



**HAL**  
open science

# L'univers romanesque de Didier Van Cauwelaert : la naissance dans l'écriture

Mariane Bitar

► **To cite this version:**

Mariane Bitar. L'univers romanesque de Didier Van Cauwelaert : la naissance dans l'écriture. Littératures. COMUE Université Côte d'Azur (2015 - 2019), 2016. Français. NNT : 2016AZUR2046 . tel-01792896

**HAL Id: tel-01792896**

**<https://theses.hal.science/tel-01792896>**

Submitted on 16 May 2018

**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.



École Doctorale 86 « Sociétés, Humanités, Arts et Lettres »  
*Laboratoire LIRCES- EA 3159*

Soutenue publiquement par

**Mariane BITAR**

**L'Univers romanesque de Didier van Cauwelaert**  
*La naissance dans l'écriture*

THÈSE

Pour l'obtention du titre de

**DOCTEUR**

en

**Langue, Littérature et Civilisation Françaises**

Sous la direction de

**Monsieur le Professeur Alain Tassel**

le 16 décembre 2016

***Composition du jury:***

**M<sup>me</sup> Béatrice BLOCH**, Maître de conférences HDR, Université de Bordeaux

**M<sup>me</sup> Véronique MAGRI**, Professeur, Université Côte d'Azur

**M. Frédéric TORTERAT**, Professeur, Université de Montpellier

**M. Alain TASSEL**, Directeur de recherche, Université Côte d'Azur

*À mon père et à ma mère,  
Avec tout mon amour.*

*« Je n'ai pas plus fait mon livre que mon livre m'a fait. »*

*Montaigne*

*« Un livre est le produit d'un autre moi que celui que nous manifestons dans nos habitudes, dans la société et dans nos vices. »*

*Marcel Proust (1871- 1922)*

*« Et si l'on suit cette hypothèse, il existe donc, autour du monde littéraire ouvert par l'œuvre, une multitude d'autres mondes possibles que nous pouvons compléter par nos images et nos mots. »*

*Pierre Bayard*

## Remerciements

Je tiens à remercier Monsieur Didier van Cauwelaert pour la matière riche qu'il a fournie à tous ses lecteurs, moi en l'occurrence ; particulièrement pour le manuscrit de son œuvre qu'il a mis à ma disposition, et surtout pour les réponses aux questions qui nécessitaient des explications et auxquelles il a répondu sans hésitation.

Je dois également beaucoup à ma famille et mes amis qui m'ont soutenue pour en arriver là. Ils ont été toujours présents pour m'aider à renaître après « les affres de l'écriture ».

J'exprime ma gratitude pour mon directeur de thèse, le Doyen, Monsieur Alain Tassel pour ses observations.

Je remercie Monsieur Damon Mayaffre pour le temps qu'il m'a consacré et les connaissances qu'il m'a apportées sur le logiciel Hyperbase, je remercie également Madame Magri.

J'exprime toute ma gratitude pour le laboratoire LIRCES et l'Université Nice Antipolis qui ont mis en place l'ambiance et les moyens nécessaires à l'aboutissement de cette recherche.

Enfin je remercie tous ceux qui m'ont éclairée sur certains points en psychanalyse et en psychologie ; les psychologues avec qui j'ai discuté et toutes les personnes avec qui j'ai pu échanger sur ce travail et qui ont inconsciemment contribué à son enrichissement.

# SOMMAIRE

# SOMMAIRE

<b>SOMMAIRE</b> .....	<b>6</b>
<b>INTRODUCTION</b> .....	<b>11</b>
<b>PARTIE I : LA SIGNATURE CAUWELAERT</b> .....	<b>28</b>
<b>CHAPITRE 1 : Les spécificités stylistiques de DVC</b> .....	<b>30</b>
SECTION 1 : Le style cauwelaertien ou comment se construisent les récits.....	31
1.1.1- L'écriture de l'auteur-personnage .....	31
1.1.2- Une écriture fragmentaire : des temps et des lieux.....	37
1.1.3- La mise en abyme .....	48
SECTION 2 : La Stylisation.....	50
1.2.1- Les sources extérieures .....	51
1.2.2- Les répétitions .....	55
1.2.3- Les textes possibles .....	57
SECTION 3 : La psychologie du style .....	59
1.3.1- Des mots et des figures .....	61
1.3.2- La musicalité.....	66
1.3.3- La construction syntaxique au service de l'expression .....	68
<b>CHAPITRE 2 : Le noyau du roman cauwelaertien (au sens mythologique et psychocritique)</b> .....	<b>89</b>
SECTION 1 : Psychologie de la création.....	89
2.1.1- La descente aux enfers : l'Écriture orphique.....	89
2.1.2- La cosmogonie de l'univers cauwelaertien .....	93
2.1.3- De la création à la procréation.....	99
SECTION 2 : La naissance dans l'écriture .....	102
2.2.1- Du jeu au je.....	102
2.2.2- La psyché créante.....	107
2.2.3- Les Symboles de la création transcendante.....	111
SECTION 3 : Le mythe personnel .....	115
2.3.1- Culpabilité et réparation .....	115
2.3.2- Deuil et métaphores obsédantes .....	120
2.3.3- Érôs et Thanatos .....	125
<b>CHAPITRE 3 : L'étude générique</b> .....	<b>140</b>
SECTION 1 : Le fantastique réaliste .....	140
3.1.1- L'hésitation.....	140
3.1.2- Discours et personnages .....	145
3.1.3- La signification du fantastique .....	149

SECTION 2 : La verve comique.....	152
3.2.1- Le mot d'esprit.....	152
3.2.2 - Satire et personnages .....	155
3.2.3 - Le sarcasme et le comique de mots.....	158
SECTION 3 : Caractéristiques du roman policier .....	164
3.3.1- Suspense et rebondissements.....	164
3.3.2 - Thriller psychologique.....	167
3.3.3 - Le plaisir du jeu.....	170
<b>PARTIE II : Actions et Interactions autour du texte.....</b>	<b>187</b>
<b>CHAPITRE 1 : L'Esthétique de la réception (interaction écrivain-lecteur) ...</b>	<b>189</b>
SECTION 1 : Le lecteur et sa place dans l'œuvre .....	189
1.1.1- L'introspection et le transfert.....	190
1.1.2- La « transfusion » lecteur/ écrivain .....	194
1.1.3- L'écrivain e(s)t le premier lecteur .....	200
SECTION 2 : Le plaisir et la jouissance dans la lecture de Cauwelaert .....	202
1.2.1- Le plaisir.....	202
1.2.2- Enfantillage et jeu.....	207
1.2.3- La lecture du désir .....	210
SECTION 3 : Les prix et sacres de l'écrivain .....	212
1.3.1- Récompenses.....	212
1.3.2- Rôle des médias .....	216
1.3.3- L'image de l'écrivain .....	220
<b>CHAPITRE 2 : La génétique des textes.....</b>	<b>234</b>
SECTION 1 : La genèse du texte .....	234
2.1.1- DVC en généticien. Situation de l'écriture .....	235
2.1.2- Indices et fonction métatextuelle.....	241
2.1.3- Les corrections : l'expression narrative, linguistique et inventive.....	245
SECTION 2 : Le texte en profondeur .....	249
2.2.1- La précision sémantique .....	249
2.2.2- La caractérisation des personnages : Construction d'un profil.....	251
2.2.3- L'inconscient du texte : suppression ou ajout.....	255
SECTION 3 : Les spécificités cauwelaertiennes dans la textualisation .....	261
2.3.1- L'économie du texte et le suspense. ....	261
2.3.2- Le jeu de mots.....	265
2.3.3- Les souvenirs et le vécu.....	269
<b>CHAPITRE 3 : L'intertextualité .....</b>	<b>285</b>
SECTION 1 : La réécriture de l'Autre .....	285
3.1.1- Réécriture et émotion.....	285
3.1.2- Réécrire et co-naître .....	289
3.1.3- Réécrire la vie .....	294
SECTION 2 : Les images dans la mémoire.....	299



3.2.1- Les métaphores obsédantes .....	300
3.2.2- La réécriture du roman.....	304
3.2.3- La réécriture des prédécesseurs .....	309
SECTION 3 : La mémoire des images.....	313
3.3.1- Les sources.....	313
3.3.2- La bibliothèque.....	318
3.3.3- La peinture .....	323
<b>PARTIE III : LE MASSIF ROMANESQUE.....</b>	<b>338</b>
<b>CHAPITRE 1 : L'étude narratologique du texte .....</b>	<b>340</b>
SECTION 1 : La fiction .....	340
1.1.1- Curiosité et prédilection pour l'« inexplicable » .....	340
1.1.2- Les intentions auctoriales.....	345
1.1.3- Entre récit et argumentation : le storytelling.....	350
SECTION 2 : Les personnages .....	357
1.2.1- Rôles et fonctions .....	357
1.2.2- Les figures types .....	362
1.2.3- L'osmose.....	369
SECTION 3 : La narration.....	373
1.3.1- Le récit .....	373
1.3.2- Le discours : entre narration et mise en scène.....	376
1.3.3- L'espace-temps.....	379
<b>CHAPITRE 2 : Vision panoramique de l'ensemble des romans .....</b>	<b>401</b>
SECTION 1 : La dimension diachronique.....	401
2.1.1- Romans de jeunesse.....	403
2.1.2- Romans de quête .....	408
2.1.3- Romans du retour aux origines.....	411
SECTION 2 : L'évolution de l'écrivain.....	420
2.2.1- Progression vers la maturité.....	420
2.2.2- La profession d'écrivain .....	424
2.2.3- Être écrivain .....	429
SECTION 3 : L'écrivain dans son temps.....	433
2.3.1- La place de l'humour.....	433
2.3.2- Le support et le numérique.....	437
2.3.3- Entre histoire et Histoire .....	439
<b>CHAPITRE 3 : Un roman-espace .....</b>	<b>455</b>
SECTION 1 : Le roman-matrice .....	456
3.1.1. À la source.....	456
3.1.2.- Du regard à l'idée, puis à la création.....	458
3.1.3- La délivrance .....	462
SECTION 2 : Le roman-miroir.....	464
3.2.1- Le concept de « l'auteur "abymé" » .....	464

3.2.2- La mimésis : parallélisme roman/ hors-roman .....	467
3.2.3- Une part de soi- la part d'une vie.....	469
<b>SECTION 3 : Le roman-univers .....</b>	<b>472</b>
3.3.1- Structuration des univers virtuels.....	473
3.3.2- Les univers multiples : écrivain- narrateur- personnage .....	475
3.3.3- Un univers langagier ou linguistique : un univers en naissance.....	478
<b>CONCLUSION .....</b>	<b>493</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE .....</b>	<b>504</b>
<b>ANNEXES.....</b>	<b>522</b>
<b>INDEX.....</b>	<b>597</b>

# INTRODUCTION

# INTRODUCTION

L'écriture et le processus rédactionnel constituent une énigme dont une part semble devoir toujours échapper aux tentatives d'explication, aussi brillantes et minutieuses soient-elles. Sans doute, cette part d'inexplicable tient-elle en une part d'inexpliqué touchant l'être humain en soi. Après tout, certaines de nos actions, certains de nos choix ne demeurent-ils pas énigmatiques à nos propres yeux ?

Partant de ce constat, face aux théories analysant les écrits sous l'angle de l'art littéraire, certains penseurs ont proposé d'associer la psychanalyse à l'étude des textes, désormais considérés comme les empreintes laissées par les pensées et les désirs inconscients de leurs auteurs.

Mais sans doute n'existe-t-il pas une vérité unique, et convient-il d'examiner les œuvres sous plusieurs angles à la fois, sans se fier à une seule vision des choses. C'est dans cette optique phénoménologique que nous avons choisi d'analyser les écrits de l'auteur français contemporain, Didier van Cauwelaert.

Le choix de cet auteur repose sur le mélange particulièrement complexe que présentent ses textes, entre la fiction et la réalité (ou pour le dire autrement, entre le fictionnel et l'autobiographique).

Comment naissent les personnages d'un roman et quelle est la part de vérité se trouvant dans la fiction racontée ? Et au-delà, quelle est la finalité recherchée par l'auteur, dans l'acte d'écriture ?

Multiplés sont les questions auxquelles de nombreux chercheurs ont tenté de répondre, ce qui leur a permis d'établir des théories mettant en valeur, par exemple, le rapport entre l'écriture et l'angoisse de mort, ou l'écriture et l'idée de naissance. Ainsi Didier Anzieu a-t-il écrit à ce sujet :

*Créer serait une façon de lutter contre la mort, d'affirmer une conviction d'immortalité [...] Ou encore l'homme - on a en effet noté combien jusqu'à présent il y a parmi les créateurs plus d'hommes que de femmes - trouverait une compensation à son incapacité d'enfanter en mettant au monde des productions culturelles, aptes à plus ou moins survivre par elles-mêmes, comme une illusion, ou un symbole, de descendance.<sup>1</sup>*

Il est vrai que le fait de laisser une œuvre derrière soi, est une manière de s'immortaliser. Mais ce qui est plus étonnant et plus significatif, est le statut de créateur suprême que l'écrivain s'octroie, le temps de mettre en route tout un monde fictif se voulant si ce n'est vraisemblable, du moins convaincant, et parfois même amusant. En effet, quelle que soit l'optique narrative, ce qui compte tient dans les détails qui donnent vie au récit, mais aussi dans la manière de raconter qui doit attirer et plaire au lectorat.

---

<sup>1</sup> Didier Anzieu, *Le Corps de l'œuvre*, Paris, Gallimard, « NRF », 1981, p.18.

En cela, l'écriture se définit comme un art, mais aussi comme un outil de communication, puisque la façon de présenter une histoire est une manière de se récréer soi-même au travers des mots qui représentent l'écrivain. Nous avons écrit précédemment :

*Il s'agit, dans toute écriture, d'un acte de naissance, d'un processus d'enfancement, d'un mécanisme de mise au monde. Mettre au monde un héros dans son microcosme, un livre, et surtout l'écrivain lui-même qui devient à travers son œuvre, qui s'enfante lui-même, qui devient créateur de son moi, de son mythe personnel, sont les différents aspects de l'écriture.<sup>2</sup>*

La naissance dans l'écriture ne concerne pas uniquement l'écrivain, l'écriture, le roman et les personnages ; mais elle se propage jusqu'à toucher tous ceux qui entrent en contact avec ce monde. De fait, le lecteur n'est pas uniquement le récepteur d'un message, en particulier dans le cas des romans cauwelaertiens où il est aussi un agent fictionnel. Autrement dit, le lecteur est aussi un écrivain « en puissance » participant à la création d'un univers romanesque.

Mais il importe de souligner que pour être dans cette position, le lecteur doit, tout d'abord, accepter de « jouer le jeu », de s'identifier et en même temps d'entrer dans le non-lieu de l'écriture (au sens où l'entend Marc Augé) pour mieux comprendre le monde, et « mieux connaître l'humain »<sup>3</sup>. Nous pouvons même affirmer que le lecteur doit accepter de créer, avec l'auteur, un univers, autrement dit, un ensemble de choses, d'êtres, de liens, dans lequel nos actions et nos pensées trouvent leur logique propre.

Cet univers où est mêlée une diversité de tons, de genres, de personnages est, à la fois, et davantage, le reflet du monde réel car il est une création romanesque où prédominent les sentiments, l'imagination, la rêverie, l'imaginaire et le fantastique.

Quelle place tient l'univers romanesque dans l'univers de Didier van Cauwelaert<sup>4</sup> ? Le personnage et l'ensemble du tissu romanesque sont-ils à la croisée de plusieurs visions du monde ? Les personnages sont-ils eux-mêmes au service de l'œuvre ?

Héloïse Lhéréty, dans un article intitulé « Pourquoi lit-on des romans ? », affirme que :

*Le roman est pluriel donc, et c'est la raison pour laquelle il n'existe aucune raison univoque de s'engouffrer dans sa lecture. Genre en perpétuelle métamorphose, il a pour seule constante son inconstance. Quels que soient les savoirs qu'il charrie et les ambitions théoriques qui peuvent être les siennes, il demeure le moins scientifique des discours. Le roman n'expose pas les faits, n'explore pas les concepts, ne déduit pas les idées. À la rigueur de la science, il oppose l'aléatoire et l'imprévu.<sup>5</sup>*

Cette définition qu'elle donne du roman, comme un genre « en perpétuelle métamorphose », met en lumière l'état de naissance-renaissance de ce dernier, qui est à la fois « inconstant » et « pluriel ». La densité

---

<sup>2</sup> Mariane Bitar, *La Naissance dans l'écriture dans Les Vacances du Fantôme de Didier van Cauwelaert*, mémoire de Master 2, UFR Nice, 2011, p. 2.

<sup>3</sup> Héloïse Lhéréty, « Pourquoi lit-on des romans ? », *La littérature fenêtre sur le monde*, CAIRN, 2010/6, Mensuel n° 218, août-septembre 2010. <http://www.cairn.info.proxy.unice.fr/magazine-sciences-humaines-2010-8-page-11.htm>, consulté en 2013.

<sup>4</sup> Dans ce présent travail, nous désignerons Didier van Cauwelaert par l'abréviation suivante: DVC.

<sup>5</sup> *Op. cit.*, Héloïse Lhéréty, « Pourquoi lit-on des romans ? ».

de cette définition et la richesse de son champ permettent ainsi de voir la progression à laquelle le roman est soumis avant sa forme finale et la naissance du sens à travers lui. Tel l'univers qui n'était autrefois qu'en puissance, qu'une fumée et qui un jour (long de milliard d'années) s'est mis en forme pour exprimer un sens.

L'écriture, pour DVC, est un don qui permet à la personne de s'élever et de se connaître. Lui-même se qualifie de « romancier de la reconstruction », car écrire signifie pour lui, « *s'interroger sur l'identité* »<sup>6</sup> et « *se demander qui d'autre peut-il (aurais-je pu) être* »<sup>7</sup>.

DVC répète fièrement : « *Je suis le produit de mes livres* » et non l'inverse. Il ne faut donc pas voir dans ses livres les reflets de sa vie. Or, si cet écrivain est le « *produit* » de ses romans qui, par nature, relèvent d'un genre en « *perpétuelle métamorphose* » et d'une « *inconstante* » qui est sa seule constance, l'on peut donc logiquement penser qu'il est lui-même un être humain marqué par ces mêmes caractéristiques.

Notre thèse s'inscrit dans le prolongement d'un précédent travail de recherche qui étudiait le concept de naissance dans l'œuvre de DVC. Dans cette présente étude, nous allons tenter d'élargir le spectre de l'étude des romans de cet écrivain contemporain, afin de relever les spécificités de son style et d'explorer son univers romanesque.

DVC est un écrivain français d'origine belge qui est né et a vécu à Nice avant de se déplacer vers Paris, où il a pu rencontrer des éditeurs et répondre aux invitations de journalistes sur des plateaux de télévision.

Né en 1960 d'un père et d'une mère français, avocats tous les deux, il a publié des œuvres qui ont été traduites en vingt langues différentes. En plus de l'écriture, il a fait carrière dans la filmographie, le théâtre et la critique littéraire. Passionné par le paranormal qu'il appelle « *la science du demain* », il fait le récit d'histoires extraordinaires, introduisant, par exemple, des voyants parmi ses personnages ou défendant la véracité de phénomènes paranormaux.

DVC est un homme à l'humour tranchant, subtil, absurde et drôle, qui ne peut s'empêcher de raconter des farces dans le but de faire rire son interlocuteur et d'amuser son public. Un lien fort existe entre sa personnalité et son texte, au sens où ses œuvres le représentent bien et son style lui ressemble. Tels des doubles créés à son image d'homme social et d'écrivain, ses personnages sont toujours emplis de contradictions, avec des caractères antinomiques qui cohabitent, donnant plus de richesse au récit de leurs expériences.

---

<sup>6</sup> Cf., Interview : *Les témoins de la mariée*. Le lien Internet : <http://www.youtube.com/watch?v=2h8S1ekacck> Mise en ligne le 22 juin 2010.

<sup>7</sup> *Ibid.*

Dans un questionnement récurrent sur l'identité et la vie après la mort, DVC aborde la naissance dans toutes ses acceptions. La naissance à travers l'écriture, la renaissance, le rachat et la résurrection sont des thèmes fréquents dans ses œuvres. Cet auteur fait dire à ses personnages que la vie est « *un gâchis* » mais, dans chacun de ses romans, il leur offre la possibilité de vaincre la mort et donc, d'éviter le gâchis. En somme, il leur offre cette deuxième chance de donner sens à leur existence.

Pour DVC, l'écriture est une chance. En devenant écrivains à leur tour (selon la méthode du roman dans le roman), les personnages sont capables de surmonter la mort, de la minimaliser et même de l'effacer. Par le récit d'événements passés, ils sont capables de revivre ces moments et de les réinventer, de les recombinaisonner pour leur donner un nouveau sens. La question qui se pose est donc la suivante : l'écriture de DVC est-elle une écriture de la mort ou de la vie ? C'est l'une des interrogations à laquelle nous allons tenter de répondre dans le présent travail.

Le corpus de notre étude s'est étendu afin d'englober les derniers romans de DVC qui publie un roman par an. En cela, nous avons analysé l'ensemble des textes parus jusqu'à ce jour - le dernier en date étant le roman intitulé *On dirait nous*<sup>8</sup>. Notons qu'afin de présenter une étude complète de l'univers romanesque en perpétuelle évolution de cet auteur, nous avons décidé d'analyser l'ensemble de ses romans comme un seul corpus. Ce choix, qui répond à la vision psychocritique de Charles Mauron, nous a permis d'effectuer un examen diachronique et de comparer les romans aux divers stades de la vie de l'écrivain, afin de mettre en lumière la dimension relative à l'idée de naissance, dans sa continuité.

