schémas peu compromettants du conte de fées puis du roman galant pour les relater ; en revanche, supposant à juste titre que le lecteur de son apologie aura probablement déjà lu le « libelle » apocryphe, qui eut un grand succès, elle ne

<sup>1</sup> René Démoris, *op. cit.*, p. 117.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 118.

peut pas ne pas tenir compte de la connaissance qu'a déjà ce lecteur des événements parfois troubles de sa vie ; elle est alors obligée de composer avec, ce qui la fait retomber, fût-ce à son corps défendant, dans un romanesque trouble à la Madame de Villedieu.

Peut-être aussi les vrais mémoires de Marie montrent-ils qu'il est impossible de répudier totalement le roman et la romanisation dans l'écriture mémorialiste, même lorsqu'on prétend délivrer, sans fard et sans transposition romanesque, « la Vérité dans son jour<sup>1</sup> ». Cette romanisation inévitable, et qui, vu la connaissance qu'a déjà le lecteur de la vie de Marie, ne saurait se limiter aux seuls emprunts à l'amour précieux, entre quelque peu en contradiction avec la volonté d'apologie, menant forcément à l'évocation de zones troubles ; de plus, la romanisation était peut-être d'autant plus inévitable que Sébastien Brémond, qui retoucha les mémoires de Marie initialement publiés en 1676 pour leur nouvelle édition en 1678, était lui-même romancier... Enfin, les Mancini connaissaient bien le premier roman-mémoires français, œuvre de Madame de Villedieu, dont le personnage féminin Henriette-Sylvie inaugurerait un nouveau type de romanesque plein d'humour et reposant sur la suggestion d'éléments moralement risqués : il est en effet clair qu'Hortense s'en inspire, et de son côté Marie ne peut ignorer l'écrit de sa sœur.

D'un point de vue plus psychologique, on peut aussi penser que la succession des deux types de romanisation – belle romanisation galante, romanisation trouble à la Madame de Villedieu – correspond à deux types de rapports que Marie Mancini entretient avec son passé : elle rêve et idéalise sa première jeunesse, le temps de la France, pays de la belle galanterie, alors que sur son passé plus proche, sur cette entrée dans l'âge adulte consécutive au mariage avec Colonna, elle ne peut et peut-être ne veut se livrer à ce même travail d'idéalisation qui, du conte de fées de l'enfant mal aimée sauvée par un prince au romanesque de l'amour galant, informe tout le début des *Mémoires*.

Partant d'un même refus, celui du romanesque, Sophie de Hanovre et Marie Mancini voient donc dans leurs œuvres le retour de ce romanesque, mais sous deux formes différentes (bel amour presque précieux pour Marie, picaresque atténué pour Sophie). Le problème est que ce nouveau romanesque recèle lui aussi ses pièges, car de la dame précieuse à la dame galante (au sens péjoratif du terme) la distance est parfois plus faible qu'il n'y paraît. Même le romanesque galant recèle des pièges : rendre publiques ses amours, même nobles et chastes comme avec Louis XIV, comme le fit Marie en publiant ses mémoires de son vivant, ne crée-t-il pas une dangereuse similitude entre les mémoires authentiques et le roman sentimental ? L'impression et la publication d'une histoire noblement galante, du moment que celle-ci est présentée comme autobiographique, sont déjà trop pour une honnête femme.

Plaisir de se rêver – dans la solitude de l'âge mûr, pour Sophie de Hanovre –, plaisir de se réinventer en mobilisant les codes de certains types de roman, et parallèlement crispation sur le refus de la figure de la « dame romanesque », qui n'a pas seulement rêvé mais – soi-disant – vécu sa vie comme un roman et de plus voulu le faire savoir... la tension donne lieu à des arrangements narratifs complexes, car que représente la publication du vivant de l'auteure, dans le cas de Marie, sinon justement une volonté de faire connaître le roman de sa vie ?

On ne se débarrasse donc pas ainsi du romanesque. Les passages que nous avons étudiés ne relevant pas à proprement parler des mémoires historiques, celui-ci fait en quelque sorte retour, non pas au sens d'un refoulé freudien, mais comme le seul cadre possible pour le récit, le seul modèle à disposition, même s'il est retravaillé. Les codes de ce que l'on nommera

---

<sup>1</sup> Il s'agit là du premier titre des mémoires de Marie, ceux qu'elle rédigea apparemment toute seule et qui furent publiée en 1676, le titre « Apologie » correspondant à la publication de 1678, dans laquelle Sébastien Brémond intervient explicitement pour corriger la langue et notamment les italianismes de Marie.



l'autobiographie étant encore inexistants, ceux des mémoires historiques étant ici impossibles à mobiliser, reste la part de réinvention romanesque de vies parfois en souffrance.

Adélaïde CRON

## LE ROMANESQUE ENTRE DÉTOUR ET ESQUIVE

## SAINT-SIMON ET LA QUESTION DU ROMANESQUE, DE LA DÉSAPPROBATION ÉTHIQUE À LA DÉFIANCE GÉNÉRIQUE

« Sa vie est un roman qui n'est pas de ce lieu-ci<sup>1</sup> » : voilà ce qu'écrivit Saint-Simon à propos du duc de Lauzun. La formule ne provient certes pas des *Mémoires* – c'est dans un texte peu connu, intitulé *Abrégé de tous les ducs existants en 1725*, qu'on la trouve –, mais elle est emblématique d'au moins deux aspects majeurs du rapport du mémorialiste à la catégorie du romanesque. D'une part, en effet, elle indique que le lieu du romanesque n'est à ses yeux pas uniquement livresque : c'est l'existence même de Lauzun, lequel ne lit guère et est encore moins apte à l'écriture, qui a tout d'un roman. D'autre part, et même si les *Mémoires* sauront *in fine* faire place à un récit aussi circonstancié que savoureux des aventures du personnage<sup>2</sup>, cette phrase traduit parfaitement la réticence qui est si souvent celle de Saint-Simon quand il s'agit de déployer une matière potentiellement romanesque. Il existe ainsi chez lui une pensée du romanesque envisagé comme catégorie distincte du roman, ou plus exactement excédant celui-ci<sup>3</sup> ; les comportements romanesques, cependant, font de sa part l'objet de jugements tout aussi dépréciatifs que le roman, genre qu'il méprise souverainement. C'est encore ce dont témoigne le portrait qu'il esquisse d'une certaine Mme Arnoul, sordide créature qu'il soupçonne d'avoir tenté d'aider Mme de Maintenon à rendre public le mariage qu'elle avait secrètement contracté avec Louis XIV : « Il y avait à Marseille une Mme Arnoul, dont la vie est un roman, et qui, laide comme le péché, et vieille, et pauvre, et veuve, a fait les plus grandes passions, a gouverné les plus considérables des lieux où elle s'est trouvée [...] »<sup>4</sup>. Le terme même de *romanesque* est du reste présent sous la plume de Saint-Simon. On en trouve une demi-douzaine d'occurrences dans les *Mémoires*, dans des emplois systématiquement adjectivaux et avec une connotation presque aussi invariablement péjorative. L'adjectif, s'applique préférentiellement à des personnages réels, que le mémorialiste tient d'ailleurs en piètre estime : le maréchal de Villars, la duchesse de Berry et son amant Rions, Mme d'O<sup>5</sup> ou encore certaines femmes de l'entourage de la duchesse de Bourgogne, « de vieilles prétendues repenties, dont l'esprit romanesque était demeuré pour le moins galant, si la caducité de l'âge en avait banni les plaisirs<sup>6</sup> ». L'adjectif, chez Saint-Simon, qualifie donc des personnages ou des comportements, plutôt que des écrits qui entretiendraient avec le roman un rapport d'imitation ou d'hybridation générique. Il n'en reste pas moins que le jugement presque toujours défavorable des attitudes dites par lui « romanesques » a assurément partie liée avec le mépris et la défiance qui

<sup>1</sup> Saint-Simon, *Traité politiques et autres écrits*, éd. Yves Coirault, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1996, p. 813. Saint-Simon reprend ici explicitement le portrait que La Bruyère – dont il était un lecteur – brossait de Straton, assimilé à Lauzun par toutes les « clefs » de l'époque : « sa vie est un roman ; non, il lui manque le vraisemblable : il n'a point eu d'aventures ; il a eu de beaux songes, il en a eu de mauvais : que dis-je, on ne rêve point comme il a vécu » (*Les Caractères*, « De la Cour », § 96 [VI]).

<sup>2</sup> Voir Saint-Simon, *Mémoires*, éd. Yves Coirault, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1983-1988, 8 vol., chronique de 1723, t. VIII, p. 619-645. C'est à cette édition que renverront toutes nos références aux *Mémoires* ; nous indiquerons désormais le tome en chiffres romains et la page en chiffres arabes, tout en faisant précéder ces deux indications de l'année de la chronique dont est extraite la citation.

<sup>3</sup> Pour une définition du *romanesque* comme catégorie excédant assez largement les bornes du genre dont elle découle, nous renvoyons aux premiers paragraphes de l'introduction du volume consacré à « Shakespeare et l'esthétique du romanesque » (hors-série de la revue *Romanesques* dirigé par Camille Guyon-Lecoq, Isabelle Hautbout et Audrey Faulot, Classiques Garnier, 2018, p. 9-20). Voir en particulier p. 9 : « Est considéré comme “romanesque” non seulement ce qui relève du roman, mais encore ce qui connote le roman hors du roman : des personnages, une intrigue, un style, des sentiments ou des idées, peuvent être qualifiés de “romanesques”. »

<sup>4</sup> 1699, I, 626.

<sup>5</sup> Voir 1702, II, 252 et 1710, III, 733 pour Villars ; 1719, VII, 456 pour la duchesse de Berry et Rions ; 1696, I, 317 pour Mme d'O.

<sup>6</sup> 1712, IV, 407.

caractérisent le regard qu'il porte sur le roman en tant que genre. Aussi s'agira-t-il, dans la présente étude, d'explorer la double méfiance, que nous pourrions dire à la fois *éthique* et *générique*, dont le romanesque fait l'objet de la part de Saint-Simon. Celui-ci, en effet, manifeste en mainte occasion un refus du roman envisagé comme modèle comportemental (dans la vie curiale), aussi bien que comme modèle narratif (face à l'écrivoire). Cette défiance, teintée de mépris, n'a donc rien d'anecdotique, dans la mesure où elle engage un certain rapport à l'écriture de l'histoire. Pour le dire autrement, il nous semble qu'il existe une forme de cohérence et de solidarité entre d'une part la critique des comportements « romanesques » par le mémorialiste et d'autre part la conception exigeante de l'historiographie qui est la sienne et qui se concrétise par l'écriture de qu'il appelle des « Mémoires sérieux<sup>1</sup> ». À l'horizon d'une étude des jugements émis par Saint-Simon sur les attitudes « romanesques » se trouve ainsi le refus d'une certaine grille de lecture pour les *Mémoires*, qui, de façon selon nous erronée, a eu tendance à faire du roman une forme apte à rendre compte de la logique narrative de pans entiers du texte.

Il faut donc ici rappeler l'existence et les positions d'une tradition critique qui s'est évertuée à souligner les affinités de Saint-Simon avec le genre romanesque<sup>2</sup>. Un jalon important de cette tradition est constitué par un article d'Hélène Himelfarb de 1970 intitulé « Saint-Simon, les romans et le roman<sup>3</sup> », dans lequel est émise l'hypothèse selon laquelle « [i] est possible que la narration romanesque ait fourni au mémorialiste le modèle qui lui manquait<sup>4</sup> ». L'ensemble de l'article défend cette idée, et repose essentiellement sur une intuition : « On le voit, j'incline à croire que la contamination romanesque, d'autant plus intéressante qu'elle ne paraît pas clairement consciente, aide Saint-Simon à élaborer la problématique des *Mémoires*<sup>5</sup>. » Nous tenterons pour notre part de démontrer que si la formule « contamination romanesque » est pertinente et éclairante, c'est pour caractériser ce contre quoi Saint-Simon a régulièrement cherché à se prémunir, plutôt que pour décrire une tentation qui fut prétendument sienne. Un autre jalon de cette tradition, plus important encore, est fourni par un article d'Yves Coirault de 1975 intitulé « Nouvelles et mémoires : Saint-Simon et les problèmes du romanesque<sup>6</sup> ». Dans ce texte, le spécialiste fait fond sur les acquis de sa monumentale *Optique de Saint-Simon*<sup>7</sup> – où il défend l'idée selon laquelle les *Mémoires* résultent de la vision d'un artiste génial plutôt que d'un historien scrupuleux –, mais en mettant cette fois l'accent sur la dimension parfois romanesque de cette vision. Il explique ainsi, à propos du genre des *Mémoires*, qu'il est « trop facile de l'opposer à la littérature romanesque comme on oppose le souvenir à la fiction<sup>8</sup> » et que « [d]ans le domaine de la littérature narrative du XVIII<sup>e</sup> siècle, où se rejoignent la littérature romanesque et la littérature narrative des *Mémoires*, le principe de l'incommunicabilité des genres nous semblerait un très indésirable postulat<sup>9</sup> ». C'est de ce type de position critique, notons-le au passage, que Françoise Lavocat a radicalement pris le contrepied dans un récent ouvrage significativement intitulé *Fait et fiction. Pour une frontière*<sup>10</sup>. Yves Coirault, cherchant à savoir si Saint-Simon « ne fut pas malgré lui

<sup>1</sup> L'expression apparaît en 1712, IV, 403 et 1722, VIII, 525.

<sup>2</sup> Un premier jalon important dans l'approche romanesque de Saint-Simon est offert par la lecture « balzacienne » des *Mémoires* à laquelle se livre André Le Breton dans *La "Comédie humaine" de Saint-Simon*, Paris, Société française d'imprimerie et de librairie, 1914.

<sup>3</sup> Hélène Himelfarb, « Saint-Simon, les romans et le roman », *Roman et Lumières au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Éditions sociales, 1970, p. 38-47 ; ce texte est repris dans le recueil d'articles d'Hélène Himelfarb intitulé *Saint-Simon, Versailles, les arts de cour*, Paris, Perrin, 2006, p. 99-106.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>5</sup> *Idem.*

<sup>6</sup> Yves Coirault, « Nouvelles et mémoires : Saint-Simon et les problèmes du romanesque », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 27, 1975, p. 145-169.

<sup>7</sup> Yves Coirault, *L'optique de Saint-Simon*, Paris, Armand Colin, 1965.

<sup>8</sup> Yves Coirault, art. cit., p. 146.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 145, n. 1.

<sup>10</sup> Françoise Lavocat, *Fait et fiction. Pour une frontière*, Paris, Seuil, « Poétique », 2016.

“romanesque”<sup>1</sup> », défend en tout cas dans cet article l’idée selon laquelle « de plus d’une manière, mais toujours insidieusement, revient dans l’œuvre ce romanesque qu’il prétendait avoir chassé<sup>2</sup> ». Voilà donc de quelle tradition nous souhaitons nous démarquer, à la suite en particulier des travaux de Marc Hersant qui, depuis une dizaine d’années, a fortement contribué à réfuter la pertinence d’une telle lecture du mémorialiste<sup>3</sup>. Ce sont donc ses analyses qu’il s’agit ici de prolonger, en soulignant pour notre part l’absence de solution de continuité qui existe selon nous entre d’une part le regard désapprobateur porté sur les comportements envisagés comme romanesques et d’autre part le refus du mémorialiste d’exploiter la potentialité romanesque de maint épisode qu’il lui est donné d’évoquer. Aussi aborderons-nous en premier lieu la manière dont les *Mémoires* sont le lieu d’une pensée du romanesque comme rapport possible à l’existence, avant d’en tirer les conséquences, dans un second temps, en étudiant un cas concret d’esquive du romanesque par le mémorialiste lui-même.

### MÉPRIS DU ROMANESQUE COMME PARADIGME COMPORTEMENTAL

Que l’essentiel des occurrences de l’adjectif *romanesque* s’applique dans les *Mémoires* à des comportements plutôt qu’à des écrits nous invite à commencer par examiner les jugements émis par Saint-Simon à propos des conduites envisagées comme « romanesques ». Or il apparaît avec netteté que ces jugements sont systématiquement défavorables, ce dont le cas du maréchal du Villars – seul personnage à être caractérisé à deux reprises par l’adjectif qui retient notre attention – offre un exemple privilégié. Cet homme, détesté par le mémorialiste et perpétuel objet de ses sarcasmes, est en effet, au sein du gigantesque ensemble des *Mémoires*, l’une des figures ayant le plus intimement, le plus intrinsèquement partie liée avec le genre romanesque, et ce, pour au moins deux raisons : d’une part, Villars aime furieusement les romans ; ses « vaneries<sup>4</sup> », orales et écrites, sont d’autre part aussi mensongères que si elles émanaient d’un roman<sup>5</sup>. Ces deux aspects sont puissamment structurants dans l’exceptionnel « caractère » que Saint-Simon consacre au personnage, au sein de la chronique de 1702. En voici un premier extrait, relatif au goût de Villars pour les romans et les spectacles, ici embrassés par le mémorialiste dans un même mépris :

Toujours occupé de futilités quand il n’en était pas arraché par la nécessité imminente des affaires, c’était un répertoire de romans, de comédies, et d’opéras dont il citait à tout propos des bribes, même aux conférences les plus sérieuses. Il ne bougea tant qu’il put des spectacles, avec une indécence de filles de ces lieux et du commerce de leur vie et de leurs galants, qu’il poussa publiquement jusqu’à sa dernière vieillesse, déshonoré publiquement par ses honteux propos. Son ignorance, et, s’il en faut dire le mot, son ineptie en affaires était inconcevable dans un homme qui y fut si grandement et si longtemps employé : il s’égaraient et ne se retrouvait plus ; la conception manquait, il y disait tout le contraire de ce qu’on voyait et qu’il voulait dire<sup>6</sup>.

<sup>1</sup> Yves Coirault, art. cit., p. 146.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 154.

<sup>3</sup> Outre *Le discours de vérité dans les “Mémoires” du duc de Saint-Simon*, Paris, Honoré Champion Éditeur, 2009, trois articles de Marc Hersant abordent frontalement la question du rapport de Saint-Simon au genre romanesque : « La catastrophe de la princesse des Ursins : création romanesque ou écriture de l’inoubliable ? », dans *L’inscription de l’inoubliable dans les Mémoires d’Ancien Régime*, Jean Garapon (dir.), Nantes, Éditions Cécile Defaut, « Connaître les Mémoires d’Ancien Régime », 2005, p. 177-192 ; « Hercule travesti : la fiction, une impasse pour l’interprétation des *Mémoires* de Saint-Simon », in Sylvie Patron (dir.), *Théorie, analyse, interprétation des récits*, Berne-Berlin-Bruxelles, Peter Lang, 2011, p. 245-268 ; « Saint-Simon “malgré lui” ». Réflexion sur un *leitmotiv* critique », in Jacques Berchtold et Marc Hersant (dir.), *Saint-Simon, ou le sens de l’intrigue*, Paris, Classiques Garnier, 2014, p. 161-171.

<sup>4</sup> 1702, II, 254.

<sup>5</sup> Il faut ici rappeler que le terme *roman* est le plus souvent, sous la plume de Saint-Simon, purement et simplement synonyme de *mensonge*. Cette acception métaphorique du substantif est en effet, de loin, la plus fréquente : le mémorialiste ne manifeste que peu d’intérêt pour la production romanesque de son temps ou des décennies antérieures. Il recourt en revanche fréquemment à la métaphore du roman pour disqualifier tel discours ou tel document écrit dont il souhaite dénoncer la fausseté.

<sup>6</sup> 1702, II, 253.

Pareil goût des romans et des spectacles est présenté comme parfaitement déplacé chez un homme occupant d'importantes fonctions militaires, et il l'est d'autant plus que le personnage, loin de chercher à dissimuler d'une quelconque façon cette inclination, paraît au contraire presque soucieux de l'exhiber. Villars, cependant, n'est pas seulement un lecteur de romans, et Saint-Simon souligne, un peu plus haut dans le même portrait, un effet de déteinte entre les lectures du personnage et son comportement :

Une ambition démesurée qui ne s'arrêtait pas pour les moyens ; une grande opinion de soi, qu'il n'a jamais guère communiquée qu'au Roi ; une galanterie dont l'écorce était toujours romanesque ; grande bassesse et grande souplesse auprès de qui le pouvait servir, étant lui-même incapable d'aimer ni de servir personne, ni d'aucune sorte de reconnaissance<sup>1</sup>.

À l'évidence, l'évocation de la dimension romanesque de Villars participe, dans ce portrait, d'une volonté d'accabler un personnage honni et de faire porter sur lui le plus complet discrédit. En manifestant publiquement son goût pour les romans, les comédies et les opéras, Villars se trouve en effet aux yeux du mémorialiste dans une forme de manquement, qui est triple. Tout d'abord, il fait preuve de *légèreté*, là où l'on attendrait de sa part sérieux et gravité : les « futilités » auxquelles il s'adonne siéent bien mal au maréchal qu'il est devenu en cette année 1702. Deuxièmement, le portrait donne à comprendre que Saint-Simon fait parfaitement sienne la conception qui associe traditionnellement le genre romanesque au public féminin : en manifestant un tel goût et en paraissant aux spectacles « avec une indécence de filles de ces lieux », Villars est aux yeux du mémorialiste en situation de *défait de virilité*, grief qui, là encore, est d'autant plus accablant que le personnage est censé être l'un des plus grands militaires du royaume<sup>2</sup>. Troisièmement, l'inclination de Villars pour les romans et les spectacles s'aggrave de se prolonger « jusqu'à sa dernière vieillesse » : le roman ne semble bon – et encore – que pour les *jeunes gens*. Ce portrait bien peu flatteur permet ainsi de dessiner, en creux, l'image que se fait Saint-Simon du public naturel des romans : il s'agit d'un lectorat frivole, féminin et jeune. L'on pourrait ajouter que ce public est caractérisé par sa bêtise, puisque la phrase qui suit immédiatement l'évocation du goût du personnage pour les romans mentionne, même si le lien causal n'est pas explicité, son « ignorance » et son « ineptie en affaires » : *post hoc, ergo propter hoc*... Même si la question du destinataire du texte de Saint-Simon est fort délicate, l'on comprend ici que les *Mémoires* ne sauraient être écrits pour le même public-cible que les romans, et que celui que Marie-Paule de Weerd-Pilorge a appelé le « lecteur virtuel<sup>3</sup> » des *Mémoires* n'a rien à voir avec les sottes jeunes filles qui apparaissent, en filigrane de ce portrait de Villars, comme étant le public naturel du genre romanesque<sup>4</sup>. Il n'est donc pas étonnant que Saint-Simon se méfie de la matière et de la manière qui pourraient faire courir à ses *Mémoires* le risque d'une forme de contamination romanesque : nous aurons bientôt l'occasion d'y revenir.

Mais nous souhaitons pour l'instant approfondir encore quelque peu la question d'une réflexion sur les mauvais usages de la lecture des romans, laquelle réflexion apparaît çà et là dans les *Mémoires*. Saint-Simon, en effet, s'il n'hésite pas à caractériser comme malséante et ridicule l'attitude de ceux qui, à l'instar de Villars, font publiquement montre de leur goût pour

<sup>1</sup> 1702, II, 252.

<sup>2</sup> Sur l'utilisation métaphorique de la polarisation sexuée pour évoquer les distinctions génériques entre l'histoire (masculine) et la fiction (féminine), on pourra se reporter à l'article de Marc Hersant déjà cité, « Hercule travesti : la fiction, une impasse pour l'interprétation des *Mémoires* de Saint-Simon ».

<sup>3</sup> Marie-Paule de Weerd-Pilorge, *Les "Mémoires" de Saint-Simon : lecteur virtuel et stratégies d'écriture*, Oxford, Voltaire Foundation, « SVEC », 2003.

<sup>4</sup> La question des « Figures et fonctions du (des) destinataire(s) dans les Mémoires authentiques et les Mémoires fictionnels du XVIII<sup>e</sup> siècle » a fait l'objet d'un récent colloque qui s'est tenu à Amiens, en octobre 2016, à l'initiative de Marc Hersant, Coralie Bournonville et Annabelle Bolot, et dont les actes sont à paraître.

les romans, exprime aussi, de façon peut-être plus inattendue, une réflexion sur les dangers non seulement sociaux, mais également psychologiques que ferait courir l'excès de lectures romanesques. De cela, la duchesse du Maine offre un exemple privilégié. Voici en effet en quels termes le mémorialiste évoque le goût du personnage pour les romans, au milieu du « caractère » de son époux, le duc du Maine, bâtard détesté par Saint-Simon :

Il était de plus poussé par une femme de même trempe, dont l'esprit, et elle en avait aussi infiniment, avait achevé de se gâter par la lecture des romans et des pièces de théâtre, dans les passions desquelles elle s'abandonnait tellement, qu'elle a passé des années à les apprendre par cœur et à les jouer publiquement elle-même. Elle avait du courage à l'excès, entreprenante, audacieuse, furieuse, ne connaissant que la passion présente et y postposant tout, indignée contre la prudence et les mesures de son mari, qu'elle appelait misères de faiblesse, à qui elle reprochait l'honneur qu'elle lui avait fait de l'épouser, qu'elle rendit petit et souple devant elle en le traitant comme un nègre, le ruinant de fond en comble sans qu'il osât proférer une parole, souffrant tout d'elle dans la frayeur qu'il en avait, et dans la terreur encore que la tête achevât tout à fait de lui tourner<sup>1</sup>.

Il faut pour commencer rappeler et souligner le degré de détestation de Saint-Simon à l'égard de ces deux personnages : le duc du Maine, qui est *le* bâtard par excellence des *Mémoires*, incarne une forme superlative d'illégitimité, qui a pour corollaire une haine incandescente presque sans équivalent dans l'ensemble de l'œuvre. Cela n'est pas anodin, car sous la plume de Saint-Simon presque chaque élément, jusqu'au moindre détail, doit être considéré comme étant à *charge* dès lors qu'il se rapporte à l'un des deux membres du couple diabolique. Que le portrait de la duchesse du Maine s'ouvre par une notation relative à son goût pour la « lecture des romans » est donc en soi une indication très forte sur la valence profondément négative d'une telle habitude : dans l'axiologie saint-simonienne, le goût des romans s'avère ici solidaire de rien moins que les forces du mal. Mais ce qu'il importe surtout de souligner, dans ce portrait, est l'effet désastreux de la lecture des romans sur l'« esprit » de la duchesse du Maine, lequel avait ainsi, à cause d'eux, « achevé de se gâter et de se corrompre ». L'emploi des verbes *gâter* et *corrompre* pour évoquer l'action délétère des romans est à la fois frappant et topique, ainsi qu'en témoigne par exemple, dès 1666, la même association lexicale dans *Le Roman bourgeois*, texte dans lequel Furetière se présentait lui-même comme un héritier de la réflexion de Cervantès sur les effets d'un rapport dévoyé à la lecture des romans :

Pancrace lui donna encore d'autres romans, qu'elle lut avec la même avidité, et à force d'étudier nuit et jour, elle profita tellement en peu de temps, qu'elle devint la plus grande causeuse et la plus coquette fille du quartier.

Le père et la mère de Javotte s'aperçurent bientôt du changement de sa vie, et s'étonnèrent de voir combien elle avait profité à hanter compagnie. Elle paraissait même trop savante à leur gré ; ils se plaignaient déjà qu'elle était *gâtée*, et de peur de la laisser *corrompre* d'avantage, ils se résolurent de la marier dans le carnaval<sup>2</sup>.

Plus graves encore sont les conséquences d'un usage déréglé des lectures romanesques chez la duchesse de Berry. Dans la chronique de 1711, le mémorialiste note que le « naturel » de la duchesse fut « gâté encore par de pernicieuses lectures<sup>3</sup> ». Il ne revient certes pas, par la suite, sur cet élément et il n'en fait pas explicitement un principe explicatif de la folie du

<sup>1</sup> 1707, II, 939.

<sup>2</sup> Antoine Furetière, *Le Roman bourgeois* [1666], éd. Jacques Prévot, Paris, Gallimard, « Folio Classique », 1981, p. 145. C'est nous qui soulignons. L'image de l'esprit *gâté* par les mauvaises lectures est encore bien présente dans la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle : la narratrice de *La Religieuse* de Diderot évoque ainsi une femme cloîtrée en proie à la folie, qui « s'arrachait les cheveux » et « se frappait la poitrine avec les poings » et dont on lui dit, pour la rassurer, « qu'elle avait fait des lectures pernicieuses qui lui avaient gâté l'esprit » (éd. Florence Lotterre, Paris, GF-Flammarion, 2009, p. 19-20).

<sup>3</sup> 1711, IV, 103.

personnage. Il n'en reste pas moins que la duchesse de Berry est dans les *Mémoires* une des plus spectaculaires incarnations de tempérament romanesque. Voici par exemple en quels termes Saint-Simon évoque ses amours avec La Haye, écuyer de son mari :

Ces choses en gros suffisent<sup>1</sup> ; les détails seraient misérables et affreux : un seul suffira pour tous. Elle voulut à toute force se faire enlever au milieu de la cour par La Haye, écuyer de M. le duc de Berry, qu'elle avait fait son chambellan. Les lettres les plus passionnées et les plus folles de ce projet ont été surprises, et d'un tel projet, le Roi, son père et son mari pleins de vie, on peut juger de la tête qui l'avait enfanté et qui ne cessait d'en presser l'exécution. On en verra dans la suite encore d'autres<sup>2</sup>.

Plus tard dans la chronique, le mémorialiste évoque encore les frasques de la duchesse de Berry avec un autre de ses amants, Rions, qu'elle eut pour projet d'épouser une fois qu'elle fut devenue veuve. Or, au moment où il relate la mort de la duchesse, intervenue en 1719, Saint-Simon, à la fois dépité et horrifié, revient brièvement sur le tempérament de la jeune femme et sur sa relation avec l'obscur Rions, en la qualifiant cette fois explicitement de *romanesque* :

On peut juger en quel état tomba Rions en apprenant à l'armée une aussi terrible nouvelle pour lui ; quel affreux dénouement d'une aventure plus que romanesque, au point qu'il touchait à tout ce que l'ambition peut procurer même de plus imaginaire ; aussi fut-il plus d'une fois sur le point de se tuer, et longtemps gardé à vue par des amis que la pitié lui fit. Il vendit bientôt après la fin de la campagne son régiment et son gouvernement. Comme il avait été doux et poli avec ses amis, il en conserva, et fit bonne chère avec eux pour se consoler. Mais au fond, il demeura obscur, et cette obscurité l'absorba<sup>3</sup>.

Un tel passage montre que la désapprobation saint-simonienne des comportements qualifiés par lui de « romanesques » est dépourvue de toute ambiguïté. Ce n'est toutefois pas uniquement des *valeurs* romanesques susceptibles d'inspirer telle audacieuse conduite que se méfie Saint-Simon. Si le roman est par lui puissamment rejeté, en effet, c'est bien sûr en tant que source de modèles comportementaux parfaitement inappropriés dans la vie de cour, mais c'est aussi en tant que réservoir de *modèles narratifs* potentiels, et c'est ce sur quoi il nous faut à présent nous pencher.

#### ESQUIVE DU ROMANESQUE COMME MODÈLE NARRATIF

Il semble en effet qu'il existe une cohérence et une continuité entre la désapprobation des comportements envisagés par le mémorialiste comme « romanesques » et sa propre réticence, au moment où il s'agit pour lui de prendre la plume, à développer une matière susceptible d'être considérée comme romanesque. À rebours d'une tradition critique dont nous avons plus haut rappelé les principaux jalons, nous considérons en effet que les *Mémoires* de Saint-Simon, loin d'être le lieu d'une tentation récurrente du romanesque, se caractérisent à l'inverse par la volonté de tourner résolument le dos aux modèles narratifs offerts aussi bien par le roman héroïque du premier XVII<sup>e</sup> siècle que par les nouvelles historiques, qui devinrent, dans la suite du siècle, le paradigme dominant en matière d'écriture fictionnelle<sup>4</sup>. À travers l'analyse du traitement proposé par le mémorialiste des amours de Mlle de Piennes et du maréchal de Montmorency, c'est de la façon dont Saint-Simon contourne le modèle offert par cette seconde veine fictionnelle que nous souhaitons proposer un exemple approfondi.

<sup>1</sup> Saint-Simon fait ici référence aux « scènes violentes et redoublées » de la duchesse de Berry et de son époux.

<sup>2</sup> 1714, IV, 770.

<sup>3</sup> 1719, VII, 456.

<sup>4</sup> Saint-Simon ne cherche pas davantage à s'inspirer du roman-Mémoires, qui s'est imposé comme la principale forme d'écriture fictionnelle à l'époque de la rédaction de ses *Mémoires*, dans la décennie 1740.



L'épisode remonte au temps du règne d'Henri II, mais il est relaté dans la chronique de 1717. Les faits sont les suivants : le maréchal de Montmorency, fils du célèbre connétable Anne de Montmorency, aime Mlle de Piennes, en est aimé en retour et lui a promis de l'épouser ; la mort du mari d'une fille bâtarde d'Henri II fait cependant voler en éclats ce beau projet, car le roi et Anne de Montmorency se mettent d'accord pour que la fille du premier, la duchesse de Castro, récemment veuve, épouse le fils du second ; les amants ont beau manifester leur désarroi et leur désaccord, rien n'y fait : le mariage décidé en haut lieu doit se faire. Voici en quels termes Saint-Simon relate la triste mésaventure des amants :

Le maréchal de Montmorency avait donné une promesse de mariage à Mlle de Piennes, qui, comme on voit, était de naissance très sortable à l'épouser. Le Connétable, très absolu dans sa famille, voulait disposer de ses enfants, encore plus s'il se peut de cet aîné. Il attendait l'occasion de quelque grand mariage, et son fils celle de lui parler de celui qu'il voulait faire, et de l'y faire consentir. Dans l'intervalle, la duchesse de Castro perdit son mari, et Henri II, qui aimait fort sa fille, et auprès duquel le Connétable était alors dans la plus grande faveur, lui demanda son fils aîné pour sa fille, et le Connétable ébloui, non de l'alliance bâtarde légitimée, mais de la faveur et de la fortune qui en serait la longue dot, conclut à l'instant avec beaucoup de joie. Elle fut bien troublée quand il parla à son fils. *L'histoire des regrets des deux amants et de leur résistance est touchante, et la violence qu'ils éprouvèrent ne fait pas honneur à ceux qui l'employèrent. Je n'ai pas dessein de la copier ici.* Je dirai seulement qu'ils n'eurent de défense contre l'autorité royale et paternelle toute [sic] entière déployée contre eux, ni d'autres armes pour se défendre que leur conscience et leur honneur. Mlle de Piennes fut mise et resserrée dans un couvent, et le maréchal de Montmorency forcé d'aller à Rome solliciter en personne la dispense de sa promesse, qu'il y sollicita en homme qui ne la voulait pas obtenir<sup>1</sup>.

Cette page émouvante appelle plusieurs remarques. Il faut tout d'abord, et c'est là le point le plus essentiel dans l'optique qui est la nôtre, souligner que le refus de Saint-Simon de développer « l'histoire des regrets des deux amants et de leur résistance » est net, explicite et assumé. Or le mémorialiste, qui dit n'avoir « pas dessein de la copier ici », ne verse nullement dans la prétériorité : des détails factuels et des méandres affectifs de cette séparation, nous ne saurons presque rien. Saint-Simon était pourtant en mesure d'accéder à des informations détaillées grâce à Brantôme, ainsi qu'aux Additions de Jean Le Laboureur aux Mémoires de Calstelnau<sup>2</sup>. L'on pourrait objecter que s'il refuse de donner quelque ampleur à cet épisode, c'est par souci d'en « soulager » ses *Mémoires* en ne contrevenant pas à un principe qu'il formule régulièrement, celui de la *complémentarité*<sup>3</sup> : il ne consignerait pas l'épisode de façon minutieuse, précisément parce que d'autres l'ont déjà relaté. Cet argument n'est sans doute pas à rejeter tout à fait ; mais, dans la mesure où Saint-Simon transgresse assez fréquemment ce principe de complémentarité, il ne nous paraît pas suffire, ou du moins est-il susceptible d'être complété par un autre élément d'explication. Aussi nous semble-t-il que si le mémorialiste n'a pas le « dessein » de s'appesantir sur cet épisode, c'est *aussi* parce qu'il ne souhaite pas faire voisiner son récit avec le genre du roman, et plus précisément avec celui de la nouvelle historique telle que la pratiquèrent Mme de Lafayette ou Saint-Réal dans les deux premières décennies du règne personnel de Louis XIV. L'assimilation à cette veine narrative serait ici d'autant plus aisée et naturelle que les faits évoqués par Saint-Simon – mais qu'il ne relate qu'avec une grande parcimonie de détails – remontent au temps des Valois et ont pour toile de

<sup>1</sup> 1717, VI, 274-275. C'est nous qui soulignons.

<sup>2</sup> Nous renvoyons sur ce point à la note très fournie d'Yves Coirault (1717, VI, 275, n. 1).

<sup>3</sup> Ce principe est par exemple explicitement formulé en 1714, V, 39-40 : « C'est donc à l'époque de la mort funeste d'Henri IV qu'il faut fixer la première connaissance que le Parlement a prise des affaires d'État et du gouvernement. Cet exécrable événement, du détail duquel toutes les Histoires et les Mémoires de ces temps-là soulageront ceux-ci, remplit toute la cour d'horreur, et d'effroi toute la ville. » Sur la notion de complémentarité dans l'écriture des *Mémoires*, voir le développement de Marc Hersant intitulé « Des plumes moins paresseuses », dans *Le discours de vérité dans les "Mémoires" du duc de Saint-Simon*, op. cit., p. 361-367.

fond la cour, tout comme dans la plupart des nouvelles historiques publiées entre 1660 et 1680, qui situent, dans l'immense majorité des cas, leurs intrigues au XVI<sup>e</sup> siècle, sous la précédente dynastie. En outre, dans l'épisode qui nous intéresse, le mémorialiste fait montre, envers les amants dont la passion est contrariée, d'une empathie tout à fait inhabituelle chez lui. En témoigne notamment la manière dont il introduit le récit, en amont des lignes que nous avons citées : « Personne n'ignore la violence extrême faite par Henri II et par le connétable Anne de Montmorency au maréchal de Montmorency son fils aîné, pour lui faire épouser sa bâtarde légitimée<sup>1</sup> ». Cette solidarité avec les amants, qui se laisse également percevoir dans le jugement selon lequel « leur résistance est touchante, et la violence qu'ils éprouvèrent ne fait pas honneur à ceux qui l'employèrent », n'est pas foncièrement différente de l'implication affective du narrateur de *Dom Carlos* de Saint-Réal par exemple. Répétons-le : une telle empathie nous semble exceptionnelle sous la plume de Saint-Simon, et c'est sans doute l'ancienneté des faits qui la rend possible. Cependant, cette empathie ne se traduit nullement par un quelconque luxe de détails et Saint-Simon esquive finalement le récit de la petite nouvelle historique dont la matière lui était ici offerte et qu'il aurait pu incruster dans ses *Mémoires*.

En outre, le récit des amours de Mlle de Piennes et du maréchal de Montmorency n'est pas seulement *escamoté* : il est aussi *subordonné* à une logique argumentative relative à un thème cher entre tous au mémorialiste, celui des usurpations. La raison d'être de l'insertion de cet épisode, au sein de la chronique, est en effet pour le mémorialiste d'en venir au fait que c'est à la suite de cette peine d'amour perdue que le maréchal de Montmorency obtint du roi Henri II, à titre de *pretium doloris*, une compensation qui est en définitive l'unique élément qui intéresse le mémorialiste dans toute cette histoire :

Ce fut pour le consoler, et en considération de ce mariage, qu'Henri II lui donna dans son Conseil la préséance sur le chancelier, n'étant encore que maréchal de France, mais avec de grands emplois. On voit combien ce fait personnel et singulier est étrange à la branche de Montmorency Laval, et combien M. de Laval fut prodigue de mensonges pour s'en avantager<sup>2</sup>.

Si l'épisode que nous commentons est inséré dans la chronique de l'année 1717, c'est ainsi uniquement parce qu'il est de nature à éclairer la genèse d'une usurpation intervenue sous la Régence du duc d'Orléans. L'ambition de Saint-Simon est en effet de démontrer l'imposture d'un certain M. de Laval, auquel le Régent, manipulé et abusé par « les fauteurs qui [l']obsédaient<sup>3</sup> », vient en 1717 d'accorder une bien trop généreuse pension de six mille livres :

Ce M. de Laval, si totalement enrôlé par M. et Mme du Maine, et qui était avec M. de Rieux depuis longtemps dans le secret de leurs vues et de leurs complots, était un homme à qui il ne coûtait rien de tout prétendre et de tout hasarder<sup>4</sup>.

Or l'imposture du comte de Laval est double. D'une part, il exploite à son profit la confusion qui existe entre les maisons Laval-Montfort et Laval-Montmorency : bien qu'étant issu de la seconde, il se fait passer pour un homme issu de la première, plus ancienne et plus prestigieuse. D'autre part et surtout, le comte de Laval orchestre une autre usurpation, qui intéresse plus directement la nouvelle historique avortée qui est au cœur de notre analyse : « Il publia que sa maison avait eu la préséance sur le chancelier de France, et sur sa périlleuse parole on eut la bonté de n'en pas douter<sup>5</sup>. » Or le fils du connétable Anne de Montmorency auquel Henri II

<sup>1</sup> 1717, VI, 274.

<sup>2</sup> 1717, VI, 275.

<sup>3</sup> 1717, VI, 267.

<sup>4</sup> *Idem*.

<sup>5</sup> 1717, VI, 273.

accorda dans les circonstances que nous avons évoquées la préséance sur le chancelier n'est en aucune façon un ancêtre de la branche de Laval-Montmorency à laquelle appartient cet homme qui s'est immiscé dans l'entourage du Régent...

Que le récit des amours malheureuses de Mlle de Piennes et du maréchal de Montmorency ne soit pas une fin en soi ni même une excroissance du récit qui tendrait, insidieusement, à s'autonomiser au nom d'une quelconque tentation du romanesque, apparaît également avec clarté dans le rapport de proportions qu'entretient cette histoire avec l'ensemble de la séquence qui l'accueille. Le développement consacré aux impostures du comte de Laval et aux faveurs dont il bénéficie indûment en 1717 est en effet long de neuf pages dans l'édition procurée par Yves Coirault<sup>1</sup> ; or, sur ces neuf pages, une seule est dévolue au récit de l'histoire que nous avons commentée. Quant aux huit pages qui précèdent, elles ne sont aucunement récupérables dans une perspective où l'horizon d'attente serait celui de la nouvelle historique à la façon de Mme de Lafayette. La dynamique de ces pages est infiniment plus argumentative que narrative : il s'agit pour Saint-Simon de *démontrer* que le comte de Laval est un imposteur, bien plutôt que de s'adonner au plaisir de *conter* et de tenir le lecteur « sous la griffe de son récit<sup>2</sup> ». En outre, les pages qui précèdent cet épisode, soucieuses d'établir avec exactitude la généalogie des Laval-Montfort, contiennent une impressionnante – et assez indigeste – profusion d'informations et surtout de personnages, qui tourne radicalement le dos à la nécessaire stylisation causale du roman. Voici par exemple un extrait, choisi presque au hasard, du développement, long de six pages et particulièrement touffu, consacré à ce que Saint-Simon appelle dans une manchette « Maison de Laval-Montfort très différente des Laval-Montmorency expliquée » :

Ce Guy de Montmorency, dernier fils du connétable Matthieu II, et fils unique de sa seconde femme Emme, héritière de Laval, Vitré, etc., prit non seulement le nom seul de Laval en héritant de sa mère, mais le nom de baptême de Guy, que les pères de sa mère avaient affecté. Ainsi il s'appela Guy VII de Laval, et fit passer d'ainé en aîné cette affectation du nom de Guy. Il eut cinq descendants d'ainé en aîné, qui tous se nommèrent Guy VIII, Guy IX, Guy X, Guy XI et Guy XII, seigneurs de Laval et de Vitré. Tous ceux-là, outre leurs cadets, qui firent des branches dont il y en a qui subsistent aujourd'hui, étaient tous de la maison de Montmorency, mais ne portant tous, aînés et cadets, que le seul nom de Laval, avec les armes de Montmorency brisées des cinq coquilles d'argent sur la croix. Guy XII était frère de Guy XI, qui n'eut point d'enfants, et fut ainsi la quatrième génération du dernier fils du connétable Matthieu II de Montmorency et de sa seconde femme, Emme, héritière de l'ancienne maison de Laval<sup>3</sup>.

Ces quelques lignes permettent aisément de comprendre que le principe de *fonctionnalité* de l'information ne s'applique, à l'échelle des neuf pages de ce développement, pas du tout de la même manière que dans un récit fictionnel<sup>4</sup>. Les données généalogiques si minutieusement consignées par Saint-Simon n'éclairent d'aucune façon l'histoire des amours de Mlle de Piennes, et telle n'est d'ailleurs pas leur raison d'être au sein du récit. Bref, la « violence extrême faite par Henri II » aux amants n'est nullement le centre de gravité du développement, en direction duquel l'ensemble du récit serait tendu, selon une logique de composition à rebours. Même si tous les ingrédients – époque des Valois, atmosphère de cour, amours passionnées, contrariées et malheureuses – semblaient réunis pour que Saint-Simon développât

<sup>1</sup> 1717, VI, 267-275.

<sup>2</sup> Pour parler comme le narrateur du *Dessous de cartes d'une partie de whist* (Barbey d'Aurevilly, *Les Diaboliques* [1874], éd. Pierre Glaudes, Paris, Le Livre de Poche, 1985, p. 234).

<sup>3</sup> 1717, VI, 268-269.

<sup>4</sup> Sur le statut des développements généalogiques dans les *Mémoires* de Saint-Simon, l'on pourra se reporter à Delphine Mouquin de Garidel (voir en particulier le sous-chap. intitulé « L'évasion généalogique » dans sa *Poétique de Saint-Simon*, Paris, Honoré Champion Éditeur, 2005, p. 357-383) et à Marc Hersant (voir le développement intitulé « Saint-Simon généalogiste », dans *Le discours de vérité dans les "Mémoires" du duc de Saint-Simon*, op. cit., p. 547-557).

cette nouvelle historique qui n'en est pas une, la passion amoureuse, thème central et raison d'être de ce sous-genre romanesque, s'avère ici significativement réduite à la portion congrue.

Il apparaît en définitive que, si les *Mémoires* de Saint-Simon comportent bien la trace d'une pensée du romanesque, celle-ci se caractérise par une virulente hostilité. Le romanesque, en effet, représente pour le mémorialiste un repoussoir, et même un double repoussoir. En tant que source d'inspiration pour les comportements, tout d'abord, il ne peut donner lieu qu'à des attitudes inconvenantes, qui n'ont aucunement leur place à la cour : les valeurs à l'aune desquelles Saint-Simon apprécie les conduites ne sauraient être plus radicalement aux antipodes de celles qui ont cours dans la littérature romanesque de son époque ou des décennies antérieures. En tant que réservoir de modèles narratifs, ensuite, le romanesque est envisagé comme un principe susceptible d'entacher de fausseté l'écriture de l'histoire : il ne peut que contribuer à un dévoiement de l'entreprise à laquelle se livre Saint-Simon en rédigeant les *Mémoires* et il s'agit donc pour lui de se prémunir contre une telle dérive potentielle. Et encore, pareille formulation suggérerait-elle l'idée d'une tentation contre laquelle il conviendrait pour le mémorialiste de lutter. Or ce ne fut sans doute nullement le cas, ainsi que nous avons tenté de le montrer<sup>1</sup>. Si le romanesque est l'objet d'une quelconque tentation, c'est donc sans doute en tant que tropisme d'une certaine approche critique bien plutôt qu'en tant que pente de l'écriture du mémorialiste lui-même. Saint-Simon, en effet, *se moque* du roman, au double sens de l'expression : il le raille de temps à autre<sup>2</sup>, mais surtout, le plus souvent, il s'en désintéresse superbement.

Damien CRELIER  
Université Paris-Sorbonne

---

<sup>1</sup> Si les modèles narratifs romanesques sont d'une manière générale fort peu adaptés à rendre compte de la pratique historiographique de Saint-Simon, les histoires comiques sont peut-être, à tout prendre, le sous-genre avec lequel celle-ci est la moins dépourvue d'affinités, notamment au vu de son plaisir, parfois manifeste, à saisir les corps de façon dégradante.

<sup>2</sup> Voir par exemple 1698, I, 471 : « Ils rirent fort de l'aventure de l'*Oroondate*. Maintenant qu'on s'est heureusement défait de la lecture des romans, il faut dire qu'Oroondate est un personnage de *Cyrus*, célèbre pour sa taille et sa bonne mine, qui charmaient toutes les héroïnes de ce roman alors fort à la mode. » Saint-Simon commet du reste ici une erreur : Oroondate n'est pas un personnage d'*Artamène ou le Grand Cyrus* (1649-1653) de Madeleine et Georges de Scudéry, mais de *Cassandre*, roman publié par La Calprenède entre 1642 et 1645.

## DU JOURNAL AUX ROMANS DES GONCOURT, LE ROMANESQUE EN QUESTION

De décembre 1851 à la mort d'Edmond en juillet 1896, les frères Goncourt tinrent (à quatre puis à deux mains<sup>1</sup>) leur *Journal*, un journal qui n'est pas à proprement parler un « journal intime » (que serait d'ailleurs un « journal intime » écrit à deux ?), mais qui, sous-titré *Mémoires de la vie littéraire*, se présente, selon les mots de Pierre Dufief, comme un « texte hybride qui conjugue, dans son double titre, les formes des mémoires et du journal<sup>2</sup> », se proposant comme un témoignage sur la vie artistique et littéraire de leur temps et, plus généralement, sur « l'ondoyante et mutable humanité dans sa vérité momentanée<sup>3</sup> », telle que les Goncourt l'ont perçue, en artistes, en hommes de lettres et en moralistes. Dans ce *Journal des Goncourt*, dont Jean-Louis Cabanès a souligné la dimension de « carrefour textuel<sup>4</sup> » et de « vaste magasin de documents intimes<sup>5</sup> », ils amassent au jour le jour d'innombrables notations, ce que Robert Ricatte appelait « un fouillis de croquetons<sup>6</sup> » – descriptions, anecdotes, sténographies de conversations, réflexions générales...

Tous ces matériaux, qui relèvent de ce qu'ils appellent, d'une de leurs expressions favorites, le « document humain<sup>7</sup> », sont susceptibles d'être réutilisés ultérieurement dans les romans, et, parfois, « entreposés » expressément en vue de tel roman précis. Cette « documentation » joue un rôle déterminant, dans l'optique résolument balzacienne<sup>8</sup> qui est celle des Goncourt – celle d'un roman qui, bien plus qu'une œuvre d'imagination<sup>9</sup>, se veut, avant tout, une histoire des mœurs : « Un des caractères les plus particuliers de nos romans, ce sera d'être les romans les plus historiques de ce temps-ci, ceux qui fourniront le plus de faits, et de vérités vraies à l'histoire morale de ce siècle<sup>10</sup>. » C'est donc à une « histoire morale » que tendent les romans des Goncourt, et, plus précisément encore, à « des sortes d'autobiographies, de mémoires de gens qui n'ont pas d'histoire<sup>11</sup> », pour reprendre les mots d'Edmond en réponse à l'enquête menée par Jules Huret sur l'évolution littéraire

<sup>1</sup> Du vivant des deux frères, c'est plutôt le cadet, Jules, qui tint la plume, mais certains passages ont été écrits par Edmond.

<sup>2</sup> Pierre-Jean Dufief, article « Journal des Goncourt » in Françoise Simonet-Tenant (dir.), *Dictionnaire de l'autobiographie. Écritures de soi en langue française*, Paris, Honoré Champion Éditeur (2017), réédition « Champion classiques », 2018, p. 392.

<sup>33</sup> Edmond de Goncourt, Préface à l'édition du *Journal* de 1887, dans *Journal des Goncourt*, Paris, Champion, t. I, 2005, p. 37.

<sup>4</sup> Jean-Louis Cabanès, introduction au *Journal des Goncourt*, Paris, Champion, t. I, 2005, p. 13. Sauf indication contraire, toutes les références ultérieures au *Journal des Goncourt* (désormais noté simplement *Journal*) renverront à l'édition critique du *Journal* actuellement en cours de publication chez Champion, sous la direction de Jean-Louis Cabanès, texte établi par Christiane et Jean-Louis Cabanès, t. I (1851-1857), 2005, t. II (1858-1860), 2008, t. III (1861-1864), 2013.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 14. Voir aussi l'image employée par François Fosca, rappelant que les Goncourt sont avant tout des artistes, et des artistes d'abord formés aux arts visuels : « Peintres, ils le sont toujours restés. Qu'est-ce que le *Journal*, sinon en grande partie un carton rempli de croquis, d'études, d'esquisses ? » *Edmond et Jules de Goncourt*, Paris, Albin Michel, 1941, p. 244.

<sup>6</sup> Robert Ricatte, *La Création romanesque dans l'œuvre des frères Goncourt*, Paris, A. Colin, 1953, p. 191.

<sup>7</sup> Expression qui se trouve notamment dans la Préface des *Frères Zemganno* d'Edmond de Goncourt (1879) : « Donc ces hommes, ces femmes, et même les milieux dans lesquels ils vivent, ne peuvent se rendre qu'au moyen d'immenses emmagasins d'observations, d'innombrables notes prises à coups de lorgnon, de l'amas d'une collection de documents humains, semblable à ces montagnes de calepins de poche qui représentent, à la mort d'un peintre, tous les croquis de sa vie. Car seuls, disons-le bien haut, les documents humains font les bons livres : les livres où il y a de la vraie humanité sur ses jambes. » Edmond de Goncourt, *Les Frères Zemganno*, Napoli, Liguori Editore, Paris, A. G. Nizet, 1981, p. 26-27.

<sup>8</sup> Voir, notamment, ce passage du *Journal* : « Le roman depuis Balzac n'a plus rien de commun avec ce que nos pères entendaient par ce roman. Le roman actuel se fait avec des documents racontés ou relevés d'après nature, comme l'histoire se fait avec des documents écrits. Les historiens sont des conteurs du passé ; les romanciers, des conteurs du présent. » *Journal*, t. III, p. 808 (24 octobre 1864).

<sup>9</sup> Les Goncourt ne se fient guère à l'imagination : « Je crains bien que l'imagination ne soit une mémoire inconsciente. La création pure est une illusion de l'esprit, et l'invention ne procède que de choses arrivées. Elle est uniquement dans ce que l'on vous raconte, dans les correspondances qui vous tombent sous les mains, enfin dans les procès imprimés, dans toute la vie vivante du vrai. » *Journal*, t. II, p. 516-517 (31 octobre 1860).

<sup>10</sup> *Ibid.*, t. III, p. 51 (14 janvier 1861). Cf. *Ibid.*, t. II, p. 408 (mai 1860) : « Notre chemin littéraire est assez bizarre. Nous avons passé par l'histoire pour arriver au roman. Cela n'est guère l'usage. Et pourtant, nous avons agi très logiquement. Sur quoi écrit-on l'histoire ? Sur les documents. Et les documents du roman, qu'est-ce sinon la vie ? »

<sup>11</sup> Jules Huret, *Edmond de Goncourt*, dans *Enquête sur l'évolution littéraire* (Bibliothèque-Charpentier, 1891), Paris, Corti, 1999, p. 168. Edmond de Goncourt employait déjà la même expression dans la préface de *La Faustine* (1881), où il soulignait

Il y a donc d'emblée une sorte de brouillage générique puisque, de l'aveu même d'Edmond, la frontière est floue entre ses romans et des écritures de l'intime comme l'autobiographie et les mémoires, frontière floue qu'on avait déjà constatée pour le *Journal* : les romans des Goncourt comme leur *Journal* flirtent, si l'on peut dire, avec le biographique. Il n'est guère étonnant alors de voir les deux frères puiser abondamment à la source qu'est le *Journal* pour fertiliser leurs romans...

Et, de fait, l'on constate que les emprunts de leurs romans au *Journal* sont très nombreux, allant de la notation de détail à la biographie entière d'un individu (l'histoire de Germinie Lacerteux inspirée de celle de leur domestique Rosalie Malingre, l'histoire de Madame Gervaisais, inspirée de celle de leur tante Nephtalie Lefebvre de Béhaine). Les modalités de ces emprunts peuvent également varier, du pur et simple « copier-coller » à une transformation assez élaborée<sup>1</sup>.

La comparaison entre les matériaux « bruts<sup>2</sup> » tels qu'ils sont relevés dans le *Journal*, dans le souci impérieux de « faire vivant d'après un ressouvenir encore chaud<sup>3</sup> », et leur réemploi dans les romans est instructive à bien des égards et ménage parfois quelques surprises. Si l'on s'attache, précisément, à la question du romanesque, on peut constater que le romanesque n'est pas nécessairement là où on l'attendrait le plus – à savoir dans les romans. Précisons d'emblée ce que nous entendons par « romanesque ». Nous prenons le terme dans le sens le plus traditionnel, celui qu'entend (ou plutôt sous-entend) Edmond de Goncourt lui-même lorsqu'il écrit en 1884 dans la Préface de *Chérie*, « roman » où l'aîné des deux frères a, précisément, cherché à « liquider » le romanesque :

On trouvera bien certainement la fabulation de CHÉRIE manquant d'incidents, de péripéties, d'intrigue. Pour mon compte, je trouve qu'il y en a encore trop. S'il m'était donné de redevenir plus jeune de quelques années, je voudrais faire des romans sans plus de complications que la plupart des drames intimes de l'existence, des amours finissant sans plus de suicides que les amours que nous avons tous traversés ; et la mort, cette mort que j'emploie volontiers pour le dénouement de mes romans, [...], je la rejetterais de mes livres ainsi qu'un moyen théâtral d'un emploi méprisable dans de la haute littérature. Oui, je crois, [...] que l'aventure, la machination *livresque* a été épuisée par Soulié, par Sue, par les grands imagineurs du commencement du siècle, et ma pensée est que la dernière évolution du roman, pour arriver à devenir tout à fait le grand livre des temps modernes, c'est de se faire un livre de pure analyse : livre pour lequel – je l'ai cherchée sans réussite – un jeune trouvera peut-être, quelque jour, une dénomination autre que celle de roman<sup>4</sup>.