À ce jour, DVC est l'auteur d'une trentaine de romans qui, tous, ont un lien très étroit avec la vie personnelle de l'auteur. En effet, dans son premier livre intitulé *Vingt ans et des poussières* (1982)<sup>9</sup>, DVC s'inspirait de sa vie de lycéen. Le héros, un certain Tintin, y adaptait une pièce de théâtre et ressemblait à DVC à l'époque où, puni par ses professeurs pour des impertinences, il a dû écrire un spectacle pour les fêtes de fin d'année.

Par la suite, le roman *Poisson d'amour* (1984)<sup>10</sup> raconte l'histoire d'amour entre Béatrice et Philippe. Tous deux se rencontrent lors d'une vente aux enchères et font, petit à petit, plus ample connaissance, jusqu'à ce que Philippe découvre que « le poisson mort dans un bocal de formol » que possède Béatrice, n'est autre que le père de celle-ci. Ou du moins, qu'il s'agit d'un piranha qui a mangé ce dernier. Les choses se compliquent alors puisque les deux personnages se rendent dans la forêt amazonienne où ils découvrent que le père de Béatrice est encore vivant.

---

<sup>8</sup> *On dirait nous* est paru en 2016.

<sup>9</sup> DVC, *Vingt ans et des poussières*, Paris, Édition du Seuil, « Points », 1982.

<sup>10</sup> DVC, *Poisson d'amour*, Paris, Seuil, 1984.

Dans *Les Vacances du fantôme* (1986)<sup>11</sup> - ayant constitué le corpus de notre recherche précédente – DVC met en scène un riche avocat (Antoine de Latour Jacob) et un jeune boucher (Roger Croutin) qui, pendant une quinzaine de jours, ont les corps intervertis. Chacun d’eux peine à mener la vie de l’autre, et parfois, dans la rage, ils s’acharment réciproquement sur le sort de l’autre.

*L’Orange amère* (1988)<sup>12</sup> raconte l’histoire d’une jeune femme nommée Jeanne, issue d’une relation adultérine, qui part à la découverte de la vie. Monotone et ennuyeux, ce roman s’ouvre sur une scène lugubre et finit sur un échec.

*Un objet en souffrance* (1991)<sup>13</sup>, comme son titre l’indique, met en scène des êtres en souffrance, à cause de la vie et de la mort. Un homme, Simon Chavroux, perd sa femme le jour où celle-ci met au monde leur fils, le petit Adrien - un enfant obtenu par insémination artificielle suite à un mal d’enfant.

Le père biologique de cet enfant (ou le donateur), François Foncinet suit cette famille, subvenant indirectement aux besoins de l’enfant en aidant le père dont il change radicalement le destin. Le soir de ses dix ans, le jeune Adrien apprend qu’il est le fruit d’une insémination artificielle, et se met alors à chercher son véritable père. Puis peu de temps après, le père biologique apprend qu’en réalité, sa semence n’a pas servi à donner naissance à Adrien...

*Un Aller simple* (1994)<sup>14</sup>, prix Goncourt de l’écrivain, raconte l’histoire d’Aziz, un enfant trouvé dans la cité de Marseille, qui est renvoyé chez lui, en Afrique du nord. Il invente une ville imaginaire dont il prétend être originaire parce que le seul lieu qu’il connaît est Marseille.

Il se met donc en route, accompagné de Jean-Pierre Schneider, un attaché de presse qui, passionné par l’histoire racontée d’Aziz, décide d’en faire un roman. Mais les deux protagonistes n’arriveront jamais à destination. J.-P. Schneider meurt en route, et Aziz retourne en France, accompagnant la dépouille de son ami. Une fois rentré, Aziz continue le roman entamé par ce dernier.

*La Vie interdite* (1997)<sup>15</sup> est un roman instructif sur la plausibilité d’une vie après la mort. Il met en scène Jacques Lormeau, un homme dont la vie ne prend sens qu’en fonction du rôle qu’il joue pour les autres, et du regard que ces autres lui portent.

Ce roman fait côtoyer le chagrin et le comique, l’angoisse et le suspense, dans une tentative du protagoniste de se faire entendre depuis l’au-delà. DVC y exploite les questions de la vie après la mort dans une histoire d’introspection et de recherche de soi.

---

<sup>11</sup> DVC, *Les Vacances du fantôme*, Paris, Seuil, « Point », 1986.

<sup>12</sup> DVC, *L’Orange amère*, Paris, Édition du Seuil, « Points », 1998.

<sup>13</sup> DVC, *Un Objet en souffrance*, Paris, Albin Michel, « Livre de poche », 1991.

<sup>14</sup> DVC, *Un Aller simple*, Paris, Albin Michel, « Livre de poche », 1994.

<sup>15</sup> DVC, *La Vie interdite*, Paris, Albin Michel, « Livre de poche », 1997.



*Corps étranger* (1998)<sup>16</sup> raconte l'histoire d'un critique littéraire redouté, Frédéric Lahnberg, qui dans sa jeunesse, avait écrit un roman intitulé *La princesse de sables*, et qui peu après la perte de Dominique, la femme de sa vie, reçoit une lettre d'admiration d'une lectrice brugoise qui souhaite le rencontrer.

Il s'invente alors une nouvelle identité, en utilisant son pseudonyme d'écrivain, et va à la rencontre de cette lectrice pour vivre une nouvelle histoire d'amour. Richard Glen remplace alors peu à peu Frédéric Lahnberg, mais finit par périr dans un accident de voiture. Ce roman se centre sur la question de la réception et de la relation écrivain/ lecteur.

*La Demi-pensionnaire* (1999)<sup>17</sup> est le récit d'une histoire d'amour qui dépasse les différences et le handicap. Thomas Vincent est abordé par Edmée, qui lui demande d'usurper l'identité de Charles Aymon d'Arboud, décédé à la guerre, et dont il est le sosie parfait, pour consoler la dénommée Hélène qui était amoureuse de ce dernier.

Cette jeune femme vit dans un fauteuil roulant suite à un accident de voltige aérienne, un sport dont elle était championne. Se lançant dans l'aventure, Thomas tombe réellement amoureux d'Hélène et essaie d'aider Edmée. Au lieu d'être adopté par cette famille, c'est lui qui l'adopte.

*Cheyenne* (1993)<sup>18</sup> et *Le Père adopté* (2007)<sup>19</sup> sont deux romans autobiographiques qui nous livrent beaucoup de secrets sur l'auteur. Inventés ou réels, ces secrets s'inscrivent dans la même lignée et nous dévoilent un écrivain mythomane, racontant son « roman familial » (selon le terme de Marthe Robert) modifié à sa guise.

*L'éducation d'une fée* (2000)<sup>20</sup> est un roman intéressant qui porte sur un couple vivant une étape difficile. Suite à un dépistage de cellules cancéreuses dans son sein, Ingrid, persuadée d'être malade et de devoir procéder à une ablation du sein, s'éloigne de son conjoint Nicolas, sans rien lui révéler de son propre état de santé. Devant la peur de perdre son corps de femme, elle choisit de sacrifier son amour. Nicolas, de son côté, par amour, accepte d'être rejeté, sans savoir la véritable raison.

Parallèlement, Ingrid est la mère de Raoul, enfant issu d'un précédent mariage. Elle demande à Nicolas, tombé amoureux du couple mère-enfant dès la première rencontre, d'adopter Raoul avec qui il s'entend très bien. Nicolas signe les papiers pour l'adoption, mais au final, le miracle se produit et la tumeur disparaît.

---

<sup>16</sup> DVC, *Corps étranger*, Paris, Albin Michel, « Livre de poche, 1998.

<sup>17</sup> DVC, *La Demi-pensionnaire*, Paris, Albin Michel, « Livre de poche », 1999.

<sup>18</sup> DVC, *Cheyenne*, Paris, Albin Michel, « Livre de poche », 1993.

<sup>19</sup> DVC, *Le Père adopté*, Paris, Albin Michel, 2007.

<sup>20</sup> DVC, *L'Éducation d'une fée*, Paris, Albin Michel, « Livre de poche », 2000.

Dans *L'Apparition* (2001)<sup>21</sup>, les événements se déroulent au Mexique, où Nathalie Krentz, ophthalmologue athée, est déléguée par le Vatican, pour vérifier l'authenticité de l'image de la Vierge imprimée sur la « tilma ». Ce roman baigne dans le paranormal bien qu'il se fonde sur des recherches scientifiques sérieuses. Beaucoup de rebondissements ont lieu et le suspense dure jusqu'à la fin du roman qui est inattendue. En effet, le doute dure jusqu'au bout et le réalisme se mêle à l'imaginaire avec un brio exceptionnel.

*Rencontre sous X* (2002)<sup>22</sup> raconte l'histoire ayant fait se rapprocher une jeune Ukrainienne nommée Talia, laquelle travaille dans le milieu de la pornographie, et Roy, un footballeur de dix-neuf ans. D'un côté, l'on apprend que Talia a été embauchée, au départ, pour un travail de mannequinat mais qu'elle s'est ensuite retrouvée prisonnière des métiers du sexe, sans le vouloir. Tandis que de l'autre, Roy gagne un salaire faramineux, mais révèle petit à petit les contraintes du métier.

Dans ce roman, DVC dénonce l'hypocrisie de la société actuelle et nous apprend beaucoup sur celle-ci, en nous dévoilant les manigances et la corruption qui règnent dans le milieu de la pornographie aussi bien que dans celui du football. Les êtres humains se transforment en produits dérivés, servant à enrichir et à épanouir des marchands d'esclaves, pour qui, le seul Dieu est l'argent.

*Karine après la vie* (2002)<sup>23</sup> et *Attirances* (2005)<sup>24</sup> sont des écrits que l'on ne peut pas qualifier de roman même s'ils sont désignés comme tel. Le premier est un recueil de plusieurs apparitions paranormales d'un personnage nommé Karine, détectées par TCI (Transcommunication instrumentale). Le deuxième met en scène, en trois actes/chapitres, trois histoires différentes en rapport avec l'écrivain Alexis Kern, le personnage principal du premier chapitre.

*La Nuit dernière du XV<sup>e</sup> siècle* (2008)<sup>25</sup> et *La Maison des lumières* (2009)<sup>26</sup>, écrits à un an d'intervalle, jouent tous deux sur le paranormal et le probable. Dans le premier, Jean-Luc Talbot, inspecteur des impôts, rentre en contact avec Isabeau, une femme du XV<sup>e</sup> siècle, lors d'une nuit qu'il passe, malgré lui, dans un château historique.

Dans le deuxième roman, le personnage nommé Jérémie Rex se trouve à Venise, happé par le tableau de Magritte intitulé *L'Empire des lumières*, exposé au musée Guggenheim. Il apprend alors l'histoire de Martha, vivant dans cet empire et finit par la sauver et sauver le tableau.

---

<sup>21</sup> DVC, *L'Apparition*, Paris, Albin Michel, « Livre de poche », 2001.

<sup>22</sup> DVC, *Rencontre sous X*, Paris, Albin Michel, « Livre de poche », 2000.

<sup>23</sup> DVC, *Karine après la vie*, Paris, Albin Michel, « Livre de poche », 2002.

<sup>24</sup> DVC, *Attirances*, Paris, Albin Michel, « Livre de poche », 2005.

<sup>25</sup> DVC, *La Nuit dernière au XV<sup>e</sup> siècle*, Paris, Albin Michel, « Livre de poche », 2008.

<sup>26</sup> DVC, *La Maison des lumières*, Paris, Albin Michel, « Livre de poche », 2009.

*Les Témoins de la mariée* (2010)<sup>27</sup> raconte l'histoire de Yun-Xiang, une Chinoise venant en France pour épouser un photographe du nom de Marc Hessler. Le jour de son arrivée, elle est reçue par les quatre amis de ce dernier. Les quatre essaient de la divertir afin de lui cacher la mauvaise nouvelle : Marc est mort.

*Le Journal intime d'un arbre* (2011)<sup>28</sup> repose sur le récit d'un poirier racontant les histoires et les événements dont il a été le témoin durant un siècle.

*Double identité* (2012)<sup>29</sup> est un roman récent mais reposant sur la réécriture d'un ancien texte intitulé *Hors de moi* (2003)<sup>30</sup>, rédigé une dizaine d'années avant. Les deux romans racontent l'histoire de Martin Harris (de son vrai nom Steven Lutz), agent secret de la CIA américaine, qui part à la recherche de Liz - celle qu'il croit être sa femme.

Étant tombé dans le coma, il a des souvenirs artificiels inventés par un médecin spécialiste, le Dr. Netzki. Si le premier roman multiplie les péripéties de la lutte des bons contre les méchants, le deuxième nous montre la conversion de cet agent au chamanisme, lors d'un voyage en Amazonie qui lui permet de rencontrer Juanito, un personnage se nourrissant exclusivement de lumière.

*La Femme de nos vies* (2013)<sup>31</sup> est l'histoire d'un physicien de génie, David Rosfeld. Ce dernier connaît la dénommée Ilsa Schaffner, une ancienne SS ayant travaillé sous le régime d'Hitler. Cette femme est mourante, à l'hôpital. Elle a une petite fille, Marianne, à qui David Rosfeld va expliquer le rôle qu'Ilsa Schaffner a joué dans sa vie, faisant de lui, l'homme qu'il est devenu.

En effet, alors qu'elle faisait partie d'un jury devant sélectionner des élites sur lesquels reposaient les espoirs d'un développement scientifique d'envergure, Ilsa Schaffner l'a choisi, lui, à la place d'un juif, ce qui lui a permis de faire des études approfondies et de devenir physicien. Au final, cette femme meurt avant même que sa petite-fille ne décide de la débrancher.

*Le Principe de Pauline* (2014)<sup>32</sup> porte sur le thème de l'écriture d'un roman, en mettant en scène un écrivain, Quincy Farriol, qui reçoit le prix de la Maison d'arrêt de Saint-Pierre-des-Alpes, grâce au vote des lecteurs, et en particulier, du lecteur incarcéré Maxime.

Pauline invite alors le nouvel auteur à écrire l'histoire de Maxime, sa vie et, pour ce faire, ce dernier lui rapporte des faits compromettants, et notamment un complot dont il affirme être la victime. Peu à peu, Maxime manipule l'auteur, et le roman, une fois terminé, n'obtient pas de succès.

---

<sup>27</sup> DVC, *Les Témoins de la mariée*, Paris, Albin Michel, « Livre de poche », 2010.

<sup>28</sup> DVC, *Le Journal intime d'un arbre*, Paris, Michel Lafon, « Livre de poche », 2011.

<sup>29</sup> DVC, *Double identité*, Paris, Albin Michel, « Livre de poche », 2012.

<sup>30</sup> DVC, *Hors de moi*, Paris, Albin Michel, « Livre de poche », 2003.

<sup>31</sup> DVC, *La Femme de nos vies*, Paris, Albin Michel, 2013.

<sup>32</sup> DVC, *Le Principe de Pauline*, Paris, Albin Michel, 2014.

C'est alors que, pour sauver l'auteur, Maxime écrit une autre version de ce roman qui, pour sa part, remporte un franc succès. À noter également que les deux hommes dont les caractères divergent mais se complètent, sont également liés par Pauline, qui pour chacun d'eux, représente la femme de leur vie.

*Jules (2015)*<sup>33</sup> est l'avant-dernier roman de DVC. L'histoire est celle d'un chien guide d'aveugle, grâce auquel l'héroïne, Alice, non-voyante, et Zibal, vont faire connaissance et tomber amoureux.

*On dirait nous (2016)*<sup>34</sup> s'inscrit dans la continuité des romans cauwelaertiens précédents. Yoa, appartenant aux Tlingits<sup>35</sup> est sur le point de mourir. Elle et son mari Georges Nodier croient à la réincarnation. Ils demandent à Soline Kerdal et Illan Frêne d'accepter d'être les parents de l'enfant dans lequel elle se réincarnera. Ces derniers acceptent pour des raisons multiples.

Ce roman saturé d'amour et de compassion est encore une fois une écriture qui s'interroge sur les origines et le destin après la mort.

Après avoir brièvement résumé les romans de DVC sur lesquels porte notre étude, il convient de souligner que, dans le cadre de cette dernière, nous avons choisi de développer des approches tendant vers l'éclectisme dans le but de jeter un regard à la fois analytique et synoptique (donc complet) sur les écrits de cet auteur. L'analyse que nous avons souhaité présenter repose sur plusieurs théories littéraires (réalisme, nouveau roman, Tel Quel, etc.), mais aussi sur plusieurs courants de réflexion (mythologie, psychanalyse, phénoménologie, etc.), pour, au final, montrer en quoi ces derniers se rejoignent ou se différencient les uns des autres, en rapport à l'œuvre de DVC.

Tout d'abord, *l'étude stylistique* va nous permettre de saisir les enjeux des choix formels, linguistiques et organisationnels touchant la genèse et l'écriture des romans de DVC. Parallèlement, *l'étude générique* nous donnera l'opportunité de mettre en lumière le rapport entre le genre mis en œuvre et la thématique développée, dont *l'analyse psychocritique* va nous permettre de révéler les dessous.

Dans un second temps, *l'étude de la réception* nous permettra de préciser le rôle que l'écrivain accorde au lecteur et la place que DVC réserve à celui-ci, en amont de toute écriture. Cette partie sera relativement complexe car, même si le cadre spatio-temporel de l'univers créé par l'auteur est différent de celui qui est familier au lecteur, ce dernier y effectue des va-et-vient pouvant susciter des réflexions. Ce qui nous invite à nous demander quelles sont les réflexions auxquelles DVC donne lui-même accès, par le biais de son écriture.

Par ailleurs, *l'étude génétique* dévoilera les secrets de la création et de la mise en mots. Cette partie de l'étude nous conduira, par la suite, vers *l'étude de l'intertextualité*, déterminante dans les écrits de DVC.

---

<sup>33</sup> DVC, *Jules*, Paris, Albin Michel, 2015.

<sup>34</sup> DVC, *On dirait nous*, Paris, Albin Michel, 2016.

<sup>35</sup> Les Tlingits sont une ethnie indigène d'Amérique du Sud-Est.

Nous nous appuyons également sur *l'étude narratologique* du fait que quiconque expose un univers romanesque, parle d'un monde peuplé de personnages, régi par un espace-temps. Cette approche nous permettra de faire le lien entre les choix établis par l'auteur au niveau de ses personnages (leur personnalité, leurs particularités...) et l'impact que ces choix peuvent produire sur le lecteur. Partant de là, nous tenterons de déterminer si les écrits de DVC suivent, ou non, une organisation précise, tournant autour de la place que l'auteur accorde, dans ses écrits, au récit de son propre vécu.

Notre présent travail comporte trois volets : l'un portera sur ce qui caractérise l'écriture de DVC ; le second consistera en une mise en lumière des interactions autour du texte (le rapport de l'écrit au lecteur, à d'autres textes ou aux textes se trouvant insérés dans le texte) ; enfin, le troisième volet portera sur la constitution par DVC, d'une véritable œuvre romanesque, reposant sur une analyse détaillée des romans, des personnages et des récits.

Plus précisément, dans le cadre de la première partie, nous verrons quels sont les dénominateurs communs constituant « la signature Cauwelaert », et définissant l'ensemble des traits caractéristiques qui dénotent l'auteur. Ainsi, nous étudierons le style de cet auteur, sa thématique clé et les divers genres auxquels appartient son écriture romanesque.

En premier lieu, nous montrerons que cette écriture singularisée par la phrase « hussardienne », les images « zeugmatiques » et la construction antithétique<sup>36</sup> accentue le clivage des idées, et met en valeur la contradiction des événements vécus par des êtres antinomiques.

Les phrases ainsi construites constituent le noyau d'un texte qui se veut fragmentaire, non dans le but d'éparpiller le sens, mais de dévoiler la main qui, dans l'ombre, organise, rassemble et crée le récit.

Les romans cauwelaertiens sont, en effet, à l'image des poupées russes. Ils racontent un roman qui raconte le roman. L'enchâssement des histoires, vient s'ajouter à l'écriture fragmentaire, afin de laisser le lecteur devant un texte en forme de mosaïque, ouvert à des lectures multiples, et portant à la fois sur la vie mais aussi sur l'écriture en soi.

On reconnaît les spécificités stylistiques d'autres écrivains dans les romans de DVC, ce qui laisse transparaître l'empreinte inconsciente d'une lecture passée. Chaque répétition de motifs ou de tropes révèle comment un souvenir refait surface et resurgit. En cela, nous ne pouvons examiner le style de DVC, sans prendre conscience de ce que l'auteur nous dévoile de lui-même, à travers son œuvre. Ainsi, l'écriture de DVC est légère et fluide, alors que tous ses personnages, sans exception, vivent une « *near death*

---

<sup>36</sup> « Hussardienne », terme inventé par nous, qui signifie : en rapport avec « les hussards », courant littéraire français. Une phrase « hussardienne » est donc une phrase brève, courte et hâtive. François Dufay qualifie le style des hussards avec ces termes : « bref, cinglant, ductile ». Ensuite « zeugmatique » est un néologisme pour dire qui a lien au zeugme (ou zeugma) surtout sémantique. Le zeugme est une figure de style qui rapproche deux termes disparates en les faisant dépendre d'un même mot. La construction antithétique, quant à elle, est une construction phrastique contradictoire, la plupart du temps binaire chez DVC.

*expérience* » (une expérience au bord de la mort). Ils franchissent ce passage sans peur, confiants dans l'idée qu'ils vont pouvoir se réaliser et s'accomplir.

Une autre spécificité de l'écriture de DVC, est le fait que ses personnages vivent à travers des histoires, une expérience orphique de la naissance. L'écrivain crée une cosmogonie, dans laquelle lui-même renaît à partir de ses textes et avec eux.

Ainsi l'expérience de l'écriture ne signifie-t-elle pas pour DVC, une expérience de naissance ravivant tous les traumatismes précédents ? À la fin de chacun de ses romans, après avoir défini ses angoisses, DVC renaît, plus grand et victorieux, parce qu'il a dépassé la condition humaine pour accéder à l'immortalité. Au lieu de chercher à continuer d'exister au travers d'une progéniture, il se rend immortel à travers sa pensée et ses livres. Il accède à son mythe personnel, crée sa propre légende.

D'autre part, le fantastique permet de passer en douceur dans le monde de la mort, inconnu et mystérieux. Certains revenants vivent un sursis avant la dernière extinction. En somme, le fantastique permet d'aborder l'*unheimlich* et le paranormal - thèmes chers à DVC. L'auteur nous pose implicitement la question suivante : le lecteur doit-il être rationnel et chercher une explication cartésienne aux événements décrits, ou doit-il s'adonner sans doute ni peur aux histoires racontées ?

L'auteur ne répond pas à cette question. D'ailleurs, chaque discours est à double sens, ce qui constitue une manière de ne pas répondre. En effet, chaque personnage est double, y compris la mort qui est prise dans le piège du mensonge et de la mythomanie. L'angoisse est tellement forte que le rire foisonne face aux situations les plus anxiogènes et aux événements les plus inquiétants.

Une autre caractéristique sera analysée : l'humour que nous considérons comme une pierre angulaire de l'écriture de DVC. Nous étudierons donc la verve comique, sa récurrence et sa présence dans les romans sous diverses formes (mots d'esprit, comique de situation, absurde, comique de mots).

Pour conclure cette étape de notre recherche, nous tenterons de définir le genre des romans cauwelaertiens. Pour la plupart, ces derniers sont classés dans la catégorie des thrillers, ou des romans policiers avec un mélange d'aventure et d'amour. Mais les rebondissements et les péripéties semant le doute entre le réel et le possible nous invitent à penser qu'il s'agit avant tout de romans de fiction. De fait, l'écrivain se livre à une activité ludique, et construit son texte à la manière d'un puzzle où l'image d'ensemble ne se clarifie qu'à la fin.

Par la suite, dans le cadre de la seconde partie, nous mettrons en lumière, comme susmentionné, les interactions autour du texte. Concrètement, nous tenterons d'analyser les interactions touchant le texte dans leur multiplicité en différenciant les interactions en œuvre au niveau de la genèse puis de l'écriture des textes ; celles existant entre les romans de DVC et d'autres textes littéraires mais aussi les interactions

existant entre les deux pôles suivants de la création romanesque : le destinataire et le destinataire ou plutôt l'écrivain et le lecteur.

Cette étude s'emploiera à montrer que le moment d'écriture est un moment de création, de développement et de multiplication d'images et d'associations d'idées. L'écrivain se transforme en catalyseur, transformant son imaginaire personnel en inconscient collectif. Il fait de son histoire, un moyen de communication et de « transfusion » avec et vers le lecteur qui a sa place dans le texte. L'écrivain, en devenant son propre lecteur, apprend à la fois sur son texte et sur la lecture - cette activité où deux inconscients se rencontrent dans le plaisir du texte.

En cela, la lecture devient un lieu de désir. Mais au côté de l'auteur, la création n'est pas un moment allant de soi. L'écrivain est comme un créateur élaborant des personnages, agençant le fil de leur vie et construisant leurs caractères propres.

De la vie à l'écriture, puis de l'écriture à la vie, le texte naît imprégné de réalisme et d'émotion. La vie, dans sa grandeur et la pluralité de ses possibles, devient un architexte dans lequel l'écriture vient puiser ses sujets.

La lecture, de ce fait, permet à la fois la connaissance des textes de DVC et la reconnaissance de son statut d'écrivain. Chaque sacre et chaque prix à son adresse dévoile les caractéristiques de son écriture et l'incite à se distinguer davantage.

Enfin, dans la troisième partie, nous analyserons la constitution par DVC, d'une œuvre romanesque à part entière, fondée pour partie sur sa propre existence. Cette partie sera l'une des plus importantes car nous y proposerons un recensement des thématiques se retrouvant dans l'ensemble des œuvres de DVC, à commencer par celle de la re-naissance.

Cette étude nous permettra de comprendre en quoi l'auteur donne vie à des personnages, qu'il s'agisse des principaux ou des secondaires, qui semblent prendre véritablement naissance au point de devenir autonomes. Par ce mécanisme d'écriture, mais aussi par un jeu permanent touchant l'espace spatio-temporel, et l'équilibre incertain entre la fiction et le réel, DVC met en avant un thème qui lui tient à cœur : celui du retour aux origines et la possibilité de confondre le passé, le présent et le futur, dans le non-lieu du roman.

De là, nous tenterons de prendre du recul et de préciser s'il existe un fil déterminant, une ligne d'écriture s'étirant d'année en année, au fil des romans, ou si à l'inverse, le style de l'auteur a considérablement changé, gagnant en maturité.

La question sera aussi de savoir dans quelles mesures les événements survenus dans la vie de cet écrivain ont influencé son écriture, et comment, dans le futur, cette écriture va pouvoir évoluer.

L'espace d'une vie, par l'écriture, se concrétise en un espace romanesque. Nous essaierons alors, en dernier lieu, de savoir quel espace constitue l'ensemble des romans de DVC.

À noter enfin que, tout au long de ce travail, nous tenterons de répondre à deux questions précises : dans quelle mesure, à travers ses romans successifs, le romancier DVC renaît-il lui-même, en renouvelant son style ? Les œuvres de cet auteur ne revêtent-elles pas l'aspect d'un corps en éternelle évolution qui s'appuie sur un retour récurrent aux origines ?



## **PARTIE I**

# **LA SIGNATURE CAUWEALERT**

# PARTIE I : LA SIGNATURE CAUWELAERT

Parler de la signature d'un auteur, c'est observer, détecter puis réfléchir sur la marque qui permet d'identifier que tel roman est écrit par tel auteur. Nous avons choisi, pour débiter notre étude sur Didier van Cauwelaert, de porter notre attention sur trois caractéristiques qui lui sont bien personnelles : le style, le noyau psychocritique de la naissance et la tonalité des textes.

Nous pensons en effet que l'empreinte de DVC, qui permet d'identifier son style et de reconnaître son écriture, se dévoile avant tout par le biais d'analyses sur la syntaxe, le vocabulaire et les repères spatio-temporels qui donnent sa forme à l'univers romanesque. Puis nous verrons comment l'écriture se fait création, naissance à partir de mythes et symboles que l'auteur s'approprie et reformule selon des variantes multiples, mêlant réalité, fantastique et humour.

# **CHAPITRE 1**

## **Les spécificités stylistiques de DVC**

## CHAPITRE 1 : Les spécificités stylistiques de DVC

« *Le style c'est "l'homme même" »*<sup>37</sup>

« *Le style est notre Graal à tous, auteurs, lecteurs et critiques, communément acteurs d'un champ qui n'a pas toujours été autonomisé mais qu'on nomme habituellement "littérature" »*<sup>38</sup> écrit une critique contemporaine, accordant une place importante au style qu'elle assimile au « Graal » dans le sens d'une quête sacrée ou d'un objet mystérieux et magique aux pouvoirs puissants. Nous commençons notre quête dans l'objectif de déterminer les caractéristiques du style de DVC et les éléments qui constituent la littéarité de ses textes. Nous menons cette étude pour en définir les principales facettes. Le stylet, qui est à l'origine du mot style, est par définition, un petit poinçon qui permet d'écrire en gravant sur l'écorce, la cire, l'écaille, etc. En étudiant le style de DVC, nous entendons étudier les marques de son écriture, c'est-à-dire, ce qui fait son originalité, ce qui le distingue et rend son écriture particulière. Nous avons choisi de commencer par cette approche afin de familiariser le lecteur de notre travail avec cet écrivain, ses mots, son lexique, ses phrases, ce qui facilitera, par la suite, le développement des autres aspects de l'univers cauwelaertien.

Pour ce faire, nous analyserons donc en premier lieu le *langage* de DVC. Nous considérerons le texte dans l'enjeu même de son inscription. En fonction de l'objet du texte, nous démontrerons comment la forme se met en place au service du fond et de l'idée. L'écriture fragmentaire et la mise en abyme nous révéleront le sens des textes. Nous envisageons alors, à partir du style, l'idéologie portée par le texte, car comme l'affirme Christine Noille-Clauzade : « *Le style n'est pas du côté de la forme, ni des tournures : il est l'idée révélée par la forme ou par les sonorités de la phrase.* »<sup>39</sup> En second lieu, nous étudierons comment l'auteur « stylise » ses écrits. Nous considérerons le texte dans la lignée des personnes-ressources (le père, la femme<sup>40</sup>, les autres écrivains), dont les écritures nouent un lien de paternité avec celle de DVC. Nous en dévoilerons aussi les textes possibles. En dernier lieu, nous étudierons le lien qui existe entre le style (les mots, la musicalité et la construction syntaxique) et l'inconscient et le conscient de l'écrivain. Le style nous mènera ainsi à une connaissance complète de la personne qui écrit, nous informera directement sur la personnalité de l'émetteur car, comme l'a constaté Christine Noille-Clauzade : « *Les qualités de style de chaque auteur dépendent de celles de son imagination, de sa mémoire, et de son esprit.* »<sup>41</sup>

---

<sup>37</sup> Comte de Buffon, *Discours sur le style*, Paris, éd. de l'abbé Jean-Pierre, 1896.

<sup>38</sup> Christine Noille-Clauzade, *Le Style*, Paris, Flammarion, « Corpus », 2004, p. 360.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 138.

<sup>40</sup> Cf., partie I, chap. 1, section 2. 1, chap. 2, section 1. 2, puis section 3. 3.

<sup>41</sup> *Op. cit.*, Christine Noille-Clauzade, *Le Style*, p. 106.

1.1.1- L'écriture de l'auteur-personnage

Nous pouvons dire que le style de DVC est simple sans être simpliste. C'est une sorte de facilité « effroyablement complexe ». L'examen du champ du langage, de ses éléments constitutifs, du choix des signifiants, de la verbalisation et des figures nous éclaire sur les enjeux et les significations latentes du texte. D'emblée, le style de l'écrivain semble nous mener au dévoilement des structures de son inconscient. Et Jacques Lacan affirme : « *L'inconscient se structure comme un langage.* »<sup>42</sup>

Les figures d'analogie et celles d'opposition sont les plus prégnantes chez DVC ; elles représentent ce qui mène au « Même » et ce qui mène à « l'Autre ». Au fond, elles expriment la mort, le chaos, le retour à l'origine d'un côté, et d'un autre côté, l'Autre au sens du distinct, de la vie, du désir. Ainsi, la métaphore est fortement présente dans le texte cauwelaertien, la métaphore de l'Autre.

Dans plusieurs textes, nous relevons des figures d'analogie telle que : « *Sorti de mon corps, je le contemple, comme si j'étais un miroir placé en surplomb.* »<sup>43</sup> Un miroir qui reflète le Moi, mais un Moi autre parce que vu sous un nouvel angle. « *Je suis lui* »<sup>44</sup> dit le héros de *Les Vacances du fantôme*. Cette assertion est, dès le départ, une métaphore.

La richesse du Moi et sa diversification sont rendues par les paroles métaphoriques du docteur Netzki : « *l'ego c'est une concierge qui ne connaît pas tous les habitants de l'immeuble.* »<sup>45</sup>

Dans un autre texte, la vie du Moi n'est plus « *qu'une peau de papier inhabitée, une mue* »<sup>46</sup>, qu'une abstraction en rapport avec l'écriture qui fait évoluer l'être. Idée renforcée par cette assertion : « *j'étais orphelin d'une phrase.* »<sup>47</sup> Le mot orphelin révèle un manque. Lequel ? L'auteur affirme être, dans un autre écrit, « *orphelin de son désir.* »<sup>48</sup> Un désir d'être utile, d'être aimé, de pouvoir ainsi illuminer une vie et la faire resplendir. Aujourd'hui « *veilleuse inutile dans la clarté de sa vie actuelle* »<sup>49</sup>, il est « *son apparition, [...] son fantôme, un simple rêve dont il n'était resté qu'un bouquet de glaïeul écrasé au bas de la cage d'escalier.* »<sup>50</sup>

<sup>42</sup> Roland Chemama et Bernard Vandermersch, *Dictionnaire de la Psychanalyse*, Paris, Larousse, 2009, p. 319.

<sup>43</sup> *Op. cit.*, DVC, *La Vie interdite*, p. 9.

<sup>44</sup> *Op. cit.*, DVC, *Les Vacances du fantôme*, p. 15.

<sup>45</sup> *Op. cit.*, DVC, *Double identité*, p. 138.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 199.

<sup>47</sup> *Op. cit.*, DVC, *Un Aller simple*, p. 7.

<sup>48</sup> *Op. cit.*, DVC, *La Nuit dernière au XVI<sup>e</sup> siècle*, p. 78.

<sup>49</sup> *Op. cit.*, DVC, *La Maison des lumières*, p. 13.

<sup>50</sup> *Op. cit.*, DVC, *Cheyenne*, p. 82.

La série des métaphores que nous avons choisies est représentative de la pensée de DVC. Ces métaphores *in praesentia* sont fondées sur une construction attributive, caractéristique d'une volonté de persuader. Elles donnent au comparé une définition assertive, implicitement irréfutable.

La relation d'analogie comporte une part de subjectivité aussi grande que les métaphores, ainsi construites, révèlent la psyché du personnage-auteur.

Nous avons pu observer que dans un souci d'identification, l'auteur emploie quasiment chaque fois un verbe copule comme pour répondre à la question « qui suis-je ? » Ainsi que l'écrit Jean Touzot : « *La place centrale, assignée au verbe, dans la phrase, voue la métaphore verbale à un rôle nucléaire.* »<sup>51</sup>

Le comparé étant toujours le Moi, la métaphore construit un lien de ressemblance symétrique avec l'Autre, dévoilant le jeu d'introspection et de projection qui occupe le personnage cherchant à se comprendre, voire à connaître sa « face cachée ». À ce sujet, Jean Touzot écrit aussi : « *La comparaison part d'une conscience et elle y revient.* »<sup>52</sup> L'écriture semble en être le moyen le plus efficace. Afin de réduire au maximum l'éloignement entre le comparé et le comparant, l'outil se trouve effacé, et DVC d'effacer même le verbe. Le comparé n'est pas loin, il suffit de le chercher dans la phrase voisine.

Le « comme si » introduit une approximation, il suggère le flou, l'incertain. Il cultive le vague et marque un tâtonnement dans une approche de la vérité. Il est fréquent dans les œuvres de DVC pour asseoir le merveilleux ou l'irrationnel. Il annonce l'imposture, « *apporte toujours une explication fausse* »<sup>53</sup> en même temps qu'il insinue la vérité. Il tente souvent de communiquer un mal profond, d'instaurer le mystère. Son usage réitéré par l'auteur correspond à l'intention du texte puisqu'il « *entrouvre alors au héros la porte du rêve, du fantastique, de l'épouvante.* »<sup>54</sup>

Le héros cauwelaertien est un être incertain de tout. Il est en quête de la vérité, à travers l'expérience fantastique qui le fait se transcender. Ces nombreuses comparaisons hypothétiques prouvent que l'objet considéré est comparé à ce qui le relie, mais seulement dans un souvenir ou dans une imagination créatrice, à une impression générale.

Outre cela, DVC utilise des abréviations, des élisions et des phrases formées d'un seul monème. Le rythme est alors rapide, la phrase courte, avec plus de verbes d'action que de verbes d'état. DVC, comme son personnage, sont pragmatiques : ils veulent du « vivant », n'aiment pas s'attarder aux états d'âme et trouvent que « *tout pittoresque inutile... est hors sujet.* »<sup>55</sup>

---

<sup>51</sup> Jean Touzot, *La Planète Mauriac*, Paris, Klincksieck, 1985, p. 92.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 77.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 103.

<sup>54</sup> *Ibid.*

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 84.

Considérons à présent les titres des ouvrages de DVC. Si un titre constitue toujours l'attaque de l'ensemble du texte, son choix porte en lui deux objectifs simultanés<sup>56</sup> : plaire et instruire, c'est-à-dire attirer le lecteur en même temps que lui laisser la possibilité d'imaginer, de deviner le thème du roman.

Jean Touzot explique : « *Sous le voile de la fiction ou du mythe, le bon titre préfigure la leçon du roman et séduit le lecteur en recourant à la figure.* »<sup>57</sup>

Les titres que DVC donne à ses romans font appel à des expressions toutes faites tels que *Hors de moi* et *Rencontre sous X* ou à des noms propres comme *Cheyenne*, *Karine après la vie*, ou bien emportent le lecteur vers un univers qui s'annonce fantastique et surnaturel avec des titres tels que *L'Apparition*, *Les Vacances du fantôme*, *Corps étranger*, ou même renvoient à la mort comme dans *Un aller simple*, *La Vie interdite*, et suggèrent un manque et une angoisse comme dans *Un Objet en souffrance* et *L'Orange amère*. Ils portent parfois une image choquante et inversée comme dans *Le Père adopté*.

Avec ces titres, le roman devient un livre-vie ou une biographie.

Une autre ligne de force y est suggérée qui est celle de l'absence et du manque. C'est en cherchant à expliquer ce manque que se construit le sens du roman. Le titre d'un roman est un titre-image qui doit son existence à des figures d'analogie évoquant toute la recherche d'une vie.

*Pour notre livre. Comment va-t-il s'appeler ?*

*J'ai dit :*

*- L'Attaché humanitaire. [...]*

*- Le Bagage accompagné.*<sup>58</sup>

Le procédé d'inclusion<sup>59</sup> reproduit purement le titre au sein du roman, soulignant l'explicite du sens et de l'usage. Le personnage pense son titre à l'intérieur du récit, menant le lecteur à confondre le roman qu'il lit avec celui dont il est question dans le récit au second degré :

*Plus jamais je ne retournerai en arrière.*

*Le roman s'appellera Un aller simple.*<sup>60</sup>

L'ouverture et la clôture de chaque roman se répondent, se complètent et tout au long du texte, nous avons l'impression que « *le romancier monte, assemble ces unités narratives comme des éléments préfabriqués.* »<sup>61</sup>

Afin de compléter la ronde, le romancier, au dernier chapitre, parachève la première scène, et fige son personnage sur un fait, un geste, une parole. La mort, l'amour, et l'écriture, ces trois grands leitmotifs de l'écriture cauwelaertienne clôturent les romans comme ils les inaugurent.

Le narrateur raconte son expérience d'écriture. Il dit qu'il est en train d'écrire un texte, qui, en effet, est dans le texte initial. La mise en scène métaphorique fait qu'à la fin, deux niveaux de diégèse se rejoignent. Le

<sup>56</sup> Nous distordons ici volontairement le sens de l'adage de Boileau qui définit l'esthétique classique.

<sup>57</sup> *Op. cit.*, Jean Touzot, *La Planète Mauriac*, p. 113.

<sup>58</sup> *Op. cit.*, DVC, *Un Aller simple*, p. 58.

<sup>59</sup> *Op. cit.*, Jean Touzot, *La Planète Mauriac*, p. 122.

<sup>60</sup> *Op. cit.*, DVC, *Un Aller simple*, p. 97.

<sup>61</sup> *Op. cit.*, Jean Touzot, *La Planète Mauriac*, p. 111.

texte 1 (le roman du narrateur) fond dans le texte 2 (le roman de l'auteur) créant un roman dans le roman (et sur le roman).

Un trait caractéristique de l'écrit de DVC semble être le fait de se servir de la fin pour mettre au même plan les mondes stratifiés, ainsi le monde de l'écriture, dans la dernière phrase se fond avec le monde des personnages créant par-là, le monde du livre, du roman même. Ainsi, le romancier rajuste *in extremis* le sort de son héros.

Enfin, une résurgence du mystère insinue une ouverture dans la clôture du texte. Ce point stratégique, comme l'explique Jean Touzot : « *C'est le lieu de passage de l'ineffable, c'est là que le romancier ouvre à l'image le roman comme une fenêtre ou comme une trappe.* »<sup>62</sup>

En général, le début pose déjà des indices qui convergent vers la fin et traduisent la dominante du livre. Commencant la plupart du temps par une rencontre, ou un réveil, la fin propose de mettre fin à ces débuts sans les arrêter. Une reprise de la scène du départ vient souvent couronner le parcours du héros et boucler le récit dans une quête d'unité circulaire.

Chaque roman nous raconte un épisode de la vie d'un personnage, un personnage en pleine construction identitaire. Sa vie, à l'instar du roman devient un puzzle, qui au fur et à mesure qu'il se complète, permet à l'image finale de se cristalliser et devenir claire. Cette vie que le personnage, comme le lecteur, découvre doit-elle être perçue négativement ou positivement ? Selon nous, malgré le « gâchis » que l'être humain est amené à faire de sa vie et qui pourrait laisser penser que le personnage ne fait que « tourner en rond », l'auteur espère donner, à travers son récit, l'image positive d'un déroulement qui s'accorde, quoi qu'il en soit, avec sa fin. C'est un retour à la case départ qui donne l'image d'un rond parfait après un accomplissement majeur qui consiste à se connaître soi-même.