---

que le romancier « n'est au fond qu'un historien des gens qui n'ont pas d'histoire », *Préfaces et manifestes littéraires*, Paris, Charpentier, 1888, p. 57.

<sup>1</sup> Rappelons que l'on ne dispose pas des manuscrits de la majeure partie des romans des Goncourt, que les deux frères ont détruits (voir *Journal*, 11 février 1884), ce qui est naturellement très regrettable dans le cadre de toute étude génétique. Pour la question des relations entre *Journal* et romans, voir l'étude de Jean-Didier Wagneur et Françoise Cestor dans leur introduction à l'édition de Charles Demailly, dans Edmond et Jules de Goncourt, *Œuvres narratives complètes*, t. III, Paris, Classiques Garnier, 2014, p. 61-68. Les auteurs (voir p. 65) remettent quelque peu en cause, s'ils ne la contestent complètement, la notion d'« emprunts » des romans au *Journal*, dans la mesure où un certain nombre de passages du *Journal* ont été écrits *en vue* des romans. La difficulté est qu'on ne sait pas toujours lesquels, les Goncourt ne faisant pas nécessairement état de leurs intentions...

<sup>2</sup> Comme le remarque Colette Becker à propos des passages du *Journal* ayant resservi pour leur roman *Sœur Philomène* (1861), on peut se demander s'il s'agit toujours bien de premiers jets, ou s'ils n'ont pas déjà été retravaillés. Voir Colette Becker, « Du *Journal* à la fiction. La création romanesque dans *Sœur Philomène* », dans *Les Goncourt diaristes*, Textes rassemblés et présentés par Pierre-Jean Dufief, Paris, Honoré Champion Éditeur, 2017, p. 332. Voir aussi, dans le même volume, au sujet des relations *Journal*-romans, l'article de Justine Jotham, « Le *Journal*, laboratoire romanesque de *Manette Salomon* », p. 373-388.

<sup>3</sup> Préface d'Edmond de Goncourt au *Journal*, Champion, t. I, 2005, p. 38.

<sup>4</sup> Edmond de Goncourt, Préface de *Chérie* (1884), édition de Dominique Pety, dans *Œuvres narratives complètes*, tome XII, Paris, Classiques Garnier, 2018, p. 26. Cf. les propos d'Edmond de Goncourt dans le *Journal*, au moment où il travaille à *Chérie* : « Je cherche [...] quelque chose ne ressemblant plus à un roman. Le manque d'intrigue ne me suffit plus. Je voudrais que la contexture, la forme fût différente, que ce livre eût le caractère de *Mémoires* d'une personne, écrite par une autre... Décidément, ce mot *roman* ne nomme plus les livres que nous faisons. Je voudrais un titre nouveau, que je cherche sans le trouver, où il y aurait peut-être à introduire le mot *Histoires*, au pluriel, avec une épithète *ad hoc*, mais voilà le chiendent, cette

C'est de cette acception du mot « romanesque », tel qu'il est sous-entendu dans les lignes qui précèdent, que notre réflexion partira. Autrement dit, l'idée de « romanesque » renverra d'abord à l'idée d'invention d'une intrigue relativement compliquée, ménageant rebondissements et coups de théâtre, – parce qu'elle doit « harponner » puis maintenir l'intérêt d'un lecteur avide d'émotions et de *suspense* –, présentant des personnages assez au-dessus de la moyenne, assez originaux (ou présentant des individus quelconques d'une façon assez originale) mais en même temps assez cohérents<sup>1</sup>, pour revêtir la dimension de héros, des personnages dont la vie, exposée à la façon d'un drame, revêt la dimension d'un destin... Ainsi la notion de « romanesque » peut en un sens être repliée sur la notion de « dramatique » – mais le dramatique dans ce genre diégétique qu'est le roman. On voit aussi que la notion de « romanesque » implique un certain éloignement de la réalité, du moins l'idée d'un arrangement de la réalité, d'une forme de facticité dans le dispositif narratif pour le rendre plus saisissant et plus éloquent. Il s'agit en quelque sorte, même si l'on s'inspire de la réalité, de donner un coup de pouce à celle-ci pour qu'elle devienne plus dramatique...

Si l'on part de cette définition (quelque approximative qu'elle soit), on s'aperçoit que si parfois les romans des Goncourt sont en effet plus romanesques que les matériaux du *Journal*, dans d'autres cas, le « biographique éclaté<sup>2</sup> » présent dans le *Journal* paraît contenir des potentialités de romanesque qui ne sont finalement pas exploitées par les romans. Autrement dit, la vie s'arrange parfois (et même souvent) pour être plus romanesque que la littérature, soit dans le déroulement plus dramatique des événements, soit dans la nature des personnes impliquées, plus passionnantes, plus terribles, plus horribles, dans la réalité que les « êtres de papier » du roman...

La difficulté, bien évidemment, tient en particulier à l'optique « réaliste » des Goncourt et au fait que le roman « sérieux<sup>3</sup> », « sévère et pur<sup>4</sup> », auquel ils visent ne tient plus essentiellement au romanesque, du moins le romanesque dans le sens entendu traditionnellement<sup>5</sup>, et même le répudie (notamment en éradiquant l'Amour, la grande affaire du roman<sup>6</sup>)... ce que montrent les propos d'Edmond de Goncourt dans la Préface de *Chérie* cités plus haut – Edmond de Goncourt qui ira jusqu'à affirmer qu'il a « tout fait pour tuer le romanesque<sup>7</sup> » dans ses romans,

---

épithète... Non, il faudrait, pour dénommer le roman du XIX<sup>e</sup> siècle, un vocable unique. » *Journal*, éd. Robert Ricatte, Paris, Laffont, « Bouquins », 1989, t. II, p. 993 (4 mars 1883).

<sup>1</sup> C'est la conception qu'expose George Sand, lorsqu'elle écrit, dans *Histoire de ma vie* : « Un portrait de roman, pour valoir quelque chose, est toujours une figure de fantaisie. L'homme est si peu logique, si rempli de contrastes et de disparates dans la réalité, que la peinture d'un homme réel serait impossible et tout à fait insoutenable dans un ouvrage d'art... Le roman entier serait forcé de se plier aux exigences de ce caractère, et ne serait plus un roman. Cela n'aurait ni exposition, ni intrigue, ni nœud, ni dénouement ; cela irait tout de travers comme la vie et n'intéresserait personne, parce que chacun veut trouver dans un roman une sorte d'idéal de la vie. » George Sand, *Histoire de ma vie* (1854), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1970, t. I, p. 622.

<sup>2</sup> Nous empruntons cette belle expression à l'article de Dominique Pety, « Les Goncourt et le roman biographique ou autobiographique : une préfiguration de l'autofiction ? », *Cahiers Goncourt* n° 17, 2010, p. 38.

<sup>3</sup> Eric Auerbach a particulièrement souligné la dimension de « sérieux » de la littérature réaliste et naturaliste. Voir en particulier le chapitre XIX, intitulé « *Germinie Lacerteux* », mais consacré autant à Zola qu'aux frères Goncourt, dans *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale* (1946), Paris, Gallimard, « Tel », 1968, p. 489-517. On pourrait aussi parler d'un roman « exposant », en reprenant le terme à Flaubert : « La littérature prendra de plus en plus les allures de la science ; elle sera surtout *exposante*. » Gustave Flaubert, *Correspondance*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1980, p. 298 (à Louise Colet, 6 avril 1853). Cela dit, les poétiques des Goncourt et de Flaubert, si elles ont de nombreux points communs, sont loin de se recouper complètement.

<sup>4</sup> Mots de la Préface de la première édition de *Germinie Lacerteux* (184), dans *Œuvres narratives complètes*, tome VI, éd. d'Éléonore Reverzy, Paris, Classiques Garnier, 2014, p. 53.

<sup>5</sup> Ce que constate Dominique Pety dans son édition de *Chérie* : « Edmond de Goncourt manifeste fermement son rejet du moule romanesque traditionnel », *op. cit.*, p. 12.

<sup>6</sup> « Un roman en français, c'est où il y a de l'amour. » Albert Thibaudet, *Réflexions sur le roman*, Gallimard, 1938, p. 73.

<sup>7</sup> « Ma pensée, en dépit de la vente plus grande que jamais du roman, est que le roman est un genre usé, éculé, qui a dit tout ce qu'il avait à dire, un genre dont j'ai tout fait pour tuer le *romanesque*, pour en faire des sortes d'autobiographies, de mémoires de gens qui n'ont pas d'histoire. » Jules Huret, *Edmond de Goncourt, in Enquête sur l'évolution littéraire, op. cit.*, p. 168.

c'est-à-dire, pour reprendre ses propres termes, tuer l'intrigue<sup>1</sup>, les péripéties et le « bas amusement<sup>2</sup> »... Mais alors que faire, dans un roman qui veut ressembler à des mémoires et qui se veut donc au plus près de la vie réelle, lorsque la vie, en quelque sorte, excède le roman, le déborde, devient elle-même trop romanesque ?

C'est en nous fondant sur l'exemple de *Renée Mauperin*, roman publié en 1864<sup>3</sup>, soit à peu près à mi-chemin de la carrière littéraire des deux Goncourt, et qu'avec Sandrine Berthelot on est en droit de considérer comme « leur roman le plus romanesque<sup>4</sup> », au sens où les auteurs y ont le plus recours aux « ficelles » du roman traditionnel – secrets, imprévus, coups de théâtre, fin tragique – que nous comptons réfléchir à ces questions. Nos réflexions tenteront d'apporter, au fond, des éléments de réponse à deux questions principales : le rôle majeur joué par le *Journal* dans la genèse des romans goncourtiens sert-il, ou dessert-il, le romanesque ? Et, deuxième question qui est liée à la première, du roman ou du *Journal*, lequel est le plus romanesque ? Dans un premier temps, nous nous proposons de déployer les liens étroits qui unissent le *Journal* et le roman et de montrer que celui-ci a bien su « fabriquer » du romanesque à partir des documents humains accumulés dans le *Journal*. Les « nouvelles<sup>5</sup> » consignées dans ce dernier semblent pourtant recéler des potentialités « romanesques » qui ne sont pas toutes exploitées par le roman : c'est ce que voudra montrer la deuxième étape. Enfin, une troisième partie esquissera des pistes de réflexion quant aux objectifs divergents des deux genres et aux difficultés particulières auxquelles se sont heurtés les Goncourt.

### LE ROMANESQUE TIRÉ DU *JOURNAL*

Dans le cas de *Renée Mauperin* plus encore que dans d'autres romans des Goncourt, le rôle de « texte matriciel<sup>6</sup> » joué par le *Journal* n'est pas douteux. Henri Céard, notamment, l'avait souligné, évoquant *Renée Mauperin* comme une « œuvre si renseignant sur la façon dont les Goncourt combinaient la réalité avec l'imagination<sup>7</sup> ». Ces liens sont de plusieurs ordres : les personnages, l'histoire elle-même, les emprunts de détail, mais aussi le discours général et l'atmosphère dans laquelle baigne le roman.

Les personnages de *Renée Mauperin* sont presque tous des décalques de personnes réelles fréquentées par les deux frères. Les membres de la famille Passy, famille amie des Goncourt, et chez laquelle ils ont passé dans leur jeunesse des vacances très heureuses, ont posé pour plusieurs personnages : Renée est ainsi inspirée par Blanche Passy, jeune fille vive, affectueuse et anticonformiste dont ils diront dans le *Journal* qu'elle est leur seule amie, la seule personne au monde qui les aime sans arrière-pensée<sup>8</sup>. Blanche, comme Renée, ne se mariera pas... mais mourra en revanche à un âge respectable<sup>9</sup>. Aucun personnage des Goncourt n'est à ce point la copie conforme d'un être réel, ce dont Edmond se glorifiera plus tard, opposant sa Renée aux héroïnes « de pure imagination », fabriquées « de chic » par Zola, notamment la Pauline de *La*

<sup>1</sup> L'intrigue, dont la ruine avait déjà été bien entamée par Balzac...

<sup>2</sup> Tous ces mots sont dans la Préface de *Chérie* (1884), à la suite du passage que nous avons cité plus haut, *op. cit.*, p. 26.

<sup>3</sup> Le roman fut publié fin 1863-début 1864 dans *L'Opinion nationale* sous le titre *Mademoiselle Mauperin* puis chez Charpentier en mars 1864 sous son titre définitif. Les références ultérieures au roman renvoient à notre édition critique du roman dans Edmond et Jules de Goncourt, *Œuvres narratives complètes*, sous la direction de Jean-Louis Cabanès, Paris, Classiques Garnier, t. V, 2014.

<sup>4</sup> Sandrine Berthelot, *L'esthétique de la dérision dans les romans de la période réaliste en France (1850-1870). Genèse, épanouissement et sens du grotesque*, Paris, Honoré Champion Éditeur, 2004, p. 509.

<sup>5</sup> Nous employons le terme à dessein pour rappeler que le *Journal* des Goncourt relève d'un genre dont l'essor, parallèle à celui du journalisme, est étroitement en lien avec lui : voir notamment sur ce sujet Marie-Ève Thérenty, *La littérature au quotidien. Poétiques journalistiques au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Seuil, 2007.

<sup>6</sup> Jean-Louis Cabanès, introduction au *Journal des Goncourt*, Paris, Honoré Champion Éditeur, t. I, 2005, p. 27.

<sup>7</sup> Henri Céard, Postface à *Renée Mauperin*, Paris, Flammarion et Fasquelle, 1922, p. 313.

<sup>8</sup> Elle est « la seule personne qui nous aime, et la seule pour qui nous nous ferions casser les os », *Journal*, t. II, p. 33 (22 février 1858).

<sup>9</sup> Née en 1833, Blanche Passy meurt le 13 mai 1901.



*Joie de vivre* – Renée qui, remarque-t-il, est composée « avec une dizaine d’années de notes sur la jeune fille étudiée », Blanche Passy, et avec « une connaissance intime de la matière humaine<sup>1</sup> ». Il reviendra à la charge des années après, soulignant « l’intérêt biographique d’une Renée Mauperin, une figure qui est la résultante de vingt années de notes écrites dans le contact intime<sup>2</sup> », donc bien loin de cette humanité fausse et idéalisée, cette « humanité de dessus de pendule<sup>3</sup> » – pour reprendre l’expression drolatique d’Edmond au sujet de la littérature romantique... Le frère de Blanche, Louis, ami de collège de Jules, inspire en grande partie le frère de Renée, Henri Mauperin. L’oncle Hippolyte Passy prête aussi certains éléments à monsieur Mauperin, comme l’anecdote, notée dans le *Journal*, de Passy qui lors d’une traversée de l’Atlantique, étudie la médecine pour s’occuper et passe à l’arrivée les examens à la place d’un ami<sup>4</sup>.

La propre famille des Goncourt a inspiré aussi les deux frères : le père des Goncourt lègue son passé à monsieur Mauperin<sup>5</sup> ; la sœur aînée de Renée, Henriette Mauperin, épouse Davarande, type de la mondaine superficielle et écervelée, est directement issue d’une petite cousine des Goncourt, Eugénie Labille, épouse Lechanteur, que les deux frères exécutent avec une férocité sauvage dans leur *Journal*. Le frère d’Eugénie, Eugène, n’est pas pour rien dans l’acharnement des Goncourt contre leur personnage d’Henri Mauperin, lequel condense leur incompréhension et leur exaspération à l’égard de de la jeunesse contemporaine... Le culte insensé que voue Augusta Labille à son fils Eugène se retrouve dans l’idolâtrie de madame Mauperin à l’égard du sien. Le père d’Eugène et Eugénie, le cousin provincial Léonidas Labille, d’une richesse qui n’a d’égale que son avarice, a transmis certains traits à Bourjot, relation des Mauperin et dont la femme est la maîtresse d’Henri, ce qui n’empêche pas (au contraire) ce dernier de prétendre à la main de sa fille, Noémi. Un autre cousin des Goncourt, Alphonse, a fourni certains traits d’Henri, notamment l’obsession de tout calculer en toutes circonstances, et l’idée fixe de faire un mariage mondain... Enfin, la morgue des Bourjot s’inspire de celle de lointains cousins des Goncourt, les Lefebvre de Béhaine, tandis que le luxe tapageur et hétéroclite de leur château de parvenus reflète celui du château de James de Rothschild à Ferrières, que les Goncourt avaient visité (et détesté)... Les rares personnages d’excentriques conservés dans le roman par les Goncourt (qui en avaient prévu davantage<sup>6</sup>) sont eux aussi inspirés par des connaissances réelles : ainsi Dardouillet doit-il à Gavarni sa passion pour son jardin qu’il conçoit comme un *work in progress*, occasionnant de sempiternels remaniements de terrain<sup>7</sup>, tandis que Barousse, autre personnage de maniaque, emprunte au collectionneur Philippe Burty<sup>8</sup> son obsession des estampes « à toute marge ».

<sup>1</sup> *Journal*, édition de Robert Ricatte, Paris, Laffont, « Bouquins », 1989, t. II, p. 1048 (11 février 1884).

<sup>2</sup> *Ibid.*, t. III, p. 286 (27 juin 1889). De même, dans l’Avant-propos des *Préfaces et manifestes littéraires* (1888), Edmond de Goncourt, rappelant les tentatives de son frère et lui pour « faire du neuf », souligne notamment leur volonté d’« apporter à une figure d’imagination la *vie vraie*, donnée par dix ans d’observations sur un être vivant (*Renée Mauperin, Germinie Lacerteux*) ». *Préfaces et manifestes littéraires, op. cit.*, p. 45.

<sup>3</sup> Jules Huret, *op. cit.*, p. 188.

<sup>4</sup> Voir *Renée Mauperin*, chap. II, p. 157 et *Journal*, Champion, t. II, p. 457 (30 août 1860). Cf. *Journal*, t. I, p. 361 (20 février 1857).

<sup>5</sup> Au sujet de la densité affective de certains personnages secondaires, Dominique Pety fait une remarque fort intéressante : « Cette charge biographique individualisante se concentre parfois en début de roman, pour lester certains personnages secondaires d’un passé riche et précis ; cela leur confère d’emblée un relief notable, mais ils restent souvent ensuite en retrait de l’action, tels le père Mauperin [...] Ce *biographique historicisé* (inspiré du modèle de la biographie historique, d’autant que ces personnages sont explicitement désignés comme les représentants d’un passé révolu), condensé, reste marginal dans une dynamique narrative qu’il ne peut accompagner, et figure d’ailleurs symboliquement une sorte de clivage entre deux âges, un passé riche de sens, un présent peu à peu livré à la perte. » Dominique Pety, « Les Goncourt et le roman biographique ou autobiographique : une préfiguration de l’autofiction ? », *Cahiers Goncourt* n° 17, 2010, p. 37.

<sup>6</sup> Voir *Journal*, t. II, p. 457 (30 août 1860) : « Ne pas oublier, dans *La Jeune bourgeoisie* [premier titre envisagé pour *Renée Mauperin*], types d’artistes où l’on mettrait le plus comique des idées bourgeoises dévoyées, comme dans Pouthier, dans Aubryet et dans [...] Lorentz. » Cf. t. I, p. 361 (20 février 1857).

<sup>7</sup> Voir notre édition du roman, p. 166, n. 2.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 165, fin de la n. 2 de la p. 164.

L'histoire elle-même de *Renée Mauperin* se trouve en partie en germe dans la propre vie des Goncourt. On se rappelle le nœud du drame : les Bourjot consentent au mariage de leur fille Noémi avec Henri Mauperin, à la condition qu'il troque son nom roturier contre un nom noble. Henri effectue des démarches pour se faire appeler Mauperin de Villacourt (nom d'une terre de la famille en Haute-Marne), ignorant qu'il existe encore un descendant de la famille aristocrate des Villacourt. Renée, qui a appris ce fait par hasard, et qui est écœurée tant par le mariage prévu entre Henri et la fille de sa maîtresse que par le reniement que son frère fait du nom de la famille, envoie au dernier descendant des Villacourt la coupure de journal annonçant le changement de nom de Mauperin<sup>1</sup>. Villacourt arrive à Paris, provoque Henri en duel et le tue... Or, cette question du nom était une question plus que sensible, pour les *de* Goncourt : non seulement ils relèvent régulièrement dans leur *Journal* des exemples de vanité nobiliaire qui les irritent<sup>2</sup>, mais eux-mêmes ont éprouvé des déboires avec la jouissance de leur patronyme aristocratique – qu'ils tenaient de l'acquisition d'une propriété assortie du titre de « seigneur de Noncourt et de Goncourt » par leur arrière-grand-père en 1786<sup>3</sup>. Ils avaient déjà été échaudés lorsqu'ils avaient pu lire, en novembre 1858, dans le *Dictionnaire des contemporains* de Vapereau : « Goncourt (Edmond et Jules Huot, *dits de*) », mots qui leur avaient inspiré ce commentaire amer : « Cette contestation de notre particule, si enviée, il paraît, devait nous venir : nous l'attendions par un duel ; nous sommes très contents d'en finir par un procès en diffamation que nous allons faire aux nommés Hachette et Vapereau<sup>4</sup>. » Mais ils sont littéralement hors d'eux-mêmes lorsqu'en avril 1860 ils apprennent, par les soins malicieux de leur cousin Léonidas Labille, qu'un propriétaire de la Marne nommé Jacobé et son fils, ont obtenu par décret impérial le droit de s'appeler Jacobé de Goncourt, du nom d'une terre qu'ils possèdent à Matignicourt-Goncourt. Les Goncourt tentent une action en justice mais sont déboutés, le délai étant prescrit. Et les deux frères d'exhaler alors leur fureur dans leur *Journal* :

Autrefois, les honnêtes gens qui étaient nobles et pauvres avaient au moins la consolation d'être nobles, à côté de gens plus riches qu'eux, qui ne l'étaient pas. Aujourd'hui, un homme riche n'a qu'à demander la permission d'être noble pour l'obtenir même aux dépens du noble<sup>5</sup>.

De là à penser que le roman constitue pour les deux frères une vengeance par procuration, il n'y a qu'un pas, qu'Henri Céard n'a pas hésité à franchir :

MM. Edmond et Jules de Goncourt considèrent toujours comme une usurpation une équivalence de droits résultant de la similitude des vocables géographiques [...] En faisant tuer Henri Mauperin par Villacourt exaspéré de se savoir dépossédé du nom porté par ses ancêtres, ils procédaient à une exécution en effigie, exerçaient de littéraires représailles<sup>6</sup>.

Ainsi, de leur ressentiment personnel comme d'exemples d'arrivisme consignés dans le *Journal*, les Goncourt ont su extraire, non sans habileté, la substantifique moelle, les virtualités dramatiques et romanesques. Avantage non négligeable, l'invention de cette histoire qui, commencée comme une comédie s'achève en tragédie, jouait un rôle cathartique en les purgeant de leur fureur vengeresse...

<sup>1</sup> Voir *Renée Mauperin*, chap. XXXV, p. 326.

<sup>2</sup> Voir notamment les propos sarcastiques sur leurs cousins Lefebvre de Béhaine : « Son père sollicite que son fils quitte son nom : il obtient qu'il prenne un *de* d'une ferme dont il possède un quatorzième. » *Journal*, t. I, p. 155 (1854). Voir aussi les manœuvres de Labille (républicain exalté dans sa jeunesse...) pour faire attribuer un nom noble à son fils Eugène, manœuvres qui inspirent aux Goncourt un commentaire furibond dans *Journal*, t. III, p. 147 (12 juillet 1861), conclu par ces mots définitifs : « L'envie, grand ressort du monde depuis 1789 ! »

<sup>3</sup> Voir André Billy, *Les Frères Goncourt, la vie littéraire à Paris pendant la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Flammarion, 1954, p. 11-16.

<sup>4</sup> *Journal*, t. II, p. 181 (8 novembre 1858), et voir la note 4, qui rappelle que l'affaire s'arrangea finalement à l'amiable.

<sup>5</sup> *Ibid.*, t. III, p. 40 (3 janvier 1861).

<sup>6</sup> Henri Céard, Postface à *Renée Mauperin*, Paris, Flammarion et Fasquelle, 1922, p. 328.

Sur le plan de l'histoire, également, la stratégie matrimoniale d'Henri Mauperin et de sa mère est inspirée en particulier par les manœuvres du cousin des Goncourt, Alphonse de Courmont. C'est, notamment, une anecdote contée par cet Alphonse sur un certain abbé Carron qui donne aux Goncourt l'idée des fameuses « fiches matrimoniales » de l'abbé Blampoix, entremetteur patenté du beau monde, des « consciences bien nées » et des « âmes qui en val[ent] la peine<sup>1</sup> ». Pour cette question du mariage bourgeois également, on constate que les Goncourt ont fait une utilisation habile des nombreux exemples d'arrivisme dans la jeunesse contemporaine qu'ils avaient observés et notés dans le *Journal*. Barbey d'Aureville (en général assez peu tendre pour les deux frères) a particulièrement apprécié cet aspect de l'œuvre, notant que « tout ce roman de *Renée Mauperin* est dans ce chef-d'œuvre acéré d'Henri Mauperin, qui, pour soubasser son ambition de "jeune bourgeois", a soufflé scélératement au cœur d'une de ces femmes mûres, toujours prêt à s'entr'ouvrir, une passion insensée sur laquelle il compte pour lui faire donner sa fille en mariage. [...] là est le roman *vrai*, là est la moralité sociale de ce roman<sup>2</sup> ». Le romanesque, éliminé de l'histoire d'une héroïne étrangère à l'amour, au désir et au mariage<sup>3</sup>, revient par le biais des manœuvres du machiavélique Henri Mauperin pour parvenir ; et l'amour, supprimé dans sa dimension « noble » et romanesque (au sens traditionnel), fait retour sous la forme du vaudeville.

D'autre part, le récit de la maladie et de la mort de Renée est sous-tendu par cet avant-texte que constitue le compte rendu de la maladie et de la mort de Rosalie Malingre<sup>4</sup> dans le *Journal* pendant l'été 1862, dont de nombreux détails sont repris presque textuellement. « Cette mort, nous l'avons vue par tous les pores, de toutes les façons<sup>5</sup> », notent les deux frères, et il leur faut impérativement la raconter pour pouvoir se délivrer de son souvenir térébrant... Cependant, le traitement « romanesque » de toutes ces données<sup>6</sup> va consister, pour les Goncourt, à reprendre le *topos* de l'agonie de l'héroïne<sup>7</sup>, et à mettre leurs pas dans ceux de leurs prédécesseurs, notamment Balzac (on pense à l'agonie de Pierrette, d'Henriette de Mortsau et surtout de Véronique Graslin<sup>8</sup>) et Hugo (la mort de Fantine<sup>9</sup>). La mise en forme romanesque passe ici, comme dans *Sœur Philomène*<sup>10</sup>, par une mise à distance des détails trop crus, par un « gazage » des réalités épouvantables, par une idéalisation assumée. Robert Ricatte a souligné, à ce sujet, la façon très libre, voire désinvolte<sup>11</sup>, avec laquelle les Goncourt utilisent leur documentation médicale (les ouvrages de Bouillaud et Corvisart), observant que le beau visage transfiguré de Renée après sa mort est tout sauf plausible dans le cas d'une maladie de cœur (qui est celle de l'héroïne) et très éloigné de la « figure ordinairement bouffie, vultueuse, [...], rouge, violette, marbrée en noir, livide<sup>12</sup> » que dépeint Corvisart. La mort grandiose et toute transfigurée<sup>13</sup> de

<sup>1</sup> *Renée Mauperin*, chap. VI, p. 198.

<sup>2</sup> Jules Barbey d'Aureville, « *Renée Mauperin* par Edmond et Jules de Goncourt », *Le Constitutionnel*, 19 mai 1875, cité dans *Renée Mauperin*, *op.cit.*, p. 467-468.

<sup>3</sup> Si l'on se demande « à quoi rêve Renée », on verra qu'elle ne rêve ni d'amour, ni de mariage et qu'elle fait même tout pour repousser les prétendants que ses malheureux parents lui présentent. Son seul rêve, régressif, est de demeurer – de retourner dans son vert paradis de petite fille trop choyée par son papa. Peut-on, dans ce sens, imaginer héroïne moins romanesque ?

<sup>4</sup> Rosalie Malingre, que les Goncourt appellent Rose dans leur *Journal*, était entrée au service de la mère des Goncourt en 1837, alors que Jules n'avait pas encore sept ans.

<sup>5</sup> *Journal*, t. III, p. 365 (18 août 1862).

<sup>6</sup> Sur la question de la maladie et de la mort de Renée, voir, en particulier, Éléonore Reverzy, « Le romanesque de la maladie : *Renée Mauperin* », dans *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, n° 9, 2002, p. 61-76.

<sup>7</sup> Voir *Renée Mauperin*, chap. LXIV, p. 378-381.

<sup>8</sup> Voir à ce sujet Robert Ricatte, *op. cit.*, p. 242.

<sup>9</sup> Pour la lumière qui baigne le visage de l'héroïne au moment de sa mort.

<sup>10</sup> Voir Colette Becker, *op. cit.*, p. 339 : « Les Goncourt lissent leur texte, afin de ne pas choquer leurs lecteurs, ils suggèrent souvent plus qu'ils ne décrivent avec réalisme. »

<sup>11</sup> « Le passage est d'un grand effet, mais il est irritant quand on a lu les agonies réelles de Bouillaud. » Robert Ricatte, *op. cit.*, p. 243. Robert Ricatte évoque dans ce passage les « postures de damnés » décrites par Bouillaud dans le cas des malades du cœur, qui se débattent pendant l'agonie contre l'étouffement.

<sup>12</sup> Jean-Nicolas Corvisart, *Essai sur les maladies et les lésions organiques du cœur et des gros vaisseaux* (Paris, Migneret, 1806), Paris, Louis Pariente, 1988, p. 396.

<sup>13</sup> Même si l'on peut, comme le fait Éléonore Reverzy, souligner l'ambiguïté de cette transfiguration, *op. cit.*, p. 73.

l'héroïne *romanesque* Renée Mauperin est sans doute très « décorative », très esthétisée, et précisément très *romanesque*, mais assez éloignée tant de l'expérience réelle que les Goncourt avaient vécue avec leur pauvre Rose<sup>1</sup> que de la documentation scientifique qu'ils avaient consultée... Il importe, néanmoins, d'observer que le récit fait par le *Journal* évite lui-même les détails physiques épouvantables et que, par ailleurs, Rosalie Malingre est morte de tuberculose et non de maladie de cœur. Et même dans ce cas-là, on notera qu'un passage du *Journal* en 1852 avait noté que « dans l'hypertrophie du cœur, après la mort, la figure prend le caractère extatique<sup>2</sup> » et citait ensuite le cas d'une jeune fille morte ainsi auprès de son père sanglotant. D'où, de quelle conversation ou de quelle lecture, provenait cette notation ? Toujours est-il que les Goncourt s'en souviendront pour la mort de leur héroïne. Ce qu'il paraît intéressant de noter ici, c'est qu'il y a, en dépit de la posture « naturaliste » et scientifique qui est celle des Goncourt une forme d'idéalisation chez eux, du moins de sélection des détails enregistrés, sélection due en particulier à leur horreur foncière, à leur terreur nerveuse de la maladie, de la déchéance et de la douleur physiques<sup>3</sup>, qui apparaît déjà dans leur œuvre de diaristes et qui prépare le terrain des romans...

Enfin, les liens entre roman et *Journal* tiennent aussi à de nombreux détails... détails qui ne sont pas si insignifiants que cela, si l'on songe qu'ils concourent à créer un puissant « effet de réel », donnant au roman sa densité charnelle, sa saveur, son piquant aussi, toutes choses essentielles si l'on considère comme « romanesque » la capacité d'installer un univers qui s'impose au lecteur. À l'égard de ce roman de la parole, de cette « pièce camouflée en roman<sup>4</sup> » qu'est *Renée Mauperin*, le *Journal*, qui se propose de faire revivre les contemporains par « une sténographie ardente<sup>5</sup> » des conversations, et où les Goncourt ont engrangé anecdotes et bons mots, joue un rôle d'approvisionnement majeur. La fantaisie, bridée sur le plan de l'intrigue et du choix des personnages (les Goncourt ne voulant pas rééditer les erreurs de leurs deux premiers romans, *En 18..* et *Charles Demailly*<sup>6</sup>) réapparaît à l'intérieur de dialogues pétillants et de conversations bondissantes... Dotée, comme son modèle Blanche Passy, d'un esprit vif et prompt au persiflage, Renée lui emprunte ses mots d'esprit, comme celui sur les jeunes gens « à citations<sup>7</sup> » et celui sur « les Cloquemins [...], une famille [...] en flûte de Pan<sup>8</sup> » (notés le même jour par les Goncourt lors d'un séjour à Gisors), mais n'hésite pas à se servir ailleurs dans le *Journal*. Les exemples de réemploi de bons mots du *Journal* sont légion. Ainsi, dans le chapitre XVI, où Renée fait, à l'intention de Madame Bourjot, une revue satirique des relations des Mauperin, les Bélizard qui ont « la réputation de nourrir leurs chevaux avec des cartes de visite<sup>9</sup> » renvoient à cette notation du *Journal* sur un « cheval de diplomate – qu'on nourrit de cartes de visite<sup>10</sup>. » M. Harambourg, névrosé de la poussière<sup>11</sup>, copie un certain « Charpy, qui semble être né dans un tableau hollandais, et dont toute la vie est la propreté, le grand ennemi de la poussière, homme qui est malade chez les autres, etc.<sup>12</sup> » Les Vineux « qui ne vont que

<sup>1</sup> Et déjà auparavant lors de leurs visites à l'hôpital de la Charité en décembre 1860 lorsqu'ils travaillaient à *Sœur Philomène*.

<sup>2</sup> *Journal*, t. I, p. 60 (1852).

<sup>3</sup> Voir, parmi beaucoup d'autres passages, cette remarque du *Journal* : « [...] nous qui avons horreur de la douleur des autres comme de la nôtre, nous à qui le de Sade et les excitations du sang sont nauséabondes... », *Journal*, t. I, p. 538 (18 décembre 1855).

<sup>4</sup> Expression d'Enzo Caramaschi, *Réalisme et Impressionnisme dans l'œuvre des frères Goncourt*, Pisa, Libreria Goliardica, Paris, A. -G. Nizet, 1971, p. 219.

<sup>5</sup> Edmond de Goncourt, Préface à l'édition de 1887, *Journal des Goncourt*, t. I, Champion, 2005, p. 37.

<sup>6</sup> Le roman *En 18..* (1851) se caractérise par une fantaisie assez débridée, caractéristique des goûts littéraires de jeunesse des Goncourt, marqués par leur fréquentation de la bohème et par leur lecture de Jules Janin, Henry Murger, Musset... Le deuxième roman, *Charles Demailly* (paru en 1860 sous le titre *Les Hommes de lettres*) est quelque peu parasité par une galerie de personnages à clés dont la présence paraît assez gratuite.

<sup>7</sup> *Renée Mauperin*, chap. I, p. 143. Mot de Blanche Passy cité dans le *Journal*, t. II, p. 148 (Gisors, 5 septembre 1858).

<sup>8</sup> *Renée Mauperin*, chap. XVI, p. 254 et *Journal*, t. II, Champion, p. 148 (Gisors, 5 septembre 1858).

<sup>9</sup> *Renée Mauperin*, chap. XVI, p. 253.

<sup>10</sup> *Journal*, t. I, p. 421 (22 juin 1857).

<sup>11</sup> *Renée Mauperin*, chap. XVI, p. 253.

<sup>12</sup> *Journal*, t. II, p. 161 (Bar-sur-Seine, 26 septembre 1858).

chez les gens qui se trouvent sur une ligne d'omnibus<sup>1</sup> », l'ancienne institutrice qui corrige tout le monde<sup>2</sup> constituent aussi des démarquages du *Journal*. Ailleurs dans le roman, le curé qui boit son rince-bouche<sup>3</sup>, le médecin qui renifle sans arrêt<sup>4</sup>, l'ouvrier italien dont la fortune a des origines pour le moins suspectes<sup>5</sup>, les récriminations de Mme de Saint-Sauveur sur la « créature » qui fait monter tous les prix à la campagne<sup>6</sup>, mais aussi le récit d'Henriette sur sa visite au tailleur Albéric<sup>7</sup> et la description par une de ses amies d'une chambre de mariée « en satin blanc, les murs, avec application de blonde et ruche de satin courante qui dessine les panneaux<sup>8</sup> », tout cela représente également des citations du *Journal*... Il n'est pas jusqu'à la petite querelle entre Renée et Denoysel au chapitre XI au sujet de la beauté de la jeune fille qui ne transpose une querelle semblable entre Blanche Passy et son frère Louis (de même que la description de la chambre de Renée reprend celle de Blanche dans le *Journal* à la date du 5 septembre 1858).

Les Goncourt n'hésitent pas non plus à utiliser leurs propres souvenirs d'enfance : ainsi la charade jouée par Renée et Noémi sur « Marabout » est-elle un souvenir d'enfance de Jules<sup>9</sup>, de même l'anecdote sur la fille du fermier n'osant pas venir voir les Mauperin car elle se trouve trop maigre, renvoie-t-elle à un souvenir personnel<sup>10</sup>...

On le constate : les Goncourt, en dépit de quelques inadvertances<sup>11</sup>, ont exploité avec beaucoup de virtuosité leur fonds d'anecdotes pour donner à leur roman sa densité existentielle. Si l'on considère, comme Bernard Vouilloux, que l'anecdote, dans le « mode de composition cellulaire<sup>12</sup> » qui est celui des Goncourt, joue un peu le rôle d'un bibelot, il y avait un risque évident de voir ces nombreuses citations du *Journal* parasiter le roman et le faire tourner à la collection, à l'ana, au recueil de bons mots. Au contraire, la réussite est là, et nous rejoignons Ruth Moser lorsqu'elle remarque, à propos de ce roman qui « a hérité, comme aucune œuvre des Goncourt, de la belle vivacité stylistique du *Journal* », qu'« il n'y aura que Proust pour transcrire avec autant de vérité le babillage féminin d'un salon, cette façon négligente et élégante à la fois de lâcher des phrases, cette manière entendue de dire des choses insignifiantes<sup>13</sup>. »

Par ailleurs, tout le discours moral, politique et sociologique du roman (ainsi, les propos tenus par Denoysel, la tirade de Bourjot sur l'inflation éhontée, notamment dans les œuvres d'art, les déplorations balzaciennes de l'abbé Blampoix au sujet du consumérisme moderne et des tragédies de l'endettement provoquées par l'obsession du paraître dans la bourgeoisie actuelle) constitue un écho de nombreuses réflexions du *Journal*.

De façon plus diffuse, l'atmosphère légère et euphorique qui règne dans la famille Mauperin dans la première partie du roman, constitue l'émanation des souvenirs heureux que

<sup>1</sup> *Ibid.*, t. II, p. 257 (29 juin au 7 août 1859).

<sup>2</sup> *Renée Mauperin*, chap. XVI, p. 253 et *Journal*, t. II, p. 264 (Château de Croissy, du 12 au 26 août 1859).

<sup>3</sup> *Renée Mauperin*, chap. I, p. 150, et *Journal*, t. II, p. 264 (12 au 26 août 1859).

<sup>4</sup> *Renée Mauperin*, chap. LVIII, p. 369 et *Journal*, t. III, p. 383 (12 sept. 1862).

<sup>5</sup> *Renée Mauperin*, chap. X, p. 223 et *Journal*, t. II, p. 107, Croissy, juillet 1858).

<sup>6</sup> Voir *Renée Mauperin*, chap. XXII, p. 276. Les Goncourt s'inspirent des plaintes de leur petite cousine Eugénie Lechanteur (née Labille) au sujet « d'une femme entretenue, qu'elle a le scandale d'avoir pour voisine à la campagne. Et le dernier mot de son indignation est : "Elle fait beaucoup de bien, beaucoup de charité... Vous concevez comme c'est désagréable : Et puis, elle fait tout augmenter..." » *Journal*, t. III, p. 711 (24 juin 1861).

<sup>7</sup> Voir *Renée Mauperin*, chap. III, p. 170 et *Journal*, t. II, p. 441 (9 août 1860).

<sup>8</sup> Voir *Renée Mauperin*, chap. XXII, p. 276. L'anecdote démarque un récit fait par Maria, maîtresse des Goncourt, rapporté dans le *Journal*, t. II, p. 152 (22 sept. 1858).

<sup>9</sup> Voir *Renée Mauperin*, chap. XII, p. 237, et *Journal*, t. I, p. 220 (28 août 1855).

<sup>10</sup> Voir *Renée Mauperin*, chap. LXII, p. 375, et *Journal*, t. I, p. 438 (22 juillet 1857).

<sup>11</sup> Ainsi Renée, dotée dans le reste du roman de cheveux châtain ou presque blonds, est curieusement brune dans la scène au piano du chapitre III, parce que le passage démarque la description d'une jeune femme dans le *Journal* (t. III, p. 437, 30 novembre 1862) et que les Goncourt ont procédé un peu trop vite à leur « copier-coller ».

<sup>12</sup> Voir Bernard Vouilloux, *L'art des Goncourt. Une esthétique du style*, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 38-39.

<sup>13</sup> Ruth Moser, *L'impressionnisme français. Peinture-Littérature-Musique*, Genève, Droz, Lille, Librairie Giard, 1952, p. 128-129.

les deux frères, et surtout Jules, conservent de leurs vacances d'autrefois au milieu de la famille Passy à Gisors : « [...] cette "ombre riante" », relevait Enzo Caramaschi, « rit encore secrètement sur *Renée Mauperin* (parfois même elle y pleure, mais avec un sourire). [...] Ce regret qui se promène sur tout comme une caresse, cette vision nostalgique du milieu qui revit, transposé mais fidèle, dans le roman, jouent un rôle capital dans la poétisation des données réelles<sup>1</sup>. »

Ainsi, on le constate, les Goncourt ont su faire feu de tout bois, et des liens serrés unissent le *Journal* et le roman, très fortement indexé sur le réel. En dépit des lamentations des Goncourt sur la « torture », le « supplice » que fut l'enfantement de cette œuvre – « un monde de douleurs, d'efforts, d'angoisses » vécu dans « la nuit de l'imagination<sup>2</sup> » –, les deux frères disposaient, on le voit, d'un stock très riche de matériaux épars dans le *Journal* et leur travail de création fut sans doute davantage un travail d'agencement, de construction, et d'écriture, que d'imagination proprement dite. Néanmoins, il y eut d'abord aussi, pour reprendre leur image, un véritable travail d'« accouchement » (plus que d'imagination « pure »), puisqu'il fallait transformer les *virtualités* romanesques du *Journal* – ces « choses vues » qui « vous construisent des romans dans la tête<sup>3</sup> » – en une véritable intrigue romanesque, ce que les Goncourt ont su faire, au total, de façon très concluante.

### UN JOURNAL PLUS ROMANESQUE QUE LE ROMAN

À confronter les passages-sources du *Journal* et le roman, on peut parfois éprouver un sentiment de désappointement, tant le premier paraît souvent plus savoureux, plus corrosif, et plus percutant que le second. Si l'on retient la remarque de Colette Becker que « par [son] effort pour rendre sensible le réel, le *Journal* est déjà roman<sup>4</sup> », on peut constater que dans la restitution que les Goncourt font de personnes réelles qu'ils ont côtoyées, le premier état du portrait (celui du *Journal*), semble souvent plus puissant et plus « romanesque », au moins potentiellement, que son état définitif. Le portrait « romanesque » paraît parfois comme une aquarelle un peu déteinte par rapport à la flamboyance de la peinture à l'huile du *Journal*... Henri Mauperin, ainsi, tout antipathique qu'il est, paraît somme toute plus quelconque et moins risible que son prototype Louis Passy. Si, par exemple, le roman parle simplement de la « sagesse » d'Henri sur le plan de sa vie amoureuse, laquelle « ne fit pas de bruit<sup>5</sup> », cette notation semble bien pâle lorsqu'on la rapporte au passage du *Journal* évoquant la désolation de la famille Passy devant la chasteté persistante de Louis<sup>6</sup>, et au sarcasme des Goncourt soulignant le paradoxe de ce jeune homme encore puceau qui, dans une brochure d'économie politique où il constate « la diminution de la population », « exhort[e], « adjur[e] » « ses compatriotes de faire des enfants, de procréer<sup>7</sup> ». La charge de grotesque apparaît ainsi beaucoup moins forte dans le roman que dans la vie réelle... Moins ridicule que Louis, Henri Mauperin va de même moins loin dans la cupidité et le cynisme que le cousin Alphonse de Courmont, autre source du personnage. Un passage du *Journal* décrit notamment ledit Alphonse calculant, sous les yeux mêmes de son père souriant, ce que lui coûtera l'enterrement

<sup>1</sup> Enzo Caramaschi, *op. cit.*, p. 170.

<sup>2</sup> *Journal*, t. III, p. 346-347 (13 juillet 1862).

<sup>3</sup> Voir *Journal*, éd. de Robert Ricatte, Paris, Laffont, « Bouquins », 1989, t. II, p. 31 (23 août 1866) : « Des choses vous construisent des romans dans la tête. Je vois parfois dans la rue, devant une porte, un lit mis en dehors ; d'autres fois, je le vois contre la fenêtre de la maison, regardant la rue. J'y place une jeune paralytique et tout l'*et cætera* du rêve. »

<sup>4</sup> Colette Becker, *op. cit.*, p. 335. Cette remarque concerne les passages ayant inspiré *Sœur Philomène*, mais est tout aussi valable pour ceux qui constituent la source de *Renée Mauperin*. Cf. Dominique Pety, « Les Goncourt et le roman biographique ou autobiographique : une préfiguration de l'autofiction ? », *Cahiers Goncourt* n° 17, 2010, p. 38 : « Si le roman est un récit de vie esthétisé, le réel biographique est lui-même du drame à l'état brut. Une biographie est un roman en puissance ».

<sup>5</sup> *Renée Mauperin*, chap. VIII, p. 212.

<sup>6</sup> Voir *Journal*, t. I, p. 163 (1854).

<sup>7</sup> *Ibid.*, t. III, p. 462-463 (24 décembre 1862).

de ce dernier, scène qui inspire aux Goncourt cette remarque horrifiée : « Les plus grands comiques n'ont jamais imaginé une si terrible chose<sup>1</sup> ». Un autre passage le peint au moment de ses fiançailles, « enfoncé dans des rêves d'ameublement – la Providence de boulevard Beaumarchais », prévoyant les magnifiques cadeaux qu'il fera à son épouse – d'autant plus magnifiques qu'il compte bien les récupérer par la suite, sur la foi des statistiques qui lui apprennent que les femmes meurent en général avant leur mari<sup>2</sup>... Rien ne subsiste dans le roman, non plus, du passage désopilant du *Journal* décrivant l'avare Alphonse s'avançant avec épouvante dans les neuf cercles de l'Enfer d'un mariage mondain<sup>3</sup>.

Si Henri est donc au total plus terne, plus insignifiant, que ses modèles, que dire alors d'Henriette Davarande confrontée à la petite cousine Eugénie ?

Si le portrait d'Henriette surgit en pied dans le roman comme un véritable « Caractère » à la manière de La Bruyère<sup>4</sup>, caractère frappé d'une irrémédiable « carence ontologique<sup>5</sup> », selon les mots de Jean-Louis Cabanès, et croqué avec ce « regard rétrécissant de la satire<sup>6</sup> » et cet « implacable discours généralisant<sup>7</sup> » que relève Éléonore Reverzy, son modèle dans la vie réelle, la petite cousine Eugénie<sup>8</sup>, « bouchée à tout, fermée à tout, morte à tout<sup>9</sup> », inspire dans le *Journal* des passages beaucoup plus virulents et d'une acrimonie déjà « montherlantique », si l'on ose dire :

Ma petite cousine est – une femme – peut-être *la* femme. Un zéro avec une crinoline. C'est le plus grand néant que j'aie encore vu. Une poupée d'où sort une jacasserie d'oiseau et de petites cascades d'éclats de rire. Elle mange et elle dort, et elle lit pour dormir. C'est, dans l'ordre humain, un ordre particulier : ça rattache le zoophyte à l'espèce humaine<sup>10</sup>.

Le tranquille cynisme avec lequel Eugénie, par exemple, envisage son futur mariage – lequel devient alors « la dernière des prostitutions<sup>11</sup> » – les met en rage. Mais l'écho de cette rage ne parvient que très atténué dans le portrait, passé par l'épuration de la généralisation, de la mondaine Henriette Davarande...

Mais c'est sans doute dans le cas de Bourjot-Léonidas Labille que l'effet de mise en sourdine du roman par rapport au *Journal* est le plus sensible. Le grotesque et la monstruosité de Labille<sup>12</sup>, plus répugnant et plus effrayant que Quasimodo, plus méchant et plus avare même que Grandet, sont totalement évacués du roman. Si bien que Bourjot paraît en définitive beaucoup plus falot que son prototype.

<sup>1</sup> *Ibid.*, t. II, p. 31 (13 février 1858). Cf. *ibid.*, p. 109 (juillet 1858).

<sup>2</sup> *Ibid.*, t. I, p. 317 (17 octobre 1856).

<sup>3</sup> Voir *ibid.*, t. III, p. 332 (11 juin 1862).

<sup>4</sup> La Bruyère, dont on se rappelle qu'il est, en tant que moraliste comme en tant que styliste, l'un des écrivains favoris des Goncourt.

<sup>5</sup> Jean-Louis Cabanès, Introduction au *Journal des Goncourt*, Champion, t. I, 2005, p. 18.

<sup>6</sup> Éléonore Reverzy, « L'écriture de la généralité. *Sœur Philomène, Renée Mauperin, Germinie Lacerteux* », dans *Les Goncourt moralistes, Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, n° 15, 2008, p. 72.

<sup>7</sup> *Id.*, « Le romanesque de la maladie : *Renée Mauperin* », *Cahiers Goncourt* n° 9, 2002, p. 66.

<sup>8</sup> La petite cousine, dont l'un des torts capitaux aux yeux des Goncourt était de se soucier de leur œuvre comme d'une guigne...

<sup>9</sup> *Journal*, édition de R. Ricatte, Laffont, « Bouquins », 1989, t. I, p. 1142 (29 février 1865).

<sup>10</sup> *Journal*, Champion, t. I, p. 257-258 (été 1859). Cf. t. II, p. 426 (26 juin 1860). Cf. le passage encore plus cruel de *Journal*, t. III, p. 139 (Bar-sur-Seine, 24 juin 1861).

<sup>11</sup> Voir *ibid.*, t. III, p. 338 (15 juin 1862) : « Toutes ces femmes-là [...] prennent un mari comme on prend des vacances. Le mariage est leur majorité, leur émancipation. Elles épousent, absolument comme il y a cent ans, une voiture, des bals, le monde, un château... Mais au moins, il y a cent ans, il y avait chez la jeune fille devenue femme, une aspiration à autre chose, une fois mariée. Elles avaient les élans et les illusions de l'adultère. Elles trompaient leur mari. Celles-ci sont fidèles non à leur mari, mais à leur voiture. Elles aiment leur position. À voir et à dire crûment les choses, c'est la dernière des prostitutions que celle-là, le mariage ainsi fait. La pitié vient devant les prostitutions de la misère ; le dégoût prend devant les prostitutions de la fortune. » Cf. p. 338-340 (17 juin 1862).

<sup>12</sup> Voir notamment, parmi de nombreux passages consacrés à Labille, le très éloquent passage intitulé « Portrait de mon cousin Léonidas », *Journal*, t. I, p. 417-418 (7 juin 1860).

L'une des raisons majeures de cet appauvrissement sensible du roman par rapport aux savoureux « croquetons » du *Journal*, pour reprendre le mot de Robert Ricatte, est le procédé que ce dernier avait mis en lumière, à savoir ce qu'il appelle le procédé de « mosaïque » des sources dans l'alchimie romanesque telle que la pratiquent les Goncourt. Ainsi ces derniers attribuent-ils à Henri Mauperin « l'éducation débilante » du jeune Eugène Labille, dans « un de ces collèges d'enfants riches, à la discipline molle, où l'on mange des meringues en promenade<sup>1</sup> ». Mais cette éducation, souligne Robert Ricatte<sup>2</sup>, si elle est susceptible de produire un bon à rien comme Eugène Labille, ne peut guère donner un jeune homme énergique et ambitieux, ce Rastignac au petit pied qu'est Henri Mauperin... Ce procédé de « mixage » des sources explique aussi sans doute le caractère relativement insipide de Bourjot, en raison de la difficulté, pour les Goncourt, de mêler en lui l'avare et rustre cousin provincial Léonidas et cet arrogant parvenu qu'est le cousin Armand Lefebvre de Béhaine. On peut même parler d'une sorte d'incohérence du personnage : on voit mal en effet le propriétaire d'un château où l'opulence « visait à l'humiliation des autres par tous les moyens d'intimidation, par les formes violentes ou raffinées du luxe, par l'élévation des plafonds, par la grande mine impertinente des laquais<sup>3</sup> », et dans le parc duquel le seul animal toléré est la cigogne, « à cause de sa silhouette héraldique<sup>4</sup> », se mettre à entonner du Béranger en jouant au billard<sup>5</sup>...

Dans le cas de Bourjot, le tressage des différentes sources s'est compliqué du passage (de Léonidas Labille à Bourjot) de la province à Paris. En effet, tandis que, dans l'optique balzacienne mais aussi stendhalienne des Goncourt, la province abonde en personnages singuliers, à Paris et dans la région parisienne, royaume de la vanité, les individualités sont gommées, les originalités arasées, les personnalités formatées, dans la tyrannie de l'apparence, le souci obsédant de l'image. Ainsi les excentricités de Labille, plausibles, bien que sidérantes, dans une province assez éloignée de la capitale, ne sont-elles pas imaginables chez le propriétaire d'un riche château de la région parisienne.

Plus profondément encore que la question du mélange des sources, c'est sans doute la recherche du vraisemblable, la volonté d'atteindre à une sorte de moyenne représentative, qui est la cause de ce relatif affadissement du roman par rapport au *Journal*. C'est la raison pour laquelle, sans doute, les Goncourt ont limité les types d'originaux qu'ils avaient prévus<sup>6</sup> à deux seulement (Barousse et Dardouillet), et pour laquelle ils ont supprimé le personnage de gouvernante qu'ils avaient d'abord envisagé, cet « horrible type d'institutrice. Type les Campan, les Genlis – les femmes qui ont eu le moins de dévouement, qui ont le plus lâché leurs maîtres dans l'histoire<sup>7</sup> », délaissant ainsi le personnage plus « romanesque » de la gouvernante intrigante et opportuniste pour opter en définitive pour le personnage le plus effacé qui soit<sup>8</sup>...

<sup>1</sup> *Renée Mauperin*, chap. V, p. 190.

<sup>2</sup> Robert Ricatte, *op. cit.*, p. 223.

<sup>3</sup> *Renée Mauperin*, chap. XII, p. 230-231. Le château, on s'en souvient, est inspiré par celui de James de Rothschild à Ferrières. Voir *Journal*, t. II, p. 106 (Croissy, juillet 1858).

<sup>4</sup> *Renée Mauperin*, chap. XII, p. 235. Ce détail est emprunté à Édouard Lefebvre de Béhaine, diplomate attaché au ministère des Affaires Étrangères : voir *Journal*, t. II, p. 107 (Croissy, juillet 1858).

<sup>5</sup> *Renée Mauperin*, chap. XII, p. 241. Bourjot copie ici Léonidas Labille, ardent républicain dans sa jeunesse, et qui adorait chanter du Béranger : « Cela est régulier, bi-quotidien et long – enfin, tous les caractères des litanies : ce sont véritablement pour lui des offices. Véritablement, la gaudriole lui sert de religion : Béranger lui est un dogme ! » *Journal*, t. II, p. 255 (Bar-sur-Seine, du 29 juin au 7 août 1859).

<sup>6</sup> Selon Enzo Caramaschi, *Renée Mauperin* est l'œuvre des Goncourt « qui a laissé derrière elle le plus grand nombre de projets abandonnés et de types sacrifiés », Enzo Caramaschi, *op. cit.*, p. 180. Robert Ricatte l'avait déjà signalé, notant que « tous ces comparses d'abord prévus s'évanouissent ou glissent vers d'autres œuvres » et expliquant que « la crainte joue de recommencer l'erreur de *Demilly*, et de laisser proliférer les figures secondaires aux dépens des principales ». Robert Ricatte, *op. cit.*, p. 204.

<sup>7</sup> *Journal*, t. II, p. 281-282 (17 octobre 1859).

<sup>8</sup> La gouvernante de Noémi, dans le roman, est le type de « ces gens qui ont beaucoup roulé dans la vie et dans des positions subalternes » et qui « sont effacés et comme usés d'aspect et de manières ; et même sur les choses qui arrivent, sur ce qu'ils voient, sur ce qu'ils entendent, ils ont l'air d'avoir les sens de l'âme usés, et leur jugement n'a plus ni vivacité, ni indignation, ni colère. Ils sont affectés des choses comme de loin. » *Journal*, t. II, p. 544 (25 décembre 1860).