Il arrive qu'un chapitre soit subdivisé en sections, séparées par des blancs ou des astérisques qui signalent des coupures dans le récit, articulant des temps disparates ou signalant des ellipses. Les fins des chapitres peuvent reconduire les conclusions valables à l'échelon du roman. Un jeu de reprises et de répétitions rapproche la fiction de la rêverie et des métaphores obsessionnelles, prouvant le travail inconscient de la création qui impose des morceaux de souvenirs-écrans. Héraut de sa propre fin, le personnage dissémine dans son récit les prémices de la fin. Le texte en amont prépare le texte en aval.

Quand DVC se livre à cette activité ludique de montage, il raccorde les différentes parties en suivant le plan qu'il a auparavant marqué et qu'il repasse rapidement à la fin telle une « *Near Death Experience* »<sup>63</sup>, où l'homme voit défiler, comme un aperçu panoramique, l'enregistrement des moments de sa vie mêlés de rêve et de réalité.

---

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 131.

<sup>63</sup> *Op. cit.*, DVC, *La Maison des lumières*, p. 60.



Des images intermittentes ayant un rôle significatif sont ainsi parsemées dans le roman comme l'image du lieu qui n'existe pas « *Irghiz* », décrit tel un utérus. Aussi, chaque fois que le protagoniste s'en approche, il avance vers sa mort, dans un désir de retour aux origines :

[...] la vallée, la caverne éclairée par les rochers brillants autour de la source magique, et la nouvelle route de montagne menaçant le secret des hommes gris...<sup>64</sup>

Ce lieu qui n'est rien d'autre que le « *Firdaws al-mafqoûd, le paradis perdu* »<sup>65</sup> est décrit à plusieurs reprises dans le roman, signalant le rapprochement de l'étape finale, la délivrance : « *nous franchirons ce col* »<sup>66</sup> affirme le héros de *Un Aller simple* en délirant dans sa fièvre. Mais ce col n'est-il pas le col de l'utérus et de la naissance ?

Il est évident que le style du texte entretient des rapports étroits avec des déterminations psychologiques et génériques<sup>67</sup>. Comme nous l'avons annoncé, l'approximation est au service du fantastique, le parallélisme au service de la description et l'opposition au service du comique.

Les romans de DVC offrent l'illustration d'une antithèse. L'écrivain travaille son texte en tâchant d'installer une symétrie (rendue possible par le parallélisme) dans un souci de duplicité du texte, à l'instar du personnage double, et de l'écrivain double, lui aussi.

Dans la plupart des romans domine la même technique privilégiée, à savoir : faire passer le foyer de narration à un autre personnage. Cette prédilection montre la volonté de l'écrivain de plonger dans la conscience de l'un, puis de l'autre, et de donner ainsi une vue de l'intérieur et de l'extérieur, donc complète, du personnage principal.

Il procède ainsi en introduisant des monologues intérieurs, et surtout en pénétrant dans la pensée du personnage qui nous transmet ses impressions par l'emploi des phrases suivantes : « *j'avais l'impression...* »<sup>68</sup>, « *je sentais...* »<sup>69</sup>, « *je me sentais...* »<sup>70</sup>, « *j'imagine...* »<sup>71</sup>. Le moi, dans la tourmente, sort de lui-même pour ensuite, revenir à lui et se comprendre.

Le découpage du texte en discours successifs s'inscrit à la fois comme un refus du récit et un refus de l'absence de l'autre-interlocuteur. Pour DVC, l'autre n'est jamais absent parce que même quand il n'est pas là, il est incorporé, à l'intérieur du personnage ou d'une conscience. Pour lui, le circuit d'échange ne peut fonctionner qu'en présence de l'autre, donc, il le représente. Dès qu'il opte pour le choix du pronom personnel « je », il sous-entend surmonter l'absence du narrataire et se dote du pouvoir de se le représenter en s'adressant à lui par un « tu ». Anna Jaubert explique :

---

<sup>64</sup> *Op. cit.*, DVC, *Un Aller simple*, p. 73.

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 97, le paysage du « Paradis perdu » est décrit trois fois dans le roman, p. 60, 73 et 105.

<sup>67</sup> Voir plus loin, Chapitre 3 de cette partie.

<sup>68</sup> *Op. cit.*, DVC, *Un Aller simple*, p. 17.

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 65.

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 80.

*Proférer « je », c'est se poser comme énonciateur et, par là même, postuler un énonciataire « vous/tu » susceptible de l'entendre et, avec une probabilité variable, de lui répondre, c'est-à-dire devenir « je » à son tour.<sup>72</sup>*

La sermocination<sup>73</sup> (qui permet de dialoguer avec une personne absente), figure récurrente dans la plupart des romans cauwelaertiens, émane de sa croyance en la capacité d'amener par la pensée, un absent parmi nous. La toute-puissance des idées qui permet la formation de l'hallucination, aussi satisfaisante que le réel, exprime un désir d'omnipotence chez DVC et une glorification du Moi. Elle rend possible la permanence de l'être par un effet de rémanence.<sup>74</sup> Les épisodes du passé, revécus comme à l'instant même où ils sont évoqués, sont racontés au présent.

Nous remarquons donc chez le narrateur que l'emploi obsessionnel de la première personne du singulier exprime un déni du deuil d'un objet perdu. Au lieu de désinvestir cet objet et ainsi, de permettre au Moi d'investir un autre objet de désir, DVC surinvestit l'objet et revit en détail certains souvenirs, en conservant l'objet au-dedans de lui, en le reconstituant sans cesse, en le ranimant mais aussi en l'évoquant par tous ses sens et en se remémorant les scènes du passé comme dans la phrase : « *Le petit reproduisait l'accident, le jeu, par défi, par bravoure...* »<sup>75</sup> Il adresse la parole à Cheyenne, absente : « *Je n'ai rien à t'offrir que ce stylo.* »<sup>76</sup> Le narrateur pense à Liz absente : « *tu continues à m'attendre malgré le temps que je mets à te répondre.* »<sup>77</sup> Aziz parle à un mort : « *Un jour, si tu le veux, nous lui ferons l'amour.* »<sup>78</sup> Juan Diego, mort depuis des siècles, communique avec Nathalie : « *Je ne sais pas si tu m'entends, Nathalie, si ton état présent facilite ou pas nos échanges.* »<sup>79</sup>

Enfin les allotopies fréquentes dans le corpus donnent souvent le ton de l'humour et du mot d'esprit au personnage : « *Je suis resté un moment sur la terrasse, à regarder la mer, le sable, la lune, les étoiles, la rambarde, les carreaux par terre.* »<sup>80</sup> Cette phrase est caractéristique du personnage cauwelaertien qui balaie de son regard le monde depuis ses altièrès hauteurs s'étendant à l'horizon, jusqu'à l'insignifiance de la réalité la plus proche de ses pieds ; capable de juxtaposer les plus grandes antinomies et de marier le rêve dans les nuages au réalisme terre-à-terre tout en restant les pieds sur le sol. La rupture ainsi établie permet sans difficulté de libérer la charge expressive sous la forme du rire.

---

<sup>72</sup> Anna Jaubert, *La Lecture pragmatique*, Paris, Hachette, 1990, p. 10.

<sup>73</sup> Ancien terme de rhétorique, c'est aussi une sorte de dialogisme où l'homme est donné comme conversant avec lui-même.

<sup>74</sup> Persistance d'un état après la disparition de sa cause.

<sup>75</sup> *Op. cit.*, DVC, *Cheyenne*, p. 115.

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 124.

<sup>77</sup> *Op. cit.*, DVC, *Double identité*, p. 191.

<sup>78</sup> *Op. cit.*, DVC, *Un Aller simple*, p. 120.

<sup>79</sup> *Op. cit.*, DVC, *L'Apparition*, p. 211.

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 61-62.

### 1.1.2- Une écriture fragmentaire : des temps et des lieux

Pour qualifier l'écriture de DVC de fragmentaire, nous devons analyser les éléments nous permettant de décrire ainsi son écriture et le sens de ce choix qui semble se renouveler à chaque roman.

Des parcelles d'idées, des morceaux de textes qui paraissent recousus, présupposent un rassemblement de moments différents, une superposition de contextes disparates ainsi qu'une continuité dans le discontinu par crainte de perte du sens. En effet, le découpage textuel semble préfigurer un assemblage ultérieur qui sera le fait du lecteur établissant les liens et associant les événements.

Trajet faisant, entre un point de départ et une destination, le narrateur cauwelaertien parcourt les étapes de sa vie, repasse en mémoire les événements qui l'ont marqué. En même temps, il revisite des moments importants et des lieux inoubliables et avance vers sa fin. Il est « *cet homme qui roule vers un passé mal éteint* »<sup>81</sup> et celui qui déclare : « *je me suis coupé du monde pour te mettre en vie.* »<sup>82</sup> Dans cette phrase, l'auteur s'adresse à Cheyenne, dans l'au-delà, pour lui confier qu'il s'est isolé afin de terminer son roman, de l'écrire, et ainsi de la recréer sur papier tout en remplissant les pages blanches d'une histoire qui avance vers sa fin.

Nous l'avons dit, la fin de ses romans fait écho au début. Les passages se complètent pour aboutir à la plénitude. Un tracé typique se dessine reliant le passé au présent et au futur projeté. Des fragments relatant des temps différents s'enchaînent et le lecteur se trouve invité à suivre le cheminement de la pensée de l'écrivain-narrateur-personnage qui explose en plusieurs personnages distincts, suivant l'âge et la période considérés (enfant- adolescent- adulte...) Les espaces blancs entre les paragraphes servent de jointure entre les moments épars de la vie. Les temps qui se multiplient sont hors du temps qui, lui, est, comme l'explique le narrateur autobiographique de *Cheyenne*, « *suspendu, figé, sous cloche* »<sup>83</sup> et les souvenirs qui remontent en surface « *s'assemblent et rôdent* »<sup>84</sup> accompagnés du mouvement de la voiture-matrice ravivant des pensées « *qui tournent dans l'habitacle.* »<sup>85</sup>

Le Temps qui rassemble tous ces temps, qui englobe toutes ces pensées, est le temps de la narration qui est contenu dans le livre. Le personnage traverse et passe d'un lieu à un autre, mais aussi entre les pages du roman, du début jusqu'à la fin, ressassant sa vie et ses souvenirs. Le livre est une façon de « *se projeter en avant pour revenir en arrière.* »<sup>86</sup>

---

<sup>81</sup> *Op. cit.*, DVC, *Cheyenne*, p. 5.

<sup>82</sup> *Ibid.*, p. 124.

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 6.

<sup>84</sup> *Id.*

<sup>85</sup> *Id.*

<sup>86</sup> *Ibid.*, p. 7.

Dans *Cheyenne*, œuvre autobiographique, un souvenir en entraîne un autre : « *l'addition du piano-bar* »<sup>87</sup> scène visuelle, rappelle un souvenir olfactif « *la verveine au piano-bar* »<sup>88</sup> et gustatif, et finalement un souvenir important « *la scène sur laquelle il avait (j'avais) envie de mourir.* »<sup>89</sup> Elle est ainsi revécue au présent (temps verbal employé), ramenée du passé pour être revécue avec la force des sensations qui l'accompagnaient. Les fragments racontés deviennent « *comme des souvenirs de chapitres* »<sup>90</sup> qui portent en eux une mémoire, une vie. La vie, la personne deviennent livre. « *Je te publierai* »<sup>91</sup> crie l'écrivain à la dernière page de ce même roman.

Tel le jeu du Fort- Da<sup>92</sup>, DVC se plaît à mettre en acte le binôme potentiel couper/ coller et alterne alors successivement l'absence de l'un au profit de la présence de l'autre, pour combler un vide créé par une pensée distrayante ou une rêverie importante. Ce jeu est une mise en relief de la duplicité du roman qui, outre le fait de raconter l'histoire de deux personnes, double la voix narrative et va plus loin en doublant les perspectives et les chapitres.

Ce jeu est flagrant, spécialement dans les deux romans suivants : *L'Éducation d'une fée* et *L'Apparition*. Dans ces deux-là, DVC alterne des chapitres racontés par un « je » homme et d'autres racontés par un « je » femme, ayant deux regards différents, le point de vue interne de l'autre venant compléter le point de vue interne du personnage principal. Cela, parce que pour DVC non seulement « *À force de se croire un autre, on finit par le devenir* »<sup>93</sup> mais on devient finalement ce que l'autre veut qu'on soit, le point de vue de l'autre nous éclairant sur la suite du récit. Cette idée peut sembler terrifiante pour un être humain satisfait de ce qu'il est, confiant en sa personnalité, mais pour les personnages cauwelaertiens ayant besoin de l'imposture pour s'imposer et portant un masque pour cacher leur vérité, c'est par le regard de l'autre qu'ils existent donc comme une image d'eux-mêmes, une image autre.

Cette technique d'oscillation entre deux personnages est aussi renforcée par le collage de chapitres qui, faute d'être simultanés, se succèdent. La technique du collage sert ainsi le genre fantastique parce que, comme l'explique Charles Grivel :

*La pensée du collage est la pensée du dérangement. C'est un « irrationnel » introduit sournoisement dans notre monde ambiant, dans nos objets usuels, de la façon que je dis dans mes toiles, précise Max Ernst.<sup>94</sup> Qui colle rompt bien. Ça a toujours déjà été rompu, incessamment recomposé et détruit, défait, remis, repris, ôté.<sup>95</sup>*

---

<sup>87</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>88</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>89</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>90</sup> *Ibid.*, p. 119.

<sup>91</sup> *Ibid.*, p. 125.

<sup>92</sup> Le jeu du fort-da (ou jeu de la bobine- objet jeté au loin par le petit enfant puis rattrapé), qui marque l'apparition d'une structure binaire primitive au sein de la pensée (présence/ absence) est associé à la phase du miroir de Lacan qui, en délimitant l'unité corporelle du jeune enfant et lui permettant la prise de conscience et la compréhension de sa propre existence, marque aussi la perte de la fusion initiale, la solitude issue de la séparation avec la dyade imaginaire où mère et enfant ne font qu'un.

<sup>93</sup> *Op. cit.*, DVC, *Double identité*, p. 7.

<sup>94</sup> Max Ernst, *Au-delà de la peinture*, Paris, in : *Écritures*, 1937, p. 26.

Le jeu du Fort/ Da freudien, le mouvement de montrer/ cacher ou voiler/ dévoiler prend toute son ampleur chez DVC dans les va et vient à l'intérieur/ extérieur, du pour/ au contre, par tous les couples antinomiques que nous relevons dans ses romans et par les réponses aux énigmes, la compréhension du symbole et le masque, qui tantôt est maintenu et tantôt tombe.

Le jeu de présence/ absence condense le désir et l'effroi. Il ne s'agit pas d'une présence/ absence, mais plutôt de deux présences, qui s'alternent, se donnant place mutuellement. Pour raconter l'une et l'autre, l'une cède momentanément la place à l'autre, et devient présente par le biais de l'autre.

Le lecteur, comme l'enfant, subit le mouvement Fort/ Da mais sait d'avance que le texte implicitement n'est pas interrompu, que la continuité sous-jacente progresse vers une rencontre primordiale si ce n'est l'essence même de l'écriture.

Ainsi, le livre est double, renfermant deux histoires en une, si ce n'est plus, le point commun étant que les lignes parallèles finissent par se rejoindre à un moment, créant un temps singulier qui mérite d'être raconté. Tandis qu'avant la rencontre, chacun parle en disant « je » et exprime son point de vue intérieur, évoquant le cercle dans lequel il évolue et le milieu dans lequel il se meut, démontrant combien chacun est profondément absorbé par sa pensée, au fond de lui-même.

La construction du récit peut aussi être abordée d'après son aspect ludique. Les paragraphes résonnent, les mots se marient, le sens se charge d'une exactitude sans pareil. Le lecteur de *L'Éducation d'une fée* est prêt dès le deuxième chapitre et s'attend au retour de la narratrice, caissière, aux chapitres pairs. Mais bien que très structurés, les chapitres se présentent l'un l'autre comme des répliques de théâtre. Le passage se fait en douceur d'une conscience à l'autre comme s'enchaînent la fin du troisième et le début du quatrième chapitre de ce même roman :

- Monsieur ?  
Je tends ma carte bleue en détournant la tête, pour ne pas montrer à une autre les larmes que j'ai retenues devant Ingrid. (Fin d'un chapitre)

*Ses caddies ne se ressemblent jamais.*<sup>96</sup> (Début du chapitre suivant)

Et au lieu d'un dialogue entre les deux personnages, l'un face à l'autre, le lecteur assiste à deux monologues de ces personnages portant réciproquement sur l'autre.

La collision de ces morceaux désoriente le lecteur et le tient hésitant entre un texte réaliste et un surnaturel inquiétant. Une mise en relation de plusieurs *contextes narratifs* accentue l'étrangeté de leur cohabitation, même si l'aspect antinomique et contradictoire est destiné à se dissoudre dans une continuité sous-jacente préméditée. Les histoires qui semblent disjointes de prime abord sont, en fin de compte, complémentaires et reliées par un fil conducteur unique.

---

<sup>95</sup> Charles Grivel, *Fantastique et fiction*, Paris, PUF, 1992, p. 213.

<sup>96</sup> *Op. cit.*, DVC, *L'Éducation d'une fée*, p. 44- 45.

Dans *La Vie interdite*, le thème fantastique du revenant se limite à une présence de l'esprit détaché du corps qui veille, surveille, et erre sans pouvoir manifester sa présence. Il répond à un appel de l'autre qui l'emmène vers lui pour raconter ce qu'il voit ou les souvenirs que la situation évoque chez lui. L'esprit, loin d'avoir le don d'ubiquité, a la liberté et la facilité de « se projeter » d'un lieu vers un autre, et de voyager dans le temps, vers le passé, d'où la possibilité et l'utilisation d'une écriture fragmentaire.

La mort devient une mémoire qui se ressasse, c'est une sortie vers l'Autre, comme l'écriture. Lormeau affirme : « *Projeté hors de chez nous, je repars dans la vie des autres.* »<sup>97</sup> Le lieu est d'emblée intimement lié au temps. Projeté dans un endroit, le héros passe d'un temps réel à un temps imaginé, narré. Il s'étonne :

*Et il se produit alors un phénomène curieux. J'étais entré dans la nuit de l'élection par la photo que les croque-morts se montraient au-dessus de mon cercueil ; j'en ressors par la photo jumelle, dans la cuisine de papa.*<sup>98</sup>

Ainsi l'écriture se fragmente-t-elle selon les épisodes évoqués. Suivant le protagoniste, le lecteur passe, par la lecture, d'une intimité à une autre ; il voit, apprend un passé, accompagne. Parfois, le personnage informe furtivement le lecteur d'un changement advenant, d'autres fois, des indices intra-textuels et linguistiques le guident.

Nous citons en exemple le changement de style (entre carnet de notes et narration) entre les chapitres 6 et 7 de *Un Aller simple*. Le protagoniste succombant sous la fièvre, laisse la main à son accompagnateur pour raconter la suite de l'histoire. À la suite des notes rédigées de façon journalière, datées et arrangées (fragments d'histoire) se positionne le reste du texte pour achever l'histoire et former un tout. Le chapitre 7 commence avec ces mots : « *Ça fait trois jours qu'il n'écrit plus dans son carnet.* »<sup>99</sup> L'ellipse passe sous silence l'intervalle de trois jours ; elle est fortement présente dans les romans cauwelaertiens. Or cette figure de style « *fait partie des figures qui concrétisent le phénomène de la narratio brevis.* »<sup>100</sup>

Le rappel est une autre technique généreusement employée par DVC qui introduit un motif et le reprend plus tard, dans les chapitres suivants. Un fragment, une fois introduit, pourra ultérieurement servir. L'auteur sème ainsi des fragments ici et là dans le récit, parfois, sous forme de bribes qui rappellent la réalité qui ne peut être perçue dans sa totalité. Cette technique montre que le narrateur reste maître ou omniscient tandis que le sens ne se dévoile qu'à la fin, en rassemblant tous les morceaux éparpillés çà et là dans le roman. Tous les événements qui surgissent et qui semblent le fruit d'un pur hasard à la première lecture, concordent et s'expliquent peu à peu quand le sens se révèle. Il y a dévoilement et connaissance. Le procédé des personnages réapparaissant d'un livre à l'autre fut, rappelons-le, utilisé par Balzac, pour qui le narrateur-personnage doit décrire le monde comme un peintre. Il affirmait dans l'Avant-propos à *La Comédie humaine* : « *Le hasard est le plus grand romancier du monde : pour être fécond, il n'y a qu'à l'étudier.* »

<sup>97</sup> *Op. cit.*, DVC, *La Vie interdite*, p. 203.

<sup>98</sup> *Ibid.*, p. 167.

<sup>99</sup> *Op. cit.*, DVC, *Un Aller simple*, p. 101.

<sup>100</sup> Irena Kristeva, *Quignard Pascal, La Fascination du fragmentaire*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 104.

Ceci, loin de disperser le texte, rend sa structure plus cohérente. Certains fragments mettent en lumière des métaphores que l'on peut qualifier d'obsédantes. Nous pouvons citer plusieurs images comme « *ce professeur de latin* » et l'anecdote qui le concerne<sup>101</sup> dans *La Vie interdite*.<sup>102</sup> Celui-ci ressemble beaucoup à « *M. Giraudy le professeur de géographie* »<sup>103</sup> dans *Un Aller simple*, qui apparaît chaque fois que l'Atlas est recommandé afin de se localiser ou de pouvoir traverser un lieu dans le voyage du retour aux origines.