On constate le même adoucissement dans la peinture des jeunes gens mondains, lesquels sont satirisés beaucoup plus durement dans le *Journal* que dans le roman<sup>1</sup>. Les Goncourt « naviguent », si l'on peut dire, entre le particulier et le général et sont « gênés aux entournures » lorsque leur modèle dans la réalité excède en quelque sorte le vraisemblable, lorsque le vrai au fond n'est plus vraisemblable : « Jamais l'imagination n'approchera des invraisemblances et des antithèses du vrai<sup>2</sup> », s'exclament-ils dans leur *Journal* en février 1862. Le vrai est parfois incroyable, presque mythologique, ce que suggère la notation allusive du *Journal* sur ces « merveilleuses légendes sur des avarices provinciales<sup>3</sup> » en janvier 1860. Et c'est peut-être parce que l'avarice provinciale donne lieu à des excès qui paraîtraient inimaginables à des Parisiens que, des deux formes que prend la « ploutocratie » au XIX<sup>e</sup> siècle<sup>4</sup> (la forme agressive, « monomanie d'enrichissement<sup>5</sup> », et la forme passive, l'avarice), les Goncourt, dans leur roman, ne retiennent finalement que la première, et suppriment l'avarice, vice pour lequel ils éprouvent pourtant, en vrais fils spirituels de Balzac, une sorte de fascination épouvantée... Ainsi, dans le cas de Léonidas Labille, les Goncourt sont-ils confrontés à un exemple absolument inouï d'avarice, tel qu'aucun romancier, même Balzac, n'a osé en représenter. Apprenant de la mère d'Eugénie que celle-ci ne pourra pas avoir d'enfant, parce qu'elle n'a pas assez mangé durant sa jeunesse, ils font ce commentaire horrifié :

Sa mère m'apprend que celle-ci a une chlorose. Ô la belle ironie ! Cette fille millionnaire, cette fille à quatre cents mille francs de dot, qui ne pourra procréer – ambition des parents – parce que, elle me l'a dit elle-même, elle a un sang trop pauvre ; n'ayant pas assez mangé chez ses [parents] toute son enfance – pas assez mangé, – en province ! L'avare de Molière, le Grandet de Balzac, qu'est-ce auprès<sup>6</sup> ?

On se rappellera cependant, à propos de la référence à Balzac, que l'auteur de la *Comédie humaine* (bien placé pour le savoir, après la jeunesse déshéritée d'affection que lui-même et sa sœur Laurence avaient connue) était le premier à le reconnaître : « toutes les horreurs que les romanciers croient inventer sont toujours au-dessous de la vérité<sup>7</sup>. »

Ainsi tant le mixage des sources que la difficulté de s'élever à des généralités typiques à partir de personnalités trop en dehors de la moyenne ont pu gêner les Goncourt dans leur création des personnages. Et il n'est pas sans intérêt de constater que le portrait sans doute le plus irrésistible (en même temps que le plus gratuit) du roman est celui qu'ils inventent complètement, sans être corsetés, ni, à l'inverse, débordés, par des exemples réels : le personnage de l'abbé Blampoix, pour lequel ils parviennent sans difficulté à la généralité typique et dont le portrait en prêtre mondain acharné à « sauver le faubourg Saint-Germain, le faubourg Saint-Honoré et la Chaussée d'Antin » et à « sabl[er] le chemin du salut<sup>8</sup> » du beau monde, fait éclater cette euphorie de la formule, qui caractérise, comme le soulignent Gilles Philippe et Julien Piat<sup>9</sup>, l'écriture polémique ou pamphlétaire.

<sup>1</sup> Comparer par exemple l'insignifiant Reverchon du roman (voir les chap. I et III) et le passage du *Journal*, t. II, p. 331-332 (7 janvier 1860). On constate notamment que la perspective balzacienne du lien entre le physique et le moral du personnage est supprimée dans le roman.

<sup>2</sup> *Journal*, t. III, p. 257 (février 1862).

<sup>3</sup> *Ibid.*, t. II, p. 347 (29 janvier 1860).

<sup>4</sup> Voir *ibid.*, t. I, p. 417 (Croissy, du 15 juin au 3 juillet 1857).

<sup>5</sup> *Ibid.*, t. II, p. 509, 17 octobre 1860.

<sup>6</sup> *Ibid.*, t. I, p. 454 (octobre 1857).

<sup>7</sup> Balzac, *Le Colonel Chabert* (1835) dans *La Comédie humaine*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. III, 1976, p. 373.

<sup>8</sup> *Renée Mauperin*, chap. VI, p. 198.

<sup>9</sup> Voir Julien Piat, « La langue littéraire et la phrase », in Gilles Philippe et Julien Piat (dir.), *La langue littéraire. Une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*, Paris, Fayard, 2009, p. 194-195.

Un autre élément intervient sans doute ici. On peut se demander s'il n'est pas difficile, dans le cas, précisément, d'une écriture polémique ou pamphlétaire, de retrouver toujours la même verve sur un même sujet. De ce point de vue, il est possible que le *Journal* – en tant que réservoir d'avant-textes pour l'œuvre ultérieure – n'ait pas toujours servi les romans des Goncourt, dans la mesure où leur verve s'y est déjà exercée contre les modèles réels (Léonidas, Augusta et Eugénie Labille, Alphonse de Courmont, Louis Passy...) et s'y est en quelque sorte épuisée... En revanche, l'absence d'avant-texte pour le portrait de Blampoix a permis à la férocité des Goncourt de se déchaîner de façon proprement jubilatoire, à la fois contre le monde élégant et contre le type du prêtre mondain, prêt à tous les accommodements et « sen[tant] agréablement le siècle<sup>1</sup>. »

### TENSION ENTRE GÉNÉRALITÉ ET SINGULARITÉ

On le constate, l'art des Goncourt témoigne d'une vive tension entre le général et le particulier<sup>2</sup>, et d'une certaine difficulté à trouver la bonne distance, à régler la « lorgnette » avec laquelle ils observent et décrivent<sup>3</sup>. Si l'impératif romanesque leur enjoint de viser au général, au type individualisé ou à l'individualité typique dans la lignée de Balzac (notamment pour que le lecteur moyen puisse se projeter dans les personnages et dans leur histoire, et donc, y adhérer émotivement), leur nature d'artistes n'est au fond attirée que par le singulier, par le détail pittoresque, invraisemblable, extravagant :

La volonté du général et du représentatif doit composer chez eux avec la passion du particulier : le « caractéristique » qu'ils aiment décline et isole plus qu'il ne classe et résume. Leur option psychologique, de même que leur œil de peintres, cherche la singularité : en revanche, leur esprit tend à généraliser d'après quelques cas observés. Leur réalisme sera perpétuellement tiraillé entre l'appel du représentatif et le goût de l'exceptionnel<sup>4</sup>.

La religion du « petit fait vrai » – dont R. Ricatte rappelle qu'elle est d'ailleurs commune à Stendhal, à Balzac, et aux Goncourt<sup>5</sup> – va à l'encontre de la généralité que doit viser le roman. La conception du « roman-document » entre en tension avec celle du « roman-théorie ». Ainsi dans *Renée Mauperin*, les Goncourt avaient eu le projet, au départ, de dresser un tableau de la bourgeoisie contemporaine, de dépeindre, pour reprendre leurs propres mots, « la gradation et l'assemblage de trois générations de la bourgeoisie, montrée à ses trois âges et sous ses trois formes<sup>6</sup> », projet mis en abyme dans leur roman *Les Hommes de lettres* (premier titre de *Charles Demailly*) en 1860 puisqu'ils l'attribuent à leur personnage d'écrivain. Ce tableau devait avoir aussi une dimension pamphlétaire, dans l'esprit de leur plaquette parue en 1854, *La Révolution dans les mœurs*<sup>7</sup>. Il s'agissait en particulier de stigmatiser l'égoïsme féroce et l'absence absolue d'idéal dans la jeunesse contemporaine (la troisième génération dans leur tableau diachronique), mais aussi, plus généralement, de dénoncer, à la suite de Balzac, la « déliaison », l'atomisation de la famille depuis la Révolution sous les coups de boutoir de l'individualisme, et le fossé croissant entre les membres d'une même famille et surtout entre les générations. Le problème est que la famille Passy, dont ils se sont inspirés principalement pour les Mauperin, était tout sauf une famille représentative de la bourgeoisie contemporaine telle qu'ils la percevaient, et

<sup>1</sup> *Renée Mauperin*, chap. VI, p. 199.

<sup>2</sup> Ce qu'ont montré, notamment, Robert Ricatte et Enzo Caramaschi.

<sup>3</sup> Voir notamment, sur les changements de « lorgnette » des Goncourt lorsqu'ils peignent leurs différents personnages, l'article d'Éléonore Reverzy, « L'écriture de la généralité. *Sœur Philomène, Renée Mauperin, Germinie Lacerteux* », art. cit.

<sup>4</sup> Enzo Caramaschi, *op.cit.*, p. 178. Cf. Robert Ricatte, *op. cit.*, p. 206.

<sup>5</sup> Voir Robert Ricatte, *op. cit.*, p. 203.

<sup>6</sup> *Charles Demailly (Les Hommes de lettres, 1860)*, édition de Jean-Didier Wagneur et Françoise Cestor, dans Edmond et Jules de Goncourt, *Œuvres narratives complètes*, t. III, Paris, Classiques Garnier, 2014, chap. XX, p. 235.

<sup>7</sup> Voir Edmond et Jules de Goncourt, *La Révolution dans les mœurs* (1854), dans *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, n° 15, 2008, p. 157-175.

que l'affection et le climat chaleureux qui y régnaient ont déteint, d'une certaine façon, sur la famille du roman... Et leur Renée, inspirée, on l'a vu, par leur amie Blanche Passy, n'est pas du tout, par sa liberté d'esprit et sa forte personnalité, représentative de la jeune fille bourgeoise « moyenne » de ce temps. L'évolution des titres projetés pour le roman, de *La Jeune Bourgeoisie* à *Mademoiselle Mauperin* puis à *Renée Mauperin*, témoigne exemplairement de cette hésitation des Goncourt entre la volonté de généralité et le goût foncier pour le singulier, goût qui, somme toute, a triomphé<sup>1</sup> – avec les réserves que nous avons émises précédemment (l'effet de « normalisation » par le rabotage des originalités excessives).

Si leur nature d'artistes est à l'origine de ce goût pour le singulier, pour ce qui ne rentre pas dans les cadres et les tiroirs, on peut aussi y voir la manifestation de leur vocation de mémorialistes et de diaristes, plus que de romanciers. Les Goncourt sont les hommes de l'instantané, de ce que Jacques Dubois appelait le « vivantisme aigu<sup>2</sup> », les hommes du témoignage saisi à la volée, du relevé à bout portant, avec le moins de temps possible de refroidissement entre le vécu et sa notation... Si les diaristes qu'ils sont nous livrent ainsi avec une sorte de gourmandise les petits morceaux de romanesque que recèle l'existence en apparence la plus plate, il n'y a pas dans le *Journal* ce souci de cohérence, de vraisemblance, et de sens surplombant qui doit être celui du romancier. Le *Journal* ne prétend livrer, on l'a vu, que des « nouvelles » successives, des vérités « momentanées », une sorte de bric-à-brac de faits humains jugés, malgré leur caractère disparate, dignes d'intérêt et d'une forme de survie littéraire, et d'autant plus séduisants qu'ils échappent à toute classification... Il y a fondamentalement chez eux, pour reprendre les mots de Jean-Louis Cabanès, un refus de la « description unifiante », du « panorama », de la « synthèse » – déclassés au profit d'un « sensible se démultipliant [...] en une infinité de sensations ténues<sup>3</sup> », et cette tendance profonde de leur personnalité se trouve plus au large dans le *Journal* que dans les romans. Reste à savoir si ce ne sont pas ces petits détails disparates, ces petites « bribes » de vie palpitante, qui font la qualité et la saveur *romanesque* d'un roman<sup>4</sup>... Au demeurant, les Goncourt ne feraient en cela que pousser à l'extrême les conceptions de Balzac, lequel disait « croi[re] fermement que les détails seuls constitueront désormais le mérite des ouvrages improprement appelés Romans<sup>5</sup> ».

## CONCLUSION

Réfléchir à la notion de « romanesque » au sujet de l'œuvre des Goncourt permet d'ouvrir des quantités de portes... si cela ne permet pas de les refermer. La première difficulté que nous avons rencontrée tient à ce que l'on met sous le mot de « romanesque », à l'empan que l'on donne à la notion, et à ses interactions très complexes avec la question du réalisme. Une deuxième difficulté vient de ce que *Renée Mauperin*, notamment en raison de son caractère très théâtral, n'est pas le roman le plus caractéristique de la poétique des Goncourt, du moins de la trajectoire qu'elle suit – très sommairement, celle d'un roman qui renonce peu à peu à raconter pour décrire. Donc un roman dont tout le romanesque (à supposer qu'il subsiste) proviendra non de l'histoire elle-même mais du détail. Une troisième difficulté est liée à la personnalité

<sup>1</sup> Mais non sans repentir : en témoigne le fait qu'Edmond de Goncourt se demande, dans la préface à la réédition illustrée de *Renée Mauperin* en janvier 1875, s'il ne faudrait pas revenir au titre initialement projeté, *La Jeune Bourgeoisie*, puisque « ses auteurs, en effet, ont, préférablement à tout, cherché à peindre, avec le moins d'imagination possible, la jeune fille moderne ». *Préfaces et manifestes littéraires*, Charpentier, 1888, p. 25-26.

<sup>2</sup> Jules Dubois, *Romanciers français de l'Instantané au XIX<sup>e</sup> siècle*, Bruxelles, Palais des Académies, 1963, p. 208.

<sup>3</sup> Jean-Louis Cabanès, Introduction au *Journal des Goncourt*, t. I, Champion, 2005, p. 20.

<sup>4</sup> Nous nous inspirons ici d'une remarque d'Éléonore Reverzy au séminaire Goncourt du 18 janvier 2019 à l'université de Paris 3-Sorbonne, après une communication de Jean-Didier Wagner intitulée « Dieu, diable, détail » et portant sur le détail dans *Manette Salomon*.

<sup>5</sup> Balzac, Note de la première édition des *Scènes de la vie privée*, dans *La Comédie humaine*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, p. 1175.

contradictoire des Goncourt, qui non seulement écrivent à deux, mais ne sont pas toujours d'accord avec eux-mêmes. Comment ne pas s'étonner ainsi de voir Edmond affirmer qu'il a cherché avec son frère à « tuer le romanesque » quand on les voit sans cesse dans le *Journal* frémir au spectacle des drames, des souffrances humaines, des incompréhensibles revers de fortune auxquels ils assistent et rêver à ce que cela pourrait donner dans un roman...

Si l'on « replie », comme nous le disions dans l'introduction, la notion de « romanesque » sur celle de « dramatique », le « romanesque » qu'Edmond de Goncourt dit avoir cherché, avec son frère, à éradiquer (mais qui reste néanmoins encore très présent, on l'a vu, dans *Renée Mauperin*), semble être le dramatique extérieur, le dramatique « impur<sup>1</sup> », rebondissements, grosses ficelles, etc. En revanche, leurs romans – qui se sont voulus, on se rappelle la formule, « des sortes d'autobiographies, de mémoires de gens qui n'ont pas d'histoire<sup>2</sup> », n'ont pas renoncé (ou pas complètement) à l'héroïsation du personnage et n'ont cessé (dans la lignée de Balzac, auquel on ne saurait assez dire à quel point ils sont redevables...) de se pencher sur le dramatique *intérieur*, le dramatique des vies les moins éclatantes et les moins *people* qui soient (vie d'une religieuse amoureuse d'un interne – *Sœur Philomène* –, d'une servante prise au piège de ses pulsions – *Germinie Lacerteux* –, d'une jeune fille qui refuse le mariage<sup>3</sup> – *Renée Mauperin*, etc.). Rendre ces *tremendous trifles*<sup>4</sup> des « vies minuscules<sup>5</sup> », telles qu'elles sont ressenties intimement, nerveusement, dans toutes les fibres de sa chair et de son émotivité, par le personnage, c'est là la tentative des Goncourt. C'est ce qu'ils appellent parfois « le cœur dans le talent », cœur dans le talent qu'ils opposent à l'invasion de la matérialité dans le roman réaliste : « [...] nous apercevons ce qui manque à Flaubert, le défaut que nous cherchions depuis longtemps : son roman [*Madame Bovary*] manque de cœur, de même que ses descriptions manquent d'âme. Le cœur dans le talent, un don bien rare, qui ne compte guère en ce temps que Hugo en haut, Murger en bas<sup>6</sup> ». Malgré l'absence d'empathie que Robert Ricatte leur reprochait<sup>7</sup>, et qui est plutôt une empathie à géométrie variable, très forte pour les personnages dans lesquels ils se projettent, inexistante dans le cas des personnages satirisés, les Goncourt n'ont cessé de tendre vers le rendu le plus vivant, le plus fiévreux, et le plus juste (le plus *momentanément* juste) de la vie telle qu'elle est vécue intimement :

Ah ! lorsque l'on est pris ainsi, lorsqu'on sent tout ce dramatique vous palpiter dans la tête, et les matériaux de votre œuvre vous donner ce singulier sentiment de peur, que le petit succès du jour présent vous est inférieur ! et comme ce n'est pas à cela que vous visez, mais bien à réaliser ce que vous sentez, ce que vous avez vu avec l'âme et les yeux<sup>8</sup> !

Parce que ce dramatique qui les fait vibrer est un dramatique tout intérieur et fort peu *glamour*, doit-on en conclure pour autant qu'il n'est pas *romanesque* ?

Stéphanie ADJALIAN-CHAMPEAU  
Université de Rouen, CÉRÉdI

<sup>1</sup> En référence aux termes déjà cités de la Préface de *Germinie Lacerteux*, où les Goncourt disent viser à un roman « sévère et pur ».

<sup>2</sup> Jules Huret, *op. cit.*, p. 168.

<sup>3</sup> Et qui refuse surtout, plus profondément, le temps, qui impose des changements... En cela, *Renée* est parfaitement en accord avec une poétique qui remet profondément en question la temporalité romanesque. Question essentielle, mais trop vaste pour être traitée dans le cadre de cet article...

<sup>4</sup> Expression de Gilbert Keith Chesterton, citée par W. E. Williams dans son Introduction à *The Garden Party* (1922) de Katherine Mansfield, Londres, Penguin Modern Classics, 1951, p. 7. Il nous semble, curieusement, que les Goncourt ont davantage d'épigones anglo-saxons que français sur ce point – nous pensons en particulier à l'œuvre de Katherine Mansfield et à celle de Virginia Woolf.

<sup>5</sup> Titre du très beau récit de Pierre Michon que l'on sait.

<sup>6</sup> *Journal*, t. III, p. 40 (3 janvier 1861).

<sup>7</sup> Robert Ricatte parle d'une « impuissance à s'installer dans le plus intime des personnages » et de l'« éloignement ruineux » des Goncourt à l'égard de leurs créatures, *op. cit.* p. 324.

<sup>8</sup> *Journal*, t. II, p. 551 (27 décembre 1860).



## DE LA VAGABONDE À LA NAISSANCE DU JOUR, LE DÉCLIN DU ROMANESQUE DANS L'ŒUVRE DE COLETTE ?

« Des romans bourraient les coussins, enflaient la corbeille à ouvrage, fondaient au jardin, oubliés sous la pluie. [...] Ma sœur aux longs cheveux ne parlait plus, mangeait à peine, nous rencontrait avec surprise dans la maison, s'éveillait en sursaut si l'on sonnait<sup>1</sup>. » Dans *La Maison de Claudine*, Colette fait le portrait de « [sa]sœur aux longs cheveux », telle une autre Emma Bovary, victime d'une fièvre de lecture romanesque. Elle est la seule de l'entourage familial à faire l'objet d'un portrait qui ne se teinte pas d'une secrète tendresse : elle apparaît plutôt comme une étrangère aux yeux de sa benjamine et elle semble être restée une créature énigmatique et inconsistante sous la plume de l'écrivaine. Un tel portrait signifierait-il plus généralement une hostilité de Colette vis-à-vis de ceux qui font un usage excessif du romanesque<sup>2</sup>, qu'ils soient écrivains ou lecteurs ? De Colette on sait pourtant qu'elle fut une romancière de l'amour qui sut « jouer abondamment des ressources narratives du thème<sup>3</sup> ». Elle ne cessa par ailleurs de transposer sur un mode masqué, indirect ou prismatique un substrat autobiographique. Comment se sont articulés chez elle ces deux régimes d'écriture (fiction romanesque et pulsion autobiographique) dans des romans que l'on peut considérer pour certains comme des romans autobiographiques, pour d'autres comme des autofictions ? L'autobiographique a-t-il trouvé dans le romanesque un moyen de se dire ?

### CORPUS – DEUX ROMANS AMBIGUS

On sait que Colette, dans beaucoup de ses récits, a cultivé le statut ambigu du « je » et s'est souvent placée dans un espace littéraire situé entre autobiographie et fiction. C'est le cas de *La Vagabonde* et de *La Naissance du jour*. *La Vagabonde* (1910) a pour héroïne le personnage de Renée Néré, en qui Colette résume son expérience professionnelle et son parcours amoureux. Renée Néré, la narratrice, garde le souvenir obsessionnel et douloureux de son mariage avec le peintre Taillandy, époux infidèle qu'elle a aimé de façon ardente ; blessée par l'échec de ce premier amour dévastateur, elle gagne sa vie grâce à son activité comme mime de music-hall et s'emploie à sauver sa liberté, se refusant au destin qu'un autre homme amoureux d'elle, Maxime Dufferein-Chautel, jeune bourgeois riche et oisif, lui propose : maternité et vie confortable de bourgeoise mariée, épouse de... Le roman compte trois parties qui correspondent à l'évocation de la vie de mime et à la rencontre de Maxime [I], au développement de l'intrigue amoureuse [II] et à l'évocation, surtout sous forme épistolaire<sup>4</sup>, de la tournée de l'artiste en province [III]. Renée est « vagabonde » dans le sens où comme artiste de music-hall, elle parcourt la France mais c'est aussi une vagabonde affective en ce qu'elle redoute les attaches sentimentales. Comme le suggère Nathalie Heinich dans *États de femme. L'identité féminine dans la fiction occidentale*, *La Vagabonde* traduit parfaitement un état de « femme non liée », ainsi que l'ambivalence de cet état. « Par rapport à la continuité historique dans laquelle s'enracinait l'ordre traditionnel des femmes », un tournant apparaît « autour de la Première Guerre mondiale, avec des prémices vers la fin du siècle et une affirmation dans l'entre-deux-

<sup>1</sup> Colette, « Ma sœur aux longs cheveux », *La Maison de Claudine*, Paris, Librairie Générale Française, p. 69.

<sup>2</sup> Nous nous appuyons sur la définition du romanesque qui est donnée dans le *Vocabulaire d'esthétique* publié par Étienne Souriau, sous la direction de Anne Souriau, Paris, PUF, 1990. Ce sont les traits consensuels du romanesque dégagés par cette définition que reprend Jean-Marie Schaeffer dans « La catégorie du romanesque », in Gilles Declercq et Michel Murat (dir.), *Le Romanesque*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2004, p. 296-301.

<sup>3</sup> Francine Dugast-Portes, « Le triangle amoureux : jeux et enjeux », *Cahier Colette*, Paris, Éditions de L'Herne, Cahiers de L'Herne, 2011, p. 218.

<sup>4</sup> La partie III comporte 12 lettres ou fragments de lettres (11 de la main de Renée et 1 de la main de Max).

guerres<sup>1</sup> » : c'est alors qu'apparaît la figure de la femme émancipée – celle pour laquelle il n'y a plus de relation de dépendance entre la subsistance économique et la disponibilité sexuelle – , ce que Nathalie Heinich préfère appeler le statut de « femme non liée ». C'est un état ambivalent en ce qu'il semble « partagé entre ce bonheur indéniable qu'est l'absence d'entraves et ce malheur à peine avouable qu'est le manque d'attaches<sup>2</sup> ». La solitude que Renée Néré divorcée connaît au début du roman présente en effet plusieurs visages : soit la solitude lui procure la griserie de la liberté, soit elle la désespère. Lorsque Renée autorise Maxime à venir la voir, lui conférant ainsi la place d'amoureux à ses côtés, elle considère avec lucidité ses motivations : « J'ai cédé, je l'avoue, j'ai cédé, en permettant à cet homme de revenir demain, au désir de conserver en lui non un amoureux, non un ami, mais un avide spectateur de ma vie et de ma personne. “Il faut terriblement vieillir, m'a dit un jour Margot, pour renoncer à la vanité de vivre devant quelqu'un !”<sup>3</sup> ». Si *La Vagabonde* compte tant d'autoportraits au miroir, c'est aussi parce que la femme non liée voit son identité fragilisée : elle est dans une position de vulnérabilité et une situation instable, existant sans l'assurance d'une subsistance économique garantie par le mariage et sans l'appui que représente symboliquement le regard qu'un homme porte sur elle. Dans cette perspective, la deuxième partie du roman correspond à une période de tentation : renoncer au statut de femme non liée pour retrouver un statut social et économique clairement défini et stabilisé, celui d'épouse. Renée, personnage hésitant, comprend grâce son éloignement pendant sa tournée en province et le recul réflexif que permet la communication épistolaire avec Maxime son attachement à son émancipation. Aussi *La Vagabonde*, roman du renoncement, est-il avant tout un itinéraire de femme, de la solitude subie à la solitude choisie.

*La Naissance du jour* (1928), située en Provence, région que Maurice Goudekot, le dernier compagnon de l'écrivaine, lui a fait découvrir en 1925, est sans doute un des récits les plus étranges de Colette : il fait échec à toute tentative de résumé. La gestation de ce récit autodiégétique est assez difficile. Il paraît d'abord dans *La Revue de Paris* en janvier 1928 et en volume en mars, aux éditions Flammarion qui ont commandé à Colette un roman. « Dans *La Naissance du jour*, ce qui domine, c'est la coïncidence du lecteur avec une conscience engagée dans une quête existentielle<sup>4</sup>. » Une narratrice, écrivaine de son état et prénommée Colette, se trouve à la croisée des chemins : elle n'est plus jeune mais pas encore vieille ; elle aspire, meurtrie par ses expériences amoureuses passées, à la sérénité. Elle dresse un bilan existentiel à la lumière de l'enseignement moral que Sido, sa mère, lui dispense dans ses lettres, de là une méditation qui se déploie au présent de l'énonciation pendant les quatre premiers chapitres. L'épigraphe alerte le lecteur : « Imaginez-vous à me lire, que je fais mon portrait ? Patience : c'est seulement mon modèle. » Cette épigraphe est singulière puisqu'elle est de la main même de Colette qui s'autocite et qu'elle est issue de l'œuvre même qu'elle précède. En effet la quatrième section de *La Naissance du jour* se clôt par une phrase similaire : « Imaginez-t-on, à me lire, que je fais mon portrait ? Patience : c'est seulement mon modèle<sup>5</sup>. » Le lecteur, plus directement pris à parti dans l'épigraphe par l'usage de la deuxième personne du pluriel, est invité à lire le texte qui suit non pas comme une reproduction de la réalité mais comme une référence idéale, un ensemble de règles de vie à valeur programmatique. L'effet spéculaire suscité entre la dernière phrase de la quatrième section et l'épigraphe suggère que les quatre premières sections constituent un tout, une sorte de premier mouvement du roman où est rendu hommage à la mère, où est chantée la beauté de la maison méditerranéenne, où semble s'amorcer une certaine forme de renoncement : « Une des grandes banalités de l'existence,

<sup>1</sup> Nathalie Heinich, *États de femme. L'identité féminine dans la fiction occidentale*, Paris, Gallimard, 1996, p. 303.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 304.

<sup>3</sup> Colette, *La Vagabonde*, Paris, Librairie Générale Française, 1990, p. 170.

<sup>4</sup> Danielle Deltel, « Colette : l'autobiographie prospective » dans *Autofictions et Cie*, Serge Doubrovsky, Jacques Lecarme, Philippe Lejeune (dir.), *Ritm*, université Paris X, 1993, p. 129.

<sup>5</sup> Colette, *La Naissance du jour*, Paris, Flammarion, 1984, p. 53.

l'amour, se retire de la mienne<sup>1</sup>. » Une rupture intervient dans le texte à partir de sa cinquième section : le texte narratif reprend ses droits, la narratrice raconte les préparatifs d'un repas qui va réunir une bande d'amis ; bande singulière puisqu'elle mêle des personnes réelles (des amis de l'écrivaine Colette tels que les peintres Segonzac, Luc-Albert Moreau et l'écrivain Carco) et des personnages fictifs, Valère Vial et Hélène Clément. Est développée en quelques scènes une intrigue sur le modèle bien connu du triangle amoureux. Alors que la narratrice Colette, femme mûre et d'expérience, se croit délivrée des surprises de l'amour, elle prend conscience que son jeune voisin, Valère Vial, est amoureux d'elle et qu'il délaisse la jeune Hélène Clément, amoureuse de lui. Le dispositif textuel mis en place dans *La Naissance du jour* est déconcertant pour le lecteur habitué à des romans plus conventionnels : sont en effet entrecroisés dans le roman de 1928 l'intrigue, des fragments de lettres (réécrits par Colette) de Sido et une réflexion aux accents de moraliste sur le renoncement à l'amour, la vieillesse et l'écriture, méditation, souvent très métaphorique, qui procède par association d'idées.

### MODALITÉS DE LA TRANSPOSITION AUTOBIOGRAPHIQUE DANS LES DEUX ROMANS

Pourquoi avoir choisi de lire en parallèle ces deux romans ? Parce qu'ils se font écho, unis par une thématique, celle du renoncement amoureux, parce qu'ils correspondent à deux moments différents de la vie de Colette et de sa carrière d'écrivain : d'une part, la période contemporaine du divorce d'avec Willy, époque où Colette est déjà une écrivaine connue, d'autre part, le moment de la maturité sentimentale (Colette a rencontré Maurice Goudekot qui deviendra son troisième mari et son compagnon jusqu'à l'heure de sa mort) et de la maturité de l'écriture (Colette est une écrivaine célèbre, en passe de « classicisation<sup>2</sup> »). Enfin, ces deux romans appartiennent de plein droit à « l'espace autobiographique » suscité par l'œuvre colettienne. L'on constate néanmoins que la transposition autobiographique s'opère dans les deux romans selon des modalités très différentes. On peut à bien des égards considérer *La Vagabonde* (1910) comme un roman composé sur le modèle des romans autobiographiques tels qu'ils étaient écrits au XIX<sup>e</sup> siècle<sup>3</sup> : ce sont des récits qui suscitent chez le lecteur l'hypothèse d'une confidence transposée qu'aucun signe contractuel dans le texte ou le paratexte ne lui permet de confirmer. L'auteur du roman autobiographique joue donc avec le lecteur à cache-cache, semblant lui suggérer : « C'est peut-être moi dont il s'agit mais ce n'est pas certain. » Le substrat autobiographique dans *La Vagabonde* est aisé à décrypter : l'échec du mariage et du premier amour pour Willy transposé dans le personnage de Taillandy ; l'expérience faite par Colette du music-hall, du métier de mime et de tournées en province ; le choix existentiel entre l'émancipation et la liberté assumée et la quête de l'amour protecteur. *La Naissance du jour* est plus complexe à cerner sur le plan générique. On sait que *La Naissance du jour* fut d'abord identifiée comme un roman en 1928, caractérisation logique puisque c'était un roman que l'éditeur avait commandé à Colette ; néanmoins en 1949, au moment de la publication des œuvres complètes, l'étiquette de roman disparaît. Comme l'a observé avec pertinence le journaliste André Billy, au moment de la parution du roman : Colette bute sur ce « quelque chose d'extrêmement nouveau et hardi, quelque chose qui n'a pas de précédent, je crois, dans la littérature [...], c'est que l'héroïne du roman n'est autre que l'auteur<sup>4</sup>. » Effectivement l'écrivain se met en scène sous son identité véritable mais au sein d'une intrigue imaginaire. *La Naissance du jour* a fait l'objet d'un baptême générique rétrospectif. Dans *Le Monde* du 29

<sup>1</sup> Colette, *La Naissance du jour*, op. cit., p. 34.

<sup>2</sup> Voir Marie-Odile André, *Les Mécanismes de classicisation d'un écrivain. Le cas de Colette*, Université de Metz, « Recherches textuelles », 4, 2000.

<sup>3</sup> Voir mon article « roman autobiographique » dans Françoise Simonet-Tenant (dir.), *Dictionnaire de l'autobiographie. Écritures de soi de langue française*, Paris, Honoré Champion Éditeur, 2017, p. 697-699.

<sup>4</sup> *L'Œuvre*, 17 avril 1928.



avril 2003, Doubrovsky voit dans ce roman une « autofiction en attente de dénomination ». Sans doute y a-t-il de la satisfaction pour le critique à se réclamer d'un écrivain glorieux pour asseoir la légitimité du genre dont il revendique la paternité... Mais cette étiquette générique est-elle véritablement pertinente ? Encore faudrait-il pouvoir définir l'autofiction, terme dont le vague définitionnel et les multiples appropriations dont il a fait l'objet ont accouché d'un pseudo-genre qui a tout de l'auberge espagnole<sup>1</sup>. Néanmoins si l'on s'en tient à ce que Doubrovsky entendait par autofiction<sup>2</sup>, on aurait là une variante matoise de l'autobiographie, un genre indécis et hybride, conjointement fictionnel et autoréférentiel. D'une certaine manière l'autofiction est analogue au rêve : comme lui, elle est à la fois vraie et fausse. Formellement elle se caractérise par une identité onomastique : le héros d'un texte qui se présente comme un roman a le même nom que l'auteur ; en outre, l'autobiographie, pour Doubrovsky, est un récit du souvenir tandis que l'autofiction s'écrit au présent, obéissant au dessein de mettre en scène sa propre vie pour instaurer un suspens dramatique. *La Naissance du jour* présente effectivement des traits qui peuvent la rapprocher de l'autofiction. En d'autres termes que ceux d'André Billy, Danielle Deltel résume l'audace colettienne : « Colette va ainsi jusqu'au bout de son entreprise : elle se disait par l'intermédiaire de personnages de fiction, elle va se dire maintenant comme personnage de fiction<sup>3</sup>. » *La Naissance du jour* s'essaie à quelque chose de nouveau : la transposition autobiographique n'y est plus tant de l'ordre du masque que du jeu de rôle. Les biographies de Colette nous apprennent qu'en réalité, au moment même où elle compose le roman, l'écrivain n'opère pas le choix éthique et sentimental fait par le personnage qui porte son nom : si celui-ci renonce à l'amour d'un homme plus jeune, l'écrivain s'engage dans une relation amoureuse promise à un long avenir avec Maurice Goudek, de 17 ans son cadet. On peut donc dire que *La Naissance du jour* est une autofiction par son dispositif onomastique mais aussi par le fait qu'elle met en récit un fantasme de l'écrivaine<sup>4</sup>, fantasme d'autant plus prégnant qu'il est conforme aux règles de vie édictées par Sido. L'apposition de cette étiquette générique est bien insuffisante cependant pour cerner la singularité de l'œuvre, et c'est la question du traitement du romanesque qui va nous permettre de mieux appréhender en quoi, au-delà des querelles d'étiquette, Colette parvient à renouveler les modalités de l'écriture de soi.

#### PLACE DU ROMANESQUE DANS *LA VAGABONDE* ET *LA NAISSANCE DU JOUR*

Qu'y a-t-il de romanesque dans *La Vagabonde* ? Ce sont d'abord l'importance du thème sentimental et la place accordée aux affects qui font naître une tension. Que va choisir l'héroïne entre la liberté émancipatrice ou la consolation dans l'ombre d'un homme protecteur après la blessure d'un premier amour destructeur ? Ce dilemme suscite un certain suspens si l'on se place du côté du lecteur dont l'attention se porte sur le développement de l'intrigue dans l'attente de ce qui va advenir. Comme bien des romans autobiographiques, *La Vagabonde* isole un moment de crise dont il dramatise les enjeux. On observe également l'utilisation majoritaire du temps présent dans le roman, présent de narration qui donne une indéniable vivacité au récit mais également présent d'énonciation : la narratrice se livre, dit-elle, à un « soliloque », ce qui

<sup>1</sup> Voir Sylvie Jouanny, « Autofiction » dans *Dictionnaire de l'autobiographie. Écritures de soi de langue française, op. cit.*, p. 94-97.

<sup>2</sup> Selon Serge Doubrovsky, l'autofiction est un texte qui permet la coexistence de l'identité onomastique de l'auteur, du narrateur et du personnage et un pacte romanesque.

<sup>3</sup> Danielle Deltel, « Colette : l'autobiographie prospective » dans *Autofictions et Cie, op. cit.*, p. 130.

<sup>4</sup> Maurice Goudek, *Près de Colette*, Paris, Flammarion, 1956, p. 51-52 : « *La Naissance du jour* évoque la paix des sens et un renoncement à l'amour, dans le moment que Colette et moi vivions ensemble des heures ardentes, exaltées par la chaleur, la lumière, le parfum des étés provençaux. La réserve qu'elle a toujours observée, quand il s'agit de ses sentiments profonds, n'est pas seule en cause. Je tiens pour certain que ce renoncement, elle l'avait envisagé. Moins par sagesse, car elle avait le goût du risque, que par une propension à éloigner ce qu'elle convoitait le plus. »

favorise évidemment un échange empathique avec le lecteur qui partage les doutes du personnage, arrimé à son présent et incertain de son avenir :

Seule... et depuis longtemps. Car je cède maintenant à l'habitude du soliloque, de la conversation avec la chienne, le feu, avec mon image... C'est une manie qui vient aux reclus, aux vieux prisonniers ; mais, moi, je suis libre... Et, si je me parle en dedans, c'est par besoin littéraire de rythmer, de rédiger ma pensée.

J'ai devant moi, de l'autre côté du miroir, dans la mystérieuse chambre des reflets, l'image d' « une femme de lettres qui a mal tourné ». On dit aussi de moi que je « fais du théâtre », mais on ne m'appelle jamais actrice. Pourquoi ? Nuance subtile, refus poli, de la part du public et de mes amis eux-mêmes, de me donner un grade dans cette carrière que j'ai pourtant choisie... Une femme de lettres qui a mal tourné : voilà, ce que je dois, pour tous, demeurer, moi qui n'écris plus, moi qui me refuse le plaisir, le luxe d'écrire... [...]

Il faut trop de temps pour écrire ! [...] Or, depuis que je vis seule, il a fallu vivre d'abord, divorcer ensuite, et puis continuer à vivre... Tout cela demande une activité, un entêtement incroyables... Et pour arriver où ? N'y a-t-il point pour moi d'autre havre que cette chambre banale, en Louis XVI de camelote, d'autre halte que ce miroir infranchissable où je me bute, front contre front ?...<sup>1</sup>

Qui plus est, le premier lecteur de *La Vagabonde* a découvert le roman dans *La Vie parisienne* du 21 mai au 1<sup>er</sup> octobre sur un mode feuilletonesque et il était donc d'autant plus sensible, du fait de la lecture hachée, aux atermoiements sentimentaux de Renée et aux accidents de sa vie intérieure. Va également dans le sens du romanesque le fait que *La Vagabonde* ait donné lieu à une suite *L'Entrave* (1913) : le romanesque se caractérise effectivement par sa structure événementielle ouverte, que l'on peut relancer sans fin. Un deuxième trait romanesque est à trouver dans le traitement des personnages : il est intéressant de considérer le personnage de Taillandy, transposition de Willy. Colette en brosse un portrait au vitriol :

Mon ex-mari ? Vous le connaissez tous. C'est Adolphe Taillandy, le pastelliste. Depuis vingt ans, il fait le même portrait de femme [...]. À part son fameux « velouté », je ne crois pas qu'Adolphe Taillandy ait du talent. [...]

Je ne lui pas connu, pour ma part, d'autre génie que celui du mensonge. [...] Adolphe Taillandy mentait, avec fièvre, avec volupté, inlassablement, presque involontairement. Pour lui, l'adultère n'était qu'une des formes – et non la plus délectable – du mensonge. [...]

Il y a encore bien d'autres Taillandy, que je ne connaîtrai jamais, sans parler de l'un des plus terribles : le Taillandy homme d'affaires, le Taillandy manieur et escamoteur d'argent, cynique et brutal, plat et fuyant selon les besoins de l'affaire...<sup>2</sup>

L'écriture romanesque se fait assassine et Colette exécute Willy à travers Taillandy, noircissant le trait et créant un personnage sans doute beaucoup plus vain et détestable que l'être qui l'a inspiré. Taillandy incarne le pôle négatif du roman, figure de l'impur sur l'échelle axiologique. Sans conteste, Colette compose un roman sentimental doté d'un certain coefficient romanesque.

En revanche, on observe que, d'une certaine manière, le romanesque est mis hors-jeu dans *La Naissance du jour*. À cet égard, le traitement différent du motif des larmes dans *La Vagabonde* et *La Naissance du jour* est significatif. Dans la deuxième partie de *La Vagabonde*, moment du récit où Renée est tentée de céder à Maxime sans renoncer à son projet de tournée en province, les rapports entre l'amoureux et l'incertaine se tendent et Colette ne dédaigne pas les ficelles du romanesque, mêlant un peu de suspens sentimental au portrait un brin pathétique de l'héroïne dont la résistance s'abîme en larmes hyperboliques :

<sup>1</sup> Colette, *La Vagabonde*, op. cit. p. 67-69.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 78-80.

- Vous m'attendrez à Paris, pendant que je serai en tournée ? ou bien vous irez dans les Ardennes, chez votre mère ?  
Il se lève sans répondre, et lisse ses cheveux du plat de la main.
- Dites ?  
Il prend son chapeau sur la table, et s'en va les yeux bas, toujours muet... D'un bond, je suis sur lui, je m'accroche à ses épaules :
- Ne t'en va pas ! ne t'en va pas ! je ferai ce que tu veux ! reviens ! ne me laisse pas seule !  
Oh ! ne me laisse pas seule !  
Que s'est-il donc passé en moi ? Je ne suis plus qu'une pauvre loque trempée de larmes... J'ai vu s'éloigner de moi, avec lui, la chaleur, la lumière, et ce second amour tout mêlé des cendres brûlantes du premier, mais si cher, si inespéré !... Je me suspends à mon ami, d'une main de naufragée, et je bégaie obstinément sans l'entendre :
- Tout le monde me laisse !... je suis toute seule !...<sup>1</sup>

En revanche, dans *La Naissance du jour*, les hésitations sentimentales ne laissent nullement place aux larmes et celles des autres impatientent même le personnage nommé Colette. La jeune Hélène Vincent vient lui rendre visite, persuadée que Colette fait obstacle à sa propre relation amoureuse avec Vial. Le dialogue entre les deux femmes est malaisé. Hélène se met à pleurer :

- Et allez donc les larmes. Ah ! ces grands chevaux de filles qui courent les chemins seules, sans faillir, mènent leur voiture, fument du gros tabac et engueulent père et mère...  
- Voyons, Hélène, voyons...  
Je ressens encore, en écrivant, une grande répulsion pour cette heure d'aujourd'hui [...] je subissais ma mauvaise timidité, face à face avec cette jeune Hélène en désarroi. Le désarroi n'est pas de la timidité. C'est au contraire une sorte de sans-gêne, de plaisir à se vautrer...<sup>2</sup>

Le personnage de Colette se rétracte au spectacle des larmes et la narration se contracte, se refusant à toute effusion pathétique et à toute représentation narrative circonstanciée des sentiments. La narratrice n'est pas en consonance avec les deux seuls personnages strictement fictifs du récit et sans modèle extratextuel. Quand le personnage de Colette qualifie dans un des dialogues du roman avec une pointe d'ironie le personnage de Vial de « romanesque », c'est pour disqualifier le terme :

- Comme tu es romanesque, Vial ! Est-ce qu'on ne peut pas rire un peu ? Pousse-toi, tu tiens toute la place sur le parapet... que je te raconte<sup>3</sup> !

À l'intérieur même de la diégèse, le romanesque de Vial n'est pas pris au sérieux. Cela ne fait jamais que refléter un possible désintérêt de l'auteur pour ses personnages. Il faut bien avouer que Valère Vial et Hélène Clément sont pour l'un un personnage inconsistant, pour l'autre un tendron agaçant... Autant dire qu'il est difficile pour le lecteur de se prendre de passion pour ces personnages falots et cette intrigue minimaliste. Pendant l'été méditerranéen qui amène la narratrice autodiégétique Colette à renoncer à toute ébauche de relation amoureuse avec le jeune Vial, on compte peu de péripéties ; plus encore, ce qui devrait être l'acmé de la relation entre Colette et Vial, la longue conversation nocturne<sup>4</sup> qui conduit le personnage de Colette à renoncer à s'engager sur la voie de l'amour, est un peu laborieuse, dépourvue d'une vraie dimension dramatique. L'intérêt du texte n'est pas du côté du romanesque et le rythme même de sa lecture en témoigne. Les interruptions fréquentes de l'intrigue par la citation des lettres de Sido, les pauses méditatives, la densité métaphorique du texte qui confine à l'hermétisme dans certains passages et son coefficient métadiscursif sont également un frein non négligeable

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 217-218.

<sup>2</sup> Colette, *La Naissance du jour*, *op. cit.* p. 96-97.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 78.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 115-136.

au romanesque. *La Naissance du jour* ne s'accommode pas bien d'un rythme de lecture rapide ; or le mode de lecture d'un texte romanesque est plutôt celui de la dévoration.

### VERS UNE DISQUALIFICATION DU ROMANESQUE ?

*La Naissance du jour* serait-il le moment de l'œuvre où Colette s'essaie à renouveler une écriture de soi qui s'éloignerait du roman autobiographique et de ce qui pouvait encore y subsister de romanesque et d'illusion romanesque ? Le personnage de l'écrivaine Colette s'irrite dans *La Naissance du jour* lorsque Vial se met à comparer la Colette qui est en face de lui à ce qui transparaît d'elle dans ses livres :

Je ne pus lui dissimuler le découragement jaloux, l'injuste hostilité qui s'emparent de moi quand je comprends qu'on me cherche toute vive entre les pages de mes romans.  
- Laisse-moi le droit de m'y cacher, fût-ce à la manière de la « Lettre volée... ». Et revenons à ce qui nous occupe<sup>1</sup>.

Ce que le personnage de Colette reproche ici à Vial, c'est de se transformer en lecteur limier, de se demander si le texte ne met pas en scène la vie de l'auteur, autrement dit d'adopter un mode de lecture romanesque, conformément à la définition que Michel Murat donne du romanesque : c'est, selon le critique, une « idée littéraire » « consist[ant] à voir et à vivre la vie comme un roman, et à s'immerger dans le roman comme s'il était la vraie vie<sup>2</sup> » – ou encore l'ensemble « des interférences et des modélisations réciproques entre la littérature et la vie<sup>3</sup> ». Lorsque Colette compose *La Naissance du jour*, elle veut susciter chez son lecteur une autre posture que celle de limier : « le lecteur virtuel – et éventuellement le lecteur réel – ne peut qu'être incité à se démarquer de ces mauvais lecteurs inscrits dans le texte comme repoussoirs et à occuper une autre position plus adéquate<sup>4</sup>. » L'écrivaine n'emprunte plus de masque ; elle s'expose, devenant le personnage « Colette ». Or, ce que le personnage vit présente peu d'intérêt : ce qu'il écrit en a beaucoup plus. Le lecteur est invité à déporter son intérêt du personnage à la voix énonciative, de l'autofictive mise en scène de la vie au discours réflexif. Bien plus qu'à raconter, cette voix s'attache à méditer, gloser, chercher une règle de vie.

Le texte composite de *La Naissance du jour*, cette autofiction avant l'heure selon Doubrovsky, n'est-il pas plutôt une écriture de soi qui s'essaie et qui, par là même, tend vers l'écriture essayiste ? La dimension autoportraitiste du texte, son caractère fragmentaire, le caractère secondaire de la narration, la pratique de l'intratextualité – il est question tour à tour de *La Vagabonde*<sup>5</sup>, *Chéri*<sup>6</sup> ou du cycle des *Claudine*<sup>7</sup> – et surtout la fonction essentielle jouée par le commentaire de la citation vont dans le sens de l'écriture essayiste. « Sido est citée, commentée : ces gloses apparaissent comme l'exégèse d'un texte difficile et sacré<sup>8</sup>. » Tenir le lecteur ou la lectrice en haleine grâce à une intrigue bien ficelée et à des histoires sentimentales importe peu à Colette à ce moment-là de la carrière ; l'amour dans le couple, ce grand thème romanesque, est discrédité : « L'amour, ce n'est pas un sentiment honorable...<sup>9</sup> », écrit-elle en citant une lettre de Sido. Il lui importe davantage de s'autoportraiturer en écrivaine qui s'interroge sur le statut de « la femme non liée » et de méditer en termes éthiques bien plus

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 122.

<sup>2</sup> Michel Murat, *Le Romanesque des lettres*, Paris, Corti, 2018, p. 16.

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> Marie-Odile André, « Colette et son lecteur. Une stratégie du déplacement », *Cahiers de Narratologie*, n° 11, 2004. Consulté le 10/10/2018 sur <https://journals.openedition.org/narratologie/12>.

<sup>5</sup> Voir Colette, *La Naissance du jour*, *op. cit.*, p. 35.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 48 et p. 126.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 82.

<sup>8</sup> Danielle Deltel, « La mort dans le miroir : structures et symboles dans *La Naissance du jour* », *Cahiers Colette* n° 11, 1989, p. 41.

<sup>9</sup> Colette, *La Naissance du jour*, *op. cit.*, p. 38.

qu'en termes psychologiques sur les contradictions inhérentes à la condition féminine. Elle satisfait par là même le tropisme moraliste qui traverse son œuvre : la formulation d'une éthique occupe une place de choix dans *La Naissance du jour*.

L'itinéraire de Colette qui entretient avec l'écriture de soi un rapport complexe – pour ne pas dire retors – est intéressant en ce qu'il montre comment, dans son œuvre, le romanesque a pu frayer avec l'écriture de soi avant d'être évincé au profit non pas tant d'une improbable autofiction que d'une pulsion essayiste qui se poursuivra dans *Le Pur et l'Impur*. Dès lors la séduction du lecteur n'opère plus selon les mêmes voies : l'empathie avec un personnage qui servait de masque à l'auteur cède la place à une posture de lecture différente, moins confortable sans doute. Au lieu de s'identifier à un personnage et d'épouser ses atermoiements sentimentaux, il est invité à examiner avec acuité la co-invention d'un texte et d'une certaine identité d'écrivaine et de femme.

Françoise SIMONET-TENANT  
Université de Rouen, CÉRÉDI

## LE ROMANESQUE DANS UN RÉCIT DE DEUIL *UNE MORT TRÈS DOUCE* DE SIMONE DE BEAUVOIR

Simone de Beauvoir, essayiste, romancière et autobiographe, explique :

je sais que j'ai été amenée à l'autobiographie [...], par une réflexion personnelle sur les insuffisances du roman. J'étais agacée de n'arriver à faire voir le monde que d'une manière déformée, à travers des intrigues trop construites, des épisodes trop signifiants. Alors j'ai pensé qu'au lieu d'éliminer les contingences, la facticité, comme on fait dans le roman, il y avait une démarche inverse qui consistait à prendre appui sur la contingence, sur la facticité<sup>1</sup>.

À l'origine de ce constat, la difficulté de raconter la mort de Zaza, l'amie d'enfance. Après avoir maintes fois tenté de le faire sur le mode romanesque<sup>2</sup>, Beauvoir prend conscience que pour y parvenir, elle devra abandonner le roman. Elle en fera le récit dans *Les Mémoires d'une jeune fille rangée*. Elle écrira par la suite *Une mort très douce*, consacrée aux dernières semaines de la vie de sa mère, passées à son chevet en compagnie de sa sœur Hélène/Poupette, écrivant un véritable récit de deuil. Si l'autobiographie semble le genre le plus à même de raconter la mort d'un proche<sup>3</sup>, le romanesque peut-il cependant y avoir une place ?

Beauvoir elle-même nous met sur la voie quand elle explique pourquoi elle a écrit *Une mort très douce*<sup>4</sup> : « J'avais été poussée irrésistiblement à raconter cette histoire<sup>5</sup>. » Une histoire... Parce que toutes les histoires ne sont pas fictives, et n'en restent pas moins des histoires, à savoir des événements racontés et mis en récit.

Il sera fructueux de relire ce récit de deuil sous l'angle du « romanesque ». Dissociations d'emblée les deux sens du terme romanesque, à savoir un sens générique, ce qui se réfère au genre du roman et un sens structurel et thématique qui recouvre un certain nombre de caractéristiques que l'on trouve dans d'autres genres que le roman. Jean-Marie Schaeffer propose quatre critères :

1. L'importance accordée, dans la chaîne causale de la diégèse, au domaine des affects, des passions et des sentiments ainsi qu'à leurs modes de manifestation les plus absolus et extrêmes. [...] 2. La représentation des typologies actantielles, physiques et morales par leurs extrêmes, du côté du pôle positif comme du côté du pôle négatif. [...] 3. La saturation événementielle de la diégèse et son extensibilité indéfinie. [...] 4. la particularité mimétique du romanesque, à savoir le fait qu'il se présente en général comme un contre-modèle de la réalité dans laquelle vit le lecteur<sup>6</sup>.

Le romanesque présente donc des sentiments exacerbés, des actions ou des caractères extrêmes ou extraordinaires, des péripéties et rebondissements et une axiologie assez simple. On peut y ajouter si ce n'est du suspense, au moins une tension narrative.

*Une mort très douce* repose effectivement sur une forme de tension. Par ailleurs la relation triangulaire propre au roman, le narrateur/le lecteur/le personnage, est transposable à cette

<sup>1</sup> « Mon expérience d'écrivain » (Conférence donnée au Japon en 1966), in Claude Francis, Fernande Gontier (dir.), *Les écrits de Simone de Beauvoir*, Paris, Gallimard, 1979, p. 449.

<sup>2</sup> Éliane Lecarme-Tabone a précisément daté ces essais : voir *Mémoires d'une jeune fille rangée de Simone de Beauvoir*, Paris, Gallimard, « Foliothèque », 2000, p. 121-122.

<sup>3</sup> On pense à ce qu'écrit Annie Ernaux à propos du récit de la mort de son père : « Par la suite, j'ai commencé un roman dont il était le personnage principal. Sensation de dégoût au milieu du récit. Depuis peu je sais que le roman est impossible. Pour rendre compte d'une vie soumise à la nécessité, je n'ai pas le droit de prendre d'abord le parti de l'art, ni de chercher à faire quelque chose de "passionnant" ou d' "émouvant" . » *La Place*, « Folio », Paris, Gallimard, 1983, p. 23-24.

<sup>4</sup> Simone de Beauvoir, *Une mort très douce*, Paris, Gallimard, « Folio », 1963. Désormais désigné par MTD.

<sup>5</sup> Simone de Beauvoir, *Tout compte fait*, Paris, Gallimard, « Folio », 1972, p. 187.

<sup>6</sup> Jean-Marie Schaeffer, « La catégorie du romanesque », in Gilles Declercq, Michel Murat (dir.), *Le romanesque*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 296-300.

autobiographie, et elle permet de faire de la mère un personnage tout ce qu'il y a de romanesque. Cette confrontation trouvera ses limites dans l'étude de la portée axiologique du récit.

## UN RÉCIT SOUS TENSION

Raphaël Baroni définit ainsi la tension narrative :

la tension est le phénomène qui survient lorsque l'interprète d'un récit est encouragé à attendre un dénouement, cette attente étant caractérisée par une anticipation teintée d'incertitude qui confère des traits passionnels à l'acte de réception. La tension narrative sera ainsi considérée comme un effet poétique qui structure le récit et l'on reconnaîtra en elle l'aspect dynamique ou la « force » de ce que l'on a coutume d'appeler une intrigue<sup>1</sup>.

La tension narrative repose ici sur la structure et la temporalité du récit mais également sur les incertitudes concernant l'état de Françoise de Beauvoir.

### *Dénouement et nœud : le début de la fin*

Le terme « dénouement » est utilisé par Beauvoir elle-même : « Nous pensions le dénouement si proche qu'à l'arrivée de Poupette je ne suis pas partie. » (*MTD*, 93) Mais peut-on attendre un dénouement que l'on connaît déjà ? Si la mort en tant qu'événement n'est évoquée qu'aux deux tiers du livre, le titre *Une mort très douce* ne laisse aucun doute au lecteur sur l'issue de cette histoire. En termes plus simples, il connaît la fin dès le début. Pour autant le récit commence-t-il par la fin ? Non car la mort n'est pas racontée dès le début. Y'a-t-il un « nœud » dont naîtrait une intrigue ? Il est dans le dénouement pourrait-on dire puisqu'il est constitué par les modalités de cette mort ; le lecteur ne se demande pas si Françoise de Beauvoir va mourir, mais quand et comment elle va mourir : aura-t-elle une mort très douce ? Plus d'ailleurs que de suspense, il faudrait ici parler de curiosité :

Ainsi, la mise en intrigue visant la production de *suspense* tendra à faire réagir l'interprète en l'amenant à se demander : « Que va-t-il arriver ? » [...] À l'inverse, on supposera que le récit suit une stratégie de la *curiosité* si les questions que l'on peut se poser à ce stade de l'intrigue prennent les formes suivantes : [...] « Comment en est-on arrivé là ? » etc.<sup>2</sup>

Ces modalités suivent la structure assez classique du récit de deuil évoquant le corps malade, le corps mourant et le corps mort<sup>3</sup>. Le corps de Françoise de Beauvoir est d'abord un corps malade : elle est hospitalisée pour une fracture du col du fémur suite à une chute. Devant le corps affaibli de sa mère, Beauvoir prend alors conscience qu'elle est « mortelle » :

Pour moi, ma mère avait toujours existé et je n'avais jamais sérieusement pensé que je la verrais disparaître un jour, bientôt. Sa fin se situait, comme sa naissance, dans un temps mythique. Quand je me disais : elle a l'âge de mourir, c'étaient des mots vides, comme tant de mots. Pour la première fois, j'apercevais en elle un cadavre en sursis. (*MTD*, 27-28)

Le diagnostic tombe ensuite : Françoise de Beauvoir est atteinte d'un cancer dont elle ne pourra guérir. Au corps malade, succède la description du corps qui va mourir, du moribond : « Le passage s'était définitivement opéré de ma mère à un cadavre vivant. » (*MTD*, 103) Puis au corps « qui va mourir », se substitue le corps mourant : à plusieurs reprises, la vie semble la

<sup>1</sup> Raphaël Baroni, *La tension narrative*, Paris, Seuil, « Poétique », 2007, p. 18.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 124.