La fragmentation favorise la technique du déjà-vu. « *Cette impression de déjà-vu* »<sup>104</sup> qui ne s'explique que par une itération, une reconnaissance d'un mot, d'une impression, d'un paysage qui rappelle un passé, un moment vécu. Le retour des personnages, d'un nom fictif aide à l'ancrage de cet univers inventé dans la réalité du lecteur. Le personnage devient par ailleurs un être qui évolue, qu'on cite, dont on parle. Il accède à une renommée et l'écriture cauwelaertienne devient un microcosme où il arrive aux protagonistes de se croiser, de se rencontrer.

Les lieux qui, étrangement, deviennent dans les œuvres de DVC des lieux marquants à vie, des lieux de rencontres inoubliables sont ceux que l'anthropologue Marc Augé appelle les « Non-lieux ». Dans *Cheyenne*, à l'aéroport de Glasgow, lieu de transit, DVC enfant rencontre Cheyenne, la femme de tous ses livres ; dans *La Nuit dernière au XV<sup>e</sup> siècle*, à la laverie collective, Jean-Luc Talbot rencontre Corinne à qui il voue un amour intarissable. Dans un bus d'Air France, le « *coup de foudre* »<sup>105</sup> frappe le narrateur de *L'Éducation d'une fée* pour Ingrid à l'aéroport d'Orly ; au stand du Salon du livre, Alexis Kern, le héros de *Attirances*, rencontre sa lectrice ; et c'est dans une chambre d'un hôtel à Mexico que Nathalie Krentz, l'ophtalmologue de *L'Apparition* pense à Franck, l'homme de sa vie : « *Mais que lui dire ? Le mélange de tendresse, d'agacement et de désir à vide que j'ai éprouvé ce soir pour une tierce personne me l'a rendu plus proche, plus lointain que jamais.* »<sup>106</sup> Dans *Corps étranger* encore, chez Harry's, chaîne de restaurant à Paris, Richard Glen fixe un rendez-vous à sa lectrice sans pouvoir l'identifier, la confondant avec chaque femme présente pendant une attente qui dure une heure et s'étend sur dix pages.<sup>107</sup> Enfin, Roger Croutin et Antoine de Latour Jacob, dans *Les Vacances du fantôme*, se donnent habituellement rendez-vous à la gare de Lyon.<sup>108</sup>

Nous pouvons conclure que dans presque tous les romans, ces *non-lieux* de rencontre, sont aussi des non-lieux de départ. La mort attaque les protagonistes dans ces lieux où le danger augmente. Les héros se réduisent à leur solitude face à la foule, et fondent dans l'anonymat de la masse. Ils passent incognito dans ces lieux qui selon Marc Augé ont pour caractéristique d'être « *identitaires, relationnels et historiques.* »<sup>109</sup>

<sup>101</sup> *Op. cit.*, DVC, *La Vie interdite*, p. 77, 78, 79, 80.

<sup>102</sup> *Ibid.*, p. 216.

<sup>103</sup> *Op. cit.*, DVC, *Un Aller simple*, p. 50.

<sup>104</sup> *Op. cit.*, DVC, *L'Apparition*, p. 83.

<sup>105</sup> *Op. cit.*, DVC, *L'Éducation d'une fée*, p. 10.

<sup>106</sup> *Op. cit.*, DVC, *L'Apparition*, p. 167.

<sup>107</sup> *Op. cit.*, DVC, *Corps étranger*, p. 156- 166.

<sup>108</sup> *Op. cit.*, DVC, *Les Vacances du fantôme*, p. 347.

<sup>109</sup> Marc Augé, *Non-lieux, Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992, p. 69.

Le choix de ces *lieux de transit* concorde avec l'écriture de DVC qui se veut fragmentaire, qui se veut, par sa forme, à l'image de ces voies multiples qui bifurquent et des destins qui se croisent. Marc Augé développe :

*Ce qui est significatif dans l'expérience du non-lieu, c'est sa force d'attraction, inversement proportionnelle à l'attraction territoriale, aux pesanteurs du lieu et de la tradition. La ruée des automobilistes sur la route du week-end ou des vacances, les difficultés des aiguilleurs du ciel à maîtriser les encombrements des voies aériennes. Le succès des nouvelles formes de distribution en témoigne à l'évidence.*<sup>110</sup>

Ce n'est pas un hasard si DVC, qui accorde de l'importance au surnaturel, croit au médium et cherche la voix d'un mort sur une bande enregistrée, choisit des non-lieux pour l'événement majeur de la vie de ses protagonistes. La vie entière n'est qu'un non-lieu, où l'homme n'est qu'un passager dans un hall d'attente pour un nouveau départ. Le livre lui-même devient un non-lieu où se tracent les rencontres, le passage, la vie et la mort des personnes, et qui, au delà du monde fictif, permet la rencontre la plus importante de deux destinées, celle d'un lecteur, et celle d'un écrivain, le temps d'un voyage, rapprochés par une expérience commune, par une attente, par une confiance.

Pour DVC, l'espace est un temps, c'est un œil qui capte, qui perçoit le monde, une conscience, un Moi-Peau qui est « *une surface sensible et d'enregistrement de traces et d'inscriptions.* »<sup>111</sup> Le Moi-peau, explique Didier Anzieu, est le « *fond mental, la toile de fond sur laquelle les contenus psychiques s'inscrivent comme figures.* »<sup>112</sup> « *Il y a donc une pensée créatrice à l'origine du monde* »<sup>113</sup> constate le protagoniste de *L'Apparition*.

Pour cela, la présence est toujours soutenue par un regard dans les romans cauwelaertiens et l'œil imprimé sur la « Tilma »<sup>114</sup> (sorte de cape sans manches que portait Juan Diego le jour de l'Apparition<sup>115</sup>) selon les études scientifiques<sup>116</sup> s'avère toujours vivant.

Le livre, cet œil qui porte un regard sur tous les personnages, est celui d'une personne vivante : les mots vivent.

L'écriture est fragmentaire à l'image de l'univers, ainsi l'homme est décrit par rapport à sa matière dans son appartenance à la terre, dans son passage dans ce monde, replacé dans sa dimension planétaire dans le cadre astronomique de l'univers. Ce n'est pas un hasard si le soleil<sup>117</sup> et la lumière sont parmi les isotropes

---

<sup>110</sup> *Ibid.*, p.147- 148.

<sup>111</sup> Didier Anzieu, *Le Moi-Peau*, Paris, Dunod, 1995, p. 238.

<sup>112</sup> *Ibid.*, p. 106.

<sup>113</sup> *Op. cit.*, DVC, *L'Apparition*, p. 132.

<sup>114</sup> *Ibid.*, p. 177-178 « des traces de microcirculation artérielles...chez une personne vivante ».

<sup>115</sup> *L'Apparition* est un roman où l'action se passe au Mexique. Une équipe de scientifiques est diligentée par l'« avocat du diable » du Vatican afin de réfuter le prodige de la tunique. Parmi les scientifiques désignés se trouve Nathalie Krentz, ophtalmologue juive athée, qui découvre, à la fin de sa mission, dans les yeux de la vierge, le reflet des témoins de l'apparition (donc approuve le prodige).

<sup>116</sup> Une commission d'experts scientifiques part à Mexico examiner la tunique : historiens, chimistes, physiciens, ophtalmologues, experts de tout genre.

<sup>117</sup> Le soleil est un œil selon Gilbert Durand. Gilbert Durand (1921- 2012) : un universitaire français. Agrégé en philosophie, il était transdisciplinaire et en même temps était professeur de philosophie et professeur émérite de sociologie et d'anthropologie à Grenoble. Il a reçu le titre de Juste parmi les nations, en 2001 et la cravate de Commandeur de la Légion d'honneur pour ses



les plus investis par DVC : la relation étroite entre le trio espace-temps-lumière est le secret de la vie. Le temps de l'écriture s'étend sur la feuille blanche, espace où la lumière s'imprime. Ainsi se dessine l'univers de Cauwelaert.

L'espace du roman cauwelaertien est perméable, et des phrases glissent aussi d'un roman à l'autre et pas seulement à l'intérieur de chacun d'eux, des « déjà vus », des « déjà-dits » aussi. L'œuvre s'érige comme un bâtiment à plusieurs foyers, comme un tableau qui se complète à travers les années. L'œuvre de DVC ressemble, si nous rassemblons les différents romans, au roman de Georges Perec *La Vie mode d'emploi*. Elle est un véritable puzzle, une *comédie humaine* avec une longue cohorte de personnages, une machine à raconter des histoires.

L'univers romanesque de DVC est une miniature de l'univers réel, à l'image de la maquette fabriquée par la lectrice dans *Corps étranger* afin de donner corps à l'histoire virtuelle.<sup>118</sup> Ainsi, nous retrouvons les romans de Frédéric Dard dans le tableau de René Magritte<sup>119</sup> : un tableau dans le tableau. DVC évoque la « cryptomnésie »<sup>120</sup> qui se définit comme « une mémorisation inconsciente d'un événement qui ne réapparaît à la conscience qu'à l'occasion d'un état de conscience particulier »<sup>121</sup> et l'écrivain favorise lui-même cet état de mémorisation par une écriture fragmentaire. Le fragment, expliqué après-coup, repose sur deux procédés essentiels : le « *kruptos* », le caché ou le secret maintenu dans l'écriture de la partie ; et le « *mnémé* », la mémoire et le souvenir dévoilé par le sens faisant appel à un passage déjà-vu. Ces deux éléments constituent l'étymologie de cryptomnésie et rapprochent le fragment de ce dernier.

Des épisodes identiques glissent dans différents romans, ainsi l'Ayahuasca<sup>122</sup> dans *Double identité* nous rappelle Chico<sup>123</sup> dans *La Maison des lumières*, Viviane Rex<sup>124</sup> dans *La Maison des lumières* semble être une jumelle de Cyclamen Jacob<sup>125</sup> dans *Les Vacances du fantôme*. L'impression de dépaysement dans *Un Aller simple* avec les mots prononcés par Aziz : « *Il me semblait que je revenais de vacances ; des grandes vacances qui avaient duré sept ans* »<sup>126</sup> fait écho à la même impression « *des vacances de fantôme.* »<sup>127</sup> La fugue<sup>128</sup>, tellement souhaitée dans ce même roman, revient dans *La Vie interdite* quand l'âme de Monsieur

---

actions dans la Résistance en 2007. Il était membre d'honneur de la Société des auteurs savoyards. Parmi ses œuvres : *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire* (1960), *L'Imagination symbolique* (1964), *Figures mythiques et visages de l'œuvre* (1979), *Introduction à la mythologie. Mythes et sociétés* (1996).

<sup>118</sup> *Op. cit.*, DVC, *Corps étranger*, p. 191.

<sup>119</sup> *Op. cit.*, DVC, *La Maison des lumières*, p. 50.

<sup>120</sup> *Ibid.*, p. 67.

<sup>121</sup> Larousse.

<sup>122</sup> *Op. cit.*, DVC, *Double identité*, p. 55.

<sup>123</sup> *Op. cit.*, DVC, *La Maison des lumières*, p. 116.

<sup>124</sup> *Ibid.*, p. 81.

<sup>125</sup> *Op. cit.*, DVC, *Les Vacances du fantôme*, p. 88.

<sup>126</sup> *Op. cit.*, DVC, *Un Aller Simple*, p. 47.

<sup>127</sup> *Op. cit.*, DVC, *Les Vacances du fantôme*, p. 187.

<sup>128</sup> *Ibid.*, p. 67.

Lormeau se rappelle : « *J'ai rêvé d'un vrai départ avec Naila, une fugue au bout du monde, un tête-à-tête au milieu d'étrangers* »<sup>129</sup>, sans compter la longue liste de détails qui filtrent d'un roman à l'autre.

Cette liste est longue au point que nous ne puissions pas croire à un hasard. Les oies, le vacherin, le viol, la chambre lilas ; tous ces motifs se transforment en fragments de texte que le lecteur rencontre çà et là. Ils dilatent les frontières entre les romans, élargissent les pores et étendent le cadre à l'œuvre entière en tant que corps unique où les ressemblances donnent l'impression qu'un livre déteint sur l'autre, et un dédoublement de chacun bourgeonne. Une sorte de surimpression apparaît avec chaque lecture, à l'occasion de chaque fragment rencontré. Certaines images sont répétées et reviennent de façon inconsciente, cependant quelques autres sont volontairement employées de la part de l'écrivain dans l'intention de marquer son univers et de lui donner des spécificités propres.

Quant au retour des personnages, il est intentionnel dans le but d'accroître l'intérêt romanesque. DVC, à l'instar de Balzac, cherche par ce moyen à rendre son univers romanesque plus cohérent. La fragmentation renvoie à l'individualisme et à l'image de l'homme de notre siècle, brisé par le jeu des forces sociales et des fragilités psychologiques. Elle porte aussi le sens de l'image du roman lui-même, en évolution, un roman qui a explosé et ne suit plus de règles, mais devient protéiforme, polyphone et ouvert à une lecture plurielle.

L'a-chronologie du texte s'inscrit comme une fragmentation dans le temps, transformant la durée en un patchwork où un événement est raconté selon les associations d'idées, et la narrativité devient une œuvre de montage. Pour pallier une attente, le narrateur évoque un souvenir, un événement qui survient et le projette dans une imagination future, un rêve l'appelle vers un monde qui se concrétise et une photo le happe vers un passé paradisiaque. Un visage en évoque un autre, tel celui de Valérie dans *Un Aller simple* comparé à celui de Lila, et enfin la synesthésie participe à cette écriture fragmentaire du moment où un sens communique avec un autre, et le personnage est ainsi emporté automatiquement et subitement vers un fragment de la vie déjà passée.

Dans *La Maison des lumières*, le narrateur raconte :

*Une odeur de croissants chauds emplît soudain mes narines. Alors le décor de la pièce se modifie, comme pour aller avec l'odeur que j'ai aussitôt associée à un souvenir précis. Les murs deviennent lilas, des pins s'agitent à la fenêtre sous des bourrasques de pluie [...].*<sup>130</sup>

Il s'agit de sens qui ravivent un souvenir tellement fort qu'il transporte le personnage. Non seulement vers un voyage dans l'espace, mais aussi dans le temps. La suggestion est d'autant plus forte que la personne en subit l'effet. Le héros annonce : « *J'étais tellement fait pour être un autre...* »<sup>131</sup> et il est effectivement un autre. Chaque moment ainsi évoqué, est transcrit à la suite des moments évoqués précédemment, sous la forme d'une contiguïté psychologique interne.

<sup>129</sup> *Op. cit.*, DVC, *La Vie interdite*, p. 210.

<sup>130</sup> *Op. cit.*, DVC, *La Maison des lumières*, p. 49.

<sup>131</sup> *Op. cit.*, DVC, *Les Vacances du fantôme*, p. 12.

Le temps se fragmente selon un schéma personnel du personnage dans le cadre de l'histoire, et de l'écrivain dans le cadre de la narrativité correspondant à un plan préalable.

L'écriture devient un moyen de détection et de conservation du temps, elle le revit, le recycle, et le double puisqu'il s'agit de surcroît du temps de l'écriture elle-même. Pascal Quignard écrit sur le pouvoir de l'écrit :

*L'écrit dote la société du « pouvoir du temps », d'une maîtrise à la fois érudite et logique, qui savent ranger et qui ne savent plus oublier (dualisme, symétrie, unité, comput, citations, références, systématisation, synoptique et panoptique, non contradiction.<sup>132</sup> (XXIII Traité « La gorge égorgée », *Petits traités I*, p.543- 545)*

Le fragment est, de ce fait, une subjectivation de l'écriture, du temps, de l'espace, et de chaque élément transcrit parce qu'il se soumet à un choix et impose une priorité aux dépens de l'intérieur et du psychique. Il brise l'espace textuel en réfractant les images et en détruisant la linéarité des pensées.

Enfin, le fragment se plie aux impératifs du genre et sert le fantastique puisqu'il diffuse un sentiment d'inquiétante étrangeté. Pascal Quignard explique<sup>133</sup> :

*Le fragment, en raison de son caractère « ruiniforme », brisé, discontinu, suscite le sentiment d'inquiétante étrangeté.*

Le fragment suppose une création selon la théorie de la conception par morceaux, l'écriture fragmentaire est donc à l'image de la thématique véhiculée qui, comme l'explique Otto Rank, est « à l'origine des nombreux démembrements, suivis de retours à la vie, que l'on rencontre dans les mythes et les contes. »<sup>134</sup>

Parfois, le fragment agit comme un grossissement sur un détail, une mise en relief d'un élément dans le but d'éclairer sur l'importance, la signification d'un objet, ou tout simplement, pour créer des variations afin de semer le doute et d'attiser l'attention du lecteur avec pour but d'amplifier le suspense. Pascal Quignard explique, à propos de cet effet sur l'attention :

*D'emblée le fragment pose une double difficulté qu'on ne surmonte pas commodément : son insistance sature l'attention, sa multiplication édulcore l'effet que sa brièveté prépare.<sup>135</sup>*

Des fragments de rêves dans certains passages viennent prédire la suite, et s'annoncent prémonitoires au vue de l'évolution du récit. Ils requièrent donc un rôle fonctionnel. D'autres sont parfois évoqués en préparation d'un éventuel besoin ultérieur sans remplir par la suite le rôle pour lequel ils étaient prévus. Enfin, d'autres sont là pour confirmer un état d'amnésie chez le personnage. Un objet qui se répète comme vu pour la première fois, ou évoquant un souvenir flou et peu précis.

Les fragments permettent encore de détecter le mensonge et de dévoiler le mythomane, démasquer l'imposteur dans les écarts qu'il produit avec la vérité. Il rapproche l'écriture des nombreuses variations

<sup>132</sup> Pascal Quignard, *Petits traités I*, in : Irena Kristeva, *Pascal Quignard, La Fascination du fragmentaire*, op. cit., p. 43.

<sup>133</sup> *Op. cit.*, Irena Kristeva, *Pascal Quignard, La Fascination du fragmentaire*, p. 34.

<sup>134</sup> Otto Rank, *Le Mythe de la naissance du héros*, Paris, Payot, 1983, p. 272- 273.

<sup>135</sup> Pascal Quignard, *Une gêne technique à l'égard du fragment*, Montpellier, Fata Morgana, 1990, p. 20.

d'un même tableau comme il établit une parenté avec la cinématographie utilisant les techniques de l'arrêt sur image, du *flash back*, du *travelling*, du gros plan et de l'accélération ou du ralentissement.

L'écriture fragmentaire est intimement liée au regard. C'est une écriture pulsionnelle. Hubert Damisch écrit :

*La pulsion se manifeste au niveau du champ scopique à travers la schizé de l'œil et du regard. L'homme ne fait que voir, il regarde, et c'est ce regard qui permet d'ajouter la pulsion scopique au catalogue des pulsions. [...] Comme le soulignait Lacan, la présence d'autrui dans le champ scopique ne concerne pas l'organe de la vue mais le sujet se soutenant dans une fonction du désir.*<sup>136</sup>

Dans *La Maison des lumières*, l'œil permet de rentrer dans le tableau et de se projeter dans un monde invisible. Le vocabulaire de la vue est richement employé. « *Glisser l'œil derrière le cadre* »<sup>137</sup>, « *j'ai glissé l'œil dans...* »<sup>138</sup> insiste le protagoniste. Il explique sur un ton philosophique : « *l'illusion n'est pas là où l'on croit.* »<sup>139</sup> Il raconte : « *je regarde* »<sup>140</sup>, « *me fait chercher des yeux une caméra* »<sup>141</sup> sachant qu'une caméra est aussi un œil capable d'enregistrer l'instant présent. Le « *clin d'œil* »<sup>142</sup> et le « *clair-obscur* » de cette chambre<sup>143</sup> expriment un effet kaléidoscopique, qui accentue le jeu présence/ absence et l'ici/là : un va et vient entre deux mondes.

L'œil est donc magique : le personnage a des « *boules de Noël dans les yeux.* »<sup>144</sup> Finalement, le jeu de lumière du « *système électrique* »<sup>145</sup> attaque le système nerveux et cause une « *hallucination* »<sup>146</sup> et le personnage de s'écrier : « *j'ai l'impression qu'on me regarde à l'intérieur du tableau, qu'on me surveille et qu'on attend.* »<sup>147</sup> Il « *attire* ». <sup>148</sup> L'objet regardé devient anthropophage, dans un désir d'incorporation. Comme Cronos, il devient une conscience :

*[...] le tableau se nourrissait des énergies vitales, absorbait les fantasmes et les meilleurs souvenirs des esprits flottant entre deux mondes, momentanément sous le régime de la séparation des corps, et les renvoyait après usage dans leur enveloppe terrestre.*<sup>149</sup>

Le regard devient magnétique chez DVC, il attire, il aimante et il transperce. La multiplication se passe au moment où deux regards se rencontrent, où plusieurs mondes s'offrent aux protagonistes et où le fantôme de la mort apparaît. La tentation est forte de passer dans l'autre monde, ou le monde de l'autre. Ce n'est pas un hasard si DVC confirme : « *l'amour n'est pas se regarder l'un l'autre, mais regarder tous les deux dans*

<sup>136</sup> Hubert Damisch, *Le Jugement de Pâris*, Paris, Flammarion, 1996, p. 28.

<sup>137</sup> *Op. cit.*, DVC, *La Maison des lumières*, p. 19.

<sup>138</sup> *Ibid.*, p. 151.