<sup>3</sup> Vladimir Jankélévitch distingue plus précisément cinq états : « *mortalis* » qui exprime « une propriété abstraite », *moriturus* qui désigne « un futur et une vocation », puis *moribundus* « sur le point de » mourir et *moriens* « en train de » mourir, enfin *mortuus*, qui désigne un « état ». (*La Mort*, Paris, Flammarion, « Champs Flammarion », 1977, p. 372-373)

quitter. Enfin, l'instant mortel arrive. Ce passage du mourant au mort ne peut être que lapidaire<sup>1</sup> :

Elle a crié soudain : « J'étouffe ». La bouche s'est ouverte, les yeux se sont dilatés, immenses dans ce visage vidé de sa chair : dans un spasme elle est entrée dans le coma. « Allez téléphoner », a dit mademoiselle Cournot. Poupette m'a appelée, je n'ai pas répondu. La standardiste a insisté pendant une demi-heure avant que je ne me réveille. Pendant ce temps Poupette était revenue près de maman, déjà absente ; le cœur battait, elle respirait, assise, les yeux vitreux, sans rien voir. Et ç'a été fini. (MTD, 126)

Le pronom « ça » dit bien le mystère, l'innommable, le « à peine commencé, déjà passé. » Beauvoir tente de saisir cet instant léthal vers lequel est tendu le lecteur depuis le début du récit.

Elle décrit le corps mort : « Sa main, son front étaient froids. C'était elle encore, et à jamais son absence. » (MTD, 124) Présence et absence cohabitent encore. Avant de quitter la chambre, Beauvoir jette « un dernier regard à ce qui n'était plus maman. » (MTD, 124) En quelques instants, en quelques lignes, le néant a pris possession du corps de sa mère.

#### *La temporalité : la marche vers la mort*

Le traitement du temps œuvre également à la mise sous tension du récit. C'est une date qui ouvre le récit : « Le jeudi 24 octobre 1963, à quatre heures de l'après-midi, je me trouvais à Rome [...] quand le téléphone a sonné. Bost m'appelait de Paris : “Votre mère a eu un accident. ” » (MTD, 11) Les indications temporelles vont ensuite très précisément marquer la succession des jours, et se resserrer autour des heures à mesure qu'approche l'instant mortel. L'agonie durera six semaines. Le lecteur est emporté dans cette succession qui reflète la marche inéluctable vers la mort et la dramatise, suscitant un sentiment de fatalité tragique.

Le texte comprend huit parties ou chapitres. La mort survient dans la quatrième partie, soit au milieu si l'on considère le livre en termes de parties, mais plutôt vers la fin du récit, si l'on tient compte de la pagination – la mort survient à la page 123 d'un texte qui en comporte 150 –, ce qui accrédite l'idée d'une attente, d'un suspense autour de « l'instant mortel ». La première partie court de la chute de la mère au diagnostic posé d'un cancer, la seconde partie constitue un retour en arrière sur l'histoire de la mère. La troisième partie suit chronologiquement la première et raconte l'opération et son échec. La quatrième partie est centrée sur le mourir et ses rebondissements et s'achève par l'annonce de la mort. La cinquième partie de quelques pages traite la relation de Françoise de Beauvoir à la religion. La sixième partie revient sur l'agonie. La septième partie raconte le cadavre et l'enterrement. Et dans le dernier chapitre de quelques pages, Beauvoir explique pourquoi la mort de sa mère « l'a tant secouée » (MTD, 146).

Ce découpage chronologique est à la fois accentué et perturbé par des effets de retard. Le chapitre 2, racontant l'enfance de la mère, retarde le récit de l'issue de l'opération, et le cinquième chapitre diffère le retour sur ces semaines d'agonie. De même le chapitre quatre, crucial, comporte un retour en arrière : à la remarque de sa mère « Toi tu me fais peur », Beauvoir revient sur leur relation et l'origine de cette méfiance à son égard. Mais surtout ce chapitre 4 est centré sur les agonies/résurrections<sup>2</sup> de Françoise de Beauvoir. Ainsi, à plusieurs reprises, le lecteur pense que l'instant mortel est arrivé, avant d'en être détrompé. La fin est annoncée et la vision du corps mort précède encore de deux pages la relation de l'instant mortel.

Ces effets de retard montrent que la tension et l'incertitude se déplacent « de l'issue sur la durée, la tension reposant alors entièrement sur la temporalité elle-même et non sur la nature de l'événement<sup>3</sup> ».

<sup>1</sup> « L'instant de la mort, dans son essence sans contenu circonstancié, se réduit à une date sur le calendrier et à une seconde sur le chronomètre. Ainsi n'y a-t-il rien à raconter dans cet instant insécable. » Gilles Ernst, « La mort comme sujet du récit : *DIANUS* de G. Bataille », in Gilles Ernst (dir.), *La Mort dans le texte*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1988, p. 223.

<sup>2</sup> Pour une étude précise de ces retournements, voir Pierre-Louis Fort, *Ma mère, la morte, L'écriture du deuil au féminin chez Yourcenar, Beauvoir et Ernaux*, Paris, Imago, 2007, p. 63-65.

<sup>3</sup> Raphaël Baroni, *op. cit.*, p. 277.



### *Incertitude et questionnements*

Le suspense repose enfin sur l'incertitude. Le lecteur épouse les questionnements de Beauvoir : le premier concerne les causes de la mort. On ne meurt pas d'une fracture du col du fémur. Beauvoir reprend un certain nombre d'indices, qui rétrospectivement, auraient dû les alerter : notamment un malaise lors d'un séjour chez sa sœur Hélène/Poupette en Alsace. Elle relève aussi des signes d'un affaiblissement général<sup>1</sup>. Pendant de longues pages, on ne sait pas de quoi la mère va mourir. Jusqu'à ce que le diagnostic du cancer de l'intestin soit posé. Mot tabou, mot effrayant, plus encore au début des années soixante qu'aujourd'hui. Une autre question suit : faut-il ou non l'opérer ? « Ne la laissez pas opérer ! » (*MTD*, 40) prévient une infirmière. Elle le sera finalement, gagnant quelques jours sur l'issue fatale. La question est alors : souffrira-t-elle ? Car on meurt, alors, dans d'atroces souffrances et c'est cela que Beauvoir et le lecteur redoutent. Enfin : Françoise de Beauvoir a-t-elle conscience qu'elle va mourir ? On s'applique à lui mentir et pourtant ses délires laissent entrevoir la conscience de sa mort prochaine.

Ainsi ce récit autobiographique met en œuvre une tension narrative et une forme de suspense « romanesques ». Beauvoir ici n'a pas choisi la contingence plutôt que la nécessité, elle tisse les deux. Elle parvient à restituer les incertitudes qui ont été les siennes (et qui ne le sont plus au moment où elle rédige) et la certitude que la mort va nécessairement advenir. Au-delà, le récit contribue à créer un véritable personnage.

### FRANÇOISE DE BEAUVOIR : UN PERSONNAGE

Le récit de deuil est un récit autobiographique. À ce titre, il répond à la définition de Philippe Lejeune – « récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité<sup>2</sup> » – et instaure un pacte entre l'auteur et le lecteur. Cependant, il a la particularité d'introduire un tiers, celui qui va mourir, ce qui n'est pas étranger à la dimension romanesque du texte.

#### *Un auteur, un lecteur, un personnage*

Ainsi là où le texte autobiographique met en jeu deux instances, l'auteur/narrateur/personnage, et le lecteur, le récit de deuil introduit un second personnage. On a donc trois instances, que l'on pourrait assimiler au schéma narratif du roman. Le lecteur va épouser sur le personnage défunt le point de vue de celui qui raconte, à savoir celui de l'auteur/narrateur. Ce schéma narratif est propice à engendrer des effets-personnages, que Vincent Jouve a bien décrits<sup>3</sup>. La proximité d'un lecteur avec un personnage est prioritairement corrélée à la place que ce dernier occupe dans le récit, à l'accès à son intériorité et ses sentiments et enfin à ses valeurs. Ici la proximité est double : le lecteur se sent proche de la narratrice d'abord et avant toute chose parce que c'est elle qui raconte mais aussi de Françoise de Beauvoir dont Beauvoir va raconter l'histoire présente et passée.

Ainsi Françoise de Beauvoir, par ces choix narratifs, devient un personnage et l'on pourrait même dire, le personnage principal de cette histoire. Beauvoir utilise elle-même ce terme. Alors que sa mère vient d'être opérée, elle explique : « J'ai arrêté un taxi. Le même trajet, le même automne tiède et bleu, la même clinique. Mais j'entrais dans une autre histoire : au lieu d'une convalescence, une agonie. [...] Le décor avait changé. » (*MTD*, 62) Ce statut contamine celui des autres figures : « Un nouveau personnage était entré en scène : une garde particulière,

<sup>1</sup> Voir Pierre-Louis Fort, « La narratrice comme sémioticienne », *op. cit.*, p. 65-67.

<sup>2</sup> Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, « Points Essais », 1975, 1996, p. 14.

<sup>3</sup> Vincent Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF, « Écriture », 1992, 1998.

mademoiselle Leblon, gracieuse comme un portrait d'Ingres ; une coiffe bleue protégeait ses cheveux, ses pieds étaient emmitoufflés d'étoffes blanches ; » (*MTD*, 63) On pourrait même dessiner un schéma actantiel, classant les personnages hostiles et les personnages bienveillants, les infirmières qui brusquent, celles qui apaisent, les médecins qui recherchent la prouesse technique, ceux qui cherchent le bien du malade.

Ce portrait ne serait pas complet si l'on n'ajoutait pas un dernier personnage : la Mort. C'est bien elle que l'on guette sous le moindre signe : « c'est à son chevet que j'ai vu la Mort des danses macabres, grimaçante et narquoise, la Mort des contes de veillée qui frappe à la porte, une faux à la main, la Mort qui vient d'ailleurs, étrangère, inhumaine : elle avait le visage même de maman découvrant sa mâchoire dans un grand sourire d'ignorance. » (*MTD*, 151)

Ces personnages évoluent dans un « décor » (voir plus haut), où « des drames se déroulaient derrière les portes fermées » (*MTD*, 62), où se jouent quelques scènes marquantes : l'annonce du diagnostic et de la mort prochaine, le corps nu de la mère, la scène « thanatique<sup>1</sup> ».

Le dispositif narratif confère donc à Françoise de Beauvoir le statut de personnage, mais elle en a aussi l'épaisseur et l'étoffe, à l'instar des propos du prêtre à son enterrement :

Le prêtre a encore un peu parlé. Et toutes les deux, l'émotion nous poignait quand il prononçait : « Françoise de Beauvoir » ; ces mots la ressuscitaient, ils totalisaient sa vie, de l'enfance au mariage, au veuvage, au cercueil ; Françoise de Beauvoir : elle devenait un personnage, cette femme effacée, si rarement nommée. (*MTD*, 144)

### *La voix rendue à la mère*

Beauvoir restitue d'abord à sa mère une voix qu'elle n'a jamais eue. Cela est manifeste par les nombreux dialogues qui émaillent le texte. Beauvoir rapporte les paroles de sa mère et déjà en cela, elle fait, strictement, entendre sa voix<sup>2</sup>.

Mais surtout replongeant dans son passé, elle raconte sa vie, tente d'expliquer ses comportements, lui confère une épaisseur et une intériorité qui la rendent attachante. Vincent Jouve a montré que lorsque le lecteur accède à l'intériorité du personnage, que ce dernier donne une impression de profondeur et de richesse psychologiques, notamment parce qu'il vit des événements à la dimension affective forte (amour, mort, souffrance, rêve), et si le lecteur adhère aux valeurs véhiculées, alors la proximité est maximale. C'est bien ce qu'il se passe ici, mais à un double niveau, on « sympathise » avec Beauvoir mais aussi avec sa mère. Nous la regardons comme elle la regarde avec une pitié, minée par le chagrin, pour cette femme qui a vécu corsetée dans ses principes alors qu'elle avait un appétit tout animal pour la vie. Beauvoir fouille dans son enfance pour expliquer sa vie d'adulte :

Penser contre soi est souvent fécond ; mais ma mère, c'est une autre histoire : elle a vécu contre elle-même. Riche d'appétits, elle a employé toute son énergie à les refouler et elle a subi ce reniement dans la colère. Dans son enfance, on a comprimé son corps, son cœur, son esprit, sous un harnachement de principes et d'interdits. On lui a appris à serrer elle-même étroitement ses sangles. En elle subsistait une femme de sang et de feu : mais contrefaite, mutilée et étrangère à soi. (*MTD*, 60-61)

Elle évoque les déceptions de sa vie conjugale – « sevrée des joies du corps, privée des satisfactions de la vanité, asservie à des corvées qui l'ennuyaient et l'humiliaient, cette femme orgueilleuse n'était pas douée pour la résignation » (*MTD*, 53) –, et comment son amertume l'a conduite à tyranniser ses filles : « elle aurait voulu nous tenir tout entières dans le creux de sa main. » (*MTD*, 54) La maladie et la souffrance transforment la mère et la font accéder à une forme d'authenticité : « Ma mère était engoncée dans une idéologie spiritualiste ; mais elle avait pour la vie une passion animale qui était la source de son courage et qui, quand elle a connu le

<sup>1</sup> Voir Pierre-Louis Fort, *op. cit.*, p. 118-144.

<sup>2</sup> Éliane Lecarme-Tabone a remarqué que dans *Mémoires d'une jeune fille rangée*, « la mère prononce très peu de paroles que la narratrice juge dignes d'être retranscrites », *op. cit.*, p. 108.

poids de son corps, l'a rapprochée de la vérité. Elle s'est débarrassée des poncifs qui masquaient ce qu'il y avait en elle de sincère et d'attachant. » (MTD, 149)

Françoise de Beauvoir devient même un personnage, au sens qu'on lui donne dans la langue courante, à savoir quelqu'un qui n'est pas comme tout le monde :

J'ai plaisanté avec elle : « Tu n'es quand même pas ordinaire : tu viens te faire raccommo-der le fémur, et on t'opère d'une péritonite : – C'est vrai. Je suis une femme pas ordinaire ! » (MTD, 70)

### *Le « je » et ses affects: la pitié tragique*

La présence de sentiments forts, la souffrance notamment, contribue à susciter la « tension tragique<sup>1</sup> ». Pitié différente de la crainte éprouvée pour un événement dont on ne sait s'il va advenir, mais pitié car l'événement va advenir, inexorablement. Le lecteur est ému par la souffrance physique et morale de Françoise de Beauvoir : sa peur de la mort qui rôde, et surtout la peur de n'avoir pas assez vécu : « Aujourd'hui, je n'ai pas vécu. » (MTD, 113) Comme Beauvoir nous nous attachons à cette « moribonde ».

Et nous avons pitié aussi de la fille, dont l'indifférence du début (« Et, somme toute, elle avait l'âge de mourir » (MTD, 16)) se mue en un chagrin qui la submerge et qu'elle ne comprend pas, et que ce récit tente d'élucider :

Tous mes chagrins, jusqu'à cette nuit, je les avais compris : même quand ils me submergeaient, je me reconnaissais en eux. Cette fois, mon désespoir échappait à mon contrôle : quelqu'un d'autre que moi pleurait en moi. Je parlai à Sartre de la bouche de ma mère, telle que je l'avais vue le matin et de tout ce que j'y déchiffrais : une glotonnerie refusée, une humilité presque servile, de l'espoir, de la détresse, une solitude – celle de sa mort, celle de sa vie – qui ne voulait pas s'avouer. Et ma propre bouche, m'a-t-il dit, ne m'obéissait plus : j'avais posé celle de maman sur mon visage et j'en imitais malgré moi les mimiques. Toute sa personne, toute son existence s'y matérialisaient et la compassion me déchirait. (MTD, 43-44)

Pitié aussi pour la philosophe, éprise de vérité, d'une lucidité sans faille, vent debout contre toutes les mystifications qui aliènent l'individu, qui ment à sa mère et en souffre : « La trahison commençait » (MTD, 64) « le langage pourrissait dans ma bouche. » (MTD, 105) « six semaines d'une intimité pourrie par la trahison. » (MTD, 137)

Le dispositif de ce récit de deuil est donc romanesque au sens où il part du pacte autobiographique, mais il l'élargit à un personnage, dont le portrait est fait, à qui hommage est rendu, sans que la dimension proprement autobiographique ne disparaisse, puisqu'il s'agit pour la fille de comprendre le lien qui l'unissait à la mère. C'est aussi un texte de l'excès affectif, des passions, qui suscite la sympathie du lecteur, intensifiée par le dispositif autobiographique. En tous ces points, il a une dimension romanesque. Cependant, sa portée morale questionne cette caractéristique.

## AMBIGUÏTÉ DE LA PORTÉE AXIOLOGIQUE DU RÉCIT

Comme l'explique Alain Schaffner,

celui qui emploie aujourd'hui le mot romanesque est un lecteur qui compare son expérience de lecture avec son expérience de la vie. C'est lui qui décide si une situation, un personnage, une rencontre, un paysage ou une série d'événements sont « romanesques » ou non – qu'ils figurent d'ailleurs dans la vie ou dans les livres<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Raphaël Baroni explique que la tension narrative peut prendre la forme d'une « tension tragique qui se rapproche davantage d'un sentiment de pitié que de la crainte ou de l'espoir qui caractérisent le suspense classique », *op. cit.*, p. 254.

<sup>2</sup> Alain Schaffner, « Le romanesque : idéal du roman ? » in *Le romanesque, op. cit.*, p. 269.

Que pense le lecteur d'*Une mort très douce* lorsqu'il confronte le récit de Beauvoir à son expérience de la mort d'un proche ? De même, le propre du romanesque est d'offrir une axiologie simple. Est-ce le cas de la « leçon » que peut tirer le lecteur ?

### *Une fin heureuse ?*

On peut se ranger du côté de l'infirmière qui dit à Beauvoir et à sa sœur :

« Les docteurs disaient qu'elle s'éteindrait comme une bougie : ce n'est pas ça, pas ça du tout, a dit ma sœur en sanglotant – Mais, madame, a répondu la garde, je vous assure que ç'a été une mort très douce. » (MTD, 127)

C'est aussi le titre du récit. Certes, au regard des conditions des fins de vie à la fin des années cinquante, Françoise de Beauvoir a eu une mort très douce, une mort de « privilégiée » : pas de salle commune, une souffrance physique atténuée par la morphine, ses filles autour d'elle, un personnel soignant présent... tout cela constitue « objectivement » une mort très douce.

Françoise de Beauvoir redevient de même aux yeux de sa fille attachante :

Je m'étais attachée à cette moribonde. Tandis que nous parlions dans la pénombre, j'apaisais un vieux regret : je reprenais le dialogue brisé pendant mon adolescence et que nos divergences et notre ressemblance ne nous avaient jamais permis de renouer. Et l'ancienne tendresse que j'avais crue tout à fait éteinte ressuscitait, depuis qu'il lui était possible de se glisser dans des mots et des gestes simples. (MTD, 109)

Beauvoir et Poupette retrouvent la mère de leur enfance : « Elle souriait. Et nous avons eu, ma sœur et moi, la même pensée : nous retrouvions le sourire qui avait ébloui notre petite enfance, un radieux sourire de jeune femme. » (MTD, 71) Elle atteint une forme d'harmonie : « Alitée, elle avait décidé de vivre pour son compte et elle gardait cependant un constant souci d'autrui : de ses conflits était née une harmonie. » (MTD, 148-149)

Cependant le dispositif autobiographique empêche d'en rester à cette idéalisation.

### *Travail d'écriture et travail de deuil*

Cette fin « heureuse » relève moins d'une dimension romanesque, que de l'écriture du deuil. Il ne s'agit pas d'offrir un contre-modèle simple à la vie du lecteur mais plutôt de montrer comment l'écriture peut « conjurer la mort avec des mots<sup>1</sup> », travailler à accepter l'inacceptable, à trouver l'apaisement dans la réparation. L'écriture est le seul recours contre le chagrin. Il s'agit de ressusciter l'être cher, de le faire revivre, en lui donnant une forme littéraire.

Par ailleurs, le lecteur est à l'horizon de cette écriture bien plus qu'il ne l'est dans un roman. Le pacte autobiographique institue un auteur qui s'adresse à un lecteur. L'écriture de la mort réalise au plus haut point le but que Beauvoir a assigné à son œuvre et particulièrement à ses mémoires, « communiquer » avec ses lecteurs : « Je voulais me faire exister pour les autres en leur communiquant, de la manière la plus directe, le goût de ma propre vie<sup>2</sup>. » La mort joue un rôle particulier dans cette communication : « La mort conteste notre existence mais c'est elle qui lui donne son sens ; par elle s'accomplit l'absolue séparation, mais elle est aussi la clef de toute communication<sup>3</sup>. »

« Absolue séparation » à deux titres : non seulement la mort sépare ceux qui sont unis, mais celui qui meurt vit cette expérience dans la solitude. Il est seul dans sa souffrance physique : « Comme elle était seule ! Je la touchais, je lui parlais, mais impossible d'entrer dans sa souffrance. » (MTD, 115) ; il est seul dans sa peur de la mort : « Il ne faut pas me laisser

<sup>1</sup> *La Force de l'âge*, Paris, Gallimard, « Folio », 1960, p. 688.

<sup>2</sup> *Tout compte fait*, op. cit., p. 634.

<sup>3</sup> *La Force de l'âge*, op. cit., p. 692.

seule, je suis encore trop faible. Il ne faut pas me laisser livrée aux bêtes !” » (MTD, 114) Comme l’explique Beauvoir : « Le malheur, c’est que cette aventure commune à tous, chacun la vit seul. » (MTD, 143) Or « l’ambiguïté de notre condition, c’est que nous sommes liés précisément par ce qui nous sépare<sup>1</sup>. » L’écrivain peut briser cette séparation comme elle le vérifie dans les lettres des lecteurs d’*Une mort très douce*, qui lui expliquent que son livre les a aidés à supporter l’agonie d’un être cher :

Toute douleur déchire ; mais ce qui la rend intolérable, c’est que celui qui la subit se sent séparé du reste du monde ; partagée, elle cesse au moins d’être un exil. [...] C’est à mon avis une des tâches essentielles de la littérature et ce qui la rend irremplaçable : surmonter cette solitude qui nous est commune à tous et qui cependant nous rend étrangers les uns aux autres<sup>2</sup>.

Solitude de la mère, solitude de l’endeuillée apaisées par l’écriture, solitude du lecteur atténuée par les « consolations de la fraternité. » L’écriture et la littérature relie là où la mort sépare.

Mais il n’y aura pas de vision « romanesque de la mort ». Strictement la mort n’est rien<sup>3</sup>.

### *La mort reste un scandale*

Ce sont bien six semaines de tourment que vivent Beauvoir et sa sœur, minées par des sentiments ambivalents, souhaiter et redouter la mort à venir :

Poupette vivait sur les nerfs. J’avais de la tension, le sang à la tête. Ce qui nous éprouvait surtout, c’étaient les agonies de maman, ses résurrections, et notre propre contradiction. Dans cette course entre la souffrance et la mort, nous souhaitions avec ardeur que celle-ci arrivât la première. Pourtant, quand maman dormait, le visage inanimé, nous épiions anxieusement sur la liseuse blanche le faible mouvement du ruban noir qui retenait sa montre : la peur du spasme final nous tordait l’estomac. (MTD, 106)

Si le dialogue brisé reprend, il est miné par le mensonge :

malgré les apparences, même lorsque je tenais la main de maman, je n’étais pas avec elle : je lui mentais. Parce qu’elle avait toujours été mystifiée, cette suprême mystification m’était odieuse. (MTD, 151)

Si elle retrouve sa mère radieuse, les deux figures de sa mère persistent :

Notre relation ancienne survivait donc en moi sous sa double figure : une dépendance chérie et détestée. [...] La « petite maman chérie » de mes dix ans ne se distingue plus de la femme hostile qui opprima mon adolescence ; je les ai pleurées toutes les deux en pleurant ma vieille mère. La tristesse de notre échec, dont je croyais avoir pris mon parti, m’est revenue au cœur. (MTD, 147)

Et si la fille éprouve une pitié pour la mère, c’est parce qu’elle y voit des traits de caractère qui sont aussi les siens, et qui sont tout le contraire d’une acceptation sage et paisible de la mort. Beauvoir a toujours eu à la mort un rapport extrêmement traumatique, il s’exprime ici : « Dur travail de mourir, quand on aime si fort la vie. » (MTD, 113), mais aussi :

Maman aimait la vie comme je l’aime et elle éprouvait devant la mort la même révolte que moi. [...] La religion ne pouvait pas plus pour ma mère que pour moi l’espoir d’un succès posthume. Qu’on l’imagine céleste ou terrestre, l’immortalité, quand on tient à la vie, ne console pas de la mort. (MTD, 132)

<sup>1</sup> « Mon expérience d’écrivain », *op.cit.*, p. 456.

<sup>2</sup> *Tout compte fait, op. cit.*, p. 169.

<sup>3</sup> « très exactement la mort n’est rien ; jamais on n’est mort : il n’y a plus personne pour supporter la mort. » *La Force de l’âge, op. cit.*, p. 569.

Beauvoir commente encore : « dans chaque cellule de mon corps, je m'unissais à son refus, à sa révolte : c'est pour cela aussi que sa défaite m'a terrassée. » (*MTD*, 151)

Amour de la vie et refus de la mort s'opposent pied à pied dans ces phrases, dans un combat dont l'issue est inexorable et qui résonne terriblement pour celle qui a toujours ressenti « la gaieté d'exister et l'horreur de finir<sup>1</sup> ».

Les dernières phrases sont sans ambiguïté :

On ne meurt pas d'être né, ni d'avoir vécu, ni de vieillir. On meurt de *quelque chose*. Savoir ma mère vouée par son âge à une fin prochaine n'a pas atténué l'horrible surprise : elle avait un sarcome. Un cancer, une embolie, une congestion pulmonaire : c'est aussi brutal et imprévu que l'arrêt d'un moteur en plein ciel. Ma mère encourageait à l'optimisme lorsque, percluse, moribonde, elle affirmait le prix infini de chaque instant ; mais aussi son vain acharnement déchirait le rideau rassurant de la banalité quotidienne. Il n'y a pas de mort naturelle : rien de ce qui arrive à l'homme n'est jamais naturel puisque sa présence met le monde en question. Tous les hommes sont mortels mais pour chaque homme sa mort est un accident et, même s'il la connaît et y consent, une violence induite. (*MTD*, 151-152)

Ainsi nous pensons que de ce point de vue, moral, ce récit n'a pas les caractéristiques du romanesque, même si à certains égards, une certaine paix pourrait y faire croire. Mais cela serait oublier la lucidité de Beauvoir qui regarde la mort en face, celle de Françoise de Beauvoir, comme celle de Zaza ou celle de Sartre<sup>2</sup>. Certes l'écriture permet à l'écrivaine de conjurer le chagrin, mais il ne faut pas compter sur elle pour donner un sens à cette mort, qui scandaleusement n'est rien. Si l'écriture donne un sens, c'est à cette communauté humaine, qui vit dans la solitude et le mourir et le deuil, que seule la lecture parvient à réunir.

Le romanesque est présent dans ce récit de deuil : il y a une forme de suspense, à la fois « compositionnel » et « thymique<sup>3</sup> ». Le lecteur attend l'instant mortel. La composition joue d'effets de retards, qui intensifient cette tension. Beauvoir raconte en romancière, là où l'autobiographe, en toute logique, n'aurait pas dû commencer le récit en faisant mine de n'en pas connaître les énigmes, ni retarder, par des retours en arrière, l'instant mortel. Elle parvient à faire de sa mère un véritable personnage, qui accède à une voix dont elle a toujours été privée. Mais l'analogie avec le romanesque achoppe sur la portée morale du récit : la mort est un scandale et rien ne peut en atténuer la violence, tout au plus peut-on la partager en écrivant, se consolant et apportant consolation au lecteur.

La toute récente édition de la Pléiade offre quelques extraits du journal tenu par Beauvoir pendant cette agonie. Ainsi trouve-t-on à la date du 26 novembre : « Apaisement, peut-être d'un vieux rejet, comme si, elle enfin réduite à l'innocence élémentaire des besoins, je pouvais un dialogue avec elle, en vain tenté, même plus tenté, rendu jour par jour impossible par les mots qu'elle disait<sup>4</sup>. » devenu « Tandis que nous parlions dans la pénombre, j'apaisais un vieux regret : je reprenais le dialogue brisé pendant mon adolescence et que nos divergences et notre ressemblance ne nous avaient jamais permis de renouer. » (*MTD*, 109) Du rejet au regret, ou comment l'écriture travaille au deuil et à la réparation et fait affleurer l'émotion...

Anne STRASSER  
Université de Lorraine, Équipe LIS

<sup>1</sup> *La Force de l'âge*, op. cit., p. 239.

<sup>2</sup> Pour étude des récits de fins de vie dans l'œuvre de Beauvoir, on peut lire : Anne Strasser, « Des morts en souffrance », in Éliane Lecarme-Tabone et Jean-Louis Jeannelle (dir.), *Simone de Beauvoir, Les Cahiers de l'Herne n° 100*, Paris, Éditions de l'Herne, 2012, version numérique.

<sup>3</sup> C'est-à-dire fondé sur les émotions. Raphaël Baroni, op. cit., p. 14.

<sup>4</sup> *Simone de Beauvoir, Mémoires, Tome II*, sous la direction de Jean-Louis Jeannelle, Éliane Lecarme-Tabone, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2018, p. 481.



LE SUJET ROMANESQUE, LE ROMAN DE L'EXISTENCE :  
LE ROMANESQUE REVENDIQUÉ



## ÉCRITURE ROMANESQUE ET ÉCRITURE AUTOBIOGRAPHIQUE DANS LES *CONFESSIONS* DE ROUSSEAU

Les rapports entre les *Confessions* et le roman sont multiples et bien connus. On sait par les *Confessions* que c'est la lecture précoce des romans qui a forgé la sensibilité de Jean-Jacques. On connaît aussi les liens qui unissent les *Confessions* à la *Nouvelle Héloïse*, roman épistolaire de très grand renom en son temps. On s'est penché, même, sur l'art du roman dans cette autobiographie de Rousseau. Dès le livre premier, en effet, l'auteur donne le *la* romanesque en abordant l'histoire de ses parents. À l'instar des romanciers sentimentaux, il la place d'emblée sous le signe de la durée (« leurs amours avaient commencé presque avec leur vie »), de l'élection (« Tous deux, nés tendres et sensibles... »), de l'épreuve à traverser (« ce n'était pas sans peine que mon père l'avait obtenue ») et de la destinée (ils « n'attendaient que le moment de trouver dans un autre la même disposition, ou plutôt ce moment les attendait eux-mêmes »). Il ne manque rien dans ce récit inaugural des conventions romanesques pouvant donner du sel à la lecture, ni l'adversité du sort (« Le sort [...] semblait contraire à leur passion »), ni les excès de la passion (il « se consumait de douleur », il « revient plus amoureux que jamais »). Et, une fois l'épreuve surmontée grâce aux qualités d'âme des héros (fidélité pour elle, courage pour lui), tout s'achève par un heureux mariage<sup>1</sup>. À partir de là vont se multiplier les épisodes romanesques idéalisant le réel, dont l'aventure avec Mme Basile au livre second, la rêverie autour de Mlle de Breil au livre troisième, l'idylle des cerises avec Mlle Galley au livre quatrième et le bonheur avec Mme de Warens au livre sixième sont les plus marquants. Tous ces passages ont été largement balisés par la critique.

Moins étudiées ont été les relations entre le projet du philosophe et la forme donnée à ses œuvres, tant autobiographiques que romanesques. Chez Rousseau, en effet, tout se tient et l'on ne peut comprendre les *Confessions* sans les intégrer à un ensemble plus vaste, reliant le projet autobiographique à l'enquête philosophique sur l'homme et la société que l'auteur poursuit d'œuvre en œuvre. C'est ce projet qui induit la forme employée, en même temps que le genre choisi sert le projet. Peu importe dès lors à l'auteur de se conformer à un quelconque code générique, même s'il sait comme personne créer l'intérêt propre au roman. Ce qu'il tente avec opiniâtreté, comme en témoigne le premier préambule des *Confessions*, c'est, plus encore que de favoriser à travers son cas personnel la connaissance des hommes, de comprendre « quel enchaînement d'affections secrètes » a formé son caractère. Et pour cela, il doit dire les choses comme elles lui viennent sans s'embarrasser de considérations de style. Vérité du portait oblige, il n'écrira pas un livre et son « style inégal et naturel [...] fera lui-même partie de [son] histoire », dans la mesure où il se décrira doublement, au moment de l'événement passé et au moment de sa rédaction. Toute la difficulté réside, selon lui, dans l'invention d'un « langage [...] nouveau » à la mesure de son ambitieux projet, c'est-à-dire capable de débrouiller le chaos de son âme, à titre de « pièce de comparaison » pour que le lecteur puisse « s'apprécier » lui-même et ainsi progresser dans la science de l'homme<sup>2</sup>. C'est ce qui explique que, sous sa plume, tombent facilement les cloisons entre les genres. Dans l'œuvre de Rousseau, discours, traités, romans, confessions, rêveries, dialogues ne disent jamais qu'une chose : qu'est-ce que l'homme ? plus exactement qu'est-ce que l'homme en rapport avec la société ?

### LES *CONFESSIONS* ENTRE LITTÉRATURE ET PHILOSOPHIE

<sup>1</sup> *Confessions*, éd. Jacques Voisine, Paris, Classiques Garnier, p. 5. C'est à cette édition que renverront dorénavant les numéros de pages qui suivent les citations des *Confessions*.

<sup>2</sup> Voir Préambule de Neuchâtel, *Confessions*, p. 786-792.

Au moment où il prend la plume en 1765 pour rédiger les *Confessions*, Rousseau a déjà d'abondantes lectures autobiographiques derrière lui, qui vont de saint Augustin et des écrits jansénistes à Montaigne et Cardan. Les *Confessions du Comte de \*\*\** de son ami philosophe Duclos et les romans à la première personne d'un Lesage ou d'un Prévost ont pu évidemment jouer aussi leur rôle dans la façon dont Rousseau aborde l'écriture autobiographique. Ces lectures diverses ont sans doute éveillé chez lui l'envie de parler à son tour de soi, tout en offrant à la fois une caution littéraire et une série de modèles à ses propres essais autobiographiques<sup>1</sup>. Cependant Rousseau innove par rapport à ses devanciers dans la mesure où il pousse à l'extrême une tendance propre à l'écriture de soi en se proposant de « tout dire<sup>2</sup> ». Dolf Oehler voit dans la réalisation de ce projet de sincérité totale un « tournant décisif et irrévocable », même s'il est précédé de signes avant-coureurs<sup>3</sup>. Mais c'est surtout par sa manière de concevoir l'autoportrait que Rousseau se distingue de ses illustres prédécesseurs. Il ne vise pas seulement, suivant la tradition littéraire, à composer une description de soi cherchant à atteindre l'universel à travers le particulier. Suivant une démarche sensualiste qu'il partage avec nombre de ses contemporains, Rousseau autobiographe s'intéresse avant tout à l'origine des dispositions qui sont aujourd'hui les siennes : « Pour bien connaître un caractère il y faudrait distinguer l'acquis d'avec la nature, voir comment il s'est formé, quelles occasions l'ont développé, quel enchaînement d'affections secrètes l'a rendu tel<sup>4</sup> ». Il remonte ainsi aux causes premières fondatrices du moi, donnant à sa vie un sens qui trouve son origine dans l'enfance, en quoi il anticipe sur une loi commune de la psychologie moderne.

Dans cette démarche cognitive, le recours au romanesque lui est d'un grand secours. Quand il dévoile les particularités de sa sexualité, il n'a guère à sa disposition comme modèle d'écriture, face à ces pratiques scandaleuses, que le roman libertin. De fait, les principaux passages des *Confessions* ayant trait à sa libido empruntent volontiers aux usages de ces livres « qu'on ne peut [...] lire que d'une main » qu'il évoque par ailleurs (p. 43). Dans le passage où il expose son goût masochiste pour la fessée, il utilise l'écriture gazée propre à ces ouvrages sans jamais nommer le geste de Mlle Lambercier autrement que « la punition des enfants » ou « châtiment d'enfant » (p. 15) et, plus tard, « mon ancien goût d'enfant » (p. 18). Et c'est sur ce socle qu'il commence à bâtir l'« enchaînement d'affections secrètes » qui a forgé son caractère. Il en va de même pour son penchant à l'exhibitionnisme qu'il énonce de manière très indirecte : « J'allais chercher des allées sombres, des réduits cachés, où je pusse m'exposer de loin aux personnes du sexe dans l'état où j'aurais voulu pouvoir être auprès d'elles » (p. 96). Mieux, il recourt dans le récit à « un expédient romanesque » pour échapper à la menace de l'homme au sabre qui l'a surpris :

Je lui dis, d'un ton suppliant, d'avoir pitié de mon âge et de mon état ; que j'étais un jeune étranger de grande naissance, dont le cerveau s'était dérangé ; que je m'étais échappé de la maison paternelle parce qu'on voulait m'enfermer ; que j'étais perdu s'il me faisait connaître ; mais que, s'il voulait bien me laisser aller, je pourrais peut-être un jour reconnaître cette grâce. (p. 97)

Les conventions romanesques servent ainsi doublement le projet de connaissance de l'homme, dans le temps de l'aventure comme dans le temps de l'écriture. Plus loin, le héros se posera aussi en victime innocente, ignorante des actes sexuels – autre topos romanesque – dans le récit de l'assaut du bandit maure (p. 73).

Mais Rousseau ne s'en tient pas là : par une sorte de glissement, le moi même qu'il dépeint lui échappe en tant qu'objet pour n'exister que dans l'acte de remémoration et, en détournant

<sup>1</sup> Voir Nicolas Bonhôte, *Jean-Jacques Rousseau. Vision de l'histoire et autobiographie*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1992, p. 142.

<sup>2</sup> « je dirai tout » (Préambule de Neuchâtel, *Confessions*, p. 790).

<sup>3</sup> Notice « Autobiographie » du *Dictionnaire européen des Lumières*, dir. Michel Delon, Paris, PUF, 1997, p. 121.

<sup>4</sup> *Confessions*, Préambule de Neuchâtel, p. 787.

l'attention du *je* décrit pour s'intéresser au *je* écrivant, il en vient, comme le souligne Guillaume Alméras, à modifier la pratique même de la littérature :

Les *Confessions*, on l'a souvent répété, transforment le concept même de littérature, qui n'est plus, avec elles, centré sur l'œuvre mais sur l'auteur. Cependant Rousseau bouleverse aussi bien le statut de l'auteur. Dans les romans du XVIII<sup>e</sup> siècle, le narrateur, déjà, n'est pas toujours omniscient (voir *Jacques le Fataliste*, par exemple). Les *Confessions* vont encore plus loin. Leur auteur ne peut faire que la moitié de la tâche, la moitié d'un livre dont le sens final lui appartiendra moins qu'au lecteur de bonne foi auquel Rousseau s'en remet<sup>1</sup>.

De l'œuvre à l'auteur et de l'auteur au lecteur, s'opère ainsi une série de virages qui montrent à quel point l'écriture autobiographique de Rousseau, au-delà du succès de scandale qu'ont pu avoir ses *Confessions* par leur impudicité, a bouleversé l'histoire de la littérature.

Si les *Confessions* s'inscrivent, par les liens étroits qu'elles entretiennent à la fois avec le genre autobiographique et le genre romanesque, dans l'histoire de la littérature, elles sont d'un autre côté indissociables de l'œuvre philosophique de Rousseau avec laquelle leur genèse est au départ liée. À la pression de l'éditeur Rey (« Une chose que j'ambitionne depuis longtemps [...] ce serait votre vie<sup>2</sup> ») et à celle des événements (révélation par Voltaire de l'abandon de ses enfants<sup>3</sup>), il convient en effet d'ajouter, comme source des *Confessions*, une pression intérieure qui pousse l'auteur à rechercher une unité dans sa conscience déchirée, en procédant à une réorganisation du moi. Or il semble que l'esprit de Rousseau soit rétif à l'expression systématique des idées que suppose la forme du traité. En particulier, il n'a jamais mené à terme le diptyque théorique qu'il projetait à l'Ermitage au printemps 1756 : les *Institutions politiques*, qui devaient, à la manière de *l'Esprit des lois* de Montesquieu (1748), mettre en système les questions relatives à la vie en société, et la *Morale sensitive ou matérialisme du sage*, qui porterait sur la conduite individuelle. À la place, comme le note Michel Delon, il compose entre 1756 et 1760 un roman par lettres, *La Nouvelle Héloïse* (1761) : « Pour se traduire en un langage social, le système rousseauiste doit se diviser en un roman philosophique, un essai sur l'éducation, *l'Émile*, fragment de *la Morale sensitive*, et un essai sur la vie politique, *Du Contrat social*, issu des *Institutions politiques*<sup>4</sup>. » Certes, en répondant à ses détracteurs, Rousseau use d'arguments philosophiques, mais « la source du système réside dans une conscience individuelle, et la garantie morale de l'œuvre est fournie par la vie ». Il n'est donc pas surprenant que, dans la polémique soulevée par ses œuvres, « l'exposé abstrait se retranche dans les certitudes du moi<sup>5</sup> », comme dans la *Lettre à Christophe de Beaumont* (1763) et les *Lettres écrites de la Montagne* (1764), et que la création de Rousseau quitte, à ce moment-là, le plan théorique et la forme romanesque pour se placer sur le terrain autobiographique. On ne saurait donc se contenter, pour comprendre les *Confessions*, de les envisager isolément. Elles font partie d'un ensemble d'œuvres rédigées par Rousseau pour défendre sa pensée et sa personne attaquées par les censeurs. S'il importe de souligner le rôle joué en amont dans la rédaction des *Confessions* par la critique de ses œuvres philosophiques, il ne faut pas oublier qu'à leur tour les *Confessions* engendrent des attaques, qui vont le pousser à aller plus loin dans le domaine autobiographique entre 1772 et 1778, d'abord sous la forme de dialogues (*Rousseau juge de*

<sup>1</sup> Notice « *Confessions* » du *Dictionnaire des œuvres littéraires*, dir. Jean-Pierre de Beaumarchais et Daniel Couty, Paris, Bordas, t. 1, p. 406.

<sup>2</sup> Lettre à Rousseau du 31 décembre 1761. Voir livre 10 des *Confessions* (p. 608).

<sup>3</sup> À la parution du pamphlet (anonyme) de Voltaire, *Le Sentiment des citoyens*, qui lance en décembre 1764 cette terrible accusation, l'auteur de *l'Émile* est tenté d'abord de nier, mais il prend finalement le parti d'avouer : il dira tout. C'est le début de la grande œuvre autobiographique qui l'occupera jusqu'à sa mort en 1778, mais les *Confessions* paraîtront de manière posthume (1<sup>ère</sup> partie en 1782, 2<sup>e</sup> partie en 1789).

<sup>4</sup> Michel Delon, notice « Rousseau » du *Dictionnaire des littératures*, op. cit., p. 2027. *L'Émile* et le *Contrat social* paraissent tous les deux en 1762.

<sup>5</sup> *Ibid.*

*Jean-Jacques*<sup>1</sup>), avant de se réfugier dans la méditation solitaire (*Rêveries du promeneur solitaire*<sup>2</sup>). Les *Confessions* se rattachent ainsi de manière inséparable au reste des œuvres de Rousseau avec lesquelles elles forment, malgré les contradictions, une unité de pensée ou du moins de préoccupation, avec lesquelles elles sont en relation constante.

## UNITÉ DU MOI, UNITÉ DES CHOSES

Le premier à avoir affirmé l'unité de la pensée de Rousseau contre les tenants d'un Rousseau divisé est incontestablement Ernst Cassirer, dans *Le Problème Jean-Jacques Rousseau* (1932). Dans cet ouvrage, déjà ancien mais qui fait encore autorité, il établissait fermement un lien fondamental entre l'œuvre et la vie de Rousseau. Selon lui, le contenu et le sens de l'œuvre ne peuvent être dissociés des conditions d'existence de la personne : l'œuvre et la vie s'éclairent mutuellement, notamment par un curieux phénomène de mise en abyme. En effet, quand Rousseau arrive à Paris en juin-juillet 1731, une scission s'opère entre deux mondes qui formaient jusque-là une unité, celui du moi et celui des choses. Le jeune homme perçoit les contraintes matérielles liées à l'emploi du temps comme une division de l'existence, c'est-à-dire un obstacle à la vie. S'y ajoute le rejet des formes extérieures de la vie sociale, notamment cette politesse raffinée qui caractérise le XVIII<sup>e</sup> siècle français. Rousseau s'insurge alors contre cette société qui nous ôte toute autonomie en pensant en nous et pour nous. Mais la date de naissance de la pensée fondamentale de Rousseau se situe plutôt, aux yeux du philosophe allemand, en octobre 1749, quand Rousseau rend visite à son ami Diderot emprisonné au donjon de Vincennes après la publication de la *Lettre sur les aveugles*. La lecture en cours de route du sujet de concours posé par l'Académie de Dijon : « Si le rétablissement des sciences et des arts a contribué à épurer les mœurs », qui devait aboutir au *Discours sur les sciences et les arts* (1750), focalise d'un coup tous les doutes qui l'habitaient. Tout se passe comme si la tension intérieure qu'il ressentait se métamorphosait soudain en savoir lumineux :

Tout ce que j'ai pu retenir de ces foules de grandes vérités qui dans un quart d'heure m'illuminèrent sous cet arbre, a été bien faiblement épars dans les trois principaux de mes écrits, savoir ce premier discours, celui sur l'inégalité, et le traité de l'éducation, lesquels trois ouvrages sont inséparables et forment ensemble un même tout<sup>3</sup>.

Cette analyse rétrospective de l'émergence de ses idées menée par Rousseau lui-même explique que, lorsqu'il évoque le retour à la nature et opère une distinction entre ce qu'est l'homme et en quoi il s'est artificiellement transformé, il ne s'appuie, pour légitimer une telle opposition, ni sur un savoir scientifique, ni sur un savoir historique, mais sur de pures conjectures. Dans le *Discours sur l'origine de l'inégalité*, il précise d'emblée :

Commençons par écarter les faits, car ils ne touchent point à la question. Il ne faut pas prendre les recherches dans lesquelles on peut entrer sur ce sujet pour des vérités historiques, mais seulement pour des raisonnements hypothétiques et conditionnels, plus propres à éclaircir la nature des choses qu'à montrer la véritable origine, et semblables à ceux que font tous les jours nos physiciens sur la formation du monde<sup>4</sup>.

Pour lui, l'état de nature n'existe plus et n'a peut-être jamais existé, mais cela n'empêche pas de s'en faire une idée pertinente afin de comprendre l'état dans lequel nous sommes. Pour

<sup>1</sup> Rousseau s'acquitte de cette « douloureuse tâche » de 1772 à 1776 et l'œuvre sera publiée en 1782.

<sup>2</sup> En 1776-1777, Rousseau compose les sept premières *Promenades* et en 1778 les trois dernières (la dixième reste inachevée). L'ensemble des *Rêveries du Promeneur solitaire* est publié en 1782.

<sup>3</sup> Deuxième *Lettre à Malesherbes* (12 janvier 1762), *OC* de Rousseau, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, p. 1136. Rousseau évoque aussi cette « illumination » dans les *Confessions* (livre 7, p. 411, et livre 8, p. 416), mais c'est dans les *Lettres à Malesherbes* qu'il en parle pour la première fois et avec le maximum de précision.

<sup>4</sup> *OC* de Rousseau, t. II, p. 132.

connaître les hommes, il n'existe plus qu'une seule possibilité : la connaissance de soi-même, que l'on peut acquérir par une réflexion sincère sur soi. Pour retrouver l'homme naturel qui se cache derrière l'homme artificiel, il n'est donc pas nécessaire de retourner en arrière ni de voyager par le monde : chacun porte en soi le véritable archétype de l'homme. Rousseau s'honore de cette découverte ; à tous les savoirs constitués, scientifiques, politiques, juridiques de son temps, il oppose, comme source de connaissance sur l'homme la simple conscience de soi. Dans *Rousseau juge de Jean-Jacques*, il dira que le peintre de la nature tire son modèle de son propre cœur<sup>1</sup>.

Plus tard, dans *Jean-Jacques Rousseau. La transparence et l'obstacle* (1971), Jean Starobinski, comme il s'en expliquera en 1987 dans la préface de la réédition du livre d'Ernst Cassirer, devait étendre le lien organique relevé par le philosophe allemand entre les écrits théoriques de Rousseau aux liens qui unissent ces textes philosophiques à ses autres ouvrages. Son livre, qui a fait date dans les études rousseauistes, est né de la conviction qu'à l'étude du « système » de Rousseau pouvait s'ajouter une approche « physionomique » de son œuvre apparemment multiforme :

Puisque Rousseau lui-même l'exigeait, ne fallait-il pas étendre à son œuvre entière la revendication d'unité qui valait déjà pour ce qu'il nommait son « triste et grand système » ? Pouvait-on strictement délimiter, dans l'œuvre rousseauiste, un corpus de textes où s'élabore une pensée universalisable, et rejeter le reste hors du champ d'intérêt de la philosophie, laquelle ne serait pas concernée par l'expression littéraire de la particularité, par la construction autobiographique de soi à soi<sup>2</sup> ?

Le critique suisse s'est ainsi efforcé de montrer comment une doctrine de l'expression du moi a pu passer, dans l'œuvre de Rousseau, à l'acte d'expression lui-même, sur le mode autobiographique.

Cette conception de l'autobiographie, qui déplace l'intérêt du texte de la véridicité de son contenu à l'expression d'une conscience qui s'y dévoile, a conduit Jean Starobinski à aborder la question du style dans l'autobiographie<sup>3</sup>. Partant de l'étymologie du terme (biographie d'une personne faite par elle-même), il commence par lui dénier le statut de genre littéraire, au motif qu'aucune règle d'écriture n'est imposée à l'autobiographe, dès lors qu'il a satisfait aux deux conditions impliquées par cette définition : l'*identité* du narrateur et du héros de la narration, une véritable *narration* et non pas un portrait (ou alors il faut que celui-ci s'inscrive dans la durée et le mouvement). Le rédacteur d'une autobiographie est parfaitement libre, il est vrai, de choisir le nombre de pages, le mode de datation, le type d'événements et en particulier le style qui lui conviennent. Néanmoins le style retenu dépendra des deux conditions générales de l'écriture mentionnées plus haut, « lesquelles ne requièrent que la narration véridique d'une vie, en laissant à l'écrivain le soin d'en régler la modalité particulière, le ton, le rythme, l'étendue, etc. ». Or, le style renvoie au présent de l'énonciation, ce qui peut apparaître comme un obstacle à la transcription fidèle du passé : « la "vérité" des jours révolus n'est telle que pour la conscience qui, accueillant aujourd'hui leur image, ne peut éviter de leur imposer sa forme, son style<sup>4</sup> ».

Parmi les styles variés qui peuvent en résulter, Jean Starobinski en retient particulièrement deux à propos des *Confessions* : le ton élégiaque et le ton picaresque, en notant que le premier valorise le passé au détriment du présent en exprimant le sentiment du bonheur perdu (comme dans le séjour aux Charmettes qui ouvre le livre 6), alors que, dans le récit picaresque – fréquent dans les six premiers livres – c'est le passé qui est dévalorisé comme un temps d'errance et de

<sup>1</sup> OC de Rousseau, t. I, p. 936.

<sup>2</sup> Jean Starobinski, *Jean-Jacques Rousseau. La transparence et l'obstacle*, Paris, Gallimard, 1971, p. XVIII.

<sup>3</sup> Jean Starobinski, « Le style de l'autobiographie », *La relation critique*, Paris, Gallimard, 1970 ; rééd. 2001. C'est cette dernière édition, revue et augmentée, qui servira de référence.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 110-111.

maladresse, par opposition à un présent d' « intégration » sociale et de « savoir enfin conquis ». Mais il peut arriver que les deux tons se mêlent dans la narration, un peu comme dans l'histoire de l'humanité telle que la conçoit Rousseau philosophe, ce qui entraîne une certaine ambivalence, le présent étant « éprouvé tour à tour comme un état dégradé (moralelement) et comme un état supérieur (intellectuellement)<sup>1</sup> ».

#### LE « ROMAN » DE JEAN-JACQUES ET DE Mlle DE BREIL

Un passage des *Confessions* est significatif de l'insertion du romanesque dans l'autobiographie, sur le mode sentimental et picaresque à la fois. Connue sous le titre « Le dîner de Turin<sup>2</sup> », il fait partie d'un ensemble plus grand consacré dans le livre 3 aux amours de Jean-Jacques, entré comme domestique chez le comte de Gouvion, avec sa petite-fille Mlle de Breil. En raison de la différence sociale qui les sépare, la jeune fille ne lui prête aucune attention. Tout juste a-t-elle, la veille, porté sur lui un regard, suite à une réplique fine qu'il avait faite à son frère<sup>3</sup>. Avec ce dîner, le jeune homme espère « en obtenir un second ». L'occasion lui en est fournie par l'explication savante qu'il donne de la devise de la maison de Solar. Le texte se déroule ainsi suivant un crescendo affectif, qui va de l'« étonnement » du valet devant la tenue d'apparat du maître d'hôtel à l'« étonnement » des convives face à son intervention, pour déboucher sur une sorte de triomphe social, qui s'accompagne d'une victoire amoureuse puisqu'un rapprochement se produit entre le héros et sa belle (car c'est de cette manière romanesque que Jean-Jacques perçoit sa relation avec la jeune fille qui lui plaît). Malheureusement pour le valet, un decrescendo s'ensuit qui, du fait de sa maladresse – il renverse de l'eau sur elle – aboutit à un fiasco, amenant le narrateur à conclure ironiquement sur l'issue malheureuse de ses amours. Tout l'art de Rousseau consiste, dans cet épisode, à mener de front le récit picaresque de son aventure domestique, telle qu'elle lui apparaît aujourd'hui, et le « roman » que son imagination exaltée y a autrefois greffé, dans une page où l'ironie le dispute à la nostalgie.

Avec un art consommé du récit, le narrateur entre rapidement dans le vif du sujet sans s'embarrasser de détails relatifs aux personnages ou au décor, pour aller droit au but, à savoir la discussion sur la devise des Solar : « Par hasard, on vint à parler de la devise de la maison de Solar, qui était sur la tapisserie avec les armoiries : *Tel fier qui ne tue pas*. » La mention du hasard, topique des romans du XVIII<sup>e</sup> siècle – notamment le roman d'aventures qui relate les aléas de l'existence auxquels est soumis le héros –, n'est pas anodine dans un récit autobiographique qui, au dire de l'auteur, vise avant tout à montrer comment les circonstances l'ont fait devenir ce qu'il est : l'explication de la devise constitue sans doute une de ces « affections secrètes<sup>4</sup> » qui l'ont marqué et ont fait de lui le défenseur de la supériorité par le mérite que nous connaissons.

Ensuite, découpant l'épisode en scènes à la manière d'un romancier<sup>5</sup>, comme il a coutume de le faire pour faire revivre le passé en images, le narrateur rapporte comment il a rectifié l'erreur d'un convive sur le sens du mot *fier*. Quoiqu'il s'en défende<sup>6</sup>, en effet, Rousseau travaille son style, pour « faire des tableaux agréables » et « leur donner un coloris [...] attrayant », ainsi qu'il l'avoue indirectement au début du livre 7<sup>7</sup>. Dans cette scène, la communication passe d'abord par le regard, celui du comte, qui daigne « jet[er] les yeux » sur

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 125-126.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 126-186. Le texte étudié se situe aux pages 103 à 105 des *Confessions*.

<sup>3</sup> *Confessions*, p. 103.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 787.

<sup>5</sup> Voir Jean-Louis Lecercle, *Rousseau et l'art du roman*, Paris, Colin, 1969, 4e partie, 1ère section, chap. IV : « Construction de l'œuvre d'art », p. 399-427.

<sup>6</sup> En parlant du style, dans le premier préambule des *Confessions*, il annonce : « j'aurai toujours celui qui me viendra » (p. 791).

<sup>7</sup> *Confessions*, p. 324.

son domestique avant de lui donner la parole : « il vit que je souriais sans oser rien dire : il m'ordonna de parler ». Cette prise de parole va faire enfin véritablement exister le valet aux yeux des maîtres, de ceux qui possèdent la naissance, sinon la supériorité verbale. N'est-ce pas la maîtrise du langage qui a conféré à Jean-Jacques le statut d'auteur, lequel l'autorise aujourd'hui à laisser par écrit pour la postérité des traces de son éphémère triomphe ? Bien que modalisée (« je dis que je ne croyais pas que le *t* fût de trop, que *fiert* était un vieux mot français qui ne venait pas du nom *ferus*, fier, menaçant, mais du verbe *ferit*, il frappe »), sa réponse est en effet d'une précision linguistique et d'une logique telles qu'elle affirme sa supériorité en matière de savoir.

La scène suivante met l'accent sur le silence qui s'ensuit, dont le lecteur peut mesurer toute l'étendue, grâce aux imparfaits de durée et à la construction symétrique de la phrase : « Tout le monde me regardait et se regardait sans rien dire. On ne vit de la vie un pareil étonnement. » Tout se passe comme si la scène se figeait dans une alternance immuable des regards. On peut imaginer la jouissance de Jean-Jacques à se trouver ainsi au centre de l'attention de l'assemblée entière, d'autant plus que sa réussite retire momentanément la parole à ceux qui n'ont la sienne : l'ordre habituel des choses est de la sorte inversé. Mais tout en s'élevant du cas particulier à la généralité par l'emploi de l'indéfini « on », le narrateur affiche un détachement ironique par rapport à son propre exploit, pour le traiter à la manière d'un auteur de roman picaresque, en vue d'amuser le lecteur. Les contemporains de Rousseau lui ont souvent reproché ce type d'expressions familières (« On ne vit de la vie... »), qu'ils rattachaient à ses origines plébéiennes, mais c'est oublier l'immense culture livresque dont a bénéficié Jean-Jacques durant son enfance, grâce à la bibliothèque de ses parents<sup>1</sup>. Les changements de registres qu'il pratique avec aisance témoignent plutôt d'un certain raffinement de la plume.

La phrase suivante, d'ailleurs, en atteste, dans laquelle Rousseau adopte soudain le ton des romans sentimentaux dont s'est nourrie son imagination enfantine et qui lui ont donné, de son propre aveu, « de la vie humaine des notions bizarres et romanesques<sup>2</sup> » : « mais ce qui me flatta davantage fut de voir clairement sur le visage de Mlle de Breil un air de satisfaction. » On sent qu'on parvient là à un temps fort dans la jouissance. Plus encore que la revanche sociale, ce qui fait vibrer Jean-Jacques, semble-t-il, c'est la victoire amoureuse auprès de sa belle. Entre elle et lui, comme avec le comte de Gouvon, la communication s'établit par un langage du corps, qui exige un effort de déchiffrement. Comme l'a montré Jean Starobinski<sup>3</sup>, les formules qui traduisent ce travail d'interprétation des signes, telles que les notations portant sur l'« air » et le « ton », sont nombreuses dans l'épisode. Elles rappellent la valeur que Rousseau accorde à l'expression non-verbale : il rêve d'une communication par signes qui rendrait inutile l'interférence de la parole, ressentie comme un obstacle, entre les âmes. De même que le comte avait lu sur les traits du domestique son envie de parler, Rousseau interprète le visage de Mlle de Breil, dans lequel il décèle « un air de satisfaction », et apprécie d'autant plus son regard qu'il contraste avec son dédain antérieur. Un doute plane néanmoins sur l'attitude de la jeune fille : Rousseau personnage voit dans le regard qu'elle fixe sur son grand-père l'attente impatiente de la louange qui lui est due, Rousseau narrateur émet une réserve au moyen d'un modalisateur : « elle semblait attendre la louange qu'il me devait ». À ce stade la victoire amoureuse se greffe sur le triomphe social : l'une et l'autre fusionnent et s'enrichissent mutuellement, de sorte que Rousseau, comblé dans son être social comme dans son être intime, vit un moment de plénitude comme il les aime, à la mesure de la louange accordée par le comte, « si pleine et entière et d'un air si content, que toute la table s'empressa de faire chorus ». Il est clair qu'on atteint cette fois à un sommet dans la jouissance, que le narrateur met en valeur par une phrase concise et détachée : « Ce moment fut court, mais délicieux à tous égards », qui

<sup>1</sup> Voir *Confessions*, p. 7-9.

<sup>2</sup> *Confessions*, p. 8.

<sup>3</sup> Voir Jean Starobinski, *La Relation critique*, op. cit., p. 184.

contient trois composantes essentielles au bonheur chez Rousseau : brièveté de l'instant heureux, intensité du plaisir, complétude du délice<sup>1</sup>.

Une nouvelle intrusion du narrateur, qui passe du particulier au général, va conférer dans un second temps une signification sociale à ce moment de plaisir exceptionnel : « Ce fut un de ces moments trop rares qui replacent les choses dans leur ordre naturel, et vengent le mérite avili des outrages de la fortune. ». Toute la force du discours repose ici sur le verbe « replacer » qui s'oppose à l'assurance de respect du rang donnée dans l'épisode précédent par le conteur (« je me tenais à ma place<sup>2</sup> »). Alors qu'il semblait implicitement admettre l'ordre établi qui, dans la société française d'Ancien régime, hiérarchisait les individus en fonction de leur naissance, le narrateur décrit ici avec satisfaction l'inversion des rôles qui replace au-dessus des gens bien nés celui qui se distingue par son mérite. Tel est, selon le philosophe Rousseau, l'ordre « naturel » des choses, que la société a perverti. La permutation des places obtenue grâce à la supériorité de l'esprit n'est donc que justice dans une perspective philosophique, même si Rousseau l'exprime en termes plus romanesques que philosophiques en recourant à des clichés qui semblent sortis tout droit de romans à la mode : « mérite avili », « outrages de la fortune ». Par-là, le triomphe politique bascule dans le romanesque, qui prend le pas sur la revanche sociale.

Mais, après cette phase de stagnation fixant le bonheur dans un présent qui s'éternise comme dans une utopie, le temps s'écoule à nouveau, amorçant un decrescendo : on retombe du temps psychologique dans le temps des horloges (« Quelques minutes après, Mlle de Breil, levant derechef les yeux sur moi, me pria d'un ton de voix aussi timide qu'affable, de lui donner à boire. »), qui s'écoule inexorablement minute par minute, engendrant l'histoire et donc le malheur. Dans un sens, la situation du jeune homme amoureux progresse, puisqu'au second regard succèdent les paroles de la demoiselle, mais d'une part celles-ci contiennent un ordre, même s'il est atténué par le ton « timide » et « affable » qui réduit la distance sociale, et d'autre part elles vont rapidement déboucher sur un regrettable incident, lequel va mettre fin à l'idylle naissante. Le narrateur reprend d'ailleurs une distance ironique par rapport au jeune homme maladroit qu'il a été, en appelant sur lui le regard moqueur du lecteur complice : « On juge que je ne la fis pas attendre ». Il reprend ensuite, pour rapporter la maladresse du valet, le schéma tripartite demande/réponse/conséquence qu'il a utilisé précédemment pour relater son triomphe<sup>3</sup>, mais pour aboutir à un résultat contraire, c'est-à-dire un fiasco. Le comique de la situation n'en ressort que davantage, par effet de contraste. On admire le talent de Rousseau écrivain, capable non seulement de passer rapidement d'un registre à l'autre, du romanesque au picaresque, mais aussi de superposer les deux dans le récit. Le discours ironique du narrateur apparaît en effet comme en surimpression sur l'aventure romanesque que le jeune homme s'est forgée, qui reste présente – malgré le détachement apparent du narrateur – dans l'émotion révélée par des tremblements hyperboliques :

en approchant je fus saisi d'un tel tremblement, qu'ayant trop rempli le verre, je répandis une partie de l'eau sur l'assiette et même sur elle. Son frère me demanda étourdiment pourquoi je tremblais si fort.

De même, le rougissement de la belle « jusqu'au blanc des yeux », en réponse au tremblement du héros, fait sentir au lecteur que le « roman » se poursuit entre les deux jeunes gens, mais en même temps l'ajout du détail trivial du blanc des yeux tourne quelque peu leur émotion partagée en ridicule.

Le bref épilogue de ce roman en raccourci achève de ridiculiser le héros, qui ressort pitoyable de son éphémère victoire. Le narrateur se donne lui-même à nouveau pour ainsi dire

<sup>1</sup> Cf. « Ici commence le court bonheur de ma vie, etc. », au début du livre 6 des *Confessions*.

<sup>2</sup> *Confessions*, p. 102.

<sup>3</sup> Voir Jean Starobinski, *op. cit.*, p. 168-172.



en pâture au lecteur, en l'invitant à contempler le désastre : « Ici finit le roman où l'on remarquera, comme avec Mme Basile, et dans toute la suite de ma vie, que je ne suis pas heureux dans la conclusion de mes amours<sup>1</sup>. » En passant aussi rapidement d'un « roman » à l'autre, l'auteur reproduit un procédé du roman picaresque, qui relance sans cesse le héros dans une nouvelle aventure, pour le plus grand plaisir du lecteur.

Cette page constitue un bel exemple de l'importance de la sensibilité de Rousseau, qui enflamme son imagination au point de transformer quelques regards échangés en véritable roman. La jouissance qu'il tire de tels instants est si intense qu'il s'efforce par l'écriture autobiographique de la faire renaître, en usant avec maestria des ressources offertes par la conduite du récit et l'art du tableau, chères aux romanciers. Ce texte contient également une remise en cause vibrante et inoubliable de l'inégalité des conditions, d'autant plus triomphale qu'elle provient d'un écrivain devenu célèbre. De ce point de vue, le récit autobiographique joue un rôle réparateur, en rétablissant l'homme du peuple talentueux dans ses droits. Cette « louange » que le comte de Gouvion lui « devait » mais qui n'a rien changé à sa situation sociale – la suite du texte montre même qu'elle va empirer, puisqu'il sera finalement exclu de son antichambre –, l'homme de lettres reconnu qu'il est désormais fait brillamment la démonstration par la virtuosité de sa plume, à l'aise dans tous les registres, qu'il n'en a plus besoin.

Mais la portée de l'épisode est plus profonde que celle d'un récit plaisant et engagé : par sa place au sein d'une autobiographie, le « roman » de Rousseau avec Mlle de Breil permet au narrateur d'aller plus avant dans la reconstitution de la « chaîne » des « affections » qui ont formé progressivement sa personnalité. Que Rousseau ne soit « pas heureux », comme il dit, « dans la conclusion de ses amours » n'est pas seulement donné dans le texte comme un objet de dérision. C'est aussi présenté, on l'a vu, comme un fil directeur de « la suite de [sa] vie<sup>2</sup> ». Au-delà de sa fonction résurrectrice et restauratrice, cet extrait autobiographique remplit ainsi une fonction cognitive qui n'est pas à négliger. Et on pourrait effectuer la même analyse d'autres temps forts des *Confessions*, tels que la scène du miroir avec Mme Basile, l'idylle des cerises ou les promenades avec Maman<sup>3</sup>. De roman en roman, de moment privilégié en moment privilégié, voire d'échec en échec, l'autobiographie rousseauiste dessine peu à peu une « physionomie » singulière dont le narrateur, nous entraînant dans son sillage, nous invite – non sans humour – à suivre la constitution progressive, au fil des « affections secrètes » qui s'enchaînent les unes aux autres en se combinant<sup>4</sup>.

Par-là, écriture romanesque et écriture autobiographique se joignent, mieux, s'intriquent dans les *Confessions* pour servir la quête philosophique de Rousseau sur l'homme en société. Pacte de lecture, temporalité, structure narrative, style, sélection des faits, production de l'intérêt, tout dans les *Confessions* découle de ce projet philosophique fondamental, dont l'urgence existentielle brouille les frontières entre autobiographie et roman, multipliant les phénomènes d'*attraction* et d'*hybridation* entre les deux genres, sans que l'on puisse pour autant parler de *résistance*. Au sein des *Confessions*, « livre précieux pour les philosophes » au dire de l'auteur, genre autobiographique et genre romanesque se croisent en apportant leur concours mutuel à la même cause philosophique. Peut-être le citoyen de Genève a-t-il trouvé là ce « langage aussi nouveau que son projet » qu'il appelait de ses vœux pour rendre compte de « ce bizarre et singulier assemblage » qu'est son caractère dans lequel « tout se tient [...] tout est un »<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> *Confessions*, p. 104-105.

<sup>2</sup> *Confessions*, p. 105.

<sup>3</sup> Voir respectivement p. 78, 152 et 282 des *Confessions*.

<sup>4</sup> Le mot « physionomie » est employé deux fois par Rousseau dans le préambule de Neuchâtel (p. 787, l. 23 et 48). Pour « affections secrètes », voir l. 27.

<sup>5</sup> *Confessions*, Préambule de Neuchâtel, p. 790-791.

Sylviane ALBERTAN-COPPOLA  
Université de Picardie Jules Verne  
Roman & Romanesque / CERCLL

LE « PREMIER VOYAGE À PARIS »  
LE SUJET ROMANESQUE EN QUESTION  
DANS *VIE DE HENRY BRULARD* DE STENDHAL

Dans *Vie de Henry Brulard*, la présence d'un narrateur-personnage qui porte un nom différent de celui de l'auteur réel ou de son pseudonyme brouille d'emblée les pistes de l'autobiographie traditionnelle<sup>1</sup>. Cependant, malgré cet effet de fiction, malgré les lacunes qui trouent le récit de soi, le narrateur cherche à se connaître à la lumière de celui qu'il fut et à raconter de la manière la plus précise possible, sans nostalgie ni complaisance, les moments de l'enfance et de la jeunesse qui l'ont construit : « Qu'ai-je été ? que suis-je<sup>2</sup> ? » se demande-t-il au seuil de son récit de vie. Je m'attacherai ici à examiner un épisode fondateur de l'autobiographie stendhalienne, le départ de Grenoble pour Paris en 1799, rupture narrative, géographique et psychologique que le narrateur envisage de considérer comme le premier pas dans le monde social. L'enfant, enfermé jusqu'alors dans l'espace familial contraignant, va s'inventer une identité romanesque dans la continuité de cette expérience esthétique particulière qu'est la lecture. Mais le récit que le narrateur de l'autobiographie en fait, bien des années plus tard, entre 1835 et 1836, prend une distance teintée d'ironie à l'évocation de ce jeune homme qui fait ses débuts parisiens dans une sorte de songe éveillé :

Depuis trente ans au moins j'ai oublié cette époque si ridicule de mon premier voyage à Paris ; [...] Il n'y a pas huit jours que j'y pense de nouveau ; et s'il y a une prévention dans ce que j'écris, elle est contre le Brulard de ce temps-là » (932).

Confondu avec l'expérience littéraire, le « romanesque » entretient en effet un rapport très problématique au réel. Le lecteur-narrateur interprète le monde selon les récits et comme un récit, sur le mode de l'illusion, mais le monde ne lui répond pas de la même manière. Ce qui est raconté dans la deuxième partie de *Vie de Henry Brulard*, quand le jeune provincial arrive de Grenoble à Paris, c'est l'histoire d'une crise : les livres et le romanesque sont l'objet d'un soupçon et Henry B.<sup>3</sup>, « transporté dans le roman de la vie<sup>4</sup> », se heurte aux codes, nouveaux pour lui, de l'expérience sociale.

Le « romanesque » est-il alors le signe d'une plus-value existentielle, une manière de vivre plus haute et plus noble, ou bien cette vie confiée à la littérature manque-t-elle l'existence ?

L'ARRIVÉE À PARIS : UN MOMENT INITIATIQUE

Dans le « roman<sup>5</sup> » de *Vie de Henry Brulard*, l'arrivée à Paris, « la Babylone moderne, ville de la corruption » (865), « centre d'immoralité » (868), constitue un traumatisme que

<sup>1</sup> Voir Catherine Mariette, « *Vie de Henry Brulard* (1890) », in Françoise Simonet-Tenant (dir.), *Dictionnaire de l'autobiographie, Écritures de soi en langue française*, Paris, Honoré Champion Éditeur, « Champion Classiques », 2017, p. 798-799.

<sup>2</sup> *Vie de Henry Brulard*, dans *Œuvres intimes*, tome II, Victor Del Litto éd., Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1982, p. 532. Les références à cette édition seront désormais notées entre parenthèses.

<sup>3</sup> J'appellerai désormais HB le narrateur de *Vie de Henry Brulard*, à mi-chemin entre Henri Beyle et Henry Brulard.

<sup>4</sup> Lucien « était lui-même tout à fait transporté dans le roman de la vie, l'espérance du bonheur lui semblait une certitude » (*Lucien Leuwen*, dans *Œuvres romanesques complètes*, Yves Ansel, Philippe Berthier et Xavier Bourdenet éd., Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2007, p. 281).

<sup>5</sup> Sur les pages liminaires du manuscrit R 299 (1) Rés., folio B de la Bibliothèque Municipale de Grenoble, on peut lire : « à MM. De la Police. Ceci est un Roman imité du Vicaire de Wakefield. Le héros Henry Brulard écrit sa vie, à 52 ans, après la mort de sa femme, la célèbre Charlotte Corday », *Vie de Henry Brulard écrite par lui-même*, édition diplomatique du manuscrit de Grenoble, présentée et annotée par Gérard Rannaud, Paris, Klincksieck, 1997, tome I, p. 5. Il faut bien entendu se montrer très prudent sur l'emploi du mot « roman » ici et le remettre en contexte : Stendhal, sur les pages de garde de son manuscrit,

l'écrivain met en scène de manière spectaculaire : « dans les premiers jours de novembre 1799 » (869), au lendemain du 18 brumaire, HB entre de plain-pied dans l'Histoire, sur les pas du consul : « j'étais enchanté que le jeune général Bonaparte se fit roi de France » (869). On a beaucoup glosé sur le dépaysement « pittoresque » qu'éprouva le jeune provincial en découvrant la capitale ; mais le choc est moins exotique que politique, social et poétique. Paris représente un véritable rite de passage, une étape déterminante dans la construction du « sujet HB » que l'écriture de 1835-36 met en scène en la dramatisant.

Dans l'histoire organisée autour de ruptures qu'écrit le *Brulard*, cet événement est l'occasion d'un décrochage narratif en même temps que d'une césure structurelle. L'écriture change de sujet et de ton. Lorsqu'on consulte le manuscrit, on peut lire (R 5896 (3) Rés., folio 580 recto) :

LIVRE 2  
Chapitre 31  
Paris<sup>1</sup>

Il est important, comme le souligne Gérard Rannaud, de mentionner ce découpage significatif dans le manuscrit car la périodicité de la *Vie* se fonde autour des trois villes stendhaliennes, Grenoble, Paris, Milan, et en dessine le « plan<sup>2</sup> ». « Paris » produit un nouvel élan dans la vie racontée et inaugure un nouveau rapport à la connaissance (de soi, des autres), au savoir et à la littérature : « L'enfance achevée, s'ouvre le temps des apprentissages. À Grenoble, fût-ce par la souffrance et la révolte, les expériences du “cœur” ; à Paris commence l'expérience du “monde”<sup>3</sup> ».

À Grenoble, tout entier à ses chimères, reclus et fondu dans son univers familial, l'« enfant merveilleux<sup>4</sup> » (« Mes parents m'annonçaient sans doute comme un prodige en tout genre », 906), objet de soins constants, n'avait guère eu l'occasion de se frotter à ses contemporains :

Autrefois, quand j'entendais parler des joies naïves de l'enfance, des étourderies de cet âge, du bonheur de la première jeunesse, le seul véritable de la vie, mon cœur se serrait. Je n'ai rien connu de tout cela ; et, bien plus, cet âge a été pour moi une époque continue de malheur, et de haine, et de désirs de vengeance toujours impuissants. Tout mon malheur peut se résumer en deux mots : jamais on ne m'a permis de parler à des enfants de mon âge. Et mes parents, s'ennuyant beaucoup par suite de leur séparation de toute société, m'honoraient d'une attention continue. (622-623)

Même si Grenoble représente l'« enfance de la révolte<sup>5</sup> », cette première étape d'émancipation, assez silencieuse et confinée dans le huis clos familial, ne se traduit par aucun acte violent.

Le premier acte de transgression réelle passe inaperçu comme tel puisqu'il se dissimule sous un succès glorieux : après trois années de travail acharné, HB remporte un premier prix de mathématiques, le 15 septembre 1799. Les mathématiques ont été une stratégie pour « sortir de Grenoble » (611), pour rompre sans éclat avec sa famille ; elles lui ont ouvert le chemin « des révolutions d'un cœur » (833) et celui de la capitale :

---

adresse cette note à « MM. De la police » pour écarter les soupçons de la police pontificale au moment où il rapatrie ses manuscrits à Paris.

<sup>1</sup> J'adopterai ici la numérotation en chapitres restituée, conformément au manuscrit, par Gérard Rannaud, dans *Vie de Henry Brulard écrite par lui-même, op. cit.*, tome III, p. 235. (Il s'agit du chapitre XXV de l'édition de La Pléiade ; voir *Œuvres intimes*, II, *op. cit.*, p. 1501, où Victor Del Litto précise : « Chapitre numéroté 31 dans ms. En haut de la page, la mention « Livre 2 », R 299, tome III folios 580-596 »).

<sup>2</sup> G. Rannaud, « Chatterton à Paris ou les \*Mémoires d'Henry Brulard. Remarques sur le caractère autobiographique de la *Vie de Henry Brulard* », *HB comme Brulard, Lendemain 71/72*, Berlin, 1993, p. 20.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>4</sup> On songe évidemment aux *Mots* de Sartre où le narrateur est ainsi qualifié par son entourage.

<sup>5</sup> Michel Crouzet, *La Vie de Henry Brulard ou l'enfance de la révolte*, Paris, Corti, 1982.

J'étais alors comme un grand fleuve qui va se précipiter dans une cascade, comme le Rhin, au-dessus de Schaffhouse, dont le cours est encore tranquille mais qui va se précipiter dans une immense cascade. Ma cascade fut l'amour pour les mathématiques qui, d'abord comme moyen pour quitter Grenoble, la personnification du genre bourgeois et de la *nausée* exactement parlant, et ensuite par amour pour elles-mêmes, absorbèrent tout. (841-842)

Le passage initiatique de Grenoble à Paris marque donc une nouvelle ère dans la construction d'un caractère. En refusant de se présenter au concours d'entrée à Polytechnique en 1799, contrairement aux vœux de son père et aux siens propres, et en renonçant aux « sciences exactes » (874), Henry choisit une troisième voie, entre Grenoble et les études prestigieuses : « Or si mon père avait pris quelques soins, il m'eût forcé à cet examen, je serais entré à l'École, et je ne pouvais vivre à Paris en faisant des comédies. / De toutes mes passions c'était la seule qui me restât » (874). Paris devient une occasion, une chance de rompre avec la voie tracée : « Dans le fait, je n'avais aimé Paris que par dégoût pour Grenoble » (873). La désobéissance, avatar de la révolte enfantine, ouvre au jeune homme une autre vie, poétique et sociale. C'est ainsi du moins que le narrateur choisit de présenter les événements dans la deuxième partie de l'histoire de sa vie : abandonnant les mathématiques (« Je les haïssais même un peu en novembre 1799 », 873), réduites à n'avoir été qu'un « moyen » pour quitter Grenoble, « l'échafaudage d'un feu de joie de la veille » (873) s'écroule et l'imprévu que lui offre cette situation inédite, le choix de l'inconnu, le lancent dans une carrière d'écrivain rêvée, bien moins rassurante que la vie de mathématicien ou d'ingénieur à laquelle ses camarades s'étaient voués en se résignant à passer le concours. Choisir Paris sans l'École Polytechnique, c'est cependant s'enchaîner à une certaine dépendance économique et sociale, en acceptant les soins et les attentions de la famille Daru, extension de la famille grenobloise qui sert de transition entre l'« éducation molle » (939) de l'enfance et le monde adulte. À son arrivée à Paris, Henry se trouve donc confronté au monde dans un état de complète immaturité sociale : « L'absence complète de collègue faisait de moi un enfant de dix ans pour mes rapports avec le monde » (899<sup>1</sup>). Paris, dont le « salon Daru » est la première épreuve, représente l'initiation au « social » : « C'est dans ce salon et dans cette salle à manger que j'ai cruellement souffert en recevant cette éducation *des autres* à laquelle mes parents m'avaient si judicieusement soustrait » (893). Dans une note marginale (R299 tome III, folio 109 verso), après avoir désigné « M H Br » comme faisant « l'effet d'un étrange animal » dans le salon de M. Daru, rue de Lille, le narrateur décrit sa stupeur paralysée et fait l'épreuve de sa singularité :

Je dus faire l'effet d'un étrange animal. Du premier moment, ce Salon/ me pua et m'ennuya excessivement. / Mais quel salon m'eût amusé/ avec le Roman compliqué occupant/ toute ma tête et le tendre et/ sublime amour à la Bradamante que je cherchais alors  
Je devais être le fou le plus sérieux / ce qui devait les occuper était cette / objection. Pourtant il n'est pas stupide / Quel diable de caractère / est / M H Br. c'est / que je ne disais jamais / un mot / [étant présent]<sup>2</sup>

Même si cette position du sujet semble ici énoncée sur le mode de l'ambivalence et du paradoxe : il est « fou<sup>3</sup> » mais « sérieux », sa folie est sage pour qui connaît le système de valeur stendhalien : la « folie », évoquée comme levier du « romanesque », n'est pas toujours dévalorisée, comme elle pourrait l'être dans un autre environnement linguistique, mais elle

<sup>1</sup> « Revenons à janvier ou février 1800. Réellement j'avais l'expérience d'un enfant de neuf ans et probablement un orgueil du diable » (VHB, p. 907).

<sup>2</sup> Gérard Rannaud invite à cette lecture inédite et très convaincante (éd. diplomatique, tome III, *op. cit.*, p. 243). Elle diffère de celle que donne Victor Del Litto, VHB, p. 871 : « en sa présence ». On verra que ce détail aura son importance dans l'interprétation que je propose de ce passage.

<sup>3</sup> « Je devais être un singulier problème dans la famille Daru ; la réponse devait varier entre : *C'est un fou* et *c'est un imbécile* » (VHB, p. 901).

indique un « supplément d'âme ». Nous ne reviendrons pas sur les usages problématiques de ce terme dont Shoshana Felman a bien analysé les nuances dans *La « folie » dans l'œuvre romanesque de Stendhal*<sup>1</sup>. Le sens du mot « romanesque » oscille selon les époques de la « Vie » racontée et selon les contextes ; il est déni ou valeur, selon les âges de la vie considérés. C'est la leçon de distance que réfléchit *Vie de Henry Brulard* en écrivant le passé avec un certain éloignement critique : « Je ne vois la vérité nettement sur la plupart de ces choses qu'en les écrivant en 1835, tant elles ont été enveloppées jusqu'ici de l'auréole de la jeunesse, provenant de l'extrême vivacité des sensations » (548). Le « sujet » romanesque est alors un cas que le narrateur, d'un œil souvent amusé et ironique, se plaît à examiner, à juger, même si, parfois, « le sujet surpasse le disant » (958) et que l'écriture au présent conduit à revivre une nouvelle fois les émotions de la jeunesse ; devenu objet d'analyse, HB n'est pas, comme dans le Journal, empêtré dans des affects qu'il ne peut que subir. Le sens du mot « romanesque » est ainsi, dans ce contexte, remotivé ; la notion glisse, au prix d'une légère réorientation sémantique, d'une catégorie purement affective, décrivant une disposition, un état particulier de la vie psychique, souvent dévalorisé, à la désignation d'une valeur morale positive, qualifiante. Pour l'autobiographe de 1835-1836, comme pour le romancier de la fin de la Restauration et du début de la Monarchie de Juillet, le partage axiologique entre les êtres romanesques et ceux qui ne le sont pas définit une position contrastée par rapport à « la vie réelle » (538). La plupart du temps, dans *Vie de Henry Brulard*, c'est le narrateur lui-même qui est l'objet d'une évaluation comparative, à son avantage, par exemple lorsqu'il évoque Martial Daru, à Milan, en 1800 :

Il n'était pas romanesque, et moi je pouvais cette faiblesse jusqu'à la folie ; l'absence de cette folie le rendait plat à mes yeux. Le romanesque chez moi s'étendait à l'amour, à la bravoure, à tout<sup>2</sup>. (957)

On voit alors se dessiner un véritable « partage du sensible » (Jacques Rancière). HB organise ses sympathies : ainsi, « M. Daru le père » (883), « homme sans passion autre que l'utile de la vanité ou la vanité de l'utile [...] » (871), s'oppose-t-il d'une part à M. Rebuffel, « homme à caractère et à âme chaude, tout le contraire de M. Daru [...] » (*ibid.*), d'autre part à lui-même.

Le monde, ainsi simplifié, se scinde en deux, selon un partage catégorique entre le « parti prosaïque » (957) et « les âmes romanesques<sup>3</sup> ». Aux êtres romanesques dont l'« âme [est] trop ardente pour se contenter du réel de la vie<sup>4</sup> », le privilège de suivre la rêverie des romans, de s'attribuer les qualités héroïques de leurs personnages et de vivre selon la littérature. De ceux qui restent attachés à la prose de la vie, au « mauvais goût qui régnait dans les salons Daru et Cardon » (912)<sup>5</sup>, il n'y a guère à dire sinon à convoquer des images de remplacement, associées au dégoût physique, à la nausée, pour dire l'ignoble, celle de l'« odeur des huîtres » par exemple, ou bien à citer des personnages-relais, comme le Chrysale des *Femmes savantes* :

<sup>1</sup> Shoshana Felman, *La « folie » dans l'œuvre romanesque de Stendhal*, Paris, José Corti, 1971.

<sup>2</sup> « Félix Faure, mon camarade assez intime à Grenoble, n'avait nullement ma rêverie folle sur l'amour et les arts. C'est ce manque de folie qui a toujours coupé la pointe à notre amitié qui n'a été que compagnonnage de vie » (920).

<sup>3</sup> Northop Frye souligne le manichéisme de la position romanesque, « le traitement singulièrement schématisé, antithétique, des personnages dans le romanesque, sa tendance à les partager entre héros et méchants. Le romanesque évite les ambiguïtés de la vie courante, où tout est un mélange de bon et de mauvais, où il est difficile de prendre parti, voire même de considérer les gens comme modèle cohérent de vertu ou de vice. La popularité du romanesque, c'est évident, doit beaucoup à la simplification des enjeux éthiques qu'il effectue » (*L'écriture profane. essai sur la structure du romanesque*, trad. de l'anglais par Cornelius Crowley, Saulxures, Circé, « Bibliothèque critique », 1998, p. 83).

<sup>4</sup> C'est Mina de Vanghel qui possède « une âme trop ardente pour se contenter du réel de la vie » (*Mina de Vanghel*, dans *Romans et nouvelles*, t. II, Henri Martineau éd., Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1977, p. 1174).

<sup>5</sup> « Cet amour pour Shakespeare, l'Arioste et *La Nouvelle Héloïse* en second rang, qui étaient les maîtres de mon cœur littéraire à mon arrivée à Paris à la fin de 1799, me préserva du mauvais goût (*Dellile moins la gentillesse*) qui régnait dans les salons Daru et Cardon [...] » (912).

Tous les détails qui forment la vie de Chrysale dans *L'École des femmes* [...] me font horreur. Si l'on veut me permettre une image aussi dégoûtante que ma sensation, c'est comme l'odeur des huîtres pour un homme qui a eu une effroyable indigestion d'huîtres.

Tous les faits qui forment la vie de Chrysale sont remplacés chez moi par du romanesque. Je crois que cette tache dans mon télescope a été utile pour mes personnages de roman, il y a une sorte de bassesse bourgeoise qu'ils ne peuvent avoir : et pour l'auteur ce serait parler le *chinois* qu'il ne sait pas. Ce mot : bassesse bourgeoise, n'exprime qu'une nuance ; cela sera peut-être bien obscur en 1880. (624-5)

La vie matérielle, lorsqu'elle est l'unique préoccupation, non pas moyen mais source du bonheur, est objet de rejet pour la délicatesse romanesque. Le défaut de Chrysale n'est pas tant de jouir des « choses » mais d'en parler, d'en faire l'objet d'un discours et, par-là, de faire voir leur épaisseur, leur matière gluante et visqueuse comme la chair des huîtres : « La conversation du vrai bourgeois sur les *hommes et la vie*, qui n'est qu'une collection de ces détails laids, me jette dans un *spleen* profond quand je suis forcé par quelque convenance de l'entendre un peu longtemps » (730).

Dans *Vie de Henry Brulard*, Stendhal, réfléchissant sur ses années de jeunesse, accède à un romanesque structuré qu'il est capable de penser dans la distance.

### ÊTRE OU NE PAS ÊTRE ROMANESQUE

On reconnaît dans cette « haine du bourgeois » un lieu commun du romantisme – formulé de manière originale par Stendhal, repris plus tard par Baudelaire – qui dessine une véritable sociologie romanesque et trace une frontière étanche entre bourgeois et artistes. Cette manière de voir est liée à une esthétique : la laideur est « bourgeoise », parce que liée à des préoccupations matérielles et économiques (vulgaires, grossières), la beauté, désintéressée, appartient au monde de l'idéal poétique.

La référence la plus frappante, et la plus répugnante aux yeux du narrateur, sans cesse ressassée pour être mieux conjurée, c'est Grenoble, ville non romanesque par excellence :

Tout ce qui est bas et plat dans le genre bourgeois me rappelle Grenoble, tout ce qui me rappelle Grenoble me fait horreur, non, *horreur* est trop noble, *mal au cœur*. Grenoble est pour moi comme le souvenir d'une abominable indigestion ; il n'y a pas de danger mais un effroyable dégoût. Tout ce qui est bas et plat sans compensation, tout ce qui est ennemi du moindre mouvement généreux, tout ce qui se réjouit du malheur de qui aime la partie ou est généreux : voilà Grenoble pour moi. (620)

Hélène Cixous, se souvenant, par-delà les siècles, de ce passage de *Vie de Henry Brulard*, lorsqu'elle s'adresse à son ami Jacques Derrida, évoque mimétiquement, par un quasi borborygme, sa répulsion des villes « grenobloises », des endroits qui suscitent et génèrent le même ennui :

Lorsque j'en étais au comble de l'exécration, – à la différence de Stendhal qui au comble de l'exécration grenobloise n'avait personne à qui téléphoner – je me voyais lui téléphoner, je pouvais me représenter l'acte salvateur, je disais : « Je suis à Grenoble », et l'assurance jouait instantanément, je savais qu'il comprendrait et reconnaîtrait mon état de répulsion ce qui suffisait à me permettre de rester en réalité où je n'étais pas en vérité. « Je suis à Grenoble », disais-je si j'étais à Francfort, il pouvait être à « Grenoble » lui aussi, une ville où je ne suis jamais allée et lui non plus, et parfois je pouvais dire « à Gre- », ou bien « à Grand », ou « place Gre- » c'était un mélange des puants ruisseaux et des *Granges* remplis de *grenouilles* et recouverts d'une pourriture verte, de la place Grenette avec la place de Grève, je disais *gre* pour dire le dégoût, l'enfer, la condamnation à mort, l'ignoble<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Hélène Cixous, *Hyperrêve*, Paris, Galilée, 2006, p. 69.

Dans le salon « positif » de M. Daru, dans le monde réel et utile de la société des bourgeois<sup>1</sup> qui le fréquentent, ce qui semble inadmissible du point de vue de la raison, c'est d'être là sans être là. La présence doit se montrer, se manifester par des conduites concrètes et visibles, se convertir en parole, en échange. On doit être là pour quelque chose. La complexité, le secret de l'intériorité, l'enthousiasme sans raison objective sont, dans ce monde prosaïque, inadmissibles :

Je me taisais par instinct, je sentais que personne ne me comprendrait ; quelles figures pour leur parler de ma tendre admiration pour Bradamante ! Ce silence amené par le hasard était de la meilleure politique ; c'était le seul moyen de conserver un peu de dignité personnelle. (901)

« Les extases sublimes » (881) du jeune Henry, invisibles à ceux qui ne « sentent rien » que ce qu'ils voient, mais beaucoup plus réelles à ses yeux que les platitudes énoncées par des êtres « privés du feu céleste » (872)<sup>2</sup>, y sont un scandale. Deux univers entrent alors en concurrence, au bénéfice de celui, plus actif pour le narrateur, de l'imaginaire : le monde virtuel que forge le jeune homme comme une alternative à celui dont il s'absente devient, par un tour de passe-passe paradoxal, plus vrai que l'autre. C'est donc le monde réel qui devient irréel, et la « seconde vie<sup>3</sup> », intérieure, qui devient la vraie vie, la seule pensable et vivable. Cette inversion des lois de l'existence conduit à privilégier les « émotions de roman<sup>4</sup> » au détriment du « réel de la vie ». Cette « seconde vie », active celle-là, stimulante (en même temps que « simulante ») permet de vivre, simultanément, une expérience plus riche, et qui a sa propre logique. Le passage de l'une à l'autre de ces « vies », dans ce dispositif d'emboîtement des mondes, comporte le risque d'une vision idéalisée, d'une fuite du monde banal vers celui de l'illusion où règne l'extraordinaire, mais permet sans cesse le retour au réel :

(31 août 1804)

Les circonstances au travers desquelles tu es arrivé à ton âge (21 ans ½) sont peut-être les plus heureuses possibles, mais sinon très heureuses pour un poète comique.

Tu as été élevé dans des mœurs presque entièrement étrangères aux mœurs de la société de ton siècle, et ton éducation t'a donné une âme très passionnée.

N'étant pas accoutumé aux mœurs de tes contemporains, et ayant reçu le modèle idéal de la meilleure société possible, tu es donc non seulement étonné de tout ce que tu vois, mais choqué parce que tu le compares au modèle plus parfait que tu t'es figuré.

Voilà deux grandes facultés qu'un hasard heureux t'a données. Tâche d'en acquérir une troisième, qui te rendra un grand comique : celle de présenter comiquement tes étonnements au public<sup>5</sup>.

Tout habité par son « Roman compliqué » (871), pris au piège de son « cœur littéraire » (912), capté par les vies amoureuses possibles dont le personnage de Bradamante de l'Arioste lui fournit le modèle et le désir, HB découvre que l'usage de la fiction n'est pas seulement un substitut à la vie actuelle décevante, mais une soudaine possibilité de vivre autrement. Pris au piège d'une pensée magique, selon laquelle l'ordre du monde se plie à ses désirs les plus invraisemblables, l'être romanesque croit en l'arrangement providentiel des choses :

<sup>1</sup> « Par un grand hasard il me semble que je ne suis pas resté méchant, mais seulement dégoûté pour le reste de ma vie des bourgeois, des jésuites et des hypocrites de toutes les espèces » (VHB, p. 624). Pour une analyse de ce mot en contexte stendhalien, voir Yves Ansel, « Les “taches dans le télescope” : les angles morts du réalisme stendhalien », *L'Année Stendhal* n°1, Paris, Klincksieck, 1997, p. 7-46.

<sup>2</sup> C'est Mme Daru mère qui est ainsi qualifiée ; le narrateur ajoute : « Rien au monde n'aurait pu émouvoir cette âme pour quelque chose de noble et de généreux » (*ibid.*, p. 872).

<sup>3</sup> On songe évidemment à Nerval pour qui « Le rêve est une seconde vie ».

<sup>4</sup> *Correspondance*, t. I, Victor Del Litto et Henri Martineau éd., Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1962, p. 343.

<sup>5</sup> *Journal Littéraire*, t. I, Ernest Abravanel et Victor Del Litto éd., Genève, Editio Service, 1970, p. 150.



La volupté ne gâtait rien à mon imagination. Mon idée fixe en arrivant à Paris, l'idée à laquelle je revenais quatre ou cinq fois le jour et surtout à la tombée de la nuit, à ce moment de rêverie, était qu'une jolie femme, une femme de Paris bien autrement belle que Mme Kubly ou ma pauvre Victorine, verserait en ma présence ou tomberait dans quelque grand danger duquel je la sauverais, et je devais partir de là pour être son amant. Ma raison était une raison de chasseur : « Je l'aimerais avec tant de transport que je dois la trouver ! » (869)

Qu'importe ce qui se passe dans le salon de M. Daru, que le sujet soit physiquement toujours là mais mentalement absent de la réalité qui l'effleure à peine, pourvu que le rêve se poursuive en imagination. C'est en général le rôle paradigmatique accordé à Bradamante dans le texte stendhalien : celle-ci représente toutes les femmes qu'on aimerait aimer, elle est l'idéalisation non pas de La Femme mais de l'amour. La littérature qui a pu voiler en partie son accès au réel (tant qu'il vivait dans l'empathie romanesque) conduit le jeune Henry à mieux comprendre les enjeux de la comédie sociale, malgré son retrait romanesque. Le lecteur Brulard se trouve donc à la croisée des mondes dans la mesure où il établit des liens entre le monde fictionnel et le monde réel, où il déconstruit ce que Thomas Pavel appelle le point de vue « ségrégationniste » (c'est-à-dire une attitude critique qui valorise « le contenu des textes de fiction comme pure œuvre de d'imagination, sans aucune valeur de vérité<sup>1</sup> ») et s'aide de la fiction pour vivre des situations problématiques. La fiction produit, dans ce contexte, un contre-monde et son bon usage offre la capacité de se démarquer de l'atonie et de la « platitude » que Stendhal ne cesse de dénoncer comme le travers essentiel du XIX<sup>e</sup> siècle.

### POSSIBLES ROMANESQUES

La rêverie est productive et réellement féconde quand elle permet de penser une vie autre, quand elle est une incitation à « changer la vie ». De la perspective mathématique, HB passe à l'ambition poétique ; il fait l'épreuve de l'altérité, de la différence, de la chance d'être singulier dans ce monde social « puant » et ennuyeux qu'il découvre à Paris : « j'étais *étrange* et non *plat* » (926) écrit-il, analysant, des années plus tard, les « symptômes » romanesques qui le mettent à l'écart de la sphère sociale et de ses normes<sup>2</sup> :

Toutes ces choses si nouvelles pour moi faisaient une cruelle distraction à mes idées littéraires ou d'amour passionné et romanesque, c'était alors la même chose. D'un autre côté mon horreur pour Paris diminuait, mais j'étais absolument fou, ce qui me semblait vrai en ce genre un jour me paraissait faux le lendemain. Ma tête était absolument le jouet de mon âme. Mais au moins je ne m'ouvris jamais à personne. (932)

Le futur écrivain construit ainsi sa différence mais pas encore son unité : la position de repli sur soi est fragile et vite intenable. Cette découverte intellectuelle, en 1799, qu'elle soit racontée *in vivo* dans le *Journal* ou rétrospectivement dans *Vie de Henry Brulard*, ne peut pas encore prendre appui sur une solide distance affective. Le sujet Beyle/Brulard, s'il s'achemine vers son autonomie, ne la gagne pas d'un seul coup. Ainsi, renoncer à l'institution reconnue (l'École Polytechnique) et à une discipline qui n'admet pas le doute (les mathématiques) a un prix, une contrepartie, éprouvée dans la solitude, la pauvreté et la maladie :

Je me vois prenant médecine seul et délaissé dans une chambre économique que j'avais louée sur le quinconce des Invalides [...]. / Le profond désappointement de trouver Paris peu

<sup>1</sup> Thomas Pavel, *Univers de la fiction*, [*Fictional Worlds*, Harvard University Press, 1986], Paris, Seuil, « Poétique », 1988, p. 19.

<sup>2</sup> Octave de Malivert éprouve la même « contradiction » entre ses chimères et le monde social : « Peut-être quelque principe singulier, profondément empreint dans ce jeune cœur, et qui se trouvait en contradiction avec les événements de la vie réelle, tels qu'il les voyait se développer autour de lui, le portait-il à se peindre sous des images trop sombres, et sa vie à venir et ses rapports avec les hommes » (*Armanche* dans *Romans et nouvelles*, t. I, *op. cit.*, p. 30).

aimable m'avait embarrassé l'estomac. La boue de Paris, l'absence de montagnes, la vue de tant de gens occupés passant rapidement dans de belles voitures à côté de moi connu de personne et n'ayant rien à faire me donnaient un chagrin profond. (874)

En ce moment de crise, de « déplaisir profond, [de] désenchantement » (883), la confrontation des rêves à la réalité est douloureuse : « Je promenais partout mon effroyable désappointement. / *Trouver plat et détestable ce Paris que je m'étais figuré le souverain bien !* » (905). Paris n'est pas à la hauteur de l'anticipation romanesque. La désillusion provient du choc entre désir et expérience : l'imagination désirante est dissoute par la confrontation avec le réel.

La littérature permettait d'habiter le monde de manière provisoire mais intériorisée ; amalgamées à la conscience de soi et des autres, les représentations fournies par la littérature ne résistent pas à l'épreuve de l'extériorité sociale :

Mais comment concevoir ma folie ? Je me figurais la société uniquement et absolument par les *Mémoires secrets* de Duclos, les trois ou sept volumes de Saint-Simon, alors publiés et les romans. / Je n'avais vu le monde, et encore par le cou d'une bouteille, que chez Mme de Montmaur, l'original de la Mme de Merteuil des *Liaisons dangereuses*. (896)<sup>1</sup>.

HB confond des espaces et des temporalités différents, il ne sait où localiser la fiction. Dans le livre ? Dans la vie ? À un moment donné, cette immersion, cette confusion, cet excès deviennent des obstacles : il faut donc inverser le *ratio* sensation/perception et conduire son esprit en toute lucidité. C'est à ce moment-là que Henri Beyle devient imperceptiblement un auteur. Comme pour se débarrasser d'un trop plein « d'autre », d'un dépôt en lui de l'autre, il veut devenir « soi-même ».

Les lectures, seuls repères de l'enfance solitaire, seul univers où s'arrimaient les configurations sociales, ne « fonctionnent » plus quand elles sont vécues comme expérience de la réalité par « un fou qui songeait plus à *Hamlet* et au *Misanthrope* qu'à la vie réelle » (929). Il n'existe pas de transfusion directe des livres à la vie, les romans ne sont pas la vie, et le monde des salons du XVIII<sup>e</sup> siècle n'est pas transportable dans la nouvelle réalité post-révolutionnaire. On y est moins policé, le ton de la conversation y a changé et les intérêts bourgeois ont remplacé la charmante désinvolture aristocratique à laquelle HB s'identifie idéalement.

Cette « folie » romanesque crée un décalage flagrant entre « l'homme-livre<sup>2</sup> », l'« homme littéraire<sup>3</sup> », et les autres acteurs de la vie sociale. Contrairement à Jean-Jacques, HB ne cherche pas à rejeter sur ses contemporains la responsabilité de son incapacité à s'adapter ; il essaie d'analyser comment les livres constituent une expérience à part, un hors-temps de l'expérience lorsqu'ils sont le seul univers de référence. On perçoit, dans la *Correspondance* et dans le Journal des années 1800, une hantise que la lecture ne se substitue à la vie et la tentation est grande à la fois de lire tous les livres et de brûler tous les livres : « Au lieu de lire les livres, il faut lire ses propres conceptions, et c'est dans ce sens que je crois que le mot fameux *connais-toi toi-même* peut être digne de la réputation qu'il a acquise<sup>4</sup> ». Mieux vaut lire en soi ou dans le grand livre de la nature plutôt que dans les livres. Le romantisme a fait sienne cette confiance dans l'intériorité ; la sensation du sujet autonome prédomine désormais. On assiste, dans ces

<sup>1</sup> « Je me figurais le monde à treize ans uniquement d'après les *Mémoires secrets* de Duclos et les *Mémoires* de Saint-Simon en sept volumes. Le bonheur suprême était de vivre à Paris en faisant des livres avec cent louis de rente » (957).

<sup>2</sup> L'expression se réfère à *L'Homme-livre, Des hommes et des livres – de l'Antiquité au XX<sup>e</sup> siècle*, Peter Schnyder dir., Paris, Orizons, 2007.

<sup>3</sup> « L'homme littéraire » est selon Mikhaïl Bakhtine celui qui « voit la vie par les yeux de la littérature et tente de vivre selon la littérature » (*Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de Idées », 1978, p. 224).

<sup>4</sup> *Journal Littéraire*, t. I, op. cit., p. 366. Voir aussi, ibid., p. 461 : « Me bien dégarnir de cette crasse de l'école qu'on rapporte toujours plus ou moins du commerce des livres ».

pages d'un débutant en littérature, à la naissance d'un écrivain qui sort petit à petit de sa chrysalide, tout embuée des songes de ses lectures, pour devenir soi-même.

## ROMANESQUE ET MAL DE VIVRE

La désillusion, le « n'est-ce que ça<sup>1</sup> ? », si familier aux lecteurs de Stendhal, provoquent alors une sorte de dépression morale. Le constat que la vie, si elle ressemble parfois aux livres, n'est pas le livre, est le point de départ d'une crise et d'une prise de conscience douloureuses :

C'était la contrainte morale qui me tuait. / [...] C'était le sentiment continu des choses que je voulais faire et que je ne pouvais atteindre. / Qu'on juge de l'étendue de mon malheur ! Moi qui me croyais à la fois un Saint-Preux et un Valmont [...], moi qui, me croyant une disposition infinie à aimer et être aimé, croyais que seule l'occasion me manquait, je me trouvais inférieur et gauche en tout dans une société que je jugeais triste et maussade ! (895)<sup>2</sup>.

Selon cette logique imaginaire, l'idéal doit se réaliser ou tout s'effondre :

Il faut convenir que la chute était grande, affreuse. Et c'était un jeune homme de seize ans et demi, une des âmes les moins raisonnables et les plus passionnées que j'aie jamais rencontrées qui l'éprouvait ! (875)<sup>3</sup>.

Mais la maladie, une « hydropisie de poitrine<sup>4</sup> » diagnostiquée, loin d'être seulement l'effet d'un désordre du corps et de l'âme, est l'annonce qu'un nouvel ordre tente de se mettre en place. Puisque rien n'est plus possible – ni le retour à Grenoble<sup>5</sup>, ni les études polytechniques, ni le bonheur parisien tant idéalisé –, le corps interroge le sujet par la maladie et le force à réagir. Ce que souligne ici le narrateur quand il fait le lien entre « désappointement » (898) et souffrance physique (les maux d'estomac et la pleurésie que le corps exhibe en réponse aux « contraintes morales ») est typique de la maladie psychosomatique, de la « mauvaise santé de l'âme<sup>6</sup> » : lorsque l'âme ne peut plus supporter la réalité, lorsque les rêves ne suffisent plus à compenser l'âpre réalité, la maladie vient apporter une sorte de « digression » salutaire dans la linéarité sans issue de la vie ordinaire. Jean-Didier Vincent, biologiste des passions, a analysé le rôle salvateur des véroles qui terrassèrent Casanova lors des grands bouleversements de son existence<sup>7</sup>. La maladie est alors pour le libertin un moyen de somatiser, de déverser dans son corps cette impossibilité de continuer la vie telle qu'elle est ; elle est une solution, une réponse physique à l'impasse momentanée, un moyen d'aller de l'avant en faisant peau neuve. Le

<sup>1</sup> « C'était donc là ce Paris que j'avais tant désiré ! » (896 ; 926) ; « Hélas ! mon cœur était changé. Dès que j'étais seul et tranquille et débarrassé de ma timidité, ce sentiment profond revenait : / « Paris, n'est-ce que ça ? » / Cela voulait dire : Ce que j'ai tant désiré comme le souverain bien, la chose à laquelle j'ai sacrifié ma vie depuis trois ans, m'ennuie » (900).

<sup>2</sup> « C'était là mon principal chagrin. Un homme devait être selon moi amoureux passionné et en même temps portant la joie et le mouvement dans toutes les sociétés où il se trouvait » (897). Michel Crouzet analyse bien, dans cette perspective, « l'épreuve de la solitude dans une grande ville, qui est un thème du « mal du siècle », la souffrance narcissique d'être inconnu et étranger, au milieu des indifférents », *Stendhal ou Monsieur Moi-Même*, Paris, Flammarion, « Biographies historiques », 2008, p. 67.

<sup>3</sup> « Je mourais de contrainte, de désappointement, de mécontentement de moi-même. Qui m'eût dit que les plus grandes joies de ma vie devaient me tomber dessus cinq mois après ! » (898)

<sup>4</sup> « Ce déplaisir profond, ce désenchantement, réunis à un estimable médecin, me rendirent, ce me semble, assez malade. Je ne pouvais plus manger. [...] / Il faut que je fusse bien malade, car M. Daru père m'amena le fameux docteur Portal dont la figure m'effraya. Elle avait l'air de se résigner en voyant un cadavre. [...] / J'ai appris depuis que je fus menacé d'une hydropisie de poitrine. J'eus, je pense, du délire et je fus bien trois semaines ou un mois au lit » (883).

<sup>5</sup> « Mais aurais-je voulu retourner dans ces montagnes ? / Oui, ce me semble, si j'avais dû n'y pas retrouver mon père et y vivre avec mon grand-père, à la bonne heure, mais libre. / Voilà à quel point mon extrême passion pour Paris était tombée. Et il m'arrivait de dire que le véritable Paris était invisible à mes yeux » (910).

<sup>6</sup> *Correspondance*, t. I, *op. cit.*, p. 220.

<sup>7</sup> Jean-Didier Vincent, *Casanova, la contagion du plaisir, divertissement*, [édition Odile Jacob, 1990], Paris, Seuil, « Points », 1992, p. 15 : « La maladie apparaît bien souvent comme une digression dans le cours de l'existence et, mieux que tout autre, Casanova a su jouer de celle-ci pour échapper à l'ennui qu'il craint plus que la mort ».

symptôme est un signe du vivant, une « revanche du sujet », à un moment de crise où celui-ci cherche à se reconstruire autrement, à changer d'état.

C'est ainsi, je crois, qu'il faut comprendre le premier séjour à Paris : comme une mue (après sa maladie, HB perd « tous ses cheveux », 902), comme une seconde naissance. *Vie de Henry Brulard* est habitée de constantes pulsions de renaissance : « Je vais naître comme dit Tristram Shandy, et le lecteur va sortir des enfantillages » (909) ; le récit des débuts de la vie parisienne figure un de ces sursauts de la conscience. L'« enfantillage » d'alors, c'est « être tout sensation » et pas assez « perception », c'est-à-dire clairvoyance et lucidité : « Tu trouveras dans le monde, écrit-il à Pauline le 8 mars 1805, des gens à *sensation* et d'autres à *perception*. Presque toutes les jeunes filles, et, parmi les hommes, les têtes romanesques, sont toutes à *sensation*<sup>1</sup>. » Un équilibre est donc à trouver entre « connaissance » et « tendresse », entre « perception » et « sensation<sup>2</sup> ».

À Paris, pendant cette période de transition, l'attitude romanesque devient certes une force de résistance face au monde plat des Daru mais il ne faut pas qu'elle soit destruction de soi ou renoncement morbide au monde. Le sujet stendhalien est celui qui fait l'expérience de sa liberté en consentant à s'absenter provisoirement de ce qui est, pour reparaître plus fort. Nietzsche y reconnaissait le « nihilisme de la force » qui ne se confond en rien avec le dégoût des âmes tièdes, des « âmes de papier mâché » (634) qui se laissent abattre à la première difficulté<sup>3</sup>. En un mot, Stendhal, décrivant dans *Vie de Henry Brulard* celui qu'il fut en ce tout début de dix-neuvième siècle, raconte comment il a échappé à une certaine forme de « romantisme ».

Catherine MARIETTE  
Université Grenoble-Alpes

<sup>1</sup> *Correspondance*, t. I, *op. cit.*, p. 184.

<sup>2</sup> Voir Jean-Pierre Richard, « Connaissance et tendresse chez Stendhal », *Stendhal/Flaubert, Littérature et sensation*, Paris, Seuil, « Points », 1954, p. 22 : « Il lui faut [...] non plus *sentir* mais *percevoir* : et contre Rousseau, grand maître des âmes sensibles, Stendhal va faire appel à ces professeurs de pensée que sont les Idéologues ».

<sup>3</sup> Voir à ce propos, Michel Guérin, *La grande dispute. Essai sur l'ambition, Stendhal et le XIX<sup>e</sup> siècle*, Méjean, Actes Sud, « Un endroit où aller », 2006.

## « MAINTENANT C'EST TROP TARD », LE ROMANESQUE CATASTROPHÉ DE MARGUERITE DURAS

« Si j'avais su que j'aurais un jour une histoire, je l'aurais choisie, j'aurais vécu avec plus de soin pour la faire belle et vraie en vue de me plaire. Maintenant c'est trop tard. » : extrait d'un des premiers romans de Marguerite Duras, *La Vie tranquille*, ce constat de l'héroïne, Françoise, n'est pas sans résonance avec la façon dont le romanesque interfère dans l'écriture de soi chez l'écrivain. Cette vie devenue « histoire » – et partant récit – devrait alors répondre à un idéal impossible à atteindre. Paradoxalement, vivre semble contredire voire empêcher la réalisation de cet idéal : de cet écart naît la possibilité du romanesque. De fait, grande lectrice de Rousseau, Duras demeure, face à l'entreprise autobiographique, dans un rapport oblique : elle qui n'a cessé dans ses textes de reconfigurer – le plus souvent sur le mode fictionnel et dans une exacerbation du romanesque – ses relations complexes à sa mère et à ses frères, elle qui a toujours été hantée par son enfance créole et par les figures qui l'ont traversée (Anne-Marie Stretter, la mendicante indienne notamment), ne livre pas – à proprement parler – d'autobiographie clairement affichée comme telle. En outre, dans l'œuvre de Marguerite Duras, le romanesque fait l'objet d'une mise en tension, puisqu'il apparaît tout à la fois voulu et refusé. D'une part, en effet, le romanesque innerve le texte, tant dans sa structure, ses procédés propres que dans ses motifs. Ainsi, le dispositif narratif de la reconnaissance est au fondement du scénario *Une aussi longue absence*, quand les vicissitudes de l'amour, nourrissant l'aventure, ces deux grandes composantes du romanesque, se conjuguent dans un roman tel que *Le Marin de Gibraltar* où le voyage sur les mers se fait quête d'un amour absolu et impossible à travers la figure du marin rencontré jadis par l'héroïne, Anna. D'autre part et *a contrario*, le refus du romanesque caractérise certains pans de la production, marqués par l'absence de péripéties et le peu de matière sur lesquels se fonde « l'intrigue », telle celle du *Square*. L'écriture de soi ne semble pas échapper à une telle tension – si tant est qu'elle ne se sépare jamais d'une mise en fiction de soi.