<sup>139</sup> *Ibid.*, p. 148.

<sup>140</sup> *Ibid.*, p. 64.

<sup>141</sup> *Ibid.*, p. 54.

<sup>142</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>143</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>144</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>145</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>146</sup> *Ibid.*

<sup>147</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>148</sup> D'où le titre du roman de DVC *Attirances*.

<sup>149</sup> *Op. cit.*, DVC, *La Maison des lumières*, p. 65.

la même direction »<sup>150</sup>, et c'est rarement que ses héros font l'amour les yeux dans les yeux, ainsi, ils marquent leur attachement au monde de la bien-aimée.

À la fin de *La Nuit dernière au XV<sup>e</sup> siècle*, le héros est partagé entre deux mondes, il entend deux voix voulant chacune l'attirer. Dans *L'Apparition*, la récurrence exagérée du vocabulaire visuel porte le lecteur à rire : L'héroïne est « *ophthalmologue* » et le vocabulaire est employé pour se moquer, l'expression « *peu regardant* »<sup>151</sup> est presque opposée aux « *yeux "miraculeux"* ». »<sup>152</sup> Dans ce roman, tout est vu à travers le filtre du regard. Par exemple, pour se moquer d'un chariot bancal, le narrateur parle de « *roulettes affligées de strabisme* ». »<sup>153</sup> L'objet insolite à examiner est une « *tunique en 3D* »<sup>154</sup>, l'instrument « *ophthalmoscope* »<sup>155</sup> permet de gommer la distance et de s'approcher du « *fond de l'œil* », à travers les « *paupières closes* »<sup>156</sup>, l'« *irridescence* »<sup>157</sup> ne serait rien d'autre que l'indicateur de l'effet de la multiplication des angles de vue, et par conséquent des superpositions des mondes différents existants dans chaque regard. Enfin « *la faute de perspective* »<sup>158</sup> serait due à la rencontre de ces mondes qui crée, quelque part, un illogisme.

Celui qui voit et peint, devient « *un faussaire de génie* »<sup>159</sup>, d'où nous concluons que le livre est un trompe-l'œil, un monde qui donne à voir, et que l'écrivain est un faussaire, ayant du génie, qui copie la réalité, de façon infaillible. Plus l'identification du lecteur est forte, meilleur sera le transport et l'effet de fascination devant l'écriture.

Le livre trompe-l'œil est aussi un trompe-l'oreille. Tout ce qui est fragmenté se mêle et devient trompeur. Dans *L'Apparition*, Don Juan crie : « *Ne l'écoute pas, ne te fie pas...* »<sup>160</sup>, et quelques pages plus tard, il ajoute : « *je ne sais pas si tu m'entends* »<sup>161</sup>. En cela, la parole que le personnage entend le dédouble et rend possible l'existence d'un monde parallèle.

Enfin, la parole de l'autre fait du monde invisible un possible, comme dans *La Nuit dernière au XV<sup>e</sup> siècle* où le protagoniste raconte : « *... une voix insidieuse m'appelle.* »<sup>162</sup> Il s'agit ici, d'une voix qui dicte, donne des ordres, donc injonctive.

Dans *La Vie interdite* une succession de voix est perçue par l'esprit de Lormeau. Chacune l'emporte vers un monde différent : sa femme l'appelle à la vie réelle, alors que la radio l'embarque dans un monde

---

<sup>150</sup> Antoine de Saint-Exupéry, *Terre des hommes*, Paris, Gallimard, 1939, p. 200, cité par DVC dans *Un Aller simple*, op. cit., p. 19.

<sup>151</sup> Op. cit., DVC, *L'Apparition*, p. 29.

<sup>152</sup> Ibid.

<sup>153</sup> Ibid., p. 60.

<sup>154</sup> Ibid., p. 49.

<sup>155</sup> Ibid., p. 72.

<sup>156</sup> Ibid.

<sup>157</sup> Ibid., p. 103.

<sup>158</sup> Ibid., p. 149.

<sup>159</sup> Ibid., p. 150.

<sup>160</sup> Ibid., p. 165.

<sup>161</sup> Ibid., p. 211.

<sup>162</sup> Op. cit., DVC, *La Nuit dernière au XV<sup>e</sup> siècle*, p. 75.

d'amour avec une chanson de Francis Cabrel, ou dans le monde de l'astrologie et du paranormal, ou encore une troisième voix l'entraîne dans une régression et donc, vers le passé et vers les souvenirs qui y sont rattachés.

Le fragment n'est pas tant celui que nous constatons dans l'écriture, mais celui au cœur du sujet qui perçoit, qui vit « une angoisse, une douleur, une rupture. »<sup>163</sup>

### 1.1.3- La mise en abyme

Le style de DVC est facile à identifier grâce à une particularité redondante qui touche à tous les romans sans exception: la « métafiction »<sup>164</sup>. La métafiction « est une forme d'écriture autoréférentielle qui dévoile ses propres mécanismes par des références explicites. »<sup>165</sup> L'écriture de DVC se veut une interrogation sur elle-même, sur son statut et sa fabrication. Elle est une fiction sur la fiction et sur sa naissance. D'ailleurs les personnages-écrivains sont nombreux dans les romans cauwelaertiens, et les deux mondes : celui de la fiction racontée et de la situation de la naissance de cette fiction se confondent à la fin de plusieurs romans ; les titres des romans dans les romans sont les mêmes que les titres des romans cauwelaertiens eux-mêmes, réels et existants. En pensant la littérature, DVC développe ses personnages, qui construisent un univers romanesque en train de naître, tout en pensant, par enchâssement, sur le roman lui-même sous divers angles : les personnages-écrivains pensent le rapport entre le roman et le lecteur, ils s'interrogent sur la genèse de l'histoire, sur le rapport entre la réalité et la fiction, entre le romancier et ses personnages. L'écrivain-personnage dans *Le Principe de Pauline* réfléchit : « – Un romancier, finalement, il est un peu le gardien de ses personnages. Non ? »<sup>166</sup>

Il pense au rapport entre l'écrivain et ses personnages.

DVC lui-même répond lors d'une interview<sup>167</sup> :

*La littérature qu'est ce que c'est ? c'est une remise en question de ce qu'on prend d'habitude dans la réalité comme chose acquise, avantage acquis ou inconvénient incontournable, c'est une école de liberté, c'est une école où il faut énormément travailler, pour que cette liberté de tons, de style, de regard se communique au lecteur. Je pense qu'on devient écrivain par refus de quelque chose, par volonté de se consacrer non pas à l'exploration de son nombril, mais à l'exploration du monde, des autres, de la vision des autres.*<sup>168</sup>

---

<sup>163</sup> *Op. cit.*, DVC, *La Vie interdite*, p. 7.

<sup>164</sup> Bernard Magne, « Métatextuel et lisibilité », *Protée*, Québec, vol. 14, n° 1- 2, printemps-été 1986, p. 77. Il définit le métatextuel « [...] est l'ensemble des moyens dont dispose un texte pour assurer dans son corps même la désignation de tout ou partie de ses mécanismes constitutifs ».

<sup>165</sup> Larousse.

<sup>166</sup> *Op. cit.*, DVC, *Le Principe de Pauline*, p. 48.

<sup>167</sup> La question du journaliste est la suivante : « Comment devient-on écrivain ou comment êtes-vous devenu écrivain ? »

<sup>168</sup> Cf., Interview [www.my-culturemag.fr](http://www.my-culturemag.fr)

<https://m.youtube.com/watch?v=fTJtRpUObE>. Mise en ligne le 30 mai 2014.

La littérature est une « école », et les romans en l'occurrence, sont des études qui dévoilent le secret de fabrication des romans qui indiquent comment l'auteur construit-déconstruit ses héros, comment il fait évoluer ses personnages, comment il complique l'intrigue et multiplie les péripéties.

Dans *Corps étranger*, Frédéric Dard, un écrivain affirme :

*Je ne porte aucune œuvre en moi, je n'en souffre pas et le talent des autres m'a toujours moins blessé que leurs renoncements, leurs facilités, leurs négligences et leurs ambitions démesurées qui se contentent de si peu. ... Je sais ce que c'est d'inventer, de composer des personnages et des situations, je l'ai fait avec toi... nous avons partagé ma fiction comme nous partagions la préparation de tes concerts et l'expérience m'a appris de me glisser dans la peau des romanciers que je critique. C'est tout.*<sup>169</sup>

Le roman porte sur la réalité de l'écriture et ses circonstances. En effet, lorsque l'écrivain affirme que son personnage-écrivain lui aussi, est en train d'écrire un roman du même titre que le sien, il est donc question d'un roman sur le roman. La mise en abyme fait de l'écriture cauwelaertienne une écriture sur l'écriture. Elle renvoie à sa propre création. Elle parle de l'acte d'écrire autant qu'elle parle d'une histoire. Une réflexion sur l'écriture a lieu en même temps que l'histoire avance. L'écriture de DVC devient autotélique<sup>170</sup>.

Le roman (fictif) dans *Le Principe de Pauline* a plusieurs éléments en commun avec le roman réel. Les noms des héros, l'histoire et l'intrigue. Le personnage-écrivain écrit :

*Il (le roman) mettait l'accent sur le personnage de Jean, ce romancier mécanicien-tôlier dont l'insignifiance maso résistait à tout – même au coup de foudre pour une lectrice volcanique, même à l'amitié d'un voyou flamboyant prêt à lui offrir un destin hors norme. Il voulait connaître la part d'autobiographie. Bien sûr, j'avais reçu dans la réalité un prix de maison d'arrêt pour mon premier roman, mais la rencontre s'était-elle vraiment déroulée ainsi ? Qui se cachait derrière le personnage de Fred ? Et où en étais-je aujourd'hui avec celle qui m'avait inspiré la délicieuse Mélanie ? Avais-je vécu cette scène de lit à trois sur un campus universitaire ?*<sup>171</sup>

La tentative de deviner à qui correspondent les images ou les personnages inventés dans un roman fictif, dans la réalité de l'auteur-personnage, inscrit le roman dans le roman comme « un roman à clef ». L'auteur dans *Le principe de Pauline* précise :

*J'étais libre, désormais. Libre d'écrire sans conséquence, de mon propre chef et dans mon seul intérêt, ce livre que Pauline m'avait demandé. Un roman à clés qu'on pourrait toujours exploiter par la suite, si le personnage était suffisamment crédible et attachant, pour solliciter une remise de peine.*<sup>172</sup>

Ainsi, le roman réel raconte la naissance du roman fictif, qui est un roman à clef, et sous le couvert de la fiction, s'écrit une histoire vraie. Le romancier est donc contraint parfois de passer par la fiction pour transmettre et raconter une réalité.

Le roman *Le Principe de Pauline* devient une parabole sur l'écriture. Quincy Farriol, jeune écrivain, prix de la Maison d'arrêt, est invité par Pauline à écrire un roman s'inspirant de la vie de Maxime, l'amoureux de la jeune femme, actuellement incarcéré, afin de faire éclater la vérité. Le roman décrit les différentes versions du

<sup>169</sup> *Op. cit.*, DVC, *Corps étranger*, p. 30.

<sup>170</sup> Du grec *auto* (soi-même) et *telos* (but). Centrée sur elle-même et n'a d'autre but que parler de soi.

<sup>171</sup> *Op. cit.*, DVC, *Le Principe de Pauline*, p. 196- 197.

<sup>172</sup> *Ibid.*, p. 104.

« roman dans le roman ». En cela, il change les événements en fonction de ses propres intérêts et de ses propres contraintes littéraires. Ce faisant, ce roman dans le roman se transforme en métافiction, qui pense l'écriture dans son rapport au réel. Le statut de l'écriture est ainsi discuté, dévoilé. Tout le roman devient une question ontologique sur le roman, dans le roman.

*Notre histoire était finie ; je pouvais la recommencer à ma guise, la revivre à ma façon, reprendre contrôle des événements et possession des personnages. Qu'avais-je d'autre à exprimer de sincère, de vrai ? Ce serait mon second départ. Ou bien mon chant du cygne.*<sup>173</sup>

DVC dans une interview affirme :

*J'adore écrire en disant « je » la plupart du temps à travers des personnages les plus différents de moi possible de manière à augmenter mon champ de conscience, augmenter mes grilles de lectures du monde, augmenter mon empathie, être davantage moi même parce que je deviens, tout en étant en même temps l'artisan, qui contrôle tout cela au niveau de la sincérité, au niveau du savoir-faire, de l'instinct, de l'intuition. Toutes ces choses me paraissent évidentes jusqu'au moment où on me pose la question et tout à coup je dois me justifier.*<sup>174</sup>

Or, si le « je » qu'il choisit, n'est qu'un écrivain en train de créer son roman, alors tout roman sert à augmenter « le champ de conscience » et l'« empathie » envers l'écrivain et l'écriture.

## SECTION 2 : La Stylisation

Laurent Jenny affirme qu'« *Il n'y a pas de style sans stylisation* »<sup>175</sup>. Ce qui est évident si l'on comprend le mot « *stylisation* »<sup>176</sup> dans son acception littéraire qui signifie une action qui permet « *d'exprimer quelque chose avec son propre style, (en s'efforçant) de lui imprimer sa marque personnelle.* »<sup>177</sup> Or, cette stylisation, cette signature personnelle et automatique est gérée par le subconscient. « *Toute écriture est un acte automatique* »<sup>178</sup> explique Yves Agid<sup>179</sup>. Elle est donc une action involontaire « *Je pense. Mais je ne pense pas que je pense.* »<sup>180</sup> à laquelle succédera un travail conscient de correction, de perfectionnement et / ou de censure.

Si Laurent Jenny nous explique que le point de vue rhétorique considère « *le discours comme une grille de possibilités discursives à l'intérieur desquelles on fait des choix, un peu comme si on disposait d'un*

---

<sup>173</sup> *Ibid.*, p. 119.

<sup>174</sup> *Op. cit.*, Interview. [www.my-culturemag.fr](http://www.my-culturemag.fr)  
<https://m.youtube.com/watch?v=fTJtRpUObE>

<sup>175</sup> Laurent Jenny, « Du Style comme pratique », article paru dans la revue *Littérature*, n° 118, juin 2000.

<sup>176</sup> Ce terme signifie aussi représenter de façon simplifiée.

<sup>177</sup> Dictionnaire. Stylisation. <http://www.cnrtl.fr/definition/stylisation>. Consulté en mai 2016.

<sup>178</sup> Yves Agid, Conférence au CUM dans le cadre de la semaine du cerveau, « *Le Cerveau dans son environnement* », lundi le 14 mars 2016 à 18 : 30, par le Pr Yves Agid.

<sup>179</sup> Yves Agid est un médecin neurologue, né à Nice en 1940. Il est chercheur en biologie, scientifique spécialisé dans les neurosciences. Il a reçu de nombreux prix entre autres le Grand Prix de la Recherche médicale de l'INSERM en 2001. Il a été décoré Chevalier de la Légion d'honneur en 2008. Ces principales œuvres : *Le Cerveau* en 2012 et *L'Homme subconscient- Le cerveau et ses erreurs* en 2013.

<sup>180</sup> *Op. cit.*, Yves Agid, Conférence au CUM dans le cadre de la semaine du cerveau.



*répertoire de possibilités* »<sup>181</sup>, il serait intéressant d'étudier les facteurs qui interviennent dans l'instauration de tel ou tel autre choix. Il est certain, qu'apprendre à écrire, un peu comme apprendre à parler, a partie liée à l'entourage d'un enfant, au milieu où il évolue et surtout à ses lectures et aux auteurs qui l'inspirent. Dès lors, deux facteurs entrent en jeu dans une création littéraire : les sources extérieures et la personnalité de l'auteur que Charles Mauron appelle la « *source personnelle* ». Comme nous l'avons précisé<sup>182</sup> :

*Le texte n'est plus le produit pur de DVC, il est plutôt le produit de l'Autre (voir Bellemin-Noël) or qui est cet Autre ? C'est le père dans l'inconscient de DVC, qui avait toujours eu le désir d'écrire sans en avoir le courage, et l'inconscient de DVC lui-même, où des désirs réels (désirs d'écrire à la place du père, d'écrire le père) se déguisent pour ressortir sous forme de mots ou de situations étrangers à l'histoire (intrus et ne formant pas suite). Son père « [rester] toujours [son] souffleur. »<sup>183</sup>*

Dans le cas de DVC, père et mère étaient présents pour l'aider à apprendre, à s'exprimer correctement, et à rajuster certaines fautes de style ou de fond, à lui donner l'exemple ou le soutien pour qu'il retrouve son style personnel parmi les choix qui se proposent à lui. Finalement, le style est « *un système de déviations individuelles* »<sup>184</sup>, cependant « *ces déviations* » résultent d'une sélection par rapport à des possibles qui s'offrent à l'écrivain. Charles Mauron écrit : « *Une création ex nihilo est impensable* »<sup>185</sup>.

Il est temps pour nous, afin de compléter notre étude du style, d'examiner les sources extérieures mais aussi les écarts qui font la singularité de l'écrivain.

### *1.2.1- Les sources extérieures*

Didier Anzieu écrit dans son livre *Le Corps de l'œuvre* : « *créer requiert, comme première condition, une filiation symbolique à un créateur reconnu.* »<sup>186</sup>

Ceci est vrai pour tout écrivain, pour DVC en l'occurrence. Michel Picard considère la littérature et l'art, avec Jeanine Chasseguet-Smirgel comme la « *seconde voie royale vers l'inconscient* »<sup>187</sup>.

Interrogé par un journaliste, DVC répond à la question suivante :

*Êtes-vous un grand lecteur ? Quels sont les écrivains qui vous ont façonné et ceux qui vous accompagnent encore ?*

Il dit :

<sup>181</sup> Laurent Jenny, « *Le Style* », <https://www.unige.ch/methodes/pdf>, 2011, p. 7/ 15.

<sup>182</sup> *Op. cit.*, Mariane Bitar, *La Naissance dans l'écriture dans Les Vacances du Fantôme de Didier van Cauwelaert*, p. 88.

<sup>183</sup> *Op. cit.*, DVC, *Le Père adopté*, p. 281.

<sup>184</sup> *Op. cit.*, Laurent Jenny, « *Le Style* », p. 9/ 15.

<sup>185</sup> Charles Mauron, *Des métaphores obsédantes au Mythe personnel*, Paris, Corti, 1970, p. 232.

<sup>186</sup> *Op. cit.*, Didier Anzieu, *Le Corps de l'œuvre*, p. 16.

<sup>187</sup> Michel Picard, *La Lecture comme jeu*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1986, p. 97.

*Je lis comme je bois. Avec une modération très relative, alternant avec des périodes d'abstinence dues aux nécessités de l'écriture. Mes écrivains de chevet, au vrai sens du terme : Diderot, Aymé, Gary, Balzac, Cocteau... ils ne m'ont pas « façonné » ; ils m'ont confirmé dans mes choix et incité à toujours mettre la barre plus haut.<sup>188</sup>*

Nous soulignons dans cette réplique le décalage entre le temps de la lecture et le temps de l'écriture qui démontre qu'avoir tel écrivain pour père ou modèle, ne consiste pas à le copier ou à l'imiter aveuglément ou de manière totale et absolue. Il s'agit avant tout d'une imprégnation faisant suite à une préférence personnelle.

Partant de là, le style propre de l'écrivain s'affirme même si par moment, il rappelle celui de tel ou tel auteur. Cela apparaît d'autant plus clairement lorsque DVC affirme : « *ils ne m'ont pas "façonné"* ». Dans cette phrase, DVC met l'accent sur la liberté de l'écrivain et sur son rôle indéniable dans ses choix tant stylistiques que thématiques.

Dans un travail précédent, nous avons écrit :

*DVC se distingue des autres écrivains. En plus des « créateurs reconnus » auxquels il se lie par une filiation symbolique, cet écrivain tient une filiation directe (dans l'écriture) à son père René van Cauwelaert, créateur mythomane de tous les contes qui ont nourri son enfance, et créateur (qui a engendré) de DVC lui-même et de sa personnalité telle qu'elle prend forme à l'âge adulte.<sup>189</sup>*

Au sujet de la filiation directe, nous rappelons que DVC réitère sans cesse l'interchangeabilité et l'osmose harmonieuse existant entre lui et son père, son complice et son rival, sa honte et sa fierté. DVC écrit à ce sujet :

*Sans la guerre ni ma mère, il (son père) aurait eu le temps de devenir écrivain et moi, pour me démarquer de son image, j'aurais alors décidé d'être avocat- au fond, ça n'aurait pas changé grand-chose, nous nous ressemblons suffisamment dans le traitement de nos vies pour être interchangeables.<sup>190</sup>*

Il est donc possible de retrouver dans le style de DVC fils, les caractéristiques du style de René van Cauwelaert, le père. En revanche, l'analyse textométrique sur Hyperbase nous a révélé une ressemblance de style entre Romain Gary et DVC. DVC avoue lui-même en répondant à une question posée par le journaliste :

*-Votre livre de chevet ?  
- En haut de la pile : Gros Câlin, le premier Gary signé Emile Ajar.<sup>191</sup>*

À un autre endroit de sa narration, il se remémore les liens forts qui existaient entre cet écrivain niçois et son père René. Il écrit dans *Le Père adopté* :

---

<sup>188</sup> Entretien de DVC avec Joseph Vebret, Salon littéraire, *journal électronique*, article posté il y a deux ans- Interview – Didier van Cauwelaert : « *Je me déconstruis pour aller vers les autres* ».