Ainsi, si de prime abord le romanesque, en ce qu'il relève pleinement de la fiction, apparaît en contradiction avec la vie même et son écriture factuelle, il participe paradoxalement chez Duras de la transgénéricité et de la fictionnalisation du vécu comme modalité même de la possibilité de se dire – et peut-être même d'écrire. En effet, pour Duras, « l'histoire de [s]a vie n'existe pas<sup>1</sup> », mais bien le roman de celle-ci ; l'écrivain n'a rien à dire sur elle-même<sup>2</sup>. Elle affirme cependant : « je crois qu'il n'y a pas de grand roman ni de roman "véritable" en dehors de soi. C'est moi, l'histoire<sup>3</sup>. » Les trois grands récits de ce qu'il est convenu d'appeler le « cycle indochinois<sup>4</sup> », *Un barrage contre le Pacifique* (1950), *L'Amant* (1984) et *L'Amant de la Chine du Nord* (1991) participent d'un détour à la fois par le roman et par le romanesque pour permettre à l'auteur de se saisir dans sa vérité. Ainsi, « élargissant<sup>5</sup> » ses souvenirs, Duras

<sup>1</sup> Marguerite Duras, *L'Amant*, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. III, 2014, p. 1458. Voir également « L'inconnue de la rue Catinat », entretien de Marguerite Duras avec Hervé Le Masson, *Le Nouvel Observateur*, 28 septembre 1984 : « L'histoire de votre vie, de ma vie, elles n'existent pas, ou alors il s'agit de lexicologie. Le roman de ma vie, de nos vies, oui, mais pas l'histoire. C'est dans la reprise des temps par l'imaginaire que le souffle est rendu à la vie. »

<sup>2</sup> Duras affirme ainsi : « Autoportrait, je ne comprends pas ce que ça veut dire. Non, je ne comprends pas ! Comment voulez-vous que je me décrive. Les portraits de moi, c'est les autres qui peuvent le faire. Autant de gens que je connais, autant de portraits de moi, ils sont tous valables ; mais moi j'ai rien à dire sur moi. », Michel Gonzales et Paula Jacques, « L'invité du lundi », *Les Après-midi de France Culture*, 5 Juillet 1976.

<sup>3</sup> « L'inconnue de la rue Catinat ».

<sup>4</sup> Le cycle indochinois comprend les œuvres de la production durassienne qui font référence à cette enfance indochinoise : outre les trois œuvres qui nous intéressent ici, on retiendra la pièce de théâtre *L'Éden cinéma* (1977), ou encore l'ensemble de nouvelles recueillies dans *Des journées entières dans les arbres* (1954).

<sup>5</sup> Marguerite Duras affirme ainsi : « j'ai essayé de me soustraire à mes propres souvenirs, de les élargir. », « Les mains libres », *Le Dernier des métiers*, Paris, Le Seuil, 2016, p. 12.

affirme-t-elle à propos du *Barrage* qu'elle a « voulu parler de [s]a jeunesse comme s'il s'agissait de celle d'une autre<sup>1</sup> ». Au creuset de ces trois œuvres s'inscrivent l'enfance et le roman familial – le père absent, la mère omniprésente et les frères que tout oppose et dont Joseph dans *Un barrage* est une figure condensée – contre lequel s'érigent l'histoire d'amour d'une jeune fille et son désir d'écrire.

### RÉENCHANTER LA VIE

Si chacune de ces trois œuvres s'emploie à conter la déveine de la mère et la catastrophe des barrages, la misère de la plaine et la marginalisation de la famille, la haine entée sur l'amour et la passion dévastatrice et dévastée, chacune dresse un portrait oblique de l'écrivain et de son entourage en personnages romanesques. En outre, procédant d'une réécriture, les trois œuvres se font écho, chaque nouveau texte semblant mettre au jour ce qui avait été précédemment tu. Comme l'affirme Anne Cousseau, *Un barrage contre le Pacifique* est « une recombinaison censurée de l'enfance vécue en Indochine<sup>2</sup> ». Ces révélations font ainsi apparaître avec force l'histoire d'amour entre la jeune fille et le Chinois – succédant à M. Jo, ce planteur du nord qui tombe follement amoureux de Suzanne dans *Un barrage* –, le lien particulier de l'enfant et du petit frère ou encore la violence familiale qui n'est pas étrangère à la venue de celle-ci à l'écriture. Ces révélations, parfois contredites par l'enquête biographique<sup>3</sup>, vont de pair avec un processus de modélisation inhérent à l'écriture de soi, loin d'une transcription brute du réel. L'invention – autre nom de la fictionnalisation – n'est alors pas sans lien avec le romanesque propre à cette écriture de soi.

Ce romanesque est d'abord générique – les trois œuvres jouant de modèles romanesques – et participe de l'intertextualité d'un écrivain qui affirme « écri[re] avec les autres<sup>4</sup> ». Ainsi, *Un barrage* est influencé par la lecture exotique de Roland Dorgelès ou de Pierre Loti, par celle des romanciers américains – Hemingway et plus encore Erskine Caldwell et sa *Route du tabac* (1932)<sup>5</sup>. Au fil du temps, les influences sont plus diffuses tandis que s'affirme le jeu sur les codes romanesques eux-mêmes – les romans d'apprentissage, sentimental et de vocation. Dans *Un barrage contre le Pacifique*, Suzanne, suivant le modèle proposé par son frère Joseph, franchit les grandes étapes d'un parcours initiatique qui la fait passer de l'enfance à l'âge adulte en l'espace de quelques mois, et cela grâce à la rencontre avec M. Jo. De même, la quête initiée par la mère pour vendre le diamant offert par ce dernier à la jeune fille ou encore pour lui trouver un époux amène la famille à quitter la plaine pour la ville. Le déplacement géographique préfigure le départ de Joseph et de Suzanne de la plaine à la fin du roman, la séparation d'avec la mère allant de pair avec la mort de celle-ci. C'est encore une éducation sentimentale qui se donne à voir dans *Un barrage* – les amants potentiels de Suzanne (M. Jo, M. Barner notamment) se succédant, jusqu'à sa défloration avec Agosti. Cet apprentissage de la vie et de la mort s'accompagne d'une traversée et d'une dénonciation de la société coloniale. Dans *L'Amant*, la traversée du Mékong sur le bac est hautement symbolique d'un rite de passage. Les données sociales – le Chinois dont le père a fait fortune grâce aux compartiments pour indigènes s'éprend d'une jeune fille blanche et pauvre – contribuent à l'exotisme du récit et à sa force transgressive, mais il ne s'agit plus, comme c'était le cas dans *Un barrage*, de peindre une société coloniale rongée par la corruption. Si l'enfant fait fi des interdits sociaux, elle doit aussi s'émanciper de sa famille tout entière quand pèse l'interdit racial et raciste. L'éducation sentimentale apparaît au cœur du récit – tout comme dans *L'Amant de la Chine du Nord*. Dans

<sup>1</sup> Marguerite Duras, « L'écrivain est un homme qui publie », *Ibid.*, p. 20-21.

<sup>2</sup> Anne Cousseau, *Poétique de l'enfance dans l'œuvre de Marguerite Duras*, Genève, Droz, 1999, p. 113.

<sup>3</sup> Cf. Jean Vallier, *C'était Marguerite Duras*, Paris, Fayard, t. I, 2006, t. II, 2010.

<sup>4</sup> Marguerite Duras, Xavière Gauthier, *Les Parleuses*, Paris, Minuit, 1974, p. 152.

<sup>5</sup> Cf. Julien Piat, notice d'*Un barrage contre le Pacifique*, in Marguerite Duras, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 2011, p. 1462.

cette œuvre, l'initiation sexuelle par l'amant chinois s'accompagne d'un apprentissage des rouages sociaux immémoriaux. Ce n'est plus tant la société coloniale qui est dépeinte que la Chine ancestrale affleurant dans les récits du Chinois et les questions de la jeune fille.

Ainsi, si, au fil du temps, la dimension sociale et politique s'amointrit ou se déplace – vers la France de l'Occupation dans *L'Amant* par exemple –, la quête amoureuse et sexuelle s'affirme. *L'Amant* et *L'Amant de la Chine du Nord* empruntent en effet, en partie, leur propos au roman d'amour : jouant sur ses *topoi*, les récits affichent la singularité de la relation entre la jeune fille et le Chinois en sublimant sa banalité. Revivifiant les *topoi* du récit originel, tout en travaillant ses codes, Duras infléchit le romanesque qui leur est lié en redoublant l'écart d'avec l'idéal : dans *Un barrage*, les personnages sont parfois proches de la caricature, et l'amour – même fou – qu'ils ressentent s'en trouve discrédité. Ainsi, M. Jo relève-t-il du stéréotype :

Le chapeau mou sortait d'un film : un chapeau qu'on se posait négligemment sur la tête avant de monter dans sa quarante chevaux et d'aller à Longchamp jouer la moitié de sa fortune parce qu'on a le cafard à cause d'une femme<sup>1</sup>.

Du roman d'amour dans *L'Amant*, Duras refuse le discours amoureux et l'expression des sentiments pour ne conserver que la trame, allant de la scène de rencontre à la séparation et à la mort. Il en est de même des mots d'amour, mots usés et refusés dans *L'Amant*, affirmés dans leur splendeur et leur évidence dans *L'Amant de la Chine du Nord* :

Et pour la première fois de sa vie elle dit les mots convenus pour le dire – les mots des livres, du cinéma, de la vie, de tous les amants.  
- Je vous aime<sup>2</sup>.

À cet amoindrissement social et politique s'associe encore dans *L'Amant* et *L'Amant de la Chine du Nord* la prédominance du récit de la vocation d'écrivain. De fait, s'il n'est nullement question d'une quelconque vocation de Suzanne dans *Un barrage*, *L'Amant* et *L'Amant de la Chine du Nord* font aller de pair l'initiation amoureuse et le désir d'écrire. Dans *L'Amant*, déchiffrant le visage qu'elle avait jeune fille et son visage détruit, la narratrice y voit la brûlure d'un double désir – celui de connaître la jouissance et celui d'écrire – s'érigeant contre la famille et les interdits sociaux : « tout est déjà dans les yeux. Je veux écrire<sup>3</sup>. »

Ainsi, ces types de romans – d'apprentissage, de vocation et sentimental – et leurs trames innervent les œuvres durassiennes et participent d'une modélisation de la vie dès lors qu'elle est écrite. Ce faisant, ils donnent à voir la fictionnalisation du vécu et l'« insistante exploration de l'écart entre le monde et l'idéal<sup>4</sup> » propre au romanesque.

#### « AVEC NOTRE HISTOIRE, JE CROIS QUE MA VIE A COMMENCÉ<sup>5</sup> »

Le romanesque dans ces récits à teneur autobiographique ne tient pas seulement dans ces trames repérables, mais aussi dans le traitement de topiques spécifiques. L'amour et l'aventure forment le creuset de l'écriture de soi. Ils initient, qui plus est, une axiologisation du récit, caractéristique du romanesque. L'aventure fait advenir le récit – elle est le moteur même de celui-ci, à l'image d'*Un barrage* qui commence par la mort du cheval de la famille, puis la rencontre avec M. Jo – tous les événements étant marqués par le paradigme de la déveine. Les faits s'enchaînent en outre à partir d'un mouvement constant des personnages, défini par leur

<sup>1</sup> *Un barrage contre le Pacifique*, *Ibid.*, p. 299.

<sup>2</sup> *L'Amant de la Chine du Nord*, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. IV, 2014, p. 721.

<sup>3</sup> *L'Amant*, *op. cit.*, p. 1466.

<sup>4</sup> Gilles Declercq, Michel Murat, « Avant-propos », in Gilles Declercq, Michel Murat (dir.), *Le romanesque*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 9.

<sup>5</sup> *L'Amant de la Chine du Nord*, *op. cit.*, p. 712.

quête : argent et justice pour la mère, amour et bonheur pour Suzanne et Joseph. Les démarches de la mère, sans repos, figurent alors le fil conducteur de ces rebondissements et soulignent la dimension épique du récit. À l'origine, la mère s'engageait déjà dans l'enseignement comme elle se serait engagée dans l'armée :

Certains dimanches, à la mairie, elle rêvait devant les affiches de propagande coloniale. « Engagez-vous dans l'armée coloniale », « Jeunes, allez aux colonies, la fortune vous y attend ». À l'ombre d'un bananier croulant sous les fruits, le couple colonial, tout de blanc vêtu, se balançait dans des rocking-chairs tandis que des indigènes s'affairaient en souriant autour d'eux<sup>1</sup>.

Plus encore, la mère ne cesse de mener des combats – contre la pauvreté des gens de la plaine, contre les agents du cadastre, contre la « déveine », et *in fine* contre la nature et son cycle implacable. Cette « épopée dégradée<sup>2</sup> », cette épopée de la misère et du malheur, construit une vision manichéenne du monde : les agents du cadastre d'un côté, la mère de l'autre ; les coloniaux de la grande ville et les habitants de la plaine ; les riches et les pauvres ; les oppresseurs et les opprimés. Cette part accordée à l'aventure est plus restreinte dans *L'Amant* et *L'Amant de la Chine du Nord* : à l'échec de la mère dans la construction de ses barrages s'oppose ici la réussite fulgurante du père du Chinois dans l'édification de compartiments pour indigènes. De fait, se donne à voir un partage des richesses qui résonne comme un clivage non pas seulement social mais aussi éthique. Si richesse et pauvreté ouvrent à une vision clivée du monde colonial, les récits opèrent un déplacement des valeurs, voire une inversion de celles-ci. L'enfant s'oppose ainsi à la norme sociale, se marginalise et, ce faisant, est proche de la « Dame », celle qui deviendra Anne-Marie Stretter dans la fiction durassienne<sup>3</sup>. Seul le désir fait loi et propose une cartographie du monde et un portrait des personnages, selon leur accès à la jouissance ou leur ignorance de celle-ci. De même, si les deux frères s'opposent tels Abel et Caïn, ce manichéisme est cependant empreint de relativité – notamment dans *L'Amant* où la collaboration de Betty et Ramon Fernandez est mise sur le même plan que l'adhésion de l'auteur au PCF.

Ce déplacement des valeurs qui ouvre à une réorganisation du personnel romanesque promeut la passion amoureuse et l'amour impossible en valeurs capitales. Les trois œuvres rejouent la scène de rencontre amoureuse et l'archétype de la femme fatale. Ainsi, la rencontre amoureuse dans *Un barrage* se place sous le signe du cinéma et plus généralement de l'image – en témoigne l'évocation du chapeau mou de M. Jo ou des cigarettes de Lina, la jeune femme qui permet à Joseph de quitter la plaine. De fait, le romanesque pourrait se définir comme l'intrusion de l'imaginaire dans la vie. Transgénérique, « moins emporté que transporté » selon l'expression de Michel Murat<sup>4</sup>, le romanesque renvoie à un mode d'appréhension du réel, qui va ici jusqu'à la sublimation de celui-ci et jusqu'au cliché. Si le romanesque engendre imaginaire et image, le modèle cinématographique participe au travail de la matière autobiographique par le romanesque. Les films ont un surcroît de réalité qui rend la vie plus dense et plus réelle. Au cinéma s'accomplit l'irréalisable. Le cinéma apparaît comme ce qui

<sup>1</sup> *Un barrage contre le Pacifique*, *op. cit.*, p. 287.

<sup>2</sup> Voir les analyses de Julien Piat : « De fait, une autre caractéristique du roman réside dans l'affirmation de sa voix narrative, qui revient à de nombreuses reprises sur l'organisation du récit, dans un effet que l'on peut trouver parodique : ce type d'intervention, caractéristique des récits épiques, validerait une interprétation du roman comme épopée dégradée – une épopée de la misère. », notice d'*Un barrage contre le Pacifique*, *op. cit.*, p. 1467.

<sup>3</sup> Appelée la « Dame » dans *L'Amant*, elle apparaît sous le nom (fictif) d'Anne-Marie Stretter dans *L'Amant de la Chine du Nord*.

<sup>4</sup> Comme l'écrit Michel Murat, « le romanesque est moins emporté que transporté : il nous fait entrer dans l'enchaînement des choses avec une sorte d'évidence médiumnique. Tout se passe comme dans un rêve, et comme dans le rêve, nous pouvons faire aussi bien l'expérience de l'angoisse et du vertige que du plaisir et de la gloire. », « Reconnaissance au romanesque », in *Le romanesque*, *op. cit.*, p. 226.



rend possibles l'espoir, le rêve et le bonheur<sup>1</sup>, quand la salle de cinéma elle-même est un espace de désir. Ainsi la salle est-elle un lieu d'initiation :

Avant de faire l'amour vraiment, on le fait d'abord au cinéma, disait-elle. Le grand mérite du cinéma c'était d'en donner envie aux filles et aux garçons et de les rendre impatients de fuir leur famille<sup>2</sup>.

Au cinéma, Joseph rencontre Lina, qui lui permet de quitter la plaine et la mère après avoir rêvé des actrices à la lecture de *Cinémonde*. Cet imaginaire cinématographique transparaît également dans *L'Amant* à travers « l'image absolue », celle qui n'a pas été prise et qui dure le temps de la traversée sur le bac. Bien plus, *L'Amant de la Chine du Nord*, trouvant son origine dans le projet avorté de transposition cinématographique de *L'Amant*, garde cet imaginaire non pas seulement dans l'évocation de certaines scènes mais dans l'écriture même – la virtualité cinématographique du récit est ainsi manifeste à travers les indications « en cas de film » notamment.

Mettant en œuvre l'imaginaire et le désir, la scène de rencontre amoureuse contribue à la présence du romanesque dans l'écriture de soi. Chez Duras, elle scelle le destin des personnages – le récit s'emploie à souligner cette prédestination amoureuse. Ainsi en est-il dans *L'Amant* : « Chinois. Il est de cette minorité financière d'origine chinoise qui tient tout l'immobilier populaire de la colonie. Il est celui qui passait le Mékong ce jour-là en direction de Saïgon<sup>3</sup>. » Ce sont encore les subordonnées temporelles antéposées qui affirment l'inéluctabilité du moment dans *L'Amant* : « Dès le premier instant elle sait quelque chose comme ça, à savoir qu'il est à sa merci<sup>4</sup>. » ou encore « Dès qu'elle a pénétré dans l'auto noire, elle l'a su, elle est à l'écart de cette famille pour la première fois et pour toujours<sup>5</sup>. » La prédestination des personnages va de pair avec leur présience indiquée par ce marquage temporel irréversible qu'introduisent les mots « dès » / « dès que<sup>6</sup> ». Dans *L'Amant de la Chine du Nord*, le recours au futur et à l'adverbe « déjà » signale une telle prédestination : « C'était lui qui avait imposé ce silence, sa ponctuation même, sa distraction, ce jeu aussi, l'enfance de ce jeu et ses pleurs, tout ça aurait pu déjà faire dire qu'il s'agissait d'un amour<sup>7</sup>. » Avec ces notations temporelles, la régie narrative accomplit au sein même du récit cette présience des personnages :

L'histoire est déjà là, déjà inévitable,  
Celle d'un amour aveuglant,  
Toujours à venir,  
Jamais oublié<sup>8</sup>.

La rencontre amoureuse suggère un bouleversement radical des personnages et une exacerbation des affects<sup>9</sup>. Duras met en scène l'amour fou cher aux surréalistes : conjuguant une telle exacerbation des affects et une binarité manichéenne, il relève de cet élan vers l'idéal propre au romanesque. C'est le cas non seulement de la passion des amants, mais encore de l'amour de la mère pour le frère aîné ou de celui qu'éprouve l'enfant à l'égard de son petit frère. L'amour est tel qu'il contient en lui-même force de vie et force de mort. Il laisse les personnages

<sup>1</sup> *Un barrage contre le Pacifique*, op. cit., p. 349 et p. 410.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 394-395.

<sup>3</sup> *L'Amant*, op. cit., p. 1473.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 1474.

<sup>5</sup> *Ibid.*

<sup>6</sup> Voir également : « Il me parle, il me dit qu'il a su tout de suite, dès la traversée du fleuve, que je serais ainsi après mon premier amant, que j'aimerais l'amour [...] », *Ibid.*, p. 1479, ou « Dès les premiers jours, nous savons qu'un avenir commun n'est pas envisageable [...] », *Ibid.*, p. 1483.

<sup>7</sup> *L'Amant de la Chine du Nord*, op. cit., p. 619.

<sup>8</sup> *Ibid.*

<sup>9</sup> Cf. Jean-Marie Schaeffer, « La catégorie du romanesque », in *Le romanesque*, op. cit., p. 291-302.

au bord de mourir. La fin de *L'Amant* fait de la jeune fille une femme fatale, double de « la Dame ». L'exacerbation des affects invite encore à une sublimation des personnages ; incarnations de la passion, ils s'éloignent de la référentialité à laquelle la matière autobiographique pourrait les assigner pour se faire symboles ou allégories. Dans *L'Amant* et *L'Amant de la Chine du Nord*, la Dame est une allégorie de l'amour et de la mort. Séductrice, elle a un pouvoir de mort sur celui qui s'éprend d'elle et incarne l'archétype de la femme fatale. Il en est de même dans *L'Amant de la Chine du Nord* pour la jeune fille que le Chinois « avait aimée comme un fou à en perdre la vie<sup>1</sup> ». La sublimation cristallise une amplification et une dramatisation du vécu. S'emparant de la vie tout entière, lors même qu'elle n'est pas achevée, le récit de l'amour fou sonne la mort des amants dès lors qu'ils sont séparés. La séparation résonne comme la fin du monde et accomplit la fatalité et le devenir cosmique d'un tel amour par amplifications successives marquées dans la scène du départ de *L'Amant* par la formule « et puis » :

Lorsque l'heure du départ approchait, le bateau lançait trois coups de sirène, très longs, d'une force terrible, ils s'entendaient dans toute la ville et du côté du port le ciel devenait noir<sup>2</sup>.

Et puis, à la fin, la terre emportait la forme du bateau dans sa courbure. Par temps clair on le voyait lentement sombrer<sup>3</sup>.

Et puis à la fin elle ne l'avait plus vue. Le port s'était effacé et puis la terre<sup>4</sup>.

L'amour fou et la femme fatale participent de la constitution du récit à dimension autobiographique, et partant de la vie qu'il évoque, en destin. Dans *L'Amant*, cela est encore accentué par l'alternance des pronoms « je » et « elle », des pronoms de la présence et de l'absence. Cette oscillation souligne combien l'écriture de soi ne se fait que dans l'écart avec soi-même, voire l'absentement à soi : s'écrire, c'est ici devenir autre, se percevoir comme autre afin de pouvoir rassembler les fils éclatés de sa propre vie. Si le romanesque entend réorganiser le chaos d'une vie, il signifie son irréductible catastrophe : il sous-tend un récit de soi dévasté et qui fait de ce désastre le signe même de l'élection du sujet. Dans l'œuvre durassienne, la vie ne s'écrit que lorsqu'il est « trop tard », comme le montre l'incipit de *L'Amant*.

« TOUJOURS J'AI ÉTÉ TRISTE<sup>5</sup> »

Procédant à une reconfiguration du temps, les trois œuvres du cycle indochinois répondent à un double impératif : d'une part le temps cyclique de la Nature et de la mère, prête sans cesse à tout recommencer ; de l'autre la téléologie d'un récit conférant à la vie racontée une finalité et un sens. Cette double temporalité est particulièrement perceptible dans *L'Amant* à travers l'opposition entre mère et fille. Ainsi, la propension de la mère à sans cesse recommencer se donne à voir tardivement jusque dans son château de la Loire en France où « sa chambre sera la redite de celle de Sadec<sup>6</sup> », quand la jeune fille est vouée à une « saison unique, chaude, monotone<sup>7</sup> », sans printemps ni renouveau.

Si le romanesque permet de mettre au jour l'enchaînement des faits, s'il donne à voir un lien causal qui console de l'incohérence du réel, cet enchaînement est ici saisi de façon paradoxale, par la fragmentation et l'anticipation. Ainsi, le savoir de l'instance narratrice permet à cette dernière de réorganiser le chaos d'une vie où tout semble immaîtrisable : la folie de la mère, le déferlement de l'eau sur les barrages, la mort du père et des enfants de la plaine,

<sup>1</sup> *L'Amant de la Chine du Nord*, op. cit., p. 710.

<sup>2</sup> *L'Amant*, op. cit., p. 1521.

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> *Ibid.*

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 1480.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 1511.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 1456.

l'amour passionnel et la haine. Dans *Un barrage*, l'évocation de la « nuit fatale<sup>1</sup> » pendant laquelle se sont écroulés les barrages, et, avec eux, se sont répandues la folie et les crises de la mère tend à trouver une explication rationnelle à ce qui ressemble à l'*hybris* d'un personnage tragique. Dans *L'Amant* et *L'Amant de la Chine du Nord*, les court-circuitages temporels permettent de souligner le tragique de l'existence et donnent à voir un au-delà du visible : la mort qui saisit le vivant, la fin d'un espoir, l'impossible deuil d'une vie consumée. Ainsi, ce savoir de l'instance narratrice semble condenser les principaux traits d'un personnage et d'une situation – cette condensation allant dans le sens d'une modélisation de la vie vécue. Rendant compte d'une connaissance de soi et de l'autre, cette condensation appréhende les errements du sujet : « Je serai toujours là à regretter tout ce que je fais, tout ce que je laisse, tout ce que je prends, le bon comme le mauvais [...] »<sup>2</sup>. Ces court-circuitages temporels suggèrent l'irréversibilité des événements, placent l'instance narratrice en position de demiurge capable d'énoncer des vérités singulières et définitives. Instance de jugement au pouvoir de vie et de mort, la narratrice de *L'Amant* témoigne en outre de sa capacité à sublimer le réel pour lui conférer la dimension du mythe – y compris biblique :

La mort était en avance sur la fin de son histoire. De son vivant c'était déjà fait, c'était trop tard pour qu'il meure, c'était fait depuis la mort du petit frère. Les mots sont subjuguants : tout est consommé<sup>3</sup>.

Ainsi, *L'Amant* et *L'Amant de la Chine du Nord* donnent à voir un romanesque catastrophé – romanesque noir et inquiet qui sourd dans le récit de la vie même, plaçant les personnages sous le signe d'une connaissance en avance sur le temps et l'expérience, à l'image de la connaissance de la jouissance par la jeune fille, visible sur son visage bien avant qu'elle ne l'expérimente. C'est dire si l'accès à la sexualité initie à la connaissance, délivre un mode d'accès au réel qui le met à mort par et dans l'écriture. Dès lors que la vie est écrite, il est trop tard pour vivre – à l'image de la mère « morte de vivre<sup>4</sup> ». Dès lors que la vie est écrite, le sujet, ceux qui l'entourent, le monde même sont mis à mort.

Romanesque serait l'en avant de l'écriture que le sujet fait de sa propre vie et du monde. Le visage détruit de la narratrice de *L'Amant* donne à voir cet élan vers une suite qui a déjà eu lieu :

Très vite dans ma vie il a été trop tard. À dix-huit ans il était déjà trop tard. [...] Au contraire d'en être effrayée j'ai vu s'opérer ce vieillissement de mon visage avec l'intérêt que j'aurais pris par exemple au déroulement d'une lecture<sup>5</sup>.

Ainsi, ce romanesque catastrophé propre à l'écriture de soi met en exergue cette avance sur le temps et cette tension vers la mort qui fait des récits à teneur autobiographique des textes d'outre-tombe. La tristesse qui caractérise l'enfant et la narratrice, tristesse qu'elle rejoint dans les bras de son amant n'est pas sans évoquer la mélancolie, cette envie de mourir qu'elle ne « sépare déjà plus de [s]a vie<sup>6</sup> ». Car s'écrire, c'est déjà, chez Duras, non seulement inscrire sur la page le deuil impossible – celui du petit frère en particulier –, mais encore se donner pour morte :

<sup>1</sup> *Un barrage contre le Pacifique*, op. cit., p. 292.

<sup>2</sup> *L'Amant*, op. cit., p. 1474.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 1502.

<sup>4</sup> *L'Amant de la Chine du Nord*, op. cit., p. 602.

<sup>5</sup> *L'Amant*, op. cit., p. 1455.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 1516.

Et du moment que j'accédais à cette connaissance-là, si simple, à savoir que le corps de mon petit frère était le mien aussi, je devais mourir. Et je suis morte. Mon petit frère m'a rassemblée à lui, il m'a tirée à lui et je suis morte<sup>1</sup>.

Si la mort des proches lève l'auto-censure et permet en quelque sorte l'écriture, si la mort transmue les êtres en personnages et fait disparaître les pudeurs, inversement l'écriture met à mort. L'écriture de soi est ainsi prise dans un entredeux qui rend l'écriture transgressive et criminelle, tant il semble trop tard désormais pour vivre, tant il est trop tard tout à la fois pour se souvenir et pour oublier. C'est de cet entredeux intenable que sourd l'écriture. En témoignant l'évocation de la mère et celle de Betty Fernandez :

Pour les souvenirs aussi c'est trop tard. Maintenant je ne les aime plus. Je ne sais plus si je les ai aimés. Je les ai quittés. Je n'ai plus dans ma tête le parfum de sa peau ni dans mes yeux la couleur de ses yeux. Je ne me souviens plus de la voix, sauf parfois de celle de la douceur avec la fatigue du soir. Le rire, je ne l'entends plus, ni le rire, ni les cris. C'est fini, je ne me souviens plus. C'est pourquoi j'en écris si facile d'elle maintenant, si long, si étiré, elle est devenue écriture courante<sup>2</sup>.

Je me souviens de la grâce, c'est trop tard maintenant pour que je l'oublie, rien n'en atteint encore la perfection, rien n'en atteindra jamais la perfection, ni les circonstances, ni l'époque, ni le froid, ni la faim, ni la défaite allemande, ni la mise en pleine lumière du Crime<sup>3</sup>.

L'écriture de soi se fait alors dans une forme d'aporie : tout à la fois épuisement et émerveillement du souvenir dans une écriture apocalyptique. Le tombeau qu'est l'écriture de soi, particulièrement perceptible dans *L'Amant de la Chine du Nord*, est de fait une mise au tombeau du sujet pour qu'advienne l'écrivain. Si, pour Duras, « un écrivain se tue à chaque ligne de sa vie ou bien il n'écrit pas<sup>4</sup> », s'écrire, c'est donc toujours vivre moins ; c'est remplacer la vie par l'écriture :

J'écris pour me déplacer de moi au livre.

Pour m'alléger de mon importance. Que le livre en prenne à ma place. Pour me massacrer, me gâcher, m'abîmer dans la parturition du livre. *Ça réussit*. À mesure que j'écris, j'existe moins<sup>5</sup>.

### « DANS LA FORÊT DE L'ÉCRIT À VENIR »

Dans l'écriture de soi, le romanesque prend la forme particulière d'un « en avant » de l'écriture devançant la catastrophe, inscrivant la mort à chaque ligne, affirmant paradoxalement le peu d'existence de l'écrivain. Or, tout autant qu'un « en avant » de l'écriture, le romanesque se définirait ici comme *un effet de lecture*.

De fait, la production durassienne s'organise – on l'a vu – par cycles et par réécritures. C'est particulièrement le cas dans ces trois œuvres où est livrée l'histoire des barrages de la mère, où est déclinée l'histoire de l'amant de la jeune fille<sup>6</sup>. Ce côté sériel relève du romanesque, comme l'a noté Jean-Marie Schaeffer, puisqu'il est lié au « plaisir de la répétition dans la variation, ou de la variation dans la répétition<sup>7</sup> ». Si l'histoire des barrages reste sensiblement la même d'un livre à l'autre, l'histoire de l'amant et l'évocation même de celui-

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 1517.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 1470.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 1494.

<sup>4</sup> Marguerite Duras, Yann Andréa, « C'est fou c'que j'peux t'aimer », *Libération*, 3 janvier 1983.

<sup>5</sup> « Entretien de Marguerite Duras avec Jean Schuster », in Alain Vircondelet, *Marguerite Duras*, Paris, Seghers, « Écrivains d'hier et d'aujourd'hui », 1972, p. 179.

<sup>6</sup> On sait, en outre, que les brouillons d'*Un barrage contre le Pacifique*, retranscrits dans les *Cahiers de la guerre* (Paris, P.O.L., 2006), font état de la rencontre de la jeune fille avec un jeune Annamite appelé Léo.

<sup>7</sup> Jean-Marie Schaeffer, « La catégorie du romanesque », art. cit., p. 300.

ci varient singulièrement. Duras explique une telle variation par le silence qui a été gardé sur l'amour, le laissant intact, dans sa force et sa sauvagerie :

Et dès demain je peux recommencer un livre en parlant de ce même maillon qui manque dans la relation de ma vie. Et ce livre peut être aussi plein que l'autre, que celui-ci, et cent autres livres pourraient l'être de même. Cela simplement parce que le présent, une fois, a été si fort qu'il n'a pas été, disons, bien que je n'aime pas les mots, consacré par la parole<sup>1</sup>.

Si l'histoire de l'amant est à ce point romanesque, si elle permet tant de variations, si elle est « inusable » selon le mot de l'auteur<sup>2</sup>, c'est qu'elle ne finit pas, qu'elle demeure inachevée. C'est que l'amour et la jouissance ne sont pas à proprement parler des « histoires ». On ne peut les raconter tout à fait<sup>3</sup>. L'écriture de soi, telle qu'elle apparaît ici, conjugue réalité et fantasme, désir et impossibilité d'écrire. En ses variations et réécritures, elle se fait « errance pure, devenir sans finalité<sup>4</sup> » selon la formule de Barthes, et pourrait-on ajouter, sans fin. Elle engendre le désir d'écrire.

Cet infini romanesque à l'œuvre dans l'écriture de soi prend la forme et la force d'une puissance de résonance, d'écho perceptible dans la délégation des voix, dans la polyphonie qui va s'amplifiant au fil du temps. À l'épopée dégradée d'*Un barrage contre le Pacifique* se substitue ainsi dans *L'Amant* et *L'Amant de la Chine du Nord* la traversée du temps par la voix des conteurs, qui démultiplient les histoires, tout en donnant à voir la fascination exercée par elles et la mémoire qu'elles rendent possible. Elles laissent ainsi affleurer la mélancolie d'un passé que seul l'autre – figure du lecteur – réactive sans fin. Il en est ainsi du Chinois qui fait « un roman sur les compartiments<sup>5</sup> » dans *L'Amant* ou des histoires successives qui ponctuent les dialogues entre la jeune fille et le Chinois dans *L'Amant de la Chine du Nord* : celles des compartiments, de la mère, de la Chine, du petit frère, d'Anne-Marie Stretter<sup>6</sup>... Les personnages des deux dernières œuvres du cycle indochinois font résonner les histoires pour saisir le réel par fragments, tout en l'ouvrant à une sublimation. En ce sens, le romanesque dans l'écriture de soi est à entendre comme un fragment de représentation, un cadrage du réel opéré non pas seulement par l'aspect fragmentaire et éclaté de *L'Amant* et *L'Amant de la Chine du Nord*, mais par leur propension à exposer des scènes cristallisant la rêverie ou le fantasme. Le romanesque relève alors d'une écriture de la vie, si tant est qu'il est « un mode de notation, d'investissement, d'intérêt au réel quotidien, aux personnes, à tout ce qui se passe dans la vie<sup>7</sup> », comme l'indique encore Barthes. De fait, l'histoire de l'amant semble rayonner dans la vie et l'écrit de Duras comme un astre noir – à propos de *L'Amant*, l'écrivain affirme que c'est « [s]a carte, [s]on atlas<sup>8</sup> ».

Ainsi, dans *L'Amant* et dans *L'Amant de la Chine du Nord*, la diégèse est-elle ponctuée de références aux livres publiés antérieurement – qui viennent se substituer à la vie vécue : « Elle, elle est restée *celle du livre*, petite, maigre, hardie, difficile à attraper le sens, difficile à dire qui c'est, moins belle qu'il n'en paraît<sup>9</sup> ». Mais plus encore, dans *L'Amant de la Chine du Nord*, les livres à venir sont répertoriés à l'aune de l'histoire vécue et racontée, véritable catalyseur et de l'écriture et du déchiffrement – de la *lecture* – de soi. Ainsi, l'une des scènes du récit de 1987

<sup>1</sup> « Duras à l'état sauvage », entretien de Marguerite Duras avec Marianne Alphant, *Libération*, 4 septembre 1984.

<sup>2</sup> « Duras dans le parc à amants », entretien de Marguerite Duras avec Marianne Alphant, *Libération*, 13 juin 1991.

<sup>3</sup> Cf. Marguerite Duras, *La Passion suspendue*, entretiens avec Leopoldina Pallotta della Torre, Paris, Seuil, 2013, p. 56-57.

<sup>4</sup> Roland Barthes, *L'obvie et l'obtus, Essais critiques III* [1982], Paris, Seuil, « Points Essais », 1992, p. 257.

<sup>5</sup> *L'Amant*, *op. cit.*, p. 1482.

<sup>6</sup> Voir dans *L'Amant de la Chine du Nord* : l'histoire de la Chine, p. 646 ; l'histoire de la Chine impériale, p. 656 ; l'histoire des compartiments, p. 644-645 ; celle de la mère, p. 652 ; celle de la future épouse du Chinois, p. 657 et 720, etc.

<sup>7</sup> Roland Barthes, « Vingt mots-clés pour Roland Barthes » [1975], in *Œuvres complètes*, Paris, Le Seuil, tome III, 1996, p. 327.

<sup>8</sup> « Duras tout entière... », entretien avec Pierre Bénichou, Hervé Le Masson, *Le Nouvel Observateur*, 14 novembre 1986.

<sup>9</sup> *L'Amant de la Chine du Nord*, *op. cit.*, p. 607. C'est moi qui souligne.

*Emily L.* est-elle inscrite dans l'évocation de l'histoire d'amour, participant au court-circuitage temporel et à l'édification d'une vie d'écriture :

L'enfant avait ignoré longtemps le pourquoi de cette fascination, autant que le Chinois l'avait ignorée. Et puis un jour elle s'en était souvenue : elle avait retrouvé l'image intacte du bal exsangue et sans paroles des couples du pont comme déjà intégrée dans un livre qu'elle n'avait pas encore abordé mais qui avait dû être en instance de l'être chaque matin, chaque jour de sa vie et ça pendant des années et des années et qui réclamait d'être écrit – jusqu'à ce moment-là de la mémoire claire une fois atteinte dans la forêt de l'écrit à venir<sup>1</sup>.

Explorer cette « forêt de l'écrit à venir », tel serait le rôle *in fine* du romanesque dans l'écriture de soi. Permettant la « reconnaissance du roman qui est en nous<sup>2</sup> » (Murat) et qui nous définit, proposant une « utopie existentielle<sup>3</sup> » (Schaeffer), le romanesque suggère *une vie d'écriture* et *une vie destinée à être écrite*. Ainsi, au-delà de l'invention dont procèdent aussi ces romans de soi que sont non seulement *L'Amant* mais aussi *Un barrage contre le Pacifique* et *L'Amant de la Chine du Nord*, le romanesque permet tout à la fois de se perdre et de se trouver. Il cartographie le sujet et ses désirs, saisit, pour l'écrivain, le réel à l'aune de l'écriture, puisque, en définitive, « le seul sujet, c'est l'écriture<sup>4</sup>. » Entrelacée au romanesque, l'écriture de soi dans l'œuvre de Marguerite Duras se présenterait comme le roman du roman.

Sylvie LOIGNON  
Université de Caen Normandie, LASLAR

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 689.

<sup>2</sup> Michel Murat, « Reconnaissance au romanesque », art. cit., p. 232.

<sup>3</sup> Jean-Marie Schaeffer, « La catégorie du romanesque », art. cit., p. 302.

<sup>4</sup> « Duras à l'état sauvage », entretien avec Marianne Alphant, *Libération*, 4 septembre 1984.

REPOUSSER LES LIMITES DU ROMANESQUE  
DU RÉCIT AUTOBIOGRAPHIQUE AU JOURNAL INTIME  
DANS *PASSION SIMPLE* ET *SE PERDRE* D'ANNIE ERNAUX

L'épigraphe de *Se perdre*, d'Annie Ernaux, *Voglio vivere una favola*, est traduite par ces mots : « je veux vivre une histoire ». Mais pas n'importe quelle histoire : *favola* renvoie à l'imaginaire, au romanesque : je veux vivre une histoire d'amour, comme dans les romans. L'amour a toujours été le thème romanesque par excellence<sup>1</sup>, mais il peut également relever, lorsqu'il est rapporté à un « je » singulier, de l'expérience intime.

Certains critiques distinguent dans l'œuvre d'Ernaux, les œuvres sociologiques, qui parlent de sa situation de transfuge de classe (*Les Armoires vides*, *La Place*, *La Honte*), des œuvres intimes, qui traitent du corps, de l'amour et de la sexualité (*Passion simple*, *Se perdre*, *L'Occupation*, voire *L'Événement*) en établissant quelquefois une troisième catégorie pour les œuvres décentrées (*Journal du dehors*, *La Vie extérieure*, *Les Années*). *Passion simple* et *Se perdre*, qui traitent tous deux d'une liaison passionnée avec un Soviétique (désigné par l'initiale A. dans *Passion simple*, et S. dans *Se perdre*) appartiendraient à la deuxième catégorie. Lola Bermúdez Medina parle même, à propos de *Passion simple*, d'une œuvre qui ouvrirait « la voie à l'étalage de l'intimité sexuelle délestée de sa charge sociologique<sup>2</sup> ». Selon nous, cette classification est inexacte : l'originalité d'Ernaux est de toujours traiter les objets de ses écrits avec une certaine distance, historique et sociologique, qu'il s'agisse d'un thème qui semble relever de l'intime (l'amour, la sexualité) ou d'un thème a priori plus immédiatement social (les supermarchés par exemple dans *Regarde les lumières mon amour*). Social et intime ne s'excluent pas.

Il n'en demeure pas moins que certains écrits offrent, plus que d'autres, un décentrement du singulier, de l'individuel, vers l'extérieur et le collectif et ceci quelquefois alors que le thème traité est a priori le même (comme dans *Passion simple* et *Se perdre*<sup>3</sup>). *Passion simple*, paru en 1991, est un récit autobiographique<sup>4</sup>. *Se perdre* (2000) est, nous dit l'autrice, la restitution d'une partie de son journal intime qu'elle aurait tapé à l'ordinateur « sans rien modifi[er] ni retranch[er] du texte initial » (*SP*, p. 701). Les deux textes traitent du même sujet mais sont pourtant bien différents : *Passion simple* est un texte bref, condensé, qui analyse a posteriori une histoire passée. *Se perdre* est le long extrait d'un journal intime qui relate la passion vécue au présent. Dans les deux cas, le pronom personnel employé est le « je ». L'usage de la première personne semble confirmer l'inscription de ces deux écrits dans le registre de l'intime. Mais ces « je » diffèrent : le « je » du journal intime (*Se perdre*) est plus personnel que celui de *Passion simple*. On remarque ainsi que le nom de l'autrice (Annie), comme les noms de ceux qui lui sont proches (ses fils par exemple) apparaissent dans *Se perdre*, contrairement à *Passion simple* où le récit à la première personne devient « cette histoire d'une femme aimant un homme » (*PS*, p. 675), l'autrice affirmant « je n'ai pas écrit un livre sur lui, ni même sur moi » (*PS*, p. 686).

<sup>1</sup> Selon Jean-Marie Schaeffer, le premier trait du romanesque est « L'importance accordée, dans la chaîne causale de la diégèse, au domaine des affects, des passions, et des sentiments ainsi qu'à leurs modes de manifestation les plus absolus et extrêmes. » Jean-Marie Schaeffer, « La catégorie du romanesque », in Gilles Declercq et Michel Murat (dir.), *Le romanesque*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 276.

<sup>2</sup> Lola Bermúdez Medina, « La sociologie perdue de vue, l'intime trop usé... Que peut l'écriture ? », in Danielle Bajomée et Juliette Dor (dir.), *Annie Ernaux : se perdre dans l'écriture de soi*, Paris, Klincksieck, 2011, p. 58.

<sup>3</sup> Nous renvoyons, pour tous les écrits d'Ernaux excepté *Mémoire de fille*, et *L'Atelier Noir*, à l'édition *Écrire la vie*, Paris, Gallimard, « Quarto », 2011. Nous désignerons *Passion simple* par les initiales *PS*, et *Se perdre* par *SP*.

<sup>4</sup> C'est bien cette dimension autobiographique qui a valu à Ernaux des accusations d'impudeur de la part de certaines critiques. Voir Isabelle Charpentier, « De corps à corps. Réceptions croisées d'Annie Ernaux », *Politix*, vol. 7, n°27, 1994, p. 45-75.

L'histoire du texte de *Passion simple*, qui devait tout d'abord n'être qu'un moment d'une fresque chronologique plus générale<sup>1</sup> (*Les Années*) confirme ce souci de dépassement de l'individuel. Le « je » de *Passion simple* est un « je » décentré, qui n'est peut-être pas soumis, comme le « je » du journal intime, aux limites de l'expérience individuelle, et qui semble pouvoir davantage se prêter au romanesque. Il est plus facile de lire *Passion simple* comme un roman, puisqu'on n'y reconnaît pas (et qu'on n'y cherche pas) forcément l'individu (Annie Ernaux), derrière le « je<sup>2</sup> ». Mais paradoxalement, le journal intime semble plus intense, plus romanesque que *Passion simple* : Ernaux avait elle-même dit qu'en relisant son journal, elle avait eu « l'impression de lire un roman<sup>3</sup> ».

Mais peut-on juger de la valeur romanesque de ces deux textes, *Passion simple* et *Se perdre*, indépendamment l'un de l'autre ? La publication de *Se perdre* influe sur notre lecture de *Passion simple* : il est plus facile de considérer *Passion simple* comme un roman si l'on n'a pas lu *Se perdre*, qui se place sous le signe de la vérité brute, sans artifice littéraire. On retrouve ainsi dans *Se perdre* des éléments qui ont été repris, mis en scène, travaillés dans *Passion simple*. Ainsi le visionnage du film X, qui ouvre *Passion simple*, est bien évoqué dans *Se Perdre*, mais il n'a pas le sens et la force qu'il prend dans *Passion simple*, ne serait-ce que par sa place liminaire. La publication du journal intime perturbe les frontières et l'identification de *Passion simple*. Le journal intime fonctionne comme une « certification du réel<sup>4</sup> » : *Passion simple* ne peut plus se lire comme une fiction. Mais le journal intime permet également de voir le travail littéraire, la sélection, la mise en scène à l'œuvre dans *Passion simple*. Cependant, il serait erroné de ne lire *Se perdre* que comme un avant-texte de *Passion simple*<sup>5</sup>. En le publiant, Ernaux détourne la fonction du journal intime et lui donne une valeur littéraire, voire une valeur romanesque<sup>6</sup>.

On interrogera donc l'articulation de ces deux régimes d'écriture intime (le récit autobiographique et le journal intime) pour traiter un même *topos* romanesque (la passion<sup>7</sup>). Il s'agira d'étudier la manière dont l'écriture, à la fois intime et distanciée, de *Passion simple* et de *Se perdre* peut repousser et redéfinir tout à la fois l'idée du *romanesque* tout en refusant l'étiquette générique de *roman*.

## DES MODÈLES ROMANESQUES POUR DIRE LA PASSION

Si la passion est vécue, dans les deux textes, « sur le mode romanesque » (*PS*, 30) c'est tout d'abord parce qu'elle s'inscrit dans une lignée culturelle de modèles romanesques, littéraires, musicaux, artistiques<sup>8</sup>. Comme le dit Alain Schaffner, ces deux récits d'Ernaux peuvent se lire comme une illustration de la thèse de Denis de Rougemont dans *L'Amour et l'Occident* qui veut que « la représentation culturelle de la passion joue un rôle déterminant dans sa naissance et dans son déroulement<sup>9</sup> ». La narratrice reconnaît d'ailleurs que « ces

<sup>1</sup> Voir ainsi le récit de la genèse et de l'évolution de l'œuvre dans *L'Atelier noir*, Paris, Édition des Busclats, 2011.

<sup>2</sup> Voir la retranscription de la discussion qui suit l'article d'Alain Schaffner, « Le temps et la passion dans *Passion simple* et *Se perdre* », in Francine Best, Bruno Blanckeman, Francine Dugast-Portes (dir.), *Annie Ernaux. Le temps et la mémoire*, Paris, Stock, 2014, p. 277.

<sup>3</sup> Voir la discussion qui suit l'article de Nathalie Froloff, « *Se perdre* : un roman russe ? », *Ibid.*, p. 295.

<sup>4</sup> Françoise Simonet-Tenant, « "A63" ou la genèse de l'"épreuve-absolue" », in Fabrice Thumerel (dir.), *Annie Ernaux, une œuvre de l'entre-deux*, Arras, Artois Presses université, 2004, p. 49.

<sup>5</sup> Ce point est souligné par Nathalie Froloff, art. cit., p. 294.

<sup>6</sup> Sur le détournement de la forme du journal intime, voir Isabelle Charpentier, « Les ethnotextes d'Annie Ernaux ou les ambivalences de la réflexivité littéraire », in Stéphane Chaudier et Jean-Bernard Vray (dir.), *Les petites formes réflexives des écrivains contemporains*, Saint-Étienne, Presses Universitaires de Saint-Étienne, « CIEREC », 2007 [à paraître].

<sup>7</sup> Précisons que nous entendons ici comparer l'écriture de *Passion simple* et de *Se Perdre* et non nous servir de l'un pour mieux interpréter l'autre, comme le fait par exemple Julien van Beveren suivant une perspective psychanalytique, « Pour ne pas *Se perdre* dans *Passion simple* », *Annie Ernaux. Se perdre dans l'écriture de soi*, op. cit., p. 45-56.

<sup>8</sup> Sur le monde des romans qui sert de « modèle à la vie » voir Michel Murat, « Reconnaissance au romanesque », *Le romanesque*, op. cit., p. 224-225.

<sup>9</sup> Alain Schaffner, « Le temps et la passion dans *Passion simple* et *Se perdre* », art. cit., p. 271.



modèles culturels du sentiment [...] [I]'ont influencée depuis l'enfance » (*PS*, p. 667). Il n'est d'ailleurs pas certain, comme le pense Alain Schaffner, qu'Ernaux fasse preuve d'humour lorsqu'elle met sur le même plan les « chansons de Piaf » et le « complexe d'Œdipe » (*PS*, p. 667) : la passion n'opère pas de hiérarchie entre des modèles et des facteurs plus ou moins avouables et plus ou moins légitimes. Ainsi, dans *Passion simple*, les modèles romanesques appartiennent surtout à la culture populaire : la chanson de Sylvie Vartan, l'horoscope, les livres de la série « Harlequin » (*Ibid.*, p. 666), même si le modèle de Dante et Béatrice est également cité (*Ibid.*, p. 675). Le modèle culturel romanesque permet d'accompagner la passion, voire permet son éclosion. Ainsi, dans *Se perdre*, le simple fait de lire Calvino éveille chez la narratrice « une flambée de désir, envie de faire l'amour, inouïe, alors que, depuis le départ de S., je suis quasiment gelée. C'est à pleurer, de souvenirs, de manque, de douceur enfuie » (*SP*, p. 859). Le récit, *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, qui a la spécificité de brouiller les frontières traditionnelles du récit romanesque en intégrant quasiment le lecteur au récit, crée un désir qui peut être le signe avant-coureur d'une nouvelle passion : « Ce désir signifie aussi que je serais prête à retomber dans la même *favola*, peut-être pour quelqu'un d'autre » (*Ibid.*, p. 859). Si le modèle littéraire peut créer le désir, il peut aussi le légitimer en l'esthétisant. Ainsi, en lisant *Vie et destin* (*Ibid.*, p. 818), la narratrice considère : « “ce que j'ai vécu avec S. est aussi beau qu'un livre russe” » (*Idem*). Ce rapport au modèle culturel correspond exactement à l'analyse d'Alain Schaffner quant à l'emploi du mot *romanesque* : « Une chose est sûre : celui qui emploie aujourd'hui le mot *romanesque* est un lecteur qui compare son expérience de lecture avec son expérience de la vie<sup>1</sup> » : l'œuvre romanesque, ce serait d'abord celle où le héros ou l'héroïne (qu'il s'agisse d'un « je », d'un « il » ou d'un « elle ») se reconnaît dans des expériences de lectures, mais aussi, pouvons-nous ajouter, de films ou de musiques. Cette diversité des modèles est très présente dans *Se perdre*, qu'il s'agisse de chansons (Piaf, *Ibid.*, p. 714-715 ; Aznavour, p. 738 ; Moreno, p. 742 ; Dalida, p. 801), de références littéraires (*Hamlet*, p. 734 ; *Anna Karénine*, p. 738 ; Proust, p. 742 ; Éluard, p. 746, p. 856 ; Racine, p. 822), ou de films (*Les Orgueilleux*). Leur influence est explicitée : la narratrice pense à elle comme un « personnage de roman », elle se représente à la troisième personne, comme « “elle” », avec une « voix off dans la tête » (*Ibid.*, p. 818). La rencontre de la citation romanesque « *Voglio vivere una favola* » est ainsi vécue comme un « éblou[issement] », qui révèle un « dest[in] » personnel (*Ibid.*, p. 820).

Ces modèles romanesques désignent la passion amoureuse comme un sentiment particulièrement intense, une recherche de l'absolu dans l'amour qui peut conduire à la déréliction et à la mort (c'est le modèle de « l'amour mortifère<sup>2</sup> » de Tristan et Iseut). Comme le rappelle Alain Schaffner, le terme *passion* vient du latin *passio*, qui est formé sur le verbe *pati*, *souffrir*. La *passion* désigne tout d'abord la souffrance du Christ, avant de renvoyer à la souffrance de l'amour. *Passion simple* et *Se perdre* illustrent ces sens de la passion comme souffrance passive et comme souffrance christique. Le « je » des deux récits est soumis, comme le résume de manière frappante la première phrase de *Passion simple* : « À partir du mois de septembre l'année dernière, je n'ai plus rien fait d'autre qu'attendre un homme : qu'il me téléphone et qu'il vienne chez moi » (*PS*, p. 660). Le bonheur inouï de la passion et de l'érotisme est supplanté par une douleur qui s'impose au « je » : il s'agit d'une « terreur sans nom » (*Ibid.*, p. 661), d'une « stupeur » (*Ibid.*, p. 662, 663). Les deux mots indiquent une passivité : la « terreur sans nom » est une peur que la narratrice ne peut nommer (et qu'elle ne peut donc mettre à distance) ; le terme de « stupeur » indique un engourdissement, un état où le « je » devient quasi étranger à soi-même, incapable de réagir. Le bonheur devient une douleur aliénante, dès le début de *Se perdre*, c'est « le moment [...] où la douleur est si prégnante que les moments heureux ne sont plus que de futures douleurs, accroissent la douleur » (*SP*, p. 732).

<sup>1</sup> Alain Schaffner, « Le romanesque : idéal du roman ? », in G. Declercq et M. Murat (dir.), *Le romanesque*, op. cit., p. 269.

<sup>2</sup> Alain Schaffner « Le temps et la passion dans *Passion simple* et *Se perdre* », art. cit., p. 271.

La passion est alors très souvent associée aux images de dépossession extrêmes de soi, comme la mort, qu'il s'agisse de l'accident (*PS*, p. 668), ou de l'avortement (*PS*, p. 681 ; *SP*, p. 778). L'obsession de la mort est ainsi de plus en plus présente dans les pages de *Se perdre* (p. 775-778) ; elle accompagne l'intensité intolérable de la douleur. Il est frappant de considérer que ce désir ou cette sensation de mort va de pair avec une croyance ou une superstition religieuse, mentionnée dans *Passion simple* (« J'ai appliqué cette photo, l'été dernier, à Padoue, sur la paroi du tombeau de saint Antoine – avec les gens qui appuyaient un mouchoir, un papier plié portant leur supplication – pour qu'il revienne », *PS*, p. 686), mais exacerbée dans *Se perdre*. Le texte liminaire de *Se perdre* déclare d'ailleurs que le journal intime a quelque chose de « l'oblation », c'est-à-dire du sacrifice, de l'offrande à Dieu. La dimension religieuse des rituels amoureux (donner de l'argent aux mendiants, en faisant un vœu) est soulignée : lorsque le vœu (l'appel de l'amant) est exaucé, le mendiant devient « grand, terrible, douloureux comme le Christ ». L'amant lui-même se confond avec le Christ, et la passion érotique avec l'adoration : « Adoration de son sexe. Je pense aux peintures du Christ nu, voulant me voir le caresser (pas au début de notre relation), jouissant de cette image de moi, adorante » (*SP*, p. 715). La « passion » dépasse le sentiment amoureux, elle devient « cela », « si mystérieux, si terrible » (*Ibid.*, p. 715), un sacrifice de sa personne, une quête d'absolu et le risque du néant.

Le romanesque des récits est dû à l'intensité des sentiments évoqués, mais aussi au caractère des protagonistes et au déroulement même de la liaison. L'amant, énigmatique et inaccessible, est étranger, il occupe un poste mystérieux (est-il agent du KGB ?), il est marié. Cette situation crée des contraintes, « sources d'attentes et de désir » (*PS*, p. 670), qui deviennent autant de supports d'idéalisation de l'amant (« Son poste, ses fonctions en France me semblaient très élevées, susceptibles d'attirer l'admiration de toutes les femmes, je me dépréciais en proportion inverse, ne me trouvant aucun intérêt qui puisse le retenir près de moi », *Ibid.*, p. 672). Cependant, dans *Passion simple*, toutes les scènes romanesques qui peuvent découler d'une telle situation (une rencontre inattendue en public, une confrontation avec l'épouse) ne sont évoquées que sur le mode négatif (« j'évitais de le rencontrer dans des endroits où elle l'accompagnait », p. 670 ; « [j]e fuyais les occasions de le rencontrer à l'extérieur au milieu des gens, ne supportant pas de le voir pour seulement le voir », p. 673). La passion est décrite sur le mode de l'attente, du vide, bien loin des péripéties des modèles romanesques<sup>1</sup>. On peut toutefois se demander s'il ne s'agit pas d'un choix d'écriture particulier, qui consisterait à explorer le caractère négatif de la passion, puisque certaines de ces scènes qui sont censées ne pas avoir existé sont bien décrites dans *Se perdre*. Ainsi, la narratrice se rend à une soirée où l'amant est accompagné de sa femme, c'est une « épreuve » comme peuvent en traverser les héros de romans :

Ce soir, soirée chez Irène. Il y sera avec sa femme. Épreuve. Surtout parce que nous ne pourrions pas nous voir seuls ensuite. De tels obstacles renforcent le désir, c'est là le seul charme que je puisse leur trouver (*SP*, p. 724).

La diariste décide « brusquement » de parler avec sa femme (*Ibid.*, p. 725). Il s'agit bien d'une situation romanesque comme le montre la comparaison avec Tristan et Yseult (*Idem*), le couple mythique illégitime étant irrémédiablement lié à la *favola* (*Ibid.*, p. 828). De même, alors que l'identité de l'étranger n'est pas précisée dans *Passion simple* (« Il est parti de France et retourné dans son pays », *PS*, p. 676), elle est bien présente dans *Se perdre* et acquiert, dès le début de la liaison, par un jeu de projections, une dimension romanesque : « Je me souviens de mon arrivée à Moscou, en 81 [...]. Maintenant, c'est un peu comme si je faisais l'amour avec ce soldat russe, comme si toute l'émotion d'il y a 7 ans aboutissait à S. » (*SP*, p. 709). Le mythe

<sup>1</sup> Sur le romanesque comme « enchaînement des circonstances » voir Michel Murat, « Reconnaissance au romanesque », art. cit., p. 225.

romanesque de la passion illégitime rejoint le mythe d'un pays et de son histoire. Cette dimension mythique est d'ailleurs à la fois conventionnelle, puisque la Russie est un « pays éminemment littéraire et édifié par la littérature » comme le remarque Nathalie Froloff<sup>1</sup>, et intime : il s'agit dans ces années non plus de la Russie mais de l'URSS, pays qui a une résonance particulière pour la narratrice. Le romanesque désigne, dans *Passion simple* et *Se perdre*, « ce qui fait roman<sup>2</sup> ». Mais « ce qui fait roman » se construit à la fois aussi bien à partir de modèles culturels partagés que de fantasmes intimes.

### MISE À DISTANCE DU ROMANESQUE DU ROMAN

Si la passion vécue par la narratrice a tous les éléments du romanesque est-elle écrite sur le mode romanesque ? Les mentions même du romanesque témoignent souvent d'une prise de distance avec, sinon le romanesque lui-même, du moins le romanesque tel qu'il apparaît dans les romans qu'a pu lire la narratrice. Ainsi dans *Se perdre*, les remarques sur les « [m]ises en scène qui embellissent tant, élevant la vie à la mesure de la littérature romanesque » (*SP*, p. 810) sont immédiatement suivies d'une considération matérielle « Encore faut-il pouvoir se permettre ce luxe » (*Idem*), considération qu'on retrouve dans *Passion simple* (« [l]es seules données, peut-être, à prendre en compte, seraient matérielles, le temps et la liberté dont j'ai pu disposer pour vivre cela », *PS*, p. 667). Le romanesque du roman peut prendre tantôt le statut de modèle rêvé, tantôt le statut de repoussoir : « toujours vivre ma vie comme un roman-feuilleton » écrit la diariste dans *Se perdre*, avant d'ajouter : « Vivre Anna Karénine, c'était bien la plus stupide chose à faire » (*SP*, p. 842). Ces jeux constants de projection et de distance prennent cependant des formes différentes dans *Passion simple* et *Se perdre*.

*Passion simple* et *Se perdre* n'ont pas la même temporalité. Le récit autobiographique, *Passion simple*, refuse d'adopter la chronologie du roman : « Je ne fais pas le récit d'une liaison, je ne raconte pas une histoire (qui m'échappe pour la moitié) avec une chronologie précise : "il vint le 11 novembre", ou approximative "des semaines passèrent" » (*PS*, p. 667). La narratrice rejette un modèle temporel traditionnel, caractérisé par l'emploi du passé simple, qui ne correspond pas à la vérité de son vécu intime : « je ne connaissais que l'absence ou la présence » (*Idem*). La construction temporelle de *Passion simple*, soulignée par les blancs typographiques, peut se découper en trois parties : la présence de l'amant qui correspond à la répétition d'une attente continuelle (à l'imparfait) ; la séparation (« Il est parti », *Ibid.*, p. 676, qui mêle imparfait et passé composé, c'est la partie la plus longue) ; la fin de la passion (« Maintenant, c'est avril », *Ibid.*, p. 682, majoritairement au présent). Cette temporalité est intime : au romanesque traditionnel des événements s'oppose un autre romanesque, celui de l'évolution des sentiments. Ainsi, on remarque que ce qui pourrait s'apparenter traditionnellement à une péripétie romanesque par excellence, le retour inattendu de l'amant, est bien mentionné dans *Passion simple* (« Il voulait me voir immédiatement, il allait prendre un taxi », *Ibid.*, p. 685), mais rapidement mis à distance (« J'ai l'impression que ce retour n'a pas eu lieu », *Idem*). L'événement ne correspond plus au temps intime de la passion (c'est un retour du passé alors que la narratrice vit maintenant au présent) et donc à la chronologie de l'écriture<sup>3</sup> : il ne sera même pas mentionné dans *Se perdre*. Le journal intime, plus encore que *Passion simple*, explore la durée toute particulière de la passion, marquée par « l'éternel recommencement » (*SP*, p. 810) et la même question : « Qu'est-ce que le présent ? » (*Ibid.*, p. 810). Si *Passion simple*

<sup>1</sup> Nathalie Froloff, « *Se perdre* : un roman russe ? », art. cit., p. 281.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 291.

<sup>3</sup> Annie Ernaux écrit ainsi dans son journal d'écriture : « Quelque chose s'achève. Retour de S., non prévu par l'écriture. C'est comme s'il n'avait pas eu lieu, comme si l'écriture était plus forte maintenant que ma passion réelle. Ce retour tant attendu n'est nulle part dans le temps », *L'Atelier noir*, op. cit., p. 91.

conservait un semblant de « tension narrative<sup>1</sup> », cette tension n'existe plus dans *Se perdre*. L'issue de la passion est connue d'avance, qu'on ait lu ou non *Passion simple*, puisque chaque étape du « cursus invincible » est rapidement prévue par le journal intime (*Ibid.*, p. 732). Nous sommes loin de la « saturation événementielle<sup>2</sup> » de la diégèse, marquée par une structure centrifuge et par l'importance des coups de théâtre. Le temps du romanesque classique et le temps de l'intime ne concordent pas. Le romanesque intime, tel qu'il est vécu par la narratrice, se différencie petit à petit du modèle du romanesque du roman.

La prise de distance de la narration vis-à-vis du romanesque peut être exhibée de manière presque brutale. *Passion simple* et *Se perdre* décrivent la projection du « je » dans des modèles romanesques traditionnels (qu'il s'agisse de modèles jugés légitimes ou de fantasmes à l'eau de rose) mais ramènent également ce même « je » à des images opposées qui réduisent la passion à une pulsion physiologique. C'est alors l'image animale, qui est convoquée : celle de la chatte dans *Passion simple* (« [...] l'évidence inscrite dans les yeux vagues, le silence absent de leur mère : ils ne comptent pas plus pour elles à certains moments que pour une chatte impatiente de courir les vieux chatons », *PS*, p. 665), celle de la chienne dans *Se perdre* (« je me demande si, obscurément, je n'attends pas d'un homme qu'il me féconde – comme une chienne – et ensuite lui montrer les dents », *SP*, p. 755). Ces images animales s'opposent à toute idéalisation du couple. Mais elles n'ont pas la même résonance dans les deux textes. Dans *Passion simple*, l'image animale semble relever de l'analyse, dans *Se perdre*, du sentiment de dérégulation. *Se perdre* passe sans cesse d'un extrême à l'autre, de l'idéalisation christique de l'érotisme à sa réduction physiologique, de l'idéalisation de l'inscription *favola* vue un jour comme un signe du destin (*SP*, p. 820) à l'interprétation de la même phrase comme une « dérision » ironique (*Ibid.*, p. 821). On peut se demander si ce type d'alternance n'appartient pas aussi au registre romanesque, qui concentre les « extrêmes, du côté du pôle positif comme du côté du pôle négatif<sup>3</sup> ». Les moments d'exaltation romanesque alternent avec des considérations désabusées : « Pourtant, cela se résume à ceci : il baise, il boit de la vodka, il parle de Staline » (*Ibid.*, p. 719) ; « Me dire que, cette semaine, l'entrée en possession de sa nouvelle et grosse voiture va certainement l'occuper plus que mon souvenir » (*Ibid.*, p. 727), qui peuvent à leur tour laisser place à de nouveaux moments d'exaltation : « Comment dire ? C'est comme si j'étais pardonnée, puisque cette soirée avec S. fut si passionnée » (*Ibid.*, p. 757). Dans *Passion simple*, l'écriture distanciée n'est plus la manifestation d'un excès sentimental négatif, mais un principe d'écriture : il s'agit de dire le romanesque de manière plate :

J'ai voulu apprendre sa langue. J'ai conservé sans le laver un verre où il avait bu. J'ai désiré que l'avion dans lequel je revenais de Copenhague s'écrase si je ne devais jamais le revoir. (*PS*, p. 686)

L'écriture dépouillée, sans aucun marqueur d'émotion ni même de subjectivité (on ne relève pas de signe de ponctuation exclamatif, d'adjectif ou de nom subjectifs), dévoile toute l'intensité de la passion, mais sur un mode qui n'est plus celui d'un romanesque conventionnel.

L'écriture de *Passion simple* n'est donc pas celle du « témoignage, voire de la confidence » (*PS*, p. 667), mais plutôt celle de l'analyse. Comme le souligne Alain Schaffner, cette démarche est déjà présente dès le choix du titre, *Passion simple* : on peut penser qu'Ernaux envisage d'étudier cette passion « comme on le ferait d'un corps simple en chimie [...] c'est-à-dire en isolant tout ce qui l'entoure. En d'autres termes, il s'agirait d'une passion réduite à ses éléments essentiels<sup>4</sup> ». L'écriture de *Passion simple* se rapproche de celle de l'inventaire, sans implication affective (contrairement à *Se perdre*) et sans jugement : « J'accumule seulement les signes d'une

<sup>1</sup> Raphaël Baroni, *La tension narrative. Suspense, curiosité, surprise*, Paris, Seuil, 2007.

<sup>2</sup> Jean-Marie Schaeffer, « La catégorie du romanesque », art. cit., p. 299.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 297.

<sup>4</sup> Alain Schaffner, « Le temps et la passion dans *Passion simple* et *Se perdre* », art. cit., p. 266.

passion » (*PS*, p. 667) ; « Il n'y a naturellement ici [...] ni ironie ni dérision » (*Idem*). Ernaux retrouve, dans *Passion simple*, la démarche qui était la sienne dans *La Place* : refuser ce qu'elle appelle le « roman » (c'est-à-dire l'idéalisation), dépasser l'intime, rassembler des « signes objectifs<sup>1</sup> ». Ce n'est alors plus la manifestation de l'affectif mais la concentration des signes qui crée l'intensité du récit. Ainsi, le monde extérieur est absent de *Passion simple* ou n'est qu'un prétexte pour mieux revenir à la passion, alors qu'il est bien présent dans *Se perdre*. Le journal intime peut quelquefois oublier la passion, comme le montrent les pages sur Budapest, les considérations sur la ville, aussi bien que sur le vulgaire et la distinction (*SP*, p. 771-772). L'entrée du journal, lors du séjour à Budapest, se termine sur les vitrines de la ville (« Cette façon de regarder les vitrines où s'exposent de minuscules tas de bonbons, des bouteilles de jus de fruits bien rangées. Le kilo de tomates coûte le prix d'une poupée et quatre fois plus qu'un brushing », *Ibid.*, p. 772) alors que chaque paragraphe de *Passion simple* s'achève – toujours, nécessairement – avec la passion.

### LE ROMANESQUE INTIME, UN ROMANESQUE DU ROMAN IMAGINAIRE

*Passion simple* et *Se perdre* creusent l'écart vis-à-vis d'un modèle romanesque (qu'il s'agisse de celui du roman classique ou du roman populaire) qui ne peut plus correspondre avec la passion de la narratrice. Nous rejoignons ici l'analyse de Frank Wagner, lorsqu'il remet en cause la définition du romanesque telle qu'elle a été établie par Jean-Marie Schaeffer<sup>2</sup>. En effet, selon Frank Wagner, cette définition correspond au romanesque tel qu'il a pu être illustré par les formes classiques ou populaires du roman, mais s'applique difficilement au romanesque du roman contemporain. De fait, on peut dire, en paraphrasant ce critique, que *Passion simple* et *Se perdre*, dessinent, une nouvelle « relation au romanesque ». Car ce qui caractérise peut-être le plus la passion telle qu'elle est décrite par Ernaux, c'est, plus que l'histoire vécue, l'histoire rêvée, le roman imaginaire. Le romanesque rejoint une rêverie qui relève à la fois de l'intime (elle est intérieure, elle se vit à la première personne, c'est une activité solitaire) et de la fiction (on s'invente un roman). Le romanesque est alors le rêve même de « l'accomplissement du rêve<sup>3</sup> ».

La rêverie est un état second, entre rêve et réalité, c'est le « rêve que l'on rêve sans dormir » comme dit la chanson « Mon histoire, c'est l'histoire d'un amour » (citée dans *Mémoire de fille*). Indistincte, elle désigne une incapacité du « je », accaparée par son monde intérieur, à s'inscrire et à se projeter dans le monde réel. Ainsi, dans *Passion simple*, la narratrice ne voit pas la rame de métro approcher (*PS*, p. 663). Mais la rêverie n'est pas un état inactif : elle demande à être entretenue, quasi physiquement : elle peut produire d'ailleurs un « spasme de bonheur », un « plaisir physique » comme si le cerveau devenait « un organe sexuel parmi d'autres » (*Ibid.*, p. 671). La rêverie distincte peut prendre la forme, comme le note Élise Huguény-Léger<sup>4</sup>, d'une projection constante du « je » dans des scénarios imaginaires, qu'ils soient malheureux (séparation, infidélité) ou heureux (retrouvailles). Ces romans imaginaires développent des fantasmes qui repoussent les limites du vraisemblable du romanesque traditionnel, comme le montre l'imbrication surprenante de la révolution d'Octobre et la guerre de Sécession, l'histoire russe et *Autant en emporte le vent*, les deux fantasmes privilégiés de la narratrice : « Au fond, le plus grand bonheur serait une coïncidence entre l'amour et l'Histoire,

<sup>1</sup> *La Place*, p. 442.

<sup>2</sup> Frank Wagner, « La relation romanesque. Enjeux contemporains », in Catherine Grall (dir.), « Le roman français vu de l'étranger », *Romanesques*, n°9, p. 17-33.

<sup>3</sup> Northop Frye, *Anatomie de la critique* [1957], traduit de l'anglais par G. Durand, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des sciences humaines », 1969, p. 226.

<sup>4</sup> Élise Huguény-Léger, « Annie Ernaux : une écriture palimpseste ? Inscriptions, effacements et possibilités de réinvention dans son œuvre », in *Annie Ernaux. Le temps et la mémoire*, *op. cit.*, p. 51-68.

une (r)évolution soviétique où nous pourrions nous retrouver, suivant le mythe d'*Autant en emporte le vent* qui aura, à mon insu, formé ma vision des sentiments avant l'âge de dix ans, pour toujours » (*SP*, p. 829). Ces scénarios, d'abord inventés par le « je » peuvent devenir quasi autonomes, et s'imposer au sujet, prenant la forme de croyances, créant un romanesque tout personnel qui brouille les frontières de la fiction et de la réalité. Le roman imaginaire peut ainsi s'imposer avec violence (le « je » devient « obsédée cependant par cette image de lui, souriant et empressé auprès d'une femme », *PS*, p. 673), contraindre la réalité (comme lorsque la narratrice, persuadée de rencontrer par hasard son amant, modère son attitude par rapport à ce « regard imaginaire », *Ibid.*, p. 672), voire supplanter la réalité (« Je le voyais avec elle dans une chambre d'hôtel et rien n'aurait pu à ce moment me convaincre que cette scène était invraisemblable », *PS*, p. 673). Même lorsque le « je » repousse le scénario imaginaire, jugé trop romanesque pour être crédible (« Avoir été la maîtresse d'un agent du KGB, on ne peut rêver plus romanesque, mais cette dimension n'a eu aucune réalité pour moi, les mois passés », *SP*, p. 809), le scénario ne tarde pas à s'imposer à nouveau<sup>1</sup> : « Et si mes lettres étaient conservées comme éléments toujours bons à prendre au moins comme éléments "indécents", pourriture occidentale ? » (*SP*, p. 809) Repousser la force de conviction du roman imaginaire ne semble être possible qu'en invoquant une autre croyance (*PS*, p. 674), ou en donnant une portée symbolique, quasi magique, à des éléments du réel (« Je me lève et je mets l'alliance de ma mère [...] comme un talisman », *SP*, p. 824). Soulignons que cette présence du roman imaginaire intervient dans bon nombre des textes d'Ernaux. Dans *L'Occupation*, la narratrice ne cesse d'inventer, de soupçonner, de voir une réalité imaginaire dont elle est « la proie et la spectatrice » (*L'Occupation*, p. 910). *Mémoire de fille* raconte<sup>2</sup> « l'évolution d'un rêve » romanesque, qui de passif devient actif, quand le roman imaginaire apparaît réalisable (« La fille qu'il verrait apparaître à la colonie l'été prochain serait une fille nouvelle à tous les égards, belle et brillante, qui l'éblouirait, dont il tomberait sur-le-champ amoureux [...] », *Mémoire de fille*, p. 97). S'ensuit alors l'écriture d'une « liste performative » (*Ibid.*, p. 98) : l'héroïne n'attend plus de « vivre une histoire d'amour » (*Ibid.*, p. 25) : elle la vit déjà.

Le roman imaginaire est le roman du romanesque intime, celui que le « je » conserve et ne confie pas. L'écrire et l'analyser dans un texte destiné à la publication, c'est trahir un secret et briser le rêve (« Vous vous jurez d'oublier tout et de n'en parler à personne », *Ibid.*, p. 12 ; « Tant que je ne le racontais pas, je conservais mon rêve », *Ibid.*, p. 92). Face aux romans imaginaires, à ces « millions de romans [qui] s'écrivent dans les têtes, chapitre après chapitre, effacés, repris et qui meurent tous, d'être réalisés ou de ne pas l'être » (*Ibid.*, p. 74) quel est alors le rôle du récit écrit, celui que nous pouvons lire et commenter ? Ce récit cherche à exposer et à décoder des signes d'une réalité qui dépasse la subjectivité, l'intimité (« j'accumule les signes d'une passion [...] comme si cet inventaire allait me permettre d'atteindre la réalité de cette passion », *PS*, p. 667). Le récit écrit, en fixant des signes, atteint une réalité qui n'est plus celle du roman imaginaire. L'inventaire des signes, en dépouillant les caractéristiques de l'objet étudié, lui ôte sa dimension mythique et romanesque. Remarquons que c'est là une caractéristique du récit analytique en prose tel qu'il est écrit par Ernaux. Il s'oppose à une poésie qui ne chercherait pas à déchiffrer, mais à « transfigur[er] par une cascade de métaphores, un épisode réel inavouable » (*Mémoire de fille*, p. 138). Ainsi, dans *Passion simple*, même si la narratrice déclare qu'elle ne cherche pas à « expliquer » sa passion, mais simplement à « l'exposer » (*PS*, p. 667), la recherche d'une compréhension est omniprésente qu'il s'agisse de l'autre (« Je me demandais souvent ce que signifiaient pour lui ces après-midis passés à faire l'amour », *Ibid.*, p. 668), ou de soi-même (la narratrice s'interroge sur son indifférence vis-à-vis des goûts de son amant, *Idem*). Mais, dans le récit écrit, la compréhension devient objective.

<sup>1</sup> Annie Ernaux a d'ailleurs raconté qu'elle avait appris, des années après, que son amant appartenait bien au KGB. Comme l'écrit Nathalie Froloff, « le romanesque rattrape la réalité », art. cit., p. 296.

<sup>2</sup> Toutes les citations de *Mémoire de fille* renvoient à l'édition Gallimard, 2016.

Alors que la passion romanesque était une quête aveugle, jamais satisfaite, des signes qui pouvaient s'avérer décevants ou troublants (comme le signe de l'appel téléphonique manqué qui précède souvent l'appel désiré, « comme une (rare) promesse de bonheur », *Ibid.*, p. 670), la passion écrite, analysée, propose un déchiffrement heuristique. Comme le remarque Élise Hugueny-Léger, l'œuvre d'Ernaux s'apparente très souvent à « un processus de déchiffrement » : « aux interprétations faites sur le coup ou juste après par la jeune femme, la narratrice juxtapose les éclaircissements qu'elle est capable de faire au moment de la narration, avec le recul du temps et une meilleure compréhension<sup>1</sup> ». Ce déchiffrement par superposition d'interprétations explique d'ailleurs la reprise des mêmes thèmes, voire des mêmes sujets, d'une œuvre à l'autre. Le même épisode est réinterprété, compris différemment, éclairé par de nouveaux éléments : ainsi le choix d'un amant plus jeune est-il analysé différemment dans *L'Occupation* et *Les Années*<sup>2</sup>, ainsi la vanité sociale de l'amant soviétique qui cite fièrement les marques de ses vêtements en se rhabillant est-elle ré-analysée dans *La Vie extérieure*. Cependant, la publication de *Se perdre* après *Passion simple* ne semble pas aller dans le sens de ce déchiffrement successif. Au texte de l'analyse, *Passion simple*, succède celui du vécu, *Se perdre*, qui dévoile moins la réalité d'un objet (la jalousie) que la vérité d'un vécu « quelque chose de cru et de noir, sans salut » (*SP*, p. 701) : le romanesque intime reprend le dessus sur l'analyse. Les écrits d'Ernaux ne sont jamais clos, mais il serait erroné de croire que chaque récit apporte sur le récit précédent un *supplément* de sens, une analyse plus décentrée, plus sociologique, plus rationnelle. Publier le journal intime après le récit (comme c'est le cas également pour la publication de « *Je ne suis pas sortie de ma nuit* » après *Une femme*) c'est refuser l'idée d'un approfondissement de sens. C'est proposer une *superposition* et une *succession* de sens.

Le récit n'est pas toujours là pour décoder et dévoiler le sens du vécu et rationaliser le romanesque imaginaire. Il peut, au contraire, permettre de le mythifier, de le revivre, voire de le re-crée. L'écriture tente de fixer un temps qui ne cesse de s'enfuir, de « rester dans ce temps-là » (*PS*, p. 680) et va jusqu'à défier l'écoulement du temps. En racontant, le récit permet de revoir, et de revivre l'épisode passé, si bien que la narratrice finit par se demander « pourquoi il était impossible de passer dans ce jour-là, ce moment-là, de la même façon qu'on passe d'une chambre à l'autre » (*Ibid.*, p. 679). Le fait d'écrire va avec celui de lire (la narratrice écrit qu'elle relit son journal, qu'elle relit les pages qu'elle vient d'écrire). Écrire, c'est écrire quelque chose qu'on pourra lire, relire, donner à lire aux autres, et ainsi revivre et faire revivre. Écrire et relire deviennent alors des actions au même rang que celles de « regarder » et de « toucher » (*Ibid.*, p. 680). Dans la lecture des textes romanesques, la narratrice ne retrouve plus seulement ce qu'elle a vécu, mais ce qu'elle a écrit ou ce qu'elle aurait pu écrire (« Ça, je pourrais le signer », *SP*, p. 870). La rêverie brouille les frontières entre réalité et imagination, conscience et inconscience (ainsi les rêves prennent une place de plus en plus importante dans *Se perdre*), mais aussi entre roman imaginaire et roman écrit. Ainsi, le désir de vivre une histoire à la *Autant en emporte le vent* sur fond de révolution soviétique s'accompagne-t-il du désir de « [s]'engager dans un livre » (*SP*, p. 855). Il devient même quelquefois difficile de savoir si la narratrice parle du roman vécu ou du roman écrit : « La fin de mes livres, sauf *La Place* et *Une femme*, a été souvent insipide, inutile, rupture de l'écriture plutôt que conclusion, fin. Peut-être, malgré mes désirs, en sera-t-il de même avec le roman S. » (*Ibid.*, p. 825) : comment comprendre l'italique ? Que désigne le « roman S » ?

<sup>1</sup> Élise Hugueny-Léger, « Annie Ernaux : une écriture palimpseste ? Inscriptions, effacements et possibilités de réinvention dans son œuvre », art. cit., p. 63-64

<sup>2</sup> Sur la spécificité des *Années* comme reliant les fils des récits précédents, « entre totalisation et incomplétude, entre relecture et effacement de la mémoire », voir Aurélie Adler, « Les Années, livre-somme retissant les fils de l'œuvre », in *Annie Ernaux. Le temps et la mémoire*, op. cit., p. 69-86 (citation p. 83).

*Passion simple* et *Se perdre* montrent que la méfiance d'Ernaux vis-à-vis la forme traditionnelle du roman ne s'accompagne nullement d'un rejet du romanesque. Le romanesque, d'abord évoqué par le modèle des lectures, est peu à peu redéfini par l'expérience de l'intime, dont l'expression la plus aboutie est la rêverie. C'est ce qu'Ernaux appelle *passion*. Mais l'écriture de cette passion semble vouée à l'échec. N'est-elle pas toujours dérisoire lorsqu'on admet qu'aucun de ces « signes objectifs de la réalité » analysés par le récit « ne fait le poids devant le roman » imaginaire, celui « qui s'écrit tout seul en une nuit, sur le mode du *Lac* de Lamartine, des *Nuits* de Musset, du *happy end* des *Orgueilleux* avec Gérard Philippe et Michèle Morgan courant vers l'autre, de toutes les chansons » (*Mémoire de fille*, p. 74) ? Le texte écrit ne peut rivaliser avec le romanesque de la rêverie, le romanesque du roman imaginaire, contrairement à la chanson, qui possède une puissance évocatrice spécifique<sup>1</sup>). Il n'est que le « résidu, la petite trace », du « roman non écrit », du « texte vivant » (*PS*, p. 683). Mais comme le note Élise Huguény-Léger, le résidu n'est pas seulement ce qui reste : « c'est ce qui est inscrit dans le corps, l'imaginaire ou la pensée<sup>2</sup> ». Quand bien même les deux textes, le texte vivant et le texte écrit, se détacheraient de l'autrice, pour ne lui être plus « rien » (*PS*, p. 683), le résidu demeure. Quand le « je » du passé n'a plus rien à voir avec le « je » qui écrit, le texte-résidu est la trace du « gouffre entre l'effarante réalité que ça arrive, au moment où ça arrive, et l'étrange réalité que revêt, des années après, ce qui est arrivé » (*Mémoire de fille*, p. 151). Les textes, qu'il s'agisse d'un récit autobiographique (*Passion simple*) ou d'un journal intime (*Se perdre*), ne sont plus intimes, une fois publiés. Ce sont des textes « entre la vie et la littérature », qui « compare[nt] le contenu des romans [...] avec la vie<sup>3</sup> », des textes qui soulignent à quel point la vie peut quelquefois sembler moins crédible que le roman (*PS*, p. 681). Au lecteur ou à la lectrice de se confronter à ce vertige intime entre la fiction du romanesque et la fiction de la réalité.

Laélia VÉRON  
 Université d'Orléans,  
 POLEN-CEPOC

<sup>1</sup> Sur la chanson comme « agent métonymique », voir Bruno Blanckeman « La chanson, les chansons », in *Annie Ernaux. Le temps et la mémoire*, *op. cit.*, p. 442-458.

<sup>2</sup> Élise Huguény-Léger, *art. cit.*, p. 59.

<sup>3</sup> Alain Schaffner « Le romanesque : idéal du roman ? », *art. cit.*, p. 273.



ENTRETIEN

## ENTRETIEN AVEC GRÉGOIRE BOUILLIER

*Cet entretien a eu lieu le 21 juin 2018, à l'Écritoire, place de la Sorbonne à Paris. Dehors se préparait la Fête de la musique et nous avons quitté la terrasse pour l'intérieur où nous avons réussi à nous entendre et à nous « incomprendre » malgré les bruits du percolateur, des couverts, des serveurs et du match de football France-Pérou à la télévision.*

Anne COUDREUSE : Vous avez publié en 2002 *Rapport sur moi*, un récit autobiographique très bref sur votre enfance et le passage à l'âge adulte. Vous relatez une forme très littéraire de délire où vous avez vécu en lisant votre vie comme celle d'Ulysse : « Si je n'étais rien aux yeux du monde ni de personne, j'existais pour *L'Odyssée*, et cela légitimait enfin ma présence sur Terre. Le livre m'avait baptisé. Je n'étais pas Ulysse, confusion qui ne m'a jamais effleuré, mais le cycle se perpétuait à travers moi. » En 2004, vous avez publié *L'Invité mystère* et *Cap Canaveral* en 2008 chez Allia, avant un silence de presque dix ans, pour revenir à la littérature avec *Le Dossier M*, dont le livre 1 (873 pages) a paru chez Flammarion en août 2017 et le livre 2 (869 pages) en janvier 2018.

Est-ce que le romanesque pour vous, c'est l'intrusion de la littérature dans la vie ? On pourrait le penser à la lecture de votre premier livre qui fait la part belle à *L'Odyssée*, mais également du deuxième où *Mrs Dalloway* de Virginia Woolf joue un rôle décisif (« le livre posé sur la table de nuit », comme l'indique la quatrième de couverture) ?

Grégoire BOUILLIER : La vie est romanesque en elle-même puisqu'elle est la première source de nos émotions et qu'il n'arrête pas de s'y passer des choses qui, bien souvent, nous prennent par surprise. Mais elle l'est aussi parce que la littérature – ainsi que les films, etc. – n'arrête pas de s'inviter dans nos existences pour en révéler le romanesque et même le susciter. Par exemple *L'Odyssée*. En 2002, lorsque j'ai écrit *Rapport sur moi*, j'avais 40 ans et j'avais aimé certaines femmes et il se trouve que ce que j'avais vécu avec chacune correspondait à ce que vit Ulysse avec Calypso (il s'ennuie sur son île et rêve de prendre le large), avec Circé (le fait d'être transformé en pourceau...), avec Nausicaa (la jeune fille...). Cela collait parfaitement. C'était même assez fou. *L'Odyssée* a tracé une cartographie amoureuse incroyablement opérationnelle. Alors que ce texte date de plus de 2500 ans, chacun peut, encore aujourd'hui, y retrouver son histoire et lui donner un sens, en l'occurrence homérique, ce qui est bien flatteur... Mais attention : il n'y a pas, de ma part, la volonté de « littéraliser » mon existence. C'est juste que, lisant *L'Odyssée*, je m'y vois soudain. Je m'y reconnais tout entier. Je comprends a posteriori certaines choses. C'est de l'ordre de la révélation ! Certains livres illuminent notre existence. Ils la fécondent en mettant sur nos expériences vécues des mots là où nous n'en avons pas encore. Et cela modifie notre façon de voir, de penser et, au bout du compte, d'agir. Parce que nous sommes des êtres de langage, il n'y a que la littérature pour avoir cet effet existentiel. La musique n'a pas ce pouvoir. La peinture non plus. Il n'y a que la littérature pour s'inviter réellement dans nos existences. C'est une espèce de cercle vertueux – et vicieux aussi... Les livres alimentent la vie, qui elle-même fabrique d'autres livres et ainsi de suite. Comment aimerions-nous si nous n'avions pas lu les romans qui, depuis des siècles, nous disent ce qu'est l'amour ? C'est cette boucle-là que je trouve passionnante. Nous croyons vivre dans la réalité mais nous vivons dans un système de représentations, dans une fiction si vous voulez. D'une certaine façon, tout est faux ! Et tout est vrai en même temps. Je me suis aperçu récemment que l'un des tous premiers livres qui m'ont marqué, lorsque j'avais une dizaine d'années, ce sont *Les Mémoires d'un âne* de la Comtesse de Ségur. Ce livre m'a tellement ému à l'époque que je peux dire que c'est le livre qui m'a fait découvrir la littérature, comme un jour un vin fait découvrir le vin, un tableau fait découvrir la peinture, etc. Or, que raconte ce livre ? Les

tribulations d'un âne qui passe de maître en maître avant de trouver enfin un endroit où il peut vivre heureux. Un « chez lui ». Exactement comme Ulysse ! Il y a un lien. C'est la même histoire que *L'Odyssée*. Le même voyage d'îles en îles, de malheurs en malheurs, avant d'arriver à Ithaque ! Il n'est donc pas surprenant que j'aie retrouvé Homère à l'âge adulte. Mais surtout, il se pourrait que, dans ma vie, je me sois arrangé pour vivre des « aventures homériques » parce que je me serais identifié à Cadichon quand j'étais gosse et, par la suite, cela aurait inconsciemment décidé de certains de mes choix. Quand je dis que je ne me suis jamais pris pour Ulysse, c'est peut-être parce que je me prends depuis toujours pour un âne... Les livres ne restent pas lettre morte en nous. Et il n'y a pas que moi : dans *L'Invité Mystère*, j'ai raconté comment une femme s'est comportée un jour exactement comme Mrs Dalloway, parce qu'elle avait adoré ce roman. Elle l'avait pris pour elle. Ce qui est l'essence même du romanesque, non ? Vivre secrètement sa vie comme une héroïne de roman... Cela cache peut-être une faillite psychique, et alors ? Nous sommes tous en faillite, plus ou moins. *Le Dossier M* n'arrête pas de mettre en doute ce que nous appelons la « réalité ». Et ce qui me plairait, bien sûr, c'est qu'il produise quelque chose chez un lecteur qui, à son tour, écrira peut-être un livre qui aura lui-même un impact dans la réalité. Il y a une histoire officieuse qui lie la vie et les livres. Une histoire secrète. Nous sommes déterminés socialement, familialement, génétiquement, mais aussi littérairement. Pour moi, le romanesque n'est donc pas l'apanage des livres. D'ailleurs, rien ne m'énerve davantage que les écrivains qui prétendent que la « vraie vie » se trouve dans les livres. Sous-entendu, notre existence est nulle, elle est affreuse, décevante, minable, haïssable, beurk. C'est vrai, mais c'est totalement faux aussi. La « vraie vie » est d'abord ce que les hommes en font. Et si on veut parler du fait que nous mourrons à la fin, les livres aussi se terminent... Pour moi, ce genre de discours tient de la posture. C'est véniel. C'est une façon pourrie de justifier l'art. Alors que l'art n'a pas besoin de justification ! C'est comme les ennemis de la République : heureusement qu'ils sont là pour la justifier. La religion fonctionne sur la même détestation de la vie. Il s'agit toujours de nous dégoûter de l'existence et de nous convaincre que la « vraie vie » est « ailleurs ». Très peu pour moi ! L'art ne sauve pas de la vie car il en fait partie. Les deux fonctionnent ensemble. Ils s'alimentent l'un l'autre et ne cessent d'interférer ensemble. Ils sont en tension permanente *dans le même plan* ! Cette façon de séparer et d'opposer l'art et la vie est, selon moi, totalement idéologique. C'est de l'ordre du contrôle social. Si la vraie vie est dans les livres, à quoi bon changer les conditions d'existence ? Avec de tels raisonnements, c'est sûr que notre situation ne risque pas de s'améliorer. Il s'agit toujours de nous déposséder de ce que nous vivons. De nous rendre toujours plus pauvres de nous et, en définitive, coupables. Inversement, cela produit des livres inoffensifs... Mes livres font l'éloge de la vie. À aucun moment ils ne la déprécient. Au contraire ! J'essaie de faire passer le message que l'existence est une incroyable aventure, à la fois terrible et drôle et absurde et tout ce qu'on veut encore. Il n'y a pas d'autre vie que celle que nous vivons et les livres en font magnifiquement partie, même ceux qui la dénigrent. C'est ça le sens de « on croit tout savoir mais on oublie le livre posé sur la table de nuit ».

A. C. : Vous avez vécu, avec une lectrice rencontrée lors d'une soirée littéraire en province, une nuit incroyable que vous racontez dans *Cap Canaveral*. Vous évoquez « le romanesque de son existence » (Livre de poche, p. 103). Que voulez-vous dire par là ?

G. B. : Je rencontre cette très jeune fille qui vivait quelque chose qui m'a – comment dire ? En cachette, elle donnait des somnifères à sa mère et quand celle-ci dormait, elle se glissait dans sa chambre pour l'observer pendant son sommeil, la dénuder, la caresser même, dans une sorte de rituel terriblement érotique et transgressif, auquel elle a voulu m'associer en tant que l'auteur de *Rapport sur moi*. Au-delà de la dimension scandaleuse, ce qui m'a bouleversé, c'est de l'imaginer vivre ça au quotidien. Imaginez que ce soit vous ! Bien sûr, vous ne le dites à

personne ; c'est un secret que vous cachez et ne pouvez partager avec personne et il n'y a rien de plus romanesque que les secrets qu'on dissimule. Cette jeune fille vivait une situation totalement romanesque. Pour moi, elle est une héroïne de Georges Bataille ou de Barbey d'Aurevilly. Le romanesque est-il lié à l'interdit, à la transgression et à la solitude infinie qui va avec ? J'imagine qu'on peut aussi faire tout un roman d'une feuille qui tombe d'un arbre. Pas de problème. Le romanesque se trouve d'abord dans notre regard. Mais c'est vrai qu'il s'impose à nous dès lors qu'il se passe quelque chose de hors-norme, qui échappe aux comportements normaux et sociaux. Dès que nous cessons de nous conformer, nous entrons dans le romanesque de notre propre existence. C'est une aventure en soi, unique, inaltérable. C'est strictement individuel et personnel. Ce pourquoi les criminels fascinent autant. Ce n'est pas leur crime qui est fascinant, pas du tout, c'est le monde dans lequel ils entrent en commettant un crime, c'est l'être qu'ils deviennent, ce qu'ils vivent, eux, tout seuls, en marge, auquel nul ne peut avoir accès car ils se trouvent maintenant de l'autre côté du monde. Ils voient désormais avec des yeux rouges ou jaunes. Ce que vivait cette jeune fille était incroyablement littéraire à ses yeux aussi. Elle le vivait ainsi. Elle en avait conscience. D'ailleurs, c'est à un écrivain qu'elle a révélé son secret. Pas à moi nommément mais à l'auteur du *Rapport sur moi*. Ce n'est pas un hasard. Nos vies, pourvu qu'elles s'inventent elles-mêmes, sont romanesques car elles se hissent alors au niveau de la fiction en sortant de la fiction sociale qui prétend les tenir en laisse. N'importe quelle expérience réellement vécue est romanesque car elle est par définition émouvante.

A. C. : Vous êtes particulièrement sensible et attentif aux phénomènes de répétitions. Dans *Rapport sur moi*, c'est la répétition de la disparition de Mme Fenwick qui retient votre attention. Dans *Le Dossier M*, vous montrez que M serait une sorte de reprise de votre premier amour, Béatrice (déjà présente dans *Rapport sur moi*), ce dont vous ne prenez conscience qu'en écrivant le livre. « Nous pensons vivre notre vie, mais nous ne faisons que revivre notre existence. Nous sommes des palindromes qui tournons sans fin dans la nuit et le feu nous consume. Sauf que nous l'ignorons et ne voulons pas le savoir. Qui veut être libre ? » (p. 557). La répétition serait-elle l'inscription du romanesque dans la vie, une structure littéraire qui informe la vie ?

G. B. : Ce palindrome est le titre d'un livre de Guy Debord, *In girum imus nocte et consumimur igni*. C'était rigolo de détourner cette citation et de la placer dans un contexte sentimental. Je préfère ajouter des couches de complexité, parce que cela enrichit le texte, ça l'ouvre vers d'autres ailleurs, ça le bouscule, le rend vivant, moins unilatéral. Il y a aussi une intention politique de ma part, une ironie, un hommage à Debord, puisque le détournement était un principe situationniste. CQFD. Dans *Le Dossier M*, le principe de reprise est constant. Il est fondamental. Il est la clé de l'histoire avec M. Les choses n'arrêtent pas de se reprendre, et pas forcément sous forme de caricature, pour paraphraser Marx. Parfois c'est la première fois qui est caricaturale. J'ai une conception cyclique des choses, assez grecque, pas du tout allemande. Je ne crois pas qu'il y a un début et une fin de l'Histoire. Chaque fois que je me penche sur mon existence et que j'essaie de la comprendre, je tombe sur des éléments qui se reprennent. C'est comme si on avait chacun une petite *Odyssée* psychique personnelle et qu'on n'arrêterait pas de la parcourir sous différents angles. Je vous rappelle que, à la fin de *L'Odyssée*, lorsque Ulysse retrouve Pénélope, il doit de nouveau s'en aller, quitter Ithaque, chercher ailleurs sur Terre un endroit. Son voyage n'est pas terminé. Il ne se finit jamais. C'est comme la Terre : elle n'arrête pas de tourner sur elle-même et autour du soleil. C'est pareil pour nous. En tout cas, on vit les choses une première fois, où on reçoit un choc émotionnel et l'incrédulité ; on les revit une deuxième fois, très mystérieusement, mais sans doute parce que notre cerveau est désormais câblé pour cela. Ou comme une blessure qui ne se referme jamais. Et cette deuxième fois, on

voit ce que l'émotion et l'incrédulité nous avaient empêché de voir la première fois. On découvre quelque chose de nouveau. Et ainsi de suite. Nous n'arrêtons pas de creuser notre sillon. De tourner en rond dans la nuit, oui, mais chaque tour desserre l'étau, élargit le cercle, j'ai envie de dire le nœud coulant. Chaque tour nous dessille un peu plus les yeux. Nous les ouvre toujours plus grands. Nous repassons en permanence par nos cases départ en les appréhendant sous des facettes nouvelles, qui nous avaient échappé jusque-là. Une des questions que pose *Le Dossier M*, c'est de savoir pourquoi nous tombons amoureux d'une personne en particulier alors que nous croisons trois mille, dix mille ou cent mille individus au cours de notre existence ? Pourquoi cette personne nous tape-t-elle dans l'œil ? Je ne parle pas ici de relations sexuelles. Le désir, lui, n'est pas très regardant. Alors que l'amour est très regardant. Il élit une personne parmi cent mille ! Pourquoi ? Pourquoi Madame Arnoux pour Frédéric ? Si nous distinguons quelqu'un dans la multitude, nous devons avoir nos raisons. Ce n'est pas par hasard ! Cela ne tombe pas du ciel. On s'interroge toujours sur les raisons d'un échec amoureux mais jamais sur celles d'une rencontre. C'est stupide ! Ces raisons qui nous font choisir un individu en particulier nous appartiennent ; elles viennent de loin, elles viennent de nous ! Ce qui n'épuise pas le mystère mais le précise ! Car si nous sommes inconsciemment conduits à reproduire certaines situations, ces situations ont leurs propres secrets. C'est ce que, de façon très concrète, j'ai découvert en écrivant cette histoire de M. À savoir que nous avons un destin parce que notre existence est sous l'influence de certaines figures qui nous assignent psychiquement par la suite. Notre premier amour, il est réellement pour la vie car il définit un type de personne auquel nous sommes désormais voués. La mémoire est dynamique, un psy dirait sans doute névrotique mais je ne suis pas psy. En tout cas, notre passé n'est pas figé dans de l'ambre, il n'est pas derrière nous mais toujours devant nous, comme une carotte qui nous tire ou un moteur qui nous pousse. Lorsqu'on tombe amoureux, on ne pense pas qu'on retombe en fait amoureux. On croit que c'est neuf. C'est l'un des subterfuges de la mémoire. Ainsi pouvons-nous revivre notre histoire d'amour en toute innocence. Mais c'est un leurre et il a fallu que j'écrive *Le Dossier M* pour découvrir le pot aux roses. Renouer tous les fils. Je sais aujourd'hui que M doit tout à une jeune fille qui s'appelait Béatrice et qui fut mon premier grand amour lorsque j'avais 15 ans. Ce dont je n'avais absolument pas conscience lorsque j'ai rencontré M. J'avais complètement oublié Béatrice. Elle était un souvenir, rien de plus. Quarante ans plus tard, cela faisait belle lurette que je ne pensais plus à elle ; sauf qu'elle pensait toujours à moi ! Ce que j'ignorais, bien sûr. À ce moment-là, je me posais uniquement la question de M. Je me demandais : mais qui est cette fille ? Pourquoi elle ? Etc. Je ne comprenais pas. Écrire *Le Dossier M* a permis de déchirer le voile de mes apparences. Ça sert à ça d'écrire. À faire sortir la vérité du puits. À voir le tableau dans son ensemble et non seulement depuis son point de vue à lui, qui nous cache l'essentiel. L'histoire n'est terminée que lorsqu'elle est écrite car c'est l'écrire qui la révèle à elle-même. Si je n'avais pas écrit *Le Dossier M*, je serais resté dans l'illusion de la reprise. Aujourd'hui, je sais qui fut M pour moi. Je connais la vérité qui fut la mienne. Ce que j'ignore, en revanche, c'est qui fut M en dehors de moi. Avec qui elle me confondit de son côté, puisque la reprise n'oublie personne. Entre les individus, il y a toujours erreur sur la personne. C'est un secret bien gardé, mais c'est une loi générale.

A. C. : Avez-vous l'impression de vivre une vie très romanesque ? Est-ce que c'est ce qui vous a poussé à devenir écrivain ? Quelle serait votre définition du romanesque, dans la vie et dans la littérature ? En avez-vous une vision plutôt positive ou plutôt négative ?

G. B. : J'ai une bonne nature. Quand je suis né, il paraît que je riais ! J'ai donc tendance à voir le meilleur. Je fuis la tristesse. Il faut dire que ma famille, les suicides à répétition de ma mère, mon frère mort du sida, les drames qui ont émaillé ma vie d'enfant comme tous les enfants ont les leurs, tout ça m'a éduqué au tragique de l'existence. Cela m'a prédisposé au bordel, à

l'absurdité de tout et à la joie qui va avec, comme un antidote. Ce qui m'apparaît anormal, c'est lorsque tout se passe « normalement ». J'ai alors le sentiment du factice. J'étouffe tout de suite. Alors que je me sens dans mon élément dès qu'il survient quelque chose de surprenant, d'incongru, même s'il s'agit d'un drame, ce que je ne souhaite toutefois jamais, car je ne crois pas au malheur. Le malheur m'ennuie. Le malheur, c'est la norme, non ? Je ne le refuse pas, mais j'aime tout ce qui le conteste. Quelqu'un m'a dit un jour qu'il m'arrivait tout le temps des trucs bizarres. Des trucs qui n'arrivaient qu'à moi. Comme si je les attirais ou que j'avais une espèce de don. Je ne sais pas si c'est vrai. Je crois surtout que je fais un peu plus attention à ce qui se passe d'étonnant que la moyenne des gens. Cette personne faisait référence au prix Décembre qui m'a été décerné pour *Le Dossier M*. Et c'est vrai que, de façon extravagante, j'ai reçu ce prix littéraire, mais sans la dotation de 30 000 euros. Ce qui, de mémoire de prix, n'est jamais arrivé à aucun lauréat avant moi. J'adore cette histoire parce qu'elle fait histoire, justement. Parce qu'elle sort de l'ordinaire. Elle est tellement improbable. Elle est tellement à l'image de ma vie. Je reçois le prix le mieux doté de tous les prix littéraires et quand ça tombe sur moi, vlan, il devient le prix le moins doté de tous les prix littéraires ! C'est génial, non ? Alors que je n'y suis strictement pour rien ! C'est un truc qui m'arrive malgré moi. J'aurais pu être déçu, mais pas du tout. Le côté improbable des choses emporte tout chez moi. Dès que ça déraile un peu, je jubile. C'est mon côté free jazz. C'est l'imprévu qui rend la vie passionnante. Cela me permet tout de suite de me raconter une histoire ! Car c'est ce que je fais : me raconter des histoires. Faire tout un roman de ce qui a lieu. Ou plutôt, révéler le roman qu'est la réalité. J'ai un rapport tout à fait imaginaire à la réalité. Mais sinon quoi ? Avoir comme tout le monde un rapport marchand au monde ? Je préfère ne pas, comme dirait Bartleby. Écrire des livres, c'est aussi quelque chose d'improbable dans ma vie. Je n'ai jamais rêvé être un écrivain. Jamais eu ce fantasme. Au départ, je faisais de la peinture. L'écriture s'est imposée peu à peu. C'est pour ça qu'écrire me plaît autant. C'est quelque chose qui n'était pas du tout prévu et qui, vu d'où je viens, était presque interdit. D'ailleurs, je ne me prends toujours pas pour un écrivain. Je ne sais pas ce que ça veut dire. Je laisse ça à ceux qui savent. Je suis toujours intrigué quand un écrivain dit qu'il a toujours voulu en devenir un. Qu'avant même d'écrire il rêvait d'être écrivain. Ça veut dire quoi au juste ? Ça signifie se projeter dans une image, non ? J'y vois une sorte de piège. Quelque chose de social. Pour moi, écrire est une activité asociale. Si j'écris, c'est uniquement pour raconter et élucider certains mystères dont j'ai été le témoin. Ce qui me fascine, c'est ce qui a réellement lieu. Ce qui se passe pour de vrai est tellement... dingue ! C'est ça la vérité. Il suffit d'ouvrir les yeux. Mais encore faut-il les ouvrir... La plupart d'entre nous avons tellement peur de perdre le contrôle que nous nous dépêchons de ramener l'incompréhensible au compréhensible. Nous collons des rustines partout pour préserver l'ordre fictif des choses. Sauf que ça ne marche pas. Le réel n'arrête pas d'effondrer nos certitudes et cette façon qu'a le réel de faire effraction dans nos vies, voilà ce que je tente de restituer. C'est ça qui me procure le plus d'émotions. Cela me met en joie. Chez moi, la littérature arrive après la vie. Elle vient en témoigner. Je ne fais rien dans l'intention d'écrire, non, je vis des trucs, je laisse les situations arriver, j'essaie d'être heureux, comme tout le monde, et si ça se passe mal – et ça se passe toujours mal, non ? – je sais que j'ai l'écriture pour m'en sortir.

A. C. : Vous écrivez dans *L'Invité mystère* (p. 27) : « je n'invente rien car j'ai beaucoup trop d'imagination pour cela. » Dans le livre 2 du *Dossier M*, vous écrivez : « La réalité a plus d'imagination que nous. [...] Ce qu'on appelle la réalité. Qui est la somme de toutes les imaginations qui la composent, augmentée de la sienne propre ». (p. 284) Plus loin vous notez : « Car tout cela eut lieu, pour de vrai, dans la vraie vie, comme on dit. Il s'agit ici de *l'imagination de la réalité* » (p. 561). On trouve même une façon de congédier l'imagination : « Fuck l'imagination » (p. 694). Un souvenir d'enfance présenté comme traumatique dans le livre 1 (p. 10) du *Dossier M*, et comme inaugural d'un rapport au monde, est dénoncé comme

faux et comme invention dans le livre 2 : « Je n'ai jamais tué une petite mésange à bec noir le jour de mon dixième anniversaire » (p. 728). Pourriez-vous expliquer quels rapports entretiennent pour vous le romanesque et l'imagination ?

G. B. : La réalité a une imagination folle qui défie la nôtre. Elle est la plus puissante des fictions. C'est au-delà du bien ou du mal. Au-delà de nos sentiments. Au-delà des horreurs qui se produisent. Je le redis, je ne trouve pas la réalité décevante, triste, plate, ennuyeuse, etc. C'est un sentiment qu'on pouvait peut-être avoir il y a un siècle, lorsque la morale bridait salement les individus et que le temps social était beaucoup plus lent qu'il ne l'est aujourd'hui. Mais aujourd'hui tout s'est accéléré. À chaque instant nous recevons des informations qui sont proprement sidérantes. Le temps de lire un livre, il s'est passé dix mille choses dans le monde. Ce n'était pas le cas du temps de Flaubert : il se passait plus de choses dans *Madame Bovary* que dans le temps où on le lisait. De là le syndrome d'Emma, d'ailleurs. Mais le rapport de force s'est inversé. Aujourd'hui, plus personne ne peut ignorer qu'il vit dans une fiction généralisée. Trump est une fiction. L'ultra-libéralisme est une fiction. Moi répondant à vos questions, c'est aussi de l'ordre de la fiction. C'est fabriqué. C'est-à-dire que tout pourrait se passer autrement. Voir les choses comme ça change tout. Cela libère. On n'est plus face à un mur. Mais cela pose évidemment la question des livres qui inventent des histoires dans un monde qui en invente à foison. À partir du moment où il se passe moins de choses dans les livres que dans la vraie vie, les romans ont du souci à se faire. D'ailleurs, la plupart courent désormais après la réalité. Ils lui empruntent ses histoires. Ils sont de moins en moins des œuvres de l'imagination. Il y a une phrase de Chesterton que j'aime bien : « Les romans sont à la mesure de l'homme. » Pour lui, c'était une critique du roman car, en tant que catholique convaincu, il pensait que la « mesure de l'homme » ne pouvait pas rivaliser avec celle de Dieu. Je ne suis pas croyant. Ou plutôt, je crois au réel. Au lieu d'écrire des livres qui seraient à la mesure de mon imagination, j'écris donc des livres qui cherchent à être à la hauteur de la réalité. C'est ça l'enjeu. Car il y a un enjeu. La littérature ne peut pas se réduire à des centaines de bouquins mis en compétition deux fois l'an avant que d'autres les remplacent aussi vite selon un turn-over purement commercial et une obsolescence programmée pour faire tourner la machine. Ce n'est pas le marché qui peut décider de la littérature, même si tout est fait pour ça et que nombre d'auteurs sont complices. Il s'agit, au contraire, d'en avoir par-dessus le marché. Dès qu'ils s'honorent d'eux-mêmes, les livres retrouvent leurs origines humaines. Car c'est ça un livre : une expression typiquement humaine dans un temps donné. Ce n'est pas une expression marchande. Je ne sais pas pour vous, mais lorsqu'il nous arrive quelque chose d'important dans la vie, on a beaucoup de mal à lire un roman. Les romans fonctionnent très bien quand on s'ennuie, quand on ne vit rien de particulier ; dans ce cas, ils remplissent parfaitement leur rôle de divertissement, d'évasion, de connaissance. Mais dès que la vie reprend ses droits, ils s'effondrent. Ils ne tiennent plus la route. On mesure soudain à quel point ils sont en dessous de la réalité. À côté de la plaque finalement. C'est ça le problème. Les lecteurs, mais aussi les écrivains, tout le monde en fait a bien compris que la réalité dépasse aujourd'hui la fiction. À quoi bon des romans alors ? Sans compter les séries télé, etc. La littérature a un problème aujourd'hui – ou bien c'est notre époque qui a un problème avec elle –, en tout cas, on est passé de la civilisation de l'écrit à la civilisation de l'image et, du coup, la littérature se trouve un peu dans la même situation que la peinture au moment de l'apparition de la photographie : elle va devoir se réinventer si elle veut rester dans la course. Faute de quoi, elle n'aura plus rien à proposer que sa propre nostalgie, ce qui commence d'ailleurs à être le cas. Cela a son charme, certes, mais si l'avenir de la littérature se trouve derrière elle, c'est triste. Il est vrai que le temps de la lecture, qui est un temps long, n'aide pas... Bon, je dis peut-être des conneries. Mais je sais qu'avec *Le Dossier M*, j'ai cherché à écrire un livre qui, à son petit niveau, relève le défi de la mortification marchande de la littérature. Pas un livre qui se repose sur les vieux lauriers

de la littérature, mais un livre vivant, un livre qui cherche à aller de l'avant. C'est ainsi que je prends en compte internet avec le site du *Dossier M*, la bande dessinée avec le roman-photo, etc. Quand je dis que « l'imagination de la réalité est la somme de toutes les imaginations qui la composent, augmentée de la sienne propre », je pense par exemple aux SMS de M qui ne me sont pas arrivés et cela a eu des conséquences inouïes que je raconte dans *Le Dossier M*. Or, il n'y a pas eu d'intervention divine ni rien, il s'est juste passé quelque chose qui n'était pas prévu, un dysfonctionnement qui n'implique personne. Un miracle en ma défaveur, si vous voulez. Tout ce que je peux dire, c'est que cela a eu lieu. Aussi délirant cela soit-il, ces SMS se sont perdus dans la nature. Voilà. C'est ça, l'imagination de la réalité. C'est ce qui se produit sans raison, sans explication, pour le meilleur ou pour le pire et cela défie notre entendement. Et moi, je ne cherche pas à expliquer, non, je veux seulement montrer à quel point cela défie la raison. Je veux faire ressentir le choc.

A. C. : Vos livres se caractérisent par une très grande drôlerie et un sens de l'humour, de l'ironie, de l'antiphrase, de la trouvaille dans les jeux de mots et les transformations de formules normalement figées dans la langue. *Le Dossier M* est rédigé dans une langue écrite-parlée qui participe de cet humour. Est-il compatible selon vous avec le romanesque ?