<sup>189</sup> *Op. cit.*, Mariane Bitar, *La Naissance dans l'écriture dans Les Vacances du fantôme de Didier van Cauwelaert*, Mémoire de Master 2, p. 87 (partie b, le décollage).

<sup>190</sup> *Op. cit.*, DVC, *Cheyenne*, p. 139.

<sup>191</sup> *Op. cit.*, Entretien de DVC avec Joseph Vebret, Salon littéraire, *journal électronique*, article posté il y a deux ans- Interview – Didier van Cauwelaert : « *Je me déconstruis pour aller vers les autres* ».

*J'espère que tu lui as enfin pardonné de t'avoir ridiculisé au championnat de ping-pong 1932, l'année de vos dix-huit ans, et que si, désormais, il vous arrive de travailler ensemble, Romain Gary te donne des leçons de style en échange de quelques cours de bonheur.<sup>192</sup>*

Une filiation symbolique s'opère alors avec Romain Gary. Toutefois, elle n'est pas la seule. La stylisation inconsciente est le métissage de tous les styles qui fermentent dans l'« âme » de l'écrivain afin de produire une écriture distinguée et un style personnel. Dans *Le Père adopté*, DVC affirme :

*Un doute me saisit, à l'issue de ce tour d'horizon des copains inoubliables dont tu as peuplé ma jeunesse. Même Jean Anouilh, Félicien Marceau, Michel Déon, Antoine Blondin, Frédéric Dard, tes auteurs préférés dont tu ne connaissais que les œuvres, tu m'avais tant fait partager ton admiration pour eux que, plus tard, quand ils m'ont fait l'honneur de leur amitié, j'avais l'impression que tu m'avais précédé dans leur vie.<sup>193</sup>*

Nombreux sont donc les auteurs qui ont inspiré le style cauwelaertien. De Balzac avec qui il partage le retour des personnages, à Romain Gary avec qui partage l'amour de Nice et le soleil de la Côte d'Azur, jusqu'à Frédéric Dard qui, avec une observation minutieuse, joue le rôle de père spirituel de l'écriture cauwelaertienne, nombreux sont les écrivains qui ont laissé des traces dans l'écriture de DVC. Laurent Jenny, à ce sujet, montre que toute création littéraire dérive ou découle d'un legs préétabli. Il affirme :

*L'invention singulière est faite d'héritage, de reconfiguration individuelle de formes reçues et de restitution au patrimoine commun des formes.<sup>194</sup>*

La lecture des autres, qui constitue une sorte de jeu auquel l'écrivain s'adonne avec passion, construit son identité littéraire, et lui donne les moyens de se distinguer et de se singulariser en créant son propre style. Youri Lotman<sup>195</sup> écrit :

*En créant pour l'homme une possibilité conventionnelle de parler avec lui-même dans différents langages, en codant différemment son propre « moi », l'art aide l'homme à résoudre une des questions psychologiques les plus importantes : la détermination de son être propre.<sup>196</sup>*

DVC hérite certes de son père l'humour et le style simple, mais avec des divergences subtiles. Il se rappelle les critiques que Richard Caron adresse à son père René Cauwelaert dans *Le Père adopté* :

*Richard alluma sa quarantième cigarette, et enchaîna :  
- Mais le style, entre nous, ce n'est pas ton truc. Vaut mieux que tu continues à plaider.<sup>197</sup>*

Par ailleurs, ce style proprement juridique transparaît dans l'écriture de DVC qui raconte certains épisodes juridiques, en utilisant les détails que seul un expert peut connaître. Cela apparaît également

---

<sup>192</sup> *Op. cit.*, DVC, *Le Père adopté*, p. 277.

<sup>193</sup> *Ibid.*, p. 206.

<sup>194</sup> *Op. cit.*, Laurent Jenny, « *Le Style* », <https://www.unige.ch/methodes/pdf>, p. 12/ 15.

<sup>195</sup> Youri Mikhaïlovitch Lotman est un sémioticien, philologue, spécialiste de la littérature, historien de la culture estonienne et spécialiste en slavistique. Il est né en 1922 et mort en 1993. Parmi ses livres : *La Sémiosphère*, *L'Explosion de la culture*, *Travaux sur les systèmes de signes*.

<sup>196</sup> Youri Lotman, *Un développement sur le jeu*, in : Michel Picard, *La Lecture comme jeu*, *op. cit.*, p. 93.

<sup>197</sup> *Op. cit.*, DVC, *Le Père adopté*, p. 209.

lorsque DVC met dans la bouche de son personnage, des propos judiciaires (en effet, ce dernier parle de plusieurs affaires en utilisant un vocabulaire et des expressions spécifiques).

Un fils, en tant que tel, est supposé être l'accompagnateur du père. Il est aussi celui qui est destiné « à porter son flambeau »<sup>198</sup>. Dans l'exemple qui nous intéresse, DVC a hérité de son père, non seulement l'amour de raconter des histoires, mais aussi un idiolecte et un sociolecte enrichis. Laurent Jenny affirme :

*Le style d'une œuvre sera caractérisé par le dialecte (la langue) dans laquelle il est écrit, puis plus spécifiquement par le sociolecte dans lequel elle s'insère (sociolecte qui tient à son « genre » et à sa situation discursive) et enfin par l'« idiolecte » propre à l'auteur.<sup>199</sup>*

Un épisode cocasse de l'enfance de DVC nous dévoile les secrets de son style. Dans son autobiographie, cet écrivain raconte un canular qu'il a fait au lycée. Il a appelé la direction pour signaler l'absence d'un professeur, afin de profiter de son après-midi pendant une journée ensoleillée. Le jour où sa mère est convoquée au lycée, une conversation concernant le jeune Cauwelaert est entamée avec la directrice :

- *Quelqu'un de son niveau, oui ! renchérit la directrice. Avec tous les espoirs que nous fondions sur lui. Avec ses engagements et sa maturité ...*  
- *Justement, ne prenez-vous pas un peu trop au sérieux ce genre d'élèves, madame la directrice ? En ce qui me concerne, je suis rassurée lorsque je découvre encore chez mon fils une légère trace d'enfance.<sup>200</sup>*

Dans ce récit résident les deux grandes caractéristiques du style cauwelaertien : il est à la fois engagé et ludique. L'écriture de DVC s'avère un mélange, bien choisi, de rapprochement entre plusieurs styles qui l'ont marqué et qui forment finalement son environnement linguistique, culturel et littéraire<sup>201</sup>. En premier lieu, son père était son mentor, puis d'autres écrivains, sans le façonner, l'habitent et laissent leur style résonner à travers ses textes. Il précise dans *Le Père adopté* :

*Influencé par tes goûts, je me lançai alors dans un genre littéraire que je pensais, en toute simplicité, avoir inventé : le thriller psychologique et social à base de satire sexuelle. J'appelais ça « études de mœurs ». Un tiers Simenon, un tiers San-Antonio, un tiers toi.<sup>202</sup>*

Les styles s'apparentent<sup>203</sup>. Ils se ressemblent et se rapprochent comme l'image de l'horizon au bout de la mer, mais restent, porteurs, chacun à part, de nuances singularisantes et individuelles.

---

<sup>198</sup> *Ibid.*, p. 65.

<sup>199</sup> *Op. cit.*, Laurent Jenny, « *Le Style* », <https://www.unige.ch>methodes>pdf>, p. 8/ 15.

<sup>200</sup> *Op. cit.*, DVC, *Le Père adopté*, p. 237.

<sup>201</sup> Laurent Jenny, *La Parole singulière*, Paris, Belin, 1990, p. 65- 66. Il écrit : « Selon G. Genette, " Le Langage " - disons plutôt la langue- peut se représenter comme un système où chaque terme est défini par " la place qu'il occupe dans leur tableau d'ensemble et par les rapports horizontaux et verticaux qu'il entretient avec les éléments parents et voisins " (p. 45) A partir de ces divers axes relationnels, on engendre aisément la métaphore d'un espace à trois dimensions. La langue sera ainsi décrite comme une surface plane, et tabulaire, s'il s'agit de rendre compte des rapports simultanés qui confèrent leur valeur relative à chacun de ses termes ; et on croisera orthogonalement ce plan " horizontal " avec des plans " verticaux " pour figurer les rapports associatifs de chaque terme à des " parents " (des paradigmes de synonymes) ou des " voisins " (des mots dérivés d'une même racine). » Pour poursuivre cette métaphore, nous pensons que l'écrivain peut être imaginé comme une personne qui s'introduit dans cet espace tridimensionnel, initié par ses prédécesseurs et ceux qui ont dû effectué des croisements verticaux et horizontaux singuliers dans la langue, avant lui et autour de lui ; et apprendra grâce à eux, que nous appelons « les pères », à créer des rapprochements et des constructions pour finalement constituer son propre espace nouveau, qui, cependant, interfère avec d'autres espaces déjà existants et intègre des parcelles des autres.

<sup>202</sup> *Op. cit.*, DVC, *Le Père adopté*, p. 8.

Nicolaï<sup>204</sup> dit à DVC dans *Le Père adopté* :

Vous verrez, cher Didier: il y a des romans qui demandent à être écrits au cerisier, d'autres au chêne liège, certains même au sapin, mais je ne sache pas que ce soit votre style.<sup>205</sup>

Chaque bois est représentatif d'un style. Il y a des romans écrits « au cerisier » symbole de jeunesse et de renouveau, d'autres écrits au chêne-liège, symbole de force et de pérennité et enfin, ceux écrits « au sapin », symbole de renaissance et d'immortalité.

### 1.2.2- Les répétitions

Pour Leo Spitzer « *ce qui l'intéresse dans un style, ce ne sont pas des écarts aberrants mais des détails significatifs dont la répétition attire l'attention* ».<sup>206</sup>

Nous remarquons dans les œuvres de DVC une répétition de la construction qui crée l'équivoque. Ceci est permis par le recours de l'écrivain à une combinaison de mots qui laissent surgir tous les sens littéraires d'un sème. L'équivoque du latin « *aequus* » (« égal ») et de « *vox* » (« voix ») montre chez lui une richesse expressive qui prête à plusieurs lectures différentes et une capacité au « *jeu de la dualité sémantique* »<sup>207</sup>. Système qui ressemble en linguistique à la contrepèterie consistant à permuter des lettres ou des syllabes dans un énoncé pour en créer un autre plus comique, l'équivoque naît par la présence de plusieurs voix, à cause d'une permutation des personnages. Laurent Jenny explique :

*En effet « ... l'expression n'est pas toujours univoque, elle ne cesse au contraire de se dédoubler, c'est-à-dire qu'un mot, par exemple, peut comporter à la fois deux significations, dont la rhétorique disait l'une littérale et l'autre figurée, l'espace sémantique qui se creuse entre le signifié apparent et le signifié réel abolissant du même coup la linéarité du discours. »*<sup>208</sup>

Sigmund Freud, lui, écrit : « *Le double-sens, créé par le sens réel et le sens métaphorique d'un mot, est une " source féconde de la technique d'esprit. " »*<sup>209</sup>

L'idée d'un double-sens est doublement exacte car chaque mot possède un sens, lui-même subdivisé en deux sens : chaque sens correspond à la situation du personnage constituant le double d'un autre. Il y a donc,

---

<sup>203</sup> Nous utilisons ce terme spécifique dans ses deux sens : « Établir des liens de parenté » et « Se ressembler ». Le lien de parenté provient de la lecture des autres écrivains. La ressemblance, quant à elle, est compréhensible si ces écrivains sont considérés comme des « personnes-ressources ».

<sup>204</sup> Nicolaï est un personnage du *Père adopté*. Il est l'ami du père Cauwelaert. Il est décrit avec ces mots : « Nicolaï, l'aîné de tes confrères, un extraordinaire vieillard bossu qui mesurait deux mètres de courbe, et plaidait contre l'URSSAF en mariant le paradoxe hégélien à l'imagerie sexuelle de Virgile. Une éternelle pipe coudée au coin des lèvres et les yeux plissés par un sourire de bouddha, il parlait couramment le latin, l'araméen, le grec ancien et l'argot de Michel Audiard. Dans son jardin de La Colle-sur-Loup, il s'était fait construire une sépulture avec l'inscription funéraire où ne manquait, à l'intérieur de la parenthèse, que la date de sa mort. » *Op. cit.*, DVC, *Le Père adopté*, p. 200.

<sup>205</sup> *Ibid.*, p. 200.

<sup>206</sup> Leo Spitzer, in : Laurent Jenny, « *Le Style* », <https://www.unige.ch/methodes/pdf>, *op. cit.*, p. 11/ 15.

<sup>207</sup> J.-L. Boissieu et A.-M. Garagnon, *Commentaires stylistiques*, Paris, SEDES, 1997, p. 52.

<sup>208</sup> *Op. cit.*, Laurent Jenny, *La Parole singulière*, p. 68.

<sup>209</sup> Sigmund Freud, *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, Paris, Gallimard, « Folio », 1988, p. 51.

à la base, deux personnages distincts, le sujet et son double, et donc deux sens distincts, ce qui peut provoquer des quiproquos. DVC joue à deux niveaux de la diégèse et multiplie les mots d'esprit et les jeux de mots. Laurent Jenny explique :

*Au plan paradigmatique, on trouverait l'analogue d'un « horizon externe ». En effet, « la valeur signifiante d'une unité linguistique manifestée se définit par rapport à une série d'autres unités non manifestées qui auraient pu être employées à sa place au même point de l'énoncé et qui ont été exclues, mais restent d'une certaine manière présentes à l'arrière plan. » C'est donc un ensemble de séries associatives divergentes qui rayonnent à partir de chaque unité, formant un réseau de connotations à la limite aussi vaste que la langue.<sup>210</sup>*

La technique d'esprit est richement employée dans les œuvres de DVC afin de donner au texte son aspect comique.

Le laconisme et les aphorismes modifiés sont présents dans les textes cauwelaertiens dans le but de provoquer le rire. La répétition d'un aphorisme frappant par sa brièveté et le rapprochement des images qui y est fait, révèlent l'esprit de cet auteur et son amour du jeu. L'aisance qu'il a à manier les mots et les choisir afin de créer les images montre une capacité d'expression et une rapidité d'invention.

K. Fischer écrit : « *Le calembour est un mauvais jeu de mots car il joue avec le mot, non point en tant que mot, mais en tant que son.* »<sup>211</sup>

Didier van Cauwelaert utilise des raisonnements par l'absurde émaillant le texte du comique.

*Or la technique des mots d'esprit par non-sens que nous avons envisagés jusqu'ici, consiste dans l'emploi d'une sottise, d'une absurdité, pour mettre en évidence, en vedette, une autre sottise, une autre absurdité.<sup>212</sup>*

Les quiproquos ainsi naissent et le rire foisonne dans l'œuvre. Lors de l'analyse de la manière dont DVC joue du quiproquo, nous remarquons qu'il y recourt de manière bien organisée et qu'il en maîtrise parfaitement l'exploitation. Il s'amuse à styliser son texte en rapprochant le comique du pathétique, et le poétique du théâtral.

Le quiproquo, du latin (« *quid pro quo* » signifiant quoi pour quoi), signifie un malentendu où l'on prend un être vivant ou un objet pour un autre. Ce procédé comique se marie bien avec la situation narrative des romans cauwelaertiens, où le protagoniste n'est plus qui il est censé être. Il s'agit d'employer dans le discours un ensemble d'éléments qui installent l'ambiguïté. Rester dans les généralités, employer les pronoms démonstratifs ou les substituts lexicaux, entrer dans des systèmes de similitude, d'échos, de symétrisations externes qui rendent plausible la durée du quiproquo, ce sont toutes des techniques pour créer les quiproquos. De surcroît, DVC profite de l'ambivalence des pronoms et utilise la parabole. Dans *Commentaires stylistiques*, les éléments permettant les quiproquos chez Molière sont définis ainsi :

*Ce sont, de ce fait, des instruments prévisibles, pour ne pas dire nécessaires, du malentendu. Sur eux reposent la « plate-forme d'accord » minimale entre deux interlocuteurs, la cohérence extérieure de l'échange qui permet sa*

<sup>210</sup> *Op. cit.*, Laurent Jenny, *La Parole singulière*, p. 72.

<sup>211</sup> *Op. cit.*, Sigmund Freud, *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, p. 66.

<sup>212</sup> *Ibid.*, p. 84.

*prolongation plus ou moins étirée, la coïncidence, sans cesse menacée, de deux propos qui se croient un quand tout les sépare.*<sup>213</sup>

Ainsi, la langue devient comme un miroir de la situation racontée et du vécu des personnages. Le quiproquo mène à des situations équivoques. Il est à l'image des personnages « *qui se croient un quand tout les sépare* »<sup>214</sup> et qui vivent une expérience hors du commun de cohabitation, d'incompréhension et de recherche de la vérité.

Roger Croutin dans *Les Vacances du fantôme*, explique sa technique ridicule mais efficace pour prolonger un quiproquo :

*Mais je risque moins de me trahir en saluant un inconnu qu'en ignorant un proche. D'ailleurs, la plupart me lancent un « Bonjour, Latour », auquel je réponds par un « Salut, ça va ? » chuintant dans le tuyau de ma pipe.*<sup>215</sup>

L'existence même du personnage crée le quiproquo, sans même qu'il parle, ou fasse le moindre effort. Sa simple présence prête à confusion.

### 1.2.3- Les textes possibles

DVC, dans la quasi totalité de ses romans, multiplie les possibles narratifs. Les personnages, les lieux, le temps, les détails changent. Didier Husson écrit :

*Chaque histoire induit sa propre hiérarchie et l'art de l'auteur consiste à faire que, une fois les relations fondamentales établies entre les éléments, chaque question en inclue d'autres jusqu'à unifier la totalité de l'histoire sans que les focalisations successives sur l'une ou l'autre apparaissent au lecteur.*<sup>216</sup>

Il s'agit donc d'unifier la totalité de l'histoire, néanmoins, dans les récits cauwelartiens, les possibles narratifs sont nombreux laissant entrevoir un travail créatif et génésique du texte. *A contrario* des propos de Didier Husson, chez DVC, « *Les focalisations sur l'une ou l'autre apparaissent au lecteur* ». Il s'agit d'un ensemble de digressions, de commentaires, ou de prolepses narratifs. Consciemment ou inconsciemment, ces possibles occupent une place importante dans les romans, et contribuent à la stylisation des textes.

La prolepse, du grec « *prolēpsis* », est l'action consistant à prendre et porter en avant, ou encore à prendre de l'avance, présumer, préjuger. Dans le cadre qui nous occupe, la prolepse consiste à mentionner les événements qui se produiront bien plus tard. Pour DVC, cette figure de style est primordiale parce qu'elle permet au personnage de projeter un possible narratif, accentuant le suspense et créant une tension narrative, ainsi que de dessiner l'univers fantastico-réaliste qui vacille entre le rêve et le réel.

*Tout à l'heure j'irai à la boucherie, et je verrai la douleur de Josiane, le tracés du boucher qui aura perdu un apprenti compétent, pas cher et gendre fiable. Je referme la portière, laisse mon sourire s'allonger dans la pénombre. La*

<sup>213</sup> *Op. cit.*, J.-L. Boissieu et A.-M. Garagnon, *Commentaires stylistiques*, p. 47.

<sup>214</sup> *Ibid.*, p. 48.

<sup>215</sup> *Op. cit.*, DVC, *Les Vacances du fantôme*, p. 33.

<sup>216</sup> Didier Husson, *Logique des possibles narratifs*, Paris 7, thèse de Doctorat, 1994, p. 44.

*seule pointe de mélancolie est que je ne trouve personne que j'aurais envie de consoler de mon deuil. Ça limite le regret d'être mort, mais ça ouvre les yeux. Mes parents pleureront un fils qu'ils ne voyaient plus, et mon frère un catcheur qu'il remplacera. J'imagine son dépit de m'avoir entraîné depuis quatre ans, gratuitement, pour me perdre si jeune, avant que j'aie pu justifier mes frais d'entretien. Au moins, le chagrin de mes proches me sera facile à supporter. J'assisterai à mon enterrement, j'irai me recueillir sur ma tombe, et si l'envie me prend, sait-on jamais, de baiser Josiane en posthume... Non, je ne le ferai pas, je n'en ai plus l'intérêt : je suis libre de mener mes caprices, de rattraper le temps perdu, de ressortir mes rêves. Deux portières s'ouvrent. Femme et fils grimpent dans la voiture, et je leur présente un visage amène dont la raison leur échappe, pauvres innocents, et moi aussi, d'avoir méconnu les avantages de ma situation.<sup>217</sup>*

Ce texte, relativement long, forme un scénario narratif possible, qui, quelques pages plus tard, sera démenti, parce que le personnage n'est pas mort. Si l'écrivain avait opté pour la mort, cette suite aurait pu se réaliser. Mais ce n'est pas le cas, le personnage vit encore, dans le corps d'un autre.