G. B. : Quand j'écris, je veux qu'il se passe quelque chose sur la page. Je ne veux pas m'ennuyer. Je cherche à me surprendre moi-même. Il faut que ce soit aussi une aventure. Sur la page, je veux que ce soit vivant. J'essaie de m'enchanter, de me faire rire, de me faire pleurer, d'éprouver un maximum de sensations, avec l'espoir que si je ressens ce que j'écris, le lecteur le ressentira aussi. Sachant que je suis mon propre lecteur. Quand j'écris, le lecteur que je suis aussi participe de l'écriture. Il lit par-dessus mon épaule et moi qui écris, je suis à l'écoute de ses réactions. S'il rit, c'est que ce doit être bon. S'il s'ennuie, j'en tiens compte. Par exemple, j'écris : « Ah, tu t'ennuies ? Tu n'as encore rien vu ». Le texte prend en charge ses propres effets. Il est lui-même un élément du récit. Au lieu de gommer ses imperfections comme c'est l'usage, j'en fais une matière littéraire. L'un des principes d'écriture du *Dossier*, c'est d'avoir intégré dans le récit ce qui se trouve hors champ et qui doit généralement rester hors champ. Pas cette fois ! Le hors champ fait partie du récit et l'y intégrer change la nature du texte. C'est comme ouvrir la fenêtre de la littérature et y faire entrer l'air. Alors que la règle, c'est de dissimuler les conditions de production, qu'il s'agisse des vêtements fabriqués au Bangladesh par des gosses ou des livres. Ne pas jouer totalement le jeu, s'inventer ses propres règles plutôt que de suivre celles déjà fixées, c'est un début. C'est excitant. Et le lecteur sent bien qu'il se passe quelque chose qui modifie le pacte de lecture auquel il est habitué, où il doit rester sagement à sa place. Il ne sent plus exclu car lui aussi devient un élément du récit. Plusieurs lecteurs m'ont dit qu'ils commençaient à s'ennuyer juste au moment où je le disais dans le texte. Et de découvrir leur propre sentiment sur la page, ça les avait fait marrer. Ils avaient ressenti une petite secousse et, du coup, ils ne s'ennuyaient plus et ils avaient continué leur lecture. Les gens ne sont pas stupides. Quand je lis, je ne suis pas stupide. Je ne gobe pas n'importe quoi. Donc, c'est un truc que j'ai intégré dans le *Dossier*. C'était à la fois intuitif et stratégique. Car de la sorte, cela me permet d'aller au bout de ce que je veux dire, sans rien couper ni censurer. Ce qui est mon but premier. Mais ce n'est pas juste une technique. Il s'agit aussi de sortir la littérature de sa représentation. Je veux dire : dépasser l'image de ce que doit être un livre. Car les livres cherchent à coller à leur image. Ils s'y évertuent. On s'en rend compte dès qu'on ouvre un bouquin. On voit le bon sujet de société, la mise en scène, le style chiadé ou volontairement trivial, tout ça... Les livres cherchent surtout à ressembler à des livres. Et ils sont contents quand ils y arrivent. Ils pensent avoir réussi un tour de force et, d'une certaine façon, c'est vrai. Mais dans le fond, ils ont juste réussi à coller à une image. Ce n'est pas réel. L'image, voilà l'ennemi. Virginia Woolf disait que c'était les conventions. Si j'écris,



je veux vraiment écrire. Je ne veux pas faire semblant. Je veux sortir du moule. Ce qui signifie sortir du cadre, du format, des conventions, non pour le plaisir de mettre les pieds dans le plat, mais parce que c'est le seul moyen d'être un peu vrai. D'accéder au réel. De toucher véritablement les gens. De m'amuser aussi sur la page. Écrire n'est pas un travail, c'est une aventure. C'est pour ça que *Le Dossier M* prend tellement de liberté. Spécialement en France, il y a l'idée qu'un livre, c'est sérieux, c'est grave, etc. Si on rit, c'est que ce n'est pas profond. Encore une image débile qui colle à la peau de la littérature. Je raconte dans le *Dossier M* que j'ai découvert la musique vers l'âge de 13 ans en écoutant Frank Zappa. Et je crois que ce qui m'a plu tout de suite dans sa musique, c'est qu'elle cassait les codes du rock. Elle était incroyablement savante et, en même temps, elle était drôle, inventive. Elle se moquait du danger. Elle inventait une autre façon de faire du rock. Je me souviens d'un album qui s'intitulait : *Does humor belong in music ?* Est-ce que l'humour appartient à la littérature aussi ? Bien sûr que oui. Car le rire vient toujours de loin. Il connaît sa propre profondeur. Ce qui est rarement le cas du sérieux. Bien des crétineries sont prises au sérieux parce qu'elles sont dites d'un ton solennel. Je ne veux pas de ça. Par exemple, j'évite les mots ronflants qui font bien dans une phrase, qui font croire qu'on brasse des idées sublimes, de grands sentiments, etc. Je ne veux pas prendre les gens pour des cons car j'ai toujours détesté qu'on me prenne pour un con. Dès *Rapport sur moi*, j'ai voulu me prouver à moi-même qu'il était possible de faire autrement. Il ne s'agissait pas de dénoncer ceci ou cela car dénoncer ne m'intéresse pas du tout. Dénoncer, c'est toujours un aveu d'impuissance. Ce qui se passe, c'est que je ne veux pas faire certaines choses et, le sachant, qu'est-ce que je peux faire alors ? Si je ne veux pas utiliser le mot désespoir parce qu'il est trop convenu, j'utilise quel mot ? C'est là le défi. Il s'agit d'entrer dans la matérialité des choses. C'est quelque chose d'éthique, de politique. Ne pas faire ceci ou cela : voilà ma boussole pour écrire. Le résultat, c'est *Le Dossier M*. Dans ce livre, j'ai testé plein de solutions littéraires par rapport à des choses que je ne veux pas faire. C'est un problème que je mets d'ailleurs explicitement en scène dans le prologue, où je dis d'emblée que je ne vais pas écrire une exofiction, en l'occurrence celle que j'aurais pu tirer d'un épisode de la vie de Picasso. Cela m'aurait été facile, mais non ! Je n'ai rien contre l'exofiction en soi et je ne doute pas que cela puisse donner de bons livres. Le problème, c'est que 80 % de la production littéraire concernent aujourd'hui des exofictions. Ce genre littéraire est devenu un symptôme. Il trahit une maladie des temps. Une maladie liée à la pipolisation de tout. Mais retirez le personnage célèbre d'une exofiction, que reste-t-il ? Donc, pas question d'écrire une exofiction. Et si je n'écris pas une exofiction, j'écris quoi ? Eh bien, *Le Dossier M*, justement ! C'est une façon de prendre mes distances. De m'inventer un territoire à moi. Desserrer l'étouffement. Faire un pied de nez. Gagner des degrés de liberté. Comme je le dis à la fin du prologue, je ne veux pas avoir du succès selon les termes de la société mais selon mes propres termes.

A. C. : *Le Dossier M* est aussi une sorte de réécriture critique, entre admiration et dérision, de *L'Éducation sentimentale* de Flaubert, où la rue Tronchet joue à nouveau un grand rôle. Vous cherchez à détailler de façon exhaustive l'ellipse de la fin du roman flaubertien : « il connut d'autres amours », phrase à laquelle vous ajoutez « en effet » (p. 218). Vous comparez votre exploration du cybersexe à l'étude des sciences par Bouvard et Pécuchet, « épuisant à chaque fois leur intérêt et vérifiant toujours un peu plus la vanité de leur démarche » (p. 194). Vous reprenez la fameuse ellipse de Flaubert, et vous vous y engouffrez avec une multiplication de détails, d'anecdotes, de digressions, pour faire sentir la durée de ces dix ans de peine à laquelle une voix vous a condamné à la fin de livre 1, après votre rupture avec M : « Car j'ai bien conscience d'ennuyer avec mon histoire de M devenue des histoires de poker, des histoires de Don, des histoires de tout et de n'importe quoi. Sur le papier, la mélancolie des paquebots n'a rien d'exaltant. Pas dans le sens romanesque, en tout cas. Désolé. Mille excuses. Mais ai-je le choix ? Dix années comme cela ? » (p. 299) Les anecdotes, les digressions, les analyses sur

l'état du monde et des rapports sociaux sont-ils une façon pour vous de réinjecter du romanesque dans cette chronique d'une dépression, « à [votre] niveau individuel de délabrement intérieur » (p. 526) ?

G. B. : Là encore, il s'agissait de faire bouger les lignes. En général, les livres racontent les amours du prince et de la princesse, mais pas ce qui se passe ensuite, une fois que le prince et la princesse sont mariés et qu'ils ont eu beaucoup d'enfants. Ou qu'ils sont séparés et n'ont pas eu d'enfants, comme c'est le cas dans *Le Dossier M...* « L'après » ne regarde a priori pas le lecteur. À la fin de *L'Éducation sentimentale*, Flaubert se contente de dire que Frédéric connut « d'autres amours » et « la mélancolie des paquebots » et puis c'est tout. Fermez le ban. Circulez, il n'y a rien à voir. Mais quelles autres amours ? Et de quoi cette mélancolie des paquebots est-elle tissée ? Après une histoire d'amour, la vie continue et quelle vie justement ? Il y a en fait beaucoup à en dire et je voulais absolument parler de ça. Parce qu'une histoire d'amour ne se termine pas avec les amants. Pas du tout. Les amants, ils sont les héros d'une histoire qui les dépasse et qui se prolonge dans le temps bien au-delà d'eux. Le malheur qui vient après l'amour fait encore partie de l'histoire d'amour. Et il peut durer longtemps... Donc, si je voulais raconter toute l'histoire, l'histoire tout entière, je devais aussi raconter l'après. C'était une nécessité. *Le Dossier M* est, fondamentalement, un livre sur les faits et sur leurs conséquences. Sur l'émotion des faits et sur l'émotion des conséquences. Dès le début, j'avais donc prévu de raconter ce qui se passait après M, avec le même soin pris pour raconter l'histoire de M elle-même. De là un livre en deux tomes. Dans le premier tome, je raconte les affres de l'amour, cette façon qu'on a de souffrir sur une toile de fond infiniment radieuse ; dans le deuxième tome, c'est le contraire : c'est un grand éclat de rire sur fond de désespoir absolu. Car contrairement à une autre représentation convenue des choses, le malheur n'est pas triste. Certes, le malheur n'est pas drôle, par définition, et, dans les livres, ce n'est rien de le dire. Quand quelqu'un est malheureux dans un livre ou dans un film, il ne l'est pas à moitié ! C'est la déprime totale. C'est du lourd... Or, ça ne se passe pas comme ça dans la « vraie vie ». On est malheureux, oui, mais pas 24h sur 24 ! On ne passe pas son temps assis sous la douche, recroquevillé en chien de fusil, à noyer son chagrin sous des paquets d'eau froide. Lorsque mon histoire de M s'est terminée, j'étais évidemment dans un état qui m'effrayait moi-même, mais si je suis honnête, je ne me suis jamais autant amusé dans ma vie que pendant cette période. Cela semble paradoxal, mais c'est juste que le malheur désinhibe. Il nous pousse à la rigolade, justement. On sort, on boit, on va à l'aventure, on fait des trucs qu'on n'aurait jamais faits si on n'avait pas été malheureux. On n'arrête pas de se trouver des motifs d'être joyeux. Si on n'a pas le bonheur, au moins a-t-on le plaisir ! Parfois, bien sûr, on est au fond du trou, mais la vie continue et nous avec. Comme on a l'impression d'avoir tout perdu, on n'a peur de rien. On s'en fiche. On est prêt à tout. On cherche à se divertir follement. Dès lors, il nous arrive plein d'histoires. Et même si celles-ci ne sont pas satisfaisantes, si elles sont vaines et ne remédient fondamentalement à rien, le malheur prend finalement des formes chatoyantes. Il n'est pas du tout sinistre. Il ne rend pas non plus digne, noble, profond. Bullshit ! Il fait surtout faire n'importe quoi. Alors que c'est la joie, le mystère. C'est la joie qui est profonde ! De toute façon, parler du malheur tristement, cela n'aide pas. Je ne veux pas renforcer le culte du malheur qui, au bout du compte, l'alimente à force de le rendre prestigieux. Il faut se moquer du malheur ! C'est la Bruyère qui disait qu'il y a toujours un endroit par où la réalité nous sauve d'elle. Et c'est vrai. Après la publication du *Dossier M*, il se trouve que je suis tombé sur un article qui expliquait que la sérotonine est la molécule du bonheur tandis que la dopamine est celle du plaisir et de l'addiction. Eh bien, les neurobiologistes ont établi que notre cerveau ne peut pas connecter ces deux neurotransmetteurs en même temps. C'est ou la sérotonine ou la dopamine. On ne peut pas avoir le bonheur et le plaisir ensemble. Notre cerveau ne le tolère

pas. Pas de pot pour nous... Cela pour dire que le Livre 1 est sous sérotonine et que le Livre 2 est sous dopamine. D'un côté le bonheur et, de l'autre, le plaisir.

A. C. : En quatrième de couverture du livre 1 du *Dossier M*, vous écrivez : « M comme une histoire d'amour. Mais quand on a dit ça, on n'a rien dit. Ou alors, il faut tout dire. » On retrouve là un des mots d'ordre de l'autobiographie selon Rousseau. Vous le citez (1, p. 827 ; 2, p. 565 par exemple). Comment vous situez-vous par rapport au modèle des *Confessions* ? Est-ce une lecture qui a compté pour vous ? Est-ce que vous vous réclamez de cet héritage ?

G. B. : En fait, je n'ai jamais lu Rousseau. Des passages des *Confessions*, ici et là, mais pas davantage. Et *Le Contrat social*, quand j'étais jeune... Mais la rencontre avec ses livres n'a jamais eu lieu. C'est ainsi. Chez les philosophes des Lumières, j'ai toujours préféré Diderot. Pour ses écrits licencieux, et puis *Le Neveu de Rameau*, *Jacques le Fataliste*, etc. Donc, je ne peux pas vraiment parler de Rousseau. C'est peut-être lié aussi à la mauvaise réputation de Rousseau, qui est largement disqualifié à cause de son truc du bon sauvage, etc. Cela n'incite pas à le lire... Alors que j'ai lu quelque part qu'il ne croyait pas lui-même que l'homme était bon par nature, avant que la société le dénature. Il s'agissait d'un moyen pour critiquer la société. D'un levier pour soulever la chape de son temps. C'était stratégique. En France, il y a une vraie résistance à Rousseau parce qu'il est considéré comme un penseur de gauche. Et, chez nous, la culture est de droite. Les élites préfèrent Voltaire... Pour en revenir à l'autobiographie, c'est une tradition qui, chez nous, commence avec Montaigne – mais on pourrait aussi parler de Villon... La différence, c'est que je ne cherche pas à faire mon portrait. Je ne cherche pas non plus à m'élucider. Ce n'est pas moi le sujet. Pas du tout. Je me fiche de ça. On croit que je parle de moi, mais la vérité, c'est que je pars de moi. C'est ça le mouvement. Ce qui me soucie, c'est de parler de la réalité, de ce qui a lieu et dont j'ai été le témoin, voire l'acteur. Je cherche, avec des mots, à entrer dans la *sensation du réel*. Ce que les événements nous font, comment ils nous transforment, ce que nous éprouvons en dedans de nous, émotionnellement et intellectuellement. Mais d'où parler ? Depuis quel point de vue ? Ce qui me paraît le plus légitime, c'est de parler à partir de soi, d'après son expérience réellement vécue. Car il s'agit d'un savoir unique, singulier, irréductible. Tout ce que je raconte, je peux le certifier. Je l'ai personnellement éprouvé. C'est très concret ! Je ne parle pas en l'air. Je sais de quoi je parle. J'ai des preuves. Je ne fais pas la réclame du moi mais de ce que j'appelle « le niveau individuel des choses ». Car il est un véritable moyen de connaissance. Il est dépositaire de la vérité. Pas de toute la vérité, mais de la vérité tout de même. Si chacun d'entre nous, au lieu de se préoccuper de lui ou de la société, racontait ce qu'il sait et ce qu'il est peut-être le seul à savoir, je crois que la face du monde en serait changée.

A. C. : Au début de *L'Invité mystère*, vous évoquez la mort de Michel Leiris, « vers la fin septembre 1990 ». Vous le citez à la fin de votre récit (p. 93-94). Vous le citez à nouveau dans le Livre 1 du *Dossier M*, quand vous évoquez 1976, l'année de naissance de M (p. 524). Vous êtes sans doute un de ses héritiers les plus authentiques, notamment dans cette façon que vous avez de prendre des risques, de vous affronter à la « corne de taureau » qu'il évoque dans « De la littérature considérée comme une tauromachie ». C'est ainsi qu'au début du *Dossier M*, vous cherchez à éprouver les conditions dans lesquelles Julien s'est suicidé en se pendant avec sa ceinture à la poignée de la fenêtre de sa chambre, au risque de mourir vous-même étouffé lors de cette expérience que vous tenez à faire, pour savoir de quoi vous parlez et avoir le droit d'en parler. Quel est votre rapport à Michel Leiris, homme et œuvre confondus ?

G. B. : Quand je commence un livre, je pense « livre ». Je n'écris pas un texte en me disant qu'il pourrait donner un livre, non, je me mets d'emblée dans la perspective d'écrire un livre.

C'est-à-dire en tenant compte des codes littéraires, du contexte, du marché, des conventions, de tout ce qui rapetisse l'expérience littéraire. Mon objectif, c'est de faire à mon idée. Je ne cherche ni à copier, ni à rivaliser avec les autres écrivains, morts ou vivants. Quand je commence un livre, je me sens comme le premier écrivain sur terre. Ce n'est pas une fanfaronnade. C'est juste que personne n'a jamais raconté l'histoire que je vais raconter. En ce sens, je n'ai aucune référence littéraire, ou je les ai toutes. Je ne pense à aucun auteur en particulier quand j'écris. Lorsque j'ai écrit *Rapport sur moi*, je connaissais Leiris surtout à travers Bataille et *Acéphale*. C'est un libraire qui m'a dit que mon livre lui avait fait penser à *L'Âge d'homme*. Donc, je lis *L'Âge d'homme* et je vois bien pourquoi ce libraire faisait le rapprochement. À ceci près que, dans ce livre, Leiris se met en scène de façon un peu trop systématique selon moi, un peu trop démonstrative, si vous voulez. On sent l'intention de montrer l'homme déchu, minable, définitivement coupable. Ce qui, dans les années 40, était assez radical. Mais aujourd'hui, cette subversion a perdu de sa vigueur. L'homme déchu est devenu notre lot quotidien. De toute façon, cela ne m'intéresse pas de montrer l'homme comme ceci ou comme cela. Je n'ai aucune intention a priori, rien à défendre de ce côté-là. Ce qui m'importe, c'est d'écrire sur le motif, comme on dit en peinture. C'est donc le motif qui décide. Pas moi. L'auteur, c'est l'histoire. Moi, tout ce que je fais, c'est de la restituer sans rien occulter. Dans mes livres, je ne dissimule donc pas les moments où le narrateur est minable, mais je montre aussi les moments où il est glorieux. Ce sont ces deux aspects de l'homme qui m'intéressent. Tous ses aspects en fait. Parce que nous sommes tout ça. Si j'ai fait de Leiris un motif narratif dans *L'Invité mystère*, c'est à cause d'une citation de lui, dans laquelle il dit que ce qui justifie la littérature, c'est d'élucider certaines choses pour soi tout en les rendant communicables à autrui. Et qu'écrire consiste à restituer certains états intenses concrètement éprouvés que les mots vont rendre signifiants. Quand j'ai lu ce passage, j'ai applaudi des deux mains. Cela traduisait totalement ma pensée ! C'était comme si je lisais mon propre programme littéraire. C'est comme ça que Leiris est devenu un personnage de *L'Invité mystère*. Mais cela ne va pas plus loin. À tort ou à raison, je ne crois pas avoir de compte à rendre à quiconque. Je ne me recommande d'aucun auteur en particulier. J'arrive comme je suis, avec tous les livres que j'ai aimés et qui ont laissé une trace en moi. Dans *Le Dossier M*, je paie d'ailleurs mes dettes à plein d'écrivains. Je me souviens d'un livre de Guy Debord dans lequel il disait du bien d'un auteur de polar, Francis Ryck. Je n'avais jamais entendu parler de Francis Ryck. Donc, je suis allé acheter ses livres. Que Debord dise du bien d'un autre écrivain vivant, c'était tellement improbable. Une espèce d'hallucination ! Ce qui est étrange, c'est qu'autour de moi, ceux qui avaient lu ce bouquin de Debord n'avaient pas fait attention à Francis Ryck. Pas un qui soit allé voir ! Cela me sidère encore... Et, bien sûr, Francis Ryck, c'est vraiment bien ! À tel point que j'ai lu tous ses livres ! Or, Francis Ryck m'a amené à lire *Clockers* de Richard Price, parce qu'il en faisait l'éloge. Et Richard Price, c'est l'un des scénaristes de la série *The Wire*, que j'ai donc regardée et je n'ai pas été déçu ! Voilà. On lit un livre de Debord et on finit devant la télé (rires). C'est ça la dérive aussi... Plus sérieusement, les livres dialoguent ensemble. Ils tissent leurs propres ramifications. C'est comme un réseau de neurones qui se transmettent de l'un à l'autre une information secrète. Un livre amène à un autre qui amène à un autre, etc. Ma bibliothèque s'est largement constituée comme ça. En surface, on ne se doute pas qu'elle cache une cohérence intime, un mystère qui lui appartient totalement. Elle est un monde en soi, autonome. C'est un peu comme une réussite, où il s'agit d'aller le plus loin possible à partir d'une seule carte. C'est pour ça que, dans *Le Dossier M*, je rends hommage à plein de livres qui ont compté pour moi. C'est un message à l'intention du lecteur. Pour que l'expérience du *Dossier* se prolonge ailleurs. Que le plaisir se répande de façon virale. On devrait davantage parler des affinités entre les livres qu'entre les auteurs. En tout cas, je ne cherche pas à me situer dans une filiation. Pas du tout. Les trucs de famille, très peu pour moi (rires).

A. C. : Vous procédez souvent par listes et vous écrivez dans le livre 1 : « Reprendre les choses là où Perec les laissa. Tentative d'épuisement en effet ». (p. 568) Comment avez-vous découvert cet auteur ? Qu'avez-vous trouvé dans son œuvre pour élaborer votre écriture autobiographique ?

G. B. : Perec est un des auteurs français que j'aime, principalement à cause d'*Un homme qui dort* que je trouve un très grand livre, et pour sa trajectoire : il écrit *Les Choses*, il écrit *Un homme qui dort* qui sont des livres incroyablement autobiographiques, et ensuite, il change son fusil d'épaule. Il s'adonne à l'Oulipo, etc. Et ce qui est remarquable, c'est que ce qu'il y avait d'existentiel dans ses premiers livres, il n'y renonce pas, non, il trouve une nouvelle forme pour dire la même chose. Il cherche à inscrire le pathos non dans des personnages et des situations, mais dans l'écriture elle-même. La disparition de sa mère devient la disparition de la lettre la plus usitée dans la langue française. Quand on y songe, c'est profondément émouvant. Ce n'est pas juste formel. Écrire un tel livre représente un travail de dingue et ce travail dit la douleur, dit la culpabilité. Donc, j'aime beaucoup Perec. À tel point que les exergues qui ouvrent les Livres 1 et 2 du *Dossier M* sont des citations tirées de ses livres. Mais en plein d'endroits du récit, je dialogue aussi avec lui. Par exemple, après la scène de l'hôpital, je raconte ma traversée de Paris dans un état complètement halluciné et voici que je me retrouve Place Saint-Sulpice et, évidemment, cela me fait penser à Perec. Je pensais à lui sur le moment et je pense à lui quand j'écris cette scène. Du coup, je m'amuse à épuiser cette scène dans le texte. C'est un hommage. De toute façon, *Le Dossier M* est une vaste tentative d'épuisement d'une histoire d'amour. Sauf que ce n'est pas si simple. Je veux dire : la tentative de Perec ne réussit que lorsqu'il ne se passe rien. On ne peut épuiser que l'insignifiant. C'est ce que je dis à la fin du livre 2. À ce moment-là, je suis devant le sordide panneau de la maison de Dutroux et j'imagine de nouveau Perec tentant d'épuiser l'endroit, genre : un homme avec une moustache, il porte un pull jacquard, il s'approche d'une petite fille, il la viole. Bon, on voit que ce n'est pas possible. C'était drôle d'écrire ça. Une espèce de clin d'œil et, en même temps, c'est une façon de dire que le formalisme a ses limites. On a encore besoin de l'auteur pour raconter le monde. Je ne suis pas du tout « nouveau roman ».

A. C. : Vous vous présentez dans *Le Dossier M* comme un autodidacte, notamment dans vos lectures de linguistique structurale. Quelles ont été les grandes étapes de votre parcours d'autodidacte ? Quels sont les auteurs et les lectures qui ont compté pour vous ? Comment les avez-vous découverts ? Mais avant cela quel rôle a joué pour vous l'école dans votre découverte de la littérature et des sciences humaines ?

G. B. : Je suis autodidacte. J'ai obtenu le bac difficilement et je n'ai pas fait d'études, ni littéraires ni autres. J'ai passé une heure à Jussieu et je me suis dit : « Je me tire ! Assez de la vie d'étudiant ! Vive la vraie vie, etc. » Après, les lectures, c'est le tout-venant, un livre en entraînant souvent un autre, comme j'ai dit. Le problème des autodidactes, c'est qu'ils n'ont pas les bases et ils se composent un savoir hétéroclite, avec des lacunes immenses. Aujourd'hui je mesure mes lacunes en littérature, en histoire de la littérature, etc. J'en ai évidemment honte. D'un autre côté, je me suis fabriqué un savoir littéraire personnel. C'est ce que je disais au début à propos des *Mémoires d'un âne* et de *L'Odyssée*. Je ne pense pas qu'on enseigne ça à l'université. Dans mon adolescence, je lisais les polars de la bibliothèque familiale, mais aussi Lautréamont, les surréalistes, Bataille, Céline, Roussel... Puis, en bon autodidacte, je me suis piqué d'intellectualisme. À l'époque, c'était *Tel Quel*, Kristeva, Baudrillard, la linguistique structurale, etc. Je lisais ces bouquins sans en comprendre un traitre mot. C'était une façon de frimer. De me persuader que j'aurais pu faire des études supérieures. Je me croyais super intelligent de ne rien comprendre à ce que je lisais. Y parvenir était en soi gratifiant. Mais à 20

ans, j'avais besoin de me sentir super intelligent. Ce qui est typique des gens socialement complexés, ce que j'étais vu mes origines sociales. C'est un complexe dont je ne me suis pas totalement débarrassé, notamment lorsque je donne un entretien (rires). En tout cas, ces livres ne m'ont rien appris, rien laissé. Ils n'ont d'ailleurs laissé aucune trace nulle part ! Du vent... Ce dont je me suis rendu compte grâce à Baudrillard : un jour, il écrit un long papier dans *Libération* pour expliquer que, dans un lac en Floride, tous les alligators sont mystérieusement devenus hermaphrodites. Et de théoriser sur la revanche du féminin dans nos sociétés contemporaines, etc. Sur le papier, c'était très séduisant intellectuellement. Sauf que quelque temps après, je tombe sur un autre article qui, preuves scientifiques à l'appui, explique que les alligators sont devenus hermaphrodites à cause des rejets toxiques que déversait dans le lac une usine. Rien à voir avec la revanche du féminin ! Ça a été une illumination. À partir de là, j'ai complètement arrêté de lire ce genre de livres qui réécrivent la réalité en se fichant complètement d'elle. Terminé ! Sinon, pour parler de l'école, j'ai toujours aimé y aller – au moins j'échappais à l'ambiance familiale – et j'étais bon élève, même si j'avais en permanence zéro de conduite. Dans *Le Dossier*, je raconte une histoire que je crois déterminante dans mon rapport à l'écrit. Ce devait être en classe de 3<sup>e</sup>. J'ai eu dix sur dix à une rédaction, que la prof a même lue à toute la classe. J'étais bien sûr assez fier, mais très gêné aussi. Car dans cette rédaction, je racontais le souk de Marrakech, ses couleurs, ses odeurs, etc. Or, je ne suis jamais allé à Marrakech et je n'ai pas d'odorat. Donc, j'ai éprouvé un sentiment d'imposture. Cela m'a fait très bizarre d'être félicité pour un mensonge, alors qu'on nous apprend que mentir, c'est mal. Dans ma tête, cela a fichu le bordel. Surtout que la prof était persuadée que je racontais un vrai souvenir. Cela m'a fait réfléchir à la vérité et au mensonge en littérature. J'ai toujours cette histoire dans un recoin de ma tête lorsque j'écris.

A. C. : Vous êtes dans le civil rédacteur en chef adjoint de la revue *Sciences et vie*. Vous proposez dans vos livres une sorte d'encyclopédie du monde contemporain qui se refuse à séparer les disciplines. Est-ce votre manière de mettre en œuvre une forme d'héritage des Lumières ? Les renvois du livre 2 au livre 1 peuvent également évoquer les articles de l'*Encyclopédie* où ils jouent un grand rôle. Plus généralement, quel est votre rapport au XVIII<sup>e</sup> siècle ? Au-delà de Rousseau, vous citez « Madame de Staal-Delaunay, selon moi l'auteur des plus beaux Mémoires du XVIII<sup>e</sup> siècle » (Livre 1, p. 151), mais aussi le Prince de Ligne en exergue de *Rapport sur moi*. Comment pratiquez-vous les auteurs du XVIII<sup>e</sup> siècle ?

G. B. : Je ne suis pas du tout spécialiste du XVIII<sup>e</sup> siècle, mais la langue de cette époque est un tel bonheur. C'est une musique qui tourne merveilleusement dans la tête et c'est non seulement un plaisir, mais structurant intellectuellement. Car c'est une langue qui raisonne. Tous les affects sont passés au prisme de la logique et j'adore ça. Aujourd'hui, les gens n'ont plus l'air de savoir tenir un raisonnement. Ils se contentent de donner leur avis, comme si cela suffisait. Au XVIII<sup>e</sup> siècle, les discours n'étaient pas performatifs. Concernant Madame de Staal-Delaunay, je trouve ses mémoires particulièrement beaux parce qu'ils sont écrits par quelqu'un qui n'était pas noble au départ. Et cela se sent dans son écriture. Elle n'exprime pas l'idéologie des classes supérieures. Elle était une jeune fille que son intelligence a fait entrer au service de je ne sais plus quelle duchesse et elle a connu la fin du règne de Louis XVI, la Révolution, etc. Et tout ce qu'elle raconte respire l'intelligence et la bienveillance. J'aime sentir l'intelligence et la bienveillance chez un écrivain. C'est pareil pour le Prince de Ligne. Il faut lire comment il parle de son fils mort à côté de lui à la guerre. Et ce qu'il dit de son amour des jardins. Lire ça m'enchant. Cela m'apprend à écrire aussi. De même, j'ai beaucoup lu à une époque les grands moralistes français : La Bruyère, Vauvenargues, La Boétie bien sûr, etc. Mais pas dans un rapport au passé. Pas en me disant : voici des auteurs du XVII<sup>e</sup> siècle et voyons voir ce qu'ils écrivaient. À partir du moment où je lis un livre, il participe de mon actualité. Je le lis au présent,

pas à l'imparfait ou au passé simple. Si je passe du dernier Lydie Salvayre aux *Maximes* de Chamfort, je ne me dis pas que je change de siècle. Au moment où je lis les *Maximes* de Chamfort, c'est comme si ce livre venait de sortir en librairie. Je sais bien que c'est faux, qu'il s'agit d'un biais, mais n'importe quel livre est d'actualité dans le temps où nous le lisons. Un livre que je relis à des années d'intervalle est pour moi plus ancien qu'un roman de Hugo que je lis pour la première fois. Lutter contre tous les principes de séparation est effectivement au cœur de mon travail. Probablement parce que je souffre d'un syndrome d'enfant de parents divorcés. Je sais que c'est lié. Mais je crois aussi que notre esprit se moque des frontières, des catégories dans le temps et l'espace. Tout lui fait pareillement signe. Les mémoires de Madame de Staal-Delaunay est un livre de 2018 si on le lit en 2018. C'est même l'un des secrets des livres : d'aussi loin qu'ils puissent venir, ils ne vieillissent pas. Contrairement aux photos qui jaunissent ou aux films dont la pellicule se raye et dont les décors, les coiffures et les vêtements finissent toujours par renvoyer à une époque datée, les livres défient matériellement le temps car nous ne les lisons pas dans leur édition d'origine, mais dans de nouvelles éditions, avec du papier tout neuf, etc. Ce qui est un avantage certain, même si c'est une illusion.

A. C. : Des expériences des époux Harlow sur les petits singes au camp de Falkenau, de *Lolita* de Nabokov à *L'Armée des ombres* de Jean-Pierre Melville, de Zorro à JR, le méchant héros de *Dallas*, du rock à l'art contemporain, de la Comtesse de Ségur au Greco, de l'actrice Ali McGraw au navigateur mythomane Donald Crowhurst, de Miles Davis et Kierkegaard à Coltrane et Picasso ou la grotte de Chauvet, votre érudition semble sans limites et sans cloisons, totalement encyclopédique et imprévisible, comme si votre autobiographie pouvait dire aussi l'état du monde, s'ouvrir à des analyses toujours percutantes, des digressions qui trouvent une suite ou un complément sur le site [www.ledossierm.fr](http://www.ledossierm.fr) où vous proposez des « extensions » de votre livre. Avez-vous le sentiment d'avoir poussé l'autobiographie à ses limites et d'avoir définitivement fait taire ceux qui n'y voient que narcissisme et enfermement en soi-même ?

G. B. : Chacun d'entre nous est une somme de savoirs accumulés. Les livres qu'on a lus, les musiques qu'on aime et qu'on connaît, les trucs qu'on a entendus ou appris : c'est ça la culture d'un individu. C'est à la fois très vaste et très limité. Ce n'est pas une question d'avoir fait des études ou pas : nous sommes tous cultivés à notre manière et je tenais à ce que cela apparaisse dans *Le Dossier*. Je tenais à ce que le narrateur ne soit pas que sentiments, affects, etc. Il a aussi un cerveau ! Il n'est pas acculturé ! Dans les fictions, on dirait que les personnages n'ont jamais rien lu, ils ignorent Freud, Marx, Darwin, la relativité d'Einstein, etc. C'est comme s'ils s'éclairaient intellectuellement à la bougie. C'est dingue, non ? Je ne voulais pas de ça. Je voulais aussi parler à l'intelligence du lecteur. Aujourd'hui, on dirait que les livres doivent seulement susciter des émotions. Rien d'autre. C'est nul. Je voulais donc montrer que le narrateur a lu des livres, qu'il ne tombe pas des nues, qu'il possède un tas d'informations sur les hommes et les femmes, sur l'amour, sur la société, sur les différences de classes, tout ça. Parce que c'est ce qui se passe dans la réalité : nous ne sommes pas complètement abrutis. L'amour est aussi une aventure intellectuelle et c'était important de mettre ça en scène dans le livre. Donc, lorsque le narrateur rencontre M, il arrive avec toutes les références qui sont les siennes, et il est forcé de vider son sac, au propre et au figuré. Sac dans lequel il y a plein de trucs dans tous les sens : des livres, des musiques, des films, des séries télé, des histoires entendues, des blagues pourries, la grotte Chauvet, etc. C'est un vrai bazar. Car la culture de chacun est un vrai bazar. Elle est tissée de tout et de n'importe quoi. De beau et de laid, de futilités comme de métaphysique. C'est d'ailleurs quelque chose dont je voulais aussi parler. À notre niveau individuel, on peut aimer autant Nirvana que Bach, ce n'est pas du tout incompatible. Au contraire ! Cela dépend du moment et de notre état d'esprit. Et dire ça, c'est sortir du stéréotype qui veut que ceux qui aiment Nirvana se fichent forcément de Bach tandis

que ceux qui écoutent Bach méprisent évidemment le rock. Alors qu'on peut aimer les deux, pour des raisons différentes, qui nous appartiennent autant qu'elles appartiennent à Bach et Nirvana. À notre niveau individuel, nous ne séparons rien, au contraire, nous unifions tout. Or, dans la littérature, il y a une façon de séparer la culture soi-disant élitiste et celle soi-disant populaire. Les gens de la haute vont parler de leur amour pour Bach comme s'ils ne chiaient jamais tandis que les prolos vont parler de rock comme si Bach n'existait pas et qu'ils étaient incapables de transcendance. C'est lamentable dans les deux cas. C'est juste de la coercition sociale. C'est enfermer les gens dans des représentations qui leur nuisent. Dans mon petit combat pour faire bouger les lignes, il était donc important que le narrateur aime à la fois Bach et Nirvana. Idem avec *Le Club des cinq* ou Nietzsche. Tout ça compte pareillement chez un individu. Tout cela le constitue. Nous sommes définitivement multiples et ondoyants. Ce n'est pas parce que j'écris un livre et qu'un livre, c'est sérieux, que je vais faire croire que je n'ai que des pensées élevées et de grands sentiments. Je hais ce genre de posture. Je me souviens que, quand j'étais jeune, je lisais beaucoup mais je faisais aussi du rugby. Et cela surprenait tout le monde. A priori, lire La Fontaine et faire du rugby, cela n'allait pas ensemble. Pour les potes du rugby, c'était suspect, limite un truc de pédé. Pour les autres, le rugby était un truc de gros bourrin. Dès le début, j'ai senti qu'on voulait m'enfermer dans un stéréotype. Eh bien non, désolé ! Pour en revenir au genre autobiographique, je ne me pose pas la question comme ça. Je ne me pose pas la question du genre littéraire. Quand je démarre un livre, tout ce que je sais, c'est que j'ai une histoire à raconter et mon seul objectif est d'arriver à la raconter le plus scrupuleusement et sincèrement possible. Je ne cherche pas à savoir si c'est un roman ou autre chose. Si je commence à définir le genre de livre que j'écris, je suis cuit. Je me ferme des portes. Je perds déjà de vue mon histoire. Parce que cela va m'assigner à un lieu d'écriture. Par exemple, si je me dis que j'écris un roman, cela va m'obliger à respecter certaines règles. C'est inévitable. Il va falloir que j'invente des personnages et tout et tout. Au départ, *Le Dossier M* n'est ni un roman, ni une autobiographie, encore moins une autofiction, etc. Ce n'est rien de tout ça. Rien à fiche. Mais à l'arrivée, c'est un... Dossier. C'est ça son genre littéraire. Ce dont je me suis aperçu en cours d'écriture. Il y a un passage où je me demande comment intituler le livre que je suis en train d'écrire et j'émetts plusieurs hypothèses, jusqu'à trouver comme titre *Le Dossier M*. Banco ! C'était finalement un dossier que j'écrivais. Je le découvre à ce moment-là, en direct, sur la page. À partir de là, j'ai compris que les digressions qui émaillent le texte étaient en fait des pièces que je versais au dossier. Si j'avais écrit un roman, je n'aurais jamais versé des pièces au dossier. C'est ce que je veux dire quand je dis que le genre assigne un lieu d'écriture. L'aventure littéraire, c'est que le récit s'invente lui-même, le plus librement possible, selon ses propres motivations et nécessités internes. Pour moi il ne tient pas par rapport à une définition, par rapport à des hors champ ou des règles, non, il s'agit qu'il tienne debout tout seul, qu'il invente son propre chemin, un peu comme la vie. Flaubert disait à peu près aussi : *je veux un livre qui se tienne tout seul comme une planète dans l'espace*. Sur le reproche du narcissisme, bon, je vous renvoie au roman-photo que je publie sur le site du *Dossier M*. Il s'intitule « Le nombril masqué »... Si on ne comprend pas que je ne parle pas de moi mais, à travers moi, à partir de mon expérience vécue, de nos vies à tous, de la difficulté des relations humaines, du bordel de la société et de l'imagination de la réalité, tant pis. Je ne peux rien y faire. De toute façon, ce reproche de narcissisme, il n'est pas littéraire, il est social. Personne ne reproche à Rembrandt ses autoportraits ! La détestation du soi, c'est un truc chrétien. Et la *doxa* bourgeoise se situe dans son droit fil. Il s'agit de taire qui on est car les autres doivent croire qu'on est un mythe, qu'on est au-dessus du vulgaire, etc. Il est donc normal que l'écriture de soi suscite une espèce de hargne. J'ai aussi remarqué que les gens les plus hostiles sont ceux qui parlent le plus volontiers d'eux-mêmes lorsqu'ils parlent des autres. Ils semblent croire qu'eux n'ont pas de nombril alors qu'ils donnent plutôt l'impression que leur nombril les possède. Enfin bref. Je préfère prendre les choses sur moi plutôt que d'instrumentaliser les



autres. La connaissance de soi devrait être un devoir citoyen. On y gagnerait tous. Je ne sais pas si j'inflige ma vie aux autres, mais je sais que bien des gens m'imposent leur non-vie et, comme par hasard, ce sont eux les plus virulents.

A. C. : Vous avez publié *Rapport sur moi*, récit autobiographique, en pleine vogue de l'autofiction. Vous publiez *Le Dossier M* au moment où triomphe « l'exofiction », sans renoncer à l'autobiographie mais en laissant une place immense et décisive à l'improvisation. Comment vous situez-vous par rapport à ces deux courants littéraires caractéristiques du nouveau millénaire ? Et que pensez-vous de la judiciarisation de la vie littéraire ? Vous écrivez dans le livre 2 : « Le sujet, c'est l'imagination de la réalité. C'est, à travers ma petite existence et les événements dont j'ai été le témoin, la fiction du réel dévoilant l'incroyable étendue de ses pouvoirs et comment raconter ce prodige si cela signifie être aussitôt traîné devant les tribunaux ? Ici la « gloire » des romans ? À ce compte, je devrais moi-même m'intenter un procès. Vu ce que je balance aussi sur mon compte ». (p. 738)

G. B. : Quand j'ai écrit *Rapport sur moi*, l'autofiction était en plein boum. C'était le dernier symptôme littéraire à la mode et, moi, j'ai écrit exprès ce qu'on peut appeler une autobiographie. Afin de prendre mes distances. Il s'agit toujours de s'inventer sa propre voie, en marge du discours dominant. Mais comme l'autofiction était le symptôme du moment, les journalistes ont cru que j'en avais écrit une, ce qui en dit long sur leur perspicacité... Alors que j'avais fait l'inverse ! C'est-à-dire que je ne fabrique pas une fiction qui se donne pour vraie parce qu'elle met en scène des éléments tirés de la réalité, non, je raconte la fiction du réel. Ce n'est pas du tout le même mouvement. Personne ne pense que la télé réalité décrit le réel. Si elle filme des gens « pour de vrai », tout est scénarisé. C'est donc du semblant de réalité. L'autofiction, c'est la même chose, selon moi. Autofiction et télé réalité : rien que les termes disent qu'il s'agit des deux faces d'une même pièce. D'ailleurs, toutes les deux sont apparues en même temps et ce n'est pas un hasard. C'est le moment où les frontières entre le vrai et le faux ont commencé d'être brouillées, pour le plus grand profit du faux. J'ai maintenu le même cap avec *Le Dossier M*, en prenant d'emblée mes distances avec l'exofiction. Au moins, les journalistes ne pourront pas dire qu'ils ne savaient pas...

A. C. : Le livre 1 est dédié « à qui veut bien », le livre 2 « à qui en veut encore ». Vous vous adressez souvent à votre lecteur dans la succession des « niveaux » de vos « parties », à la deuxième personne du singulier. Et vous écrivez dans le livre 2 : « Je n'ai pas envie de devenir fou tout seul ». (p. 569) Comment envisagez-vous votre rapport au lecteur ? Vous écrivez dans le livre 1 : « Que retient-on d'un livre à son niveau individuel ? Une ou deux phrases qui nous sautent soudain au visage, une ou deux phrases et c'est déjà bien beau ? Une ou deux phrases qui passent directement dans notre langage courant, pour ne pas dire dans nos veines ? Une ou deux phrases qui s'enfuient avec nous, comme si nous étions leur butin ? » p. 729) Quels effets voulez-vous produire sur votre lecteur ? Qu'attendez-vous quant à vous de sa lecture ?

G. B. : Exactement cet effet-là : j'espère que le lecteur va emporter une phrase ou deux qui vont devenir les siennes, qui ne vont pas rester lettre morte en lui. Parce que moi-même je fonctionne comme ça. Ce que je retiens d'un livre, c'est une phrase, un mot, une idée, une image et c'est déjà bien beau. Vous connaissez cette phrase de Wittgenstein : « Les limites de mon monde sont les limites de mon langage. » Si je peux reculer les limites du langage avec mes livres, c'est parfait. Maintenant, si vous me demandez mon rêve, je vous dirais que j'écris pour changer le monde. Intellectuellement, je sais bien que cela ne risque pas d'arriver et, de fait, la société n'a pas changé depuis que mon livre a paru. Mais affectivement, j'y crois quand j'écris. Et c'est même important d'y croire car cela me pousse à aller toujours plus loin. Reste qu'une ou deux

phrases vont peut-être changer quelque chose dans la vie d'un lecteur ou deux. Quelqu'un que j'ai croisé à Grenoble m'a dit : « Votre livre m'a sauvé la vie. » Je n'ai pas su quoi répondre, mais je me dis que c'est déjà un résultat. Un libraire à Paris m'a dit que mon bouquin avait complètement changé son approche des livres qu'il vendait. Il l'a même écrit ! D'autres personnes m'ont dit que *Le Dossier M* leur avait donné envie d'écrire. Il leur disait qu'elles avaient droit à la parole, qu'il était possible de faire à son idée, etc. Bon. C'est peut-être comme ça que le monde finit par changer : un lecteur après l'autre. Un individu après l'autre.

A. C. : Quel est votre rapport à la psychanalyse ? Dans le livre 1, vous avez cette approche farcesque et très drôle : « Elle allait pique-niquer dans la forêt de Rambouillet (*Elle va niquer dans la forêt de Grand Bouillier ? C'est ce qu'elle a dit ? avais-je songé, totalement effaré*) » (p. 361). Dans le livre 2 vous évoquez votre incapacité à rêver, ou plus précisément à vous souvenir de vos rêves (p. 424) : « Alors que la plupart des gens rêvent et ainsi supportent leur existence. Ils savent qu'il leur suffit de s'endormir pour échapper à la réalité qui est la leur. [...] Ce n'est pas mon cas. De là que j'essaye tout le temps d'injecter du rêve dans la réalité. Je n'ai pas le choix » (p. 484). Pouvez-vous établir un rapport entre cet onirisme éveillé et le romanesque ? Vous écrivez aussi, recopiant une phrase de vos carnets : « J'aime les fous car c'est le début du mot foutu et que ce n'en est que le début. » (p. 524) et deux pages plus loin, ce que vous aviez déjà écrit p. 49 du livre 1 : « si un truc dingue t'est arrivé et t'a rendu dingue, ne triche pas : écris comme un dingue. Écris dingue. » (p. 526) L'écriture du *Dossier M* (et sa réception) a-t-elle eu un effet thérapeutique ? Ce livre est-il une psychanalyse à ciel ouvert ? L'écriture littéraire est-elle plus efficace que la psychanalyse ? Déjà dans *Rapport sur moi* en 2002, vous refusiez une approche psychiatrique du délire que vous avez traversé, pour en proposer une vision littéraire et existentielle. Est-ce prendre une distance avec la psychanalyse comme ensemble de concepts et de théories (que vous maniez parfaitement) ou avec ceux qui la pratiquent et le pouvoir que ça leur donne ? Est-ce qu'écrire vous permet de retrouver « quelque chose d'infini en moi » qui est parti avec le psychiatre venu après un suicide raté de votre mère, sans dire un mot, sans « leur dire que ça suffit les horreurs » (*Rapport sur moi*, p. 129) ? Est-ce une façon de « crache[r] sur ce pourri de psychiatre » (p. 130) et de montrer qu'on peut construire sa vie en dehors de ce cadre thérapeutique ?

G. B. : La phrase « J'aime les fous, parce que c'est le début du mot foutu... », c'est en référence à *Nadja*, dont Breton dit qu'il est le début du mot espérance en russe et qu'il n'en est que le début. J'aime cette façon de révéler la part manquante d'un mot. Comme si ce qu'on disait n'était jamais complet. Cela fait partie des phrases qui vous restent d'un livre, comme la scène de la fenêtre : *Nadja* se promène avec Breton et elle lui dit que dans exactement une minute la fenêtre d'un immeuble va s'éclairer et elle sera rouge. Breton lève les yeux, une minute passe et la fenêtre s'allume et elle a effectivement des rideaux rouges. En ce qui concerne l'imagination de la réalité, les surréalistes ont montré la voie ! Mais si les surréalistes misaient sur les rêves, ce n'est pas mon cas. Je ne me rappelle jamais les miens, vraiment jamais, et je crois que cela a produit un manque que je compense en ayant un rapport plus onirique que la moyenne à la réalité. Mon rapport fictionnel au monde vient probablement de là. D'une certaine façon, je rêve tout éveillé. La femme avec qui je vis fait chaque nuit des rêves formidables. Elle a une grosse activité inconsciente pendant son sommeil. C'est la Paramount toutes les nuits ! Je trouve qu'elle a bien de la chance. J'adorerais avoir accès aux histoires que fabrique mon inconscient. Pas spécialement pour m'analyser mais pour la puissance fictionnelle, les inventions narratives, etc. Sur un plan littéraire, cela m'intéresserait vraiment de disposer de ce matériau. J'aurais d'ailleurs aimé rêver de M, la retrouver chaque nuit et vivre des trucs bizarres et sexuels avec elle. Cela dit, rêver, c'est ce qui permet à la société de se maintenir, car les gens savent qu'ils vont vivre des aventures incroyables la nuit, c'est-à-dire un gros tiers du temps de

leur existence. Le reste du temps, ils peuvent accepter leur sort, puisqu'ils ont l'assurance de s'évader pendant leur sommeil. Comme je ne rêve pas, je n'ai pas cette soupape. Il faut donc que je me débrouille autrement. Il faut que j'injecte du rêve dans la vie. Je sais que mon inconscient s'empare volontiers de la réalité. Il entre pour beaucoup dans ma relation avec les gens, les choses. J'ai tendance à les investir psychiquement... Côté psychanalyse, je n'ai rien contre. Si ça peut aider des gens en souffrance, tant mieux. Je n'ai jamais été en analyse. Même lorsque j'ai connu des épisodes schizophréniques, l'idée ne m'est pas venue. J'ai toujours pensé que la vie apportait ses propres remèdes. Et puis, c'est vrai que j'ai un mauvais souvenir du psychanalyste qui est venu à la maison après l'une des tentatives de suicide de ma mère. J'avais 8 ans et je m'étais dit que ce psy, il allait voir que j'avais besoin de protection, qu'on ne pouvait pas me laisser avec une mère qui s'ouvrait les veines avec un grand couteau de cuisine, etc. Mais non. Il s'est barré après avoir pris son chèque et, du coup, les psychanalystes, bon, ce n'est pas vraiment ça. Mon rapport à la psychanalyse est donc essentiellement intellectuel. J'ai beaucoup lu Freud quand j'étais jeune. *Le Mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient* m'avait vraiment intéressé. Mais dans *L'Odyssée*, Homère mise déjà sur les jeux de langage. Par exemple quand Ulysse dit au Cyclope que celui qui lui a crevé l'œil, c'est « Personne ». Ou lorsque Tirésias prévient Ulysse qu'après avoir retrouvé Pénélope, il devra s'en aller avec une rame sur l'épaule et, un jour, quelqu'un lui demandera ce qu'il fabrique avec une pelle à pain sur l'épaule et, à ces mots, Ulysse plantera sa rame en terre et il deviendra le roi de la contrée. À chaque fois, les mots déjouent le sens. Ils cachent d'insoupçonnées significations. Je crois profondément à ça. Je crois en l'inconscient même si je doute de l'interprétation qu'on peut en faire. Je crois d'ailleurs que nous sommes tissés de plein d'inconscients : psychique, mais aussi biologique (nos gènes parlent à travers nous), sociologique (la société parle à travers nous), anthropologique (notre espèce parle à travers nous), etc. La seule chose qui me gêne réellement dans la psychanalyse, c'est lorsqu'elle devient un discours d'autorité. Lorsqu'elle prétend détenir la vérité sur quelqu'un alors qu'elle n'a qu'une interprétation à proposer. Là, je n'adhère pas du tout.

A. C. : Vous tenez des carnets que vous jetez régulièrement. Vous avez commencé pendant cette phase délirante, et cela a correspondu avec votre arrêt définitif de la peinture qui a été votre première pratique artistique. Vous citez de longs passages de ces carnets dans *Le Dossier M* (« "Simuler affecte la vérité". J'avais retenu la phrase. Je l'avais notée dans un de mes petits carnets. » (p. 217) Pouvez-vous expliquer votre pratique du carnet ? Pensez-vous qu'ils pourraient être publiés de façon posthume (comme l'a été le *Journal* de Michel Leiris) ? Y verriez-vous plutôt une trahison de votre œuvre ? Sont-ils un laboratoire ou un aide-mémoire ? Sont-ils tous voués à disparaître ?

G. B. : À la fin des années 80, après une rupture amoureuse un peu violente, j'ai connu pendant quelques temps un épisode schizophrénique assez rugueux. Je vivais alors dans la rue et j'entendais des voix qui me disaient de prendre la première rue à gauche, puis la cinquième rue à droite, etc. Lorsque je me réveillais de cette espèce de transe, je me mettais à écrire comme un malade dans de petits carnets. J'ai rempli des dizaines et des dizaines de carnets, que je garde dans des cartons planqués au fond d'une penderie. Un jour, j'ai pris un carton et j'ai dit : « je le jette, je peux faire ça. » C'était une façon de briser le sortilège. De vérifier quelque chose. Je me suis toujours dit que ces carnets me serviraient un jour de matière pour un livre. Alors qu'ils ne contiennent sûrement qu'un charabia délirant dont il n'y a rien de valable à tirer. Je ne sais pas. Les carnets dont je parle dans *Le Dossier M* sont un écho à ces carnets maudits, mais ils n'ont rien à voir. Quand j'écris un livre, j'y pense en permanence. C'est comme des fusées qui explosent tout le temps dans ma tête. Je n'arrive pas à débrancher mon esprit et, de ce fait, plein d'idées, de réflexions, de phrases, de situations me viennent à chaque instant, dans le métro, à

la cantine, etc. Et je ne supporte pas de les oublier. Je peux m'arracher les cheveux si j'ai laissé échapper une idée car, à ce moment-là, cette idée m'apparaît de la plus haute importance. Donc, je note tout ce qui me vient dans des carnets. Ces carnets sont mes pense-bêtes. Ils sont l'archéologie du livre. Mais je n'imagine pas les livrer au public. Cela n'aurait pas de sens. Ce qui a un sens, c'est le texte publié. C'est ce que j'écris et réécrit et réécrit encore pour qu'une idée accède au langage dans une forme que je crois la plus juste et précise. Je travaille énormément chaque phrase, chaque paragraphe. À la rigueur, ce qui pourrait être intéressant, c'est de mettre en forme toutes les étapes qui conduisent à un seul paragraphe. Comme des instantanés de chaque modification, rature, repentir, etc. Toutes les phrases sous la phrase, comme Clouzot filme les dix, cent, mille tableaux que cache un seul tableau de Picasso. J'adorerais que toutes les étapes par lesquelles je passe pour écrire une seule phrase soient enregistrées parce que là réside le mystère de l'écriture. Là se dévoile la quête de l'écriture. Ce dont l'état final ne rend évidemment pas compte. Personne ne sait les cent phrases que j'ai pu écrire avant d'arriver à celle que lit le lecteur. Parce qu'écrire, c'est chercher quelque chose à travers le langage. Il s'agit de faire surgir ce qui est latent dans ce qu'on écrit au départ et qui, à la fin, doit devenir explicite. Pour moi, écrire, ce n'est pas juste écrire ce que je pense, c'est découvrir ce que je pense et l'amener à la conscience. C'est ça l'aventure de l'écriture. Et y parvenir est un bonheur incommensurable.

A. C. : « *Le Rapport*, c'était pour dire bonjour ; *Le Dossier*, c'est pour dire au revoir. » (p. 77) écrivez-vous dans le livre 2. Comment envisagez-vous la suite de votre travail d'écrivain ? Est-ce qu'écrire pour vous c'est vivre, au sens où l'entend votre fille dans cette phrase si belle et si triste : « Les vacances, l'école, tout ça, c'est très bien, mais moi, ce que je voudrais, c'est vivre » (p. 128)

G. B. : J'ai le goût de la formule, c'est ma faiblesse. Et celle-ci résume mon état d'esprit lorsque j'ai terminé *Le Dossier M*. Cela voulait dire : plus jamais ça. Ras le bol. C'est trop de boulot. Avec ce livre, j'ai donné tout ce que j'avais. Je n'ai rien gardé pour moi. Cela m'a psychologiquement et physiquement complètement vidé. Je comprends Philip Roth qui s'est arrêté d'écrire parce qu'il pensait qu'à son âge, il n'avait plus l'énergie. Écrire demande une énergie folle. Si on écrit vraiment, bien sûr. Si on va chercher au fond de soi ce qu'il faut amener à la lumière. Donc, pour l'instant je ne sais absolument pas quoi faire. Je n'en ai aucune idée. J'ai tellement tout dit que je n'ai rien gardé pour moi. L'écriture du *Dossier M* m'a pris cinq ou six années et cela a été du plein temps. J'ai écrit dans un état d'euphorie, de jubilation, de possession même dont je ne me croyais pas capable. C'était très intense. J'avais le sentiment de faire quelque chose de très important et d'utile. Je me sentais justifié d'exister. J'avais une mission sur terre. J'étais d'ailleurs persuadé que je ne pouvais pas mourir tant que je n'aurais pas terminé. C'était impossible. Maintenant que le livre est derrière moi, c'est un peu la merde. Je ne me sens plus justifié. J'ai l'impression que je peux mourir à n'importe quel moment. Que cela me pend maintenant au nez. Bref.