Un autre exemple du texte possible réside dans l'élaboration du personnage. Dans ce même roman, Roger Croutin, se réveillant essaie d'identifier la femme qu'il trouve à ses côtés, de lui inventer un passé, une histoire. Il raconte :

*À vue de nez, c'est une femme de chirurgien : ils ont toujours des intérieurs tarabiscotés pour se changer les idées après le travail. Plus c'est abstrait, géométrique et froid, mieux ils oublient la viande. J'en ai un dans mes clients, chef de service à l'hôpital Cochin, qui vient acheter son gigot le dimanche, et on parle métier. Souriant, j'adresse une pensée amicale au propriétaire des lieux, dont le costume gris pend encore à la clé de l'armoire. Une fois de plus, voilà un brave homme qui saigne les gens aux quatre veines pour payer à sa femme un foyer luxueux, tandis qu'apparemment elle va s'envoyer en l'air dans les bars de Pigalle pour secouer l'ennui, se fait attacher à des tuyaux de fonte et cravacher par des primaires musclés, qui lui récitent la liste d'humiliations qu'elle a sortie de son sac. Pas mon genre : elle a dû être déçue. Elle m'a donné le pyjama du mari, un coton rayé qui me va bien. En me penchant, sur la descente de lit, j'aperçois des pantoufles<sup>218</sup>.*

Nous assistons à un épisode où le personnage étudie et utilise la sémiotique dans le but de comprendre son environnement. Il effectue des équations (lieu tarabiscoté = maison de chirurgien), (chirurgien= lieu abstrait et froid pour oublier la viande), (je suis dans le lit d'une femme + pyjama du mari accroché = femme qui trompe son mari), (lieu luxueux= mari qui saigne les gens pour payer à sa femme un foyer). Ainsi, nous assistons à un long récit fondé sur une hypothèse de départ dans lequel se présente un long paragraphe, où des déductions en induisent d'autres. En commentant les lieux et les autres personnages, le narrateur fabrique un possible narratif. Par exemple, le mari, dans ce cas précis est un avocat et non pas un chirurgien. Il aurait cependant pu l'être et rien n'aurait changé au cours de l'histoire à part des épisodes qui auraient pu être remplacés par d'autres (l'épisode du tribunal). Marc Escola écrit :

*Quand la critique traditionnelle regarde l'œuvre, dans son agencement aussi bien que dans son style, comme pleinement nécessaire, en prétendant seulement justifier les choix de l'auteur, la théorie des textes possibles envisage donc tout texte comme un objet radicalement contingent pour se demander ce qu'il aurait pu être...<sup>219</sup>*

Ce qui nous intéresse dans cette définition, est de pouvoir considérer « *tout texte comme un objet radicalement contingent* ». Tout texte écrit devient par conséquent « *un texte fantôme* » qu'il est possible de

<sup>217</sup> *Op. cit.*, DVC, *Les Vacances du fantôme*, p. 27.

<sup>218</sup> *Ibid.*, p. 9- 10.

<sup>219</sup> Marc Escola, *Théorie des textes possibles*, New York, CRIN, 2012, p. 12.



développer ultérieurement ou de retravailler comme ayant une faille ou un défaut à corriger. Non seulement le lecteur peut avoir ce regard sur une œuvre littéraire, mais l'écrivain aussi. Pour DVC, les « *textes fantômes* » sont nombreux. Ce sont des débuts d'histoires laissés en friche, des personnages énumérés sans être ni présentés ni décrits, des bribes de récit sans suite, des rêves et surtout des prolepses fictives (qui ne se réalisent pas).

Cette « *théorie des mondes possibles* »<sup>220</sup> sert à montrer, chez DVC, le texte en train de naître. L'idée en train de prendre forme. Elle est une technique créatrice qui montre le texte final comme un palimpseste<sup>221</sup>, un texte qui pour prendre sa forme finale a connu des métamorphoses multiples et des progressions successives.

### SECTION 3 : La psychologie du style

Le style est « [...] *la signature dans un corps d'écriture d'une imagination, d'un organisme, d'un tempérament, d'une psyché individuels.* »<sup>222</sup> La psychanalyse du texte nous dévoile la psyché de l'écrivain. Ainsi trouve-t-on le chiasme « *Tel style, telle psyché. Telle psyché, tel style* »<sup>223</sup> évocateur au niveau de la relation intime que nous présupposons entre la signature du texte, la perception du monde et l'imagerie portée par le texte.

DVC attache une importance particulière au style, et son personnage-écrivain de noter dans son carnet : « *Tant d'années que je n'ai plus écrit. Le style. Penser au style.* »<sup>224</sup> De ce fait, il attire l'attention à la fois de l'écrivain et du lecteur sur le rapport indiciaire-causal qui existe entre le monde de l'écrivain, son espace-temps et son vécu apposés sur un style, actualisés dans une image, proposés dans une phrase, et le monde du texte en tant que tissage de mots qui porte en lui les signes faisant référence au monde réel. Le réel motive toutes les impressions de l'écrivain et les fait ensuite passer par le filtre du subconscient qui les module afin de les présenter au public. Jean- Louis Cabanèse explique dans un article :

*La clinique du langage garantit d'une certaine manière l'étude psychologique du style qui, à l'instar de la parole, selon Benjamin Ball, « traduit, même involontairement, l'état intellectuel et affectif de notre esprit »<sup>225</sup>, plus généralement encore, l'analyse des effets stylistiques renvoie à l'image que Théodule Ribot voulait imposer du moi.<sup>226</sup>*

L'aspect rudimentaire de la construction phrastique chez DVC réserve la complexité à la sémiotique du langage. Bien que l'usage d'un mot semble aléatoire au premier abord, le choix inconscient de ce mot, lui seul parmi d'autres sur le plan paradigmatique, est significatif.

<sup>220</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>221</sup> Le palimpseste désigne un parchemin qu'on a gratté dans l'intention d'en effacer le texte pour en écrire un autre. Le premier texte reste cependant souvent visible, par transparence, sous le second.

<sup>222</sup> Jean-Louis Cabanèse, « *La Psychologie des styles, une traversée des signes* », in : *Romantisme*, 2010/2, n°148, Paris, Armand Colin, p. 115- 129.

<sup>223</sup> *Ibid.*, p. 115- 121.

<sup>224</sup> *Op. cit.*, DVC, *Un Aller simple*, p. 85.

<sup>225</sup> Adolf Kussmaul, *Les Troubles du langage*, Paris, J.-B. Baillière, 1884, préface de Benjamin Ball, p. 12.

<sup>226</sup> *Op. cit.*, Jean-Louis Cabanèse, *La Psychologie des styles, une traversée des signes*, p. 13.

L'analyse peut expliciter la logique interne qui a motivé ce choix. Ce choix est inconscient, cependant il est pesé et expressif comme dans ce segment de phrase : « *Le haut du corps enquillé dans la meurtrière...* »<sup>227</sup> Voilà ici un exemple des motivations qui résument le style de DVC. Il joue sur le double sens du mot « *meurtrière* », créant l'image double du corps coincé dans une ouverture étroite ménagée dans un mur pour lancer des projectiles, et du corps introduit tel une quille dans le corps d'une personne-femme qui lui cause la mort. La thématique de la mort n'a pas besoin de plus de mots pour se révéler.

Nous trouvons aussi, dans divers romans de DVC, que son style se caractérise par un aspect puéril et une vivacité maline comme si l'écriture sous sa plume se transformait en activité ludique de construction, d'imagination, et de découverte qui permet l'évolution de l'être humain. Le texte de DVC est à majorité métaphorique, or « *la ligne métaphorique s'appuie sur la série d'identification constitutive du Moi* »<sup>228</sup> et, comme on l'a dit, un lien existe entre le style et la psyché de l'écrivain. Didier Anzieu confirme cette idée : « *les signifiants sont des représentations des contenants psychiques.* »<sup>229</sup>

Ainsi, le texte où des signifiants prennent sens et deviennent visualisables, se transforme, selon le concept développé par le psychanalyste Didier Anzieu, en *Moi-Peau*<sup>230</sup>; soit une surface double qui permet le contact entre l'écrivain et son monde extérieur, et sur laquelle s'imprime son monde intérieur.

Le personnage qui, dans les divers romans, se met « dans la peau de l'autre », représente en réalité l'auteur qui se met dans la peau de ses personnages, dans le cadre d'une expérience d'introjection et de projection, mais aussi dans une tentative de prolongement extérieur. En effet, son *Moi* est double puisque, dans le roman, deux personnages différents représentent ce *Moi*. Le critique littéraire Charles Mauron<sup>231</sup>, célèbre pour avoir utilisé l'outil psychanalytique dans le champ de la critique littéraire, a abordé ce *Moi*<sup>232</sup> dans ses travaux.

L'écriture, en tant que *Moi-peau* agit à la fois comme protectrice du danger et productrice de plaisir.

Elle permet par sa structure syntaxico-sémantique de déployer les rôles de la peau en tant qu'enveloppe et contenant. La structure phrastique relève de l'enveloppe alors que le jeu des mots, les « *witz* », les doubles-

---

<sup>227</sup> *Op. cit.*, DVC, *La Nuit dernière au XV<sup>e</sup> siècle*, p. 73.

<sup>228</sup> *Op. cit.*, Didier Anzieu, *Le Moi-peau*, p. 5.

<sup>229</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>230</sup> Le *Moi-Peau* est un concept développé par Didier Anzieu à partir de 1974 et présenté dans plusieurs de ses écrits, notamment dans *Le Moi-Peau*, *op. cit.* Didier Anzieu précise qu'entre le moi et la peau fonctionne une triple dérivation : métaphorique, métonymique et en ellipse (p. 5) Il s'agit en parlant du *Moi-Peau* de toutes les enveloppes (sonore, thermique, olfactive, gustative, musculaire, de souffrance et de rêve) qui protègent et développent la personne, et participent à l'épanouissement de l'être humain.

<sup>231</sup> Charles Mauron (1899-1966) : poète, romancier et critique français. Il est parmi les premiers ayant utilisé la critique littéraire psychanalytique (la psychocritique). Pour Charles Mauron, la psychocritique s'appuie sur la notion de la mimesis dans la création littéraire. Parmi ses œuvres : *L'Homme triple* (1947), *Introduction à la psychanalyse de Mallarmé* (1950), *L'Inconscient dans l'œuvre et la vie de Jean Racine* (1957), *Des métaphores obsédantes au mythe personnel : introduction à la psychocritique* (1963), *Psychocritique du genre comique* (1964).

<sup>232</sup> « Ainsi, nous serons amenés à voir, dans le héros d'un drame, le moi de son auteur et, dans les personnages qui l'entourent, ses tentations ou ses défenses, ses désirs ou ses peurs. ». Charles Mauron, *L'Inconscient dans l'œuvre et la vie de Racine*, Genève, Champion- Slaktine, 1986, p. 21.

sens, les expressions antinomiques constituent la sémantique, les contenants du sens. Didier Anzieu explique que le Moi-peau est à l'origine du fondement de la pensée. Il ajoute :

*De cette origine épidermique et proprioceptive, le Moi hérite la double possibilité d'établir des barrières (qui deviennent des mécanismes de défense psychiques) et de filtrer les échanges (avec le ça, le surmoi et le monde extérieur).<sup>233</sup>*

### 1.3.1- Des mots et des figures

Par sa forme textuelle, l'écriture cauwelaertienne cherche à livrer au lecteur, l'image d'une « *structure en double feuillet du Moi* »<sup>234</sup>. (Le Moi social et le Moi créateur.) L'emploi des mots et leur agencement syntaxique dévoilent les désirs de l'écrivain. Ils révèlent la psyché de l'homme aussi bien que sa personne sociale. En outre, l'écriture fournit au lecteur, « *l'investissement endogène c'est-à-dire pulsionnel, du système du Moi par le ça* »<sup>235</sup> (de l'écrivain) ainsi que « *la mémoire préconsciente* »<sup>236</sup> qui enregistre et conserve les inscriptions. Le lecteur comprend donc que l'écrivain est à la fois « *travaillé* »<sup>237</sup> par le désir créateur, par les fantasmes d'écriture divers, et par les souvenirs ou les situations marquants de sa vie. En fait, plusieurs facteurs constituent des stimulateurs pour écrire donnant lieu à une écriture - « *hologramme* ».

DVC se penche sur la question et écrit : « *La littérature, c'est un hologramme. Brisez-le, et chacun des fragments contient le tout.* »<sup>238</sup> De même dans un autre roman son personnage explique : « *vous savez que l'esprit humain fonctionne comme un hologramme. ... Et un hologramme, quand on le brise, chacun des morceaux le contient tout entier.* »<sup>239</sup> Nous obtenons de ce syllogisme que la littérature est comme l'esprit humain et que chaque mot contient le sens entier de l'écriture ; l'étymologie du mot « hologramme » étant *holos* = en entier et *graphie* = écrire. N'oublions pas aussi, le sens nouveau qui en découle à savoir celui de « *dispositif apposé sur certains objets dont on veut améliorer la non-reproductibilité* » et, par ailleurs, la volonté de rendre ces objets uniques et inimitables.

Le lecteur, discrètement présent dans les romans de DVC, mérite un clin d'œil. Il devient complice de ce joueur qui lui tend des perches, fait des allusions, ne lui garde pas secrets les méandres de sa création. Il l'inspire, l'épaulé, l'accompagne et lui donne des idées. C'est à lui qu'il dédie son livre qui naîtra parce qu'une naissance se fait à deux.

---

<sup>233</sup> *Op. cit.*, Didier Anzieu, *Le Moi-peau*, p. 62.

<sup>234</sup> *Ibid.*, p. 109.

<sup>235</sup> *Ibid.*

<sup>236</sup> *Ibid.*

<sup>237</sup> « *Travaillé* » : terme employé par Didier Anzieu pour parler de l'auteur au moment de la création. Il écrit : « L'auteur travaillé par la création. », « Créer n'est pas se mettre au travail. C'est se laisser travailler dans sa pensée consciente, préconsciente, inconsciente, et aussi dans son corps... ». *Op. cit.*, Didier Anzieu, *Le Corps de l'œuvre*, p. 44.

<sup>238</sup> *Op. cit.*, DVC, *Attirances*, p. 27.

<sup>239</sup> *Op. cit.*, DVC, *La Nuit dernière au XV<sup>e</sup> siècle*, p. 242.

Le mariage écrivain-lecteur prend son sens dans cette annonce : « *Le grand livre que vous portez en vous, je vous le ferai sortir.* »<sup>240</sup> La notion de « porter en soi » correspond à la conception.

Le lecteur se transforme en maïeuticien. Adversaire ou complice, il joue avec l'écrivain puis, paradoxalement, devient « *son sujet* »<sup>241</sup> : « ... *elle joue avec moi, écrit-il de sa lectrice, mais une vraie sincérité court sous le persiflage.* »<sup>242</sup> Avec tous les sens du mot « jeu », jeu de hasard y compris, et la lectrice de rajouter : « *j'ai tout misé sur vous et nous irons jusqu'au bout.* »<sup>243</sup>

Le découpage du texte, le retour en arrière, l'effacement d'une scène, l'anticipation, la fragmentation, le raccordement, le rappel, le jeu de pistes, les énigmes, le récit qui avance à rebours, dissolvant un personnage dans l'autre, confirmant puis infirmant un geste, une parole, sont à tout moment présents dans le texte. Tous ces petits indices présentent le roman comme un jeu où l'histoire se contredit, les personnages disparaissent et l'auteur se clive ; il ne reste alors, intact et éternel, que le plaisir de raconter et raconter le plaisir : le plaisir de faire naître un texte. L'auteur se transforme en démiurge qui « *a le don redoutable de créer des êtres, de scruter les secrets du cœur.* »<sup>244</sup>

Le choix d'un narrateur homodiégétique accentue l'impression que le narrateur partage son histoire avec un lecteur implicite, les monologues intérieurs appuient la ressemblance du récit avec un spectacle solo à l'attention du narrataire où le personnage est spectateur de sa propre narration.

Lorsque DVC utilise un terme, c'est dans le but d'exploiter tous ses sens en une phrase. Ainsi trouve-t-on des commentaires de ce genre : « *Je suis une goutte d'eau, mais je désaltère. Au sens premier : j'enlève à l'autre son altérité.* »<sup>245</sup> Ici, il est évident que DVC joue avec les mots : le sens qu'il attribue au verbe n'existe pas réellement, mais il a pu l'inventer en décortiquant la forme verbale en préfixe dés- et radical – altère, morphème qui témoigne d'une ressemblance morphologique avec altérité sans pour autant appartenir à la même origine étymologique, et ce, alors que ce verbe n'est pas construit par dérivation donc ne suppose pas un ajout au radical. Non seulement DVC dans ce cas-là s'amuse à inventer des mots, mais il s'ingénie aussi à inventer des significations accordées au clivage et au dédoublement (Moi-Autre) qui parcourent le texte.

La richesse et la diversité du vocabulaire employé par l'auteur individualisent les personnages. Le registre est courant et l'on note que l'auteur respecte certaines terminologies professionnelles et une taxinomie précise, afin de donner un ton juste au propos de son personnage et de le faire correspondre à son rôle et à son profil. Concrètement, l'auteur lui attribue des paroles qui conviennent à son milieu et son

---

<sup>240</sup> *Op. cit.*, DVC, *Attirances*, p. 29.

<sup>241</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>242</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>243</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>244</sup> François Mauriac, *Le Roman*, Paris, S.N., 1900, p. 3.

<sup>245</sup> *Op. cit.*, DVC, *La Nuit dernière au XV<sup>e</sup> siècle*, p. 185.

savoir. Mais au-delà, l'on peut aussi rencontrer des traces d'oralité dénotant une certaine vulgarité verbale, sans toutefois que le texte en lui-même tombe dans la trivialité.

Dans son univers romanesque, DVC investit toutes les compétences lexicales, jonglant avec les mots, se plaisant à jouer avec les sens, jouissant de la polysémie. Le mot diffuse tous ses sens dans la phrase cauwelaertienne, autant le sens propre et le sens figuré que DVC invite plaisamment son lecteur à saisir. Il insère donc des commentaires sur la langue<sup>246</sup>, ou fait des rapprochements ou glisse aisément d'un sens à l'autre. Les syllepses<sup>247</sup> prolifèrent, les isotopies varient : une itération d'un sème, d'une lexie à l'autre s'établit, donnant au lecteur la possibilité de naviguer d'un niveau à l'autre dans les correspondances ainsi créées. Nous citons à titre d'exemple cette phrase qui condense les sens appartenant à l'isotopie spécifique de la lumière : « *Tenir la chandelle, c'est cela. Aziz, mon éclaireur, prépare les allumettes.* »<sup>248</sup>

Soulignons aussi l'emploi du zeugme, figure de style très présente chez DVC, qui provoque un effet comique tout en réunissant dans une même proposition, autour d'un unique verbe, des mots disparates, de sens et d'emplois différents. Nous citons à titre d'exemple : « *Un pacte de chair et de rire qui m'avait donné des ailes durant trois ans, et que je remplaçais aujourd'hui par les antidépresseurs.* »<sup>249</sup> Cette phrase, que le narrateur adresse à sa bien-aimée, montre que leur connivence est « scellée » par la chair et le rire, deux termes appartenant à des plans différents, l'un concret, l'autre émotionnel ; mais qui rapprochent les deux êtres fictifs et servent à rapprocher l'auteur et le lecteur. La chair, dans ce cas-là étant le texte, l'intérêt serait donc de chercher le lien commun qui les rapproche dans l'esprit de l'écrivain et dans la phrase. Au-delà du double sens, il faut chercher la cause implicite qui motive ce rapprochement, l'association d'idées qui y est sous-jacente.

Dans un même sens, l'antichimax<sup>250</sup> dévoile les contradictions intérieures du personnage et le glissement de termes mélioratifs vers des termes antithétiques, péjoratifs, souligne un déchirement intérieur de la personne tout en visant un effet comique des propos. De fait, jamais un personnage cauwelaertien n'est décrit sans prendre en compte la complexité psychologique de l'être humain, avec toutes les facettes de sa personnalité. La dichotomie, présente en chacun, inévitable, est mise en lumière comme dans cette phrase :

*J'admire profondément le médecin, j'ai enduré avec profit la tyrannie du professeur et je méprise l'individu, en ayant toujours su les dissocier [...].*<sup>251</sup>

Enfin, les figures d'opposition comme l'antithèse, l'oxymore et le chiasme sont révélatrices de la nature antinomique des forces qui se partagent le personnage, lequel avoue : « *le fossé se creusait entre mon*

<sup>246</sup> *Ibid.*, « "merci", au Moyen-Âge, exprimait davantage la pitié que la reconnaissance », p. 71.

<sup>247</sup> Au sens rhétorique et non grammatical : figure par laquelle un mot est employé à la fois au propre et au figuré.

<sup>248</sup> *Op. cit.*, DVC, *Un Aller simple*, p. 88.

<sup>249</sup> *Op. cit.*, DVC, *La Maison des lumières*, p. 18.

<sup>250</sup> Figure de transformation qui consiste en une gradation négative opposée à une gradation positive, ou par effet d'antithèse, expression négative qui suit une gradation positive.

<sup>251</sup> *Op. cit.*, DVC, *L'Apparition*, p. 40.

*apparence trompeuse et ma personnalité fictive...* »<sup>252</sup> Le conflit entre le Moi et le ça, entre le surmoi, la *persona* et le désir libidinal prend naissance à partir du mot, noyau de la phrase. Il se propage ensuite au syntagme, puis à la phrase entière qui devient double comme le moi, « *ce "moi" issu des deux personnalités qui s'unissaient après s'être combattues* »<sup>253</sup>, ce moi du personnage « *passant dans la même phrase de l'exaltation bourrative au pessimisme indigeste* »<sup>254</sup>, frôlant la contradiction dans une harmonie dualiste et dichotomique aussi bien au niveau du sens que de la structure même des romans.

Henri Morier dans son étude sur les styles, assimile ces caractéristiques à l'« *esthétique de l'universel* »<sup>255</sup>, le style qui « *plonge une main dans le grotesque et l'autre dans les nuées du Sublime* »<sup>256</sup>, cette oscillation « *qui conduit l'esprit du positif au négatif, d'un extrême algébrique à l'autre, présente l'homme comme un mélange. L'homo duplex, chargé de vices et de vertus, ou du moins de dignités et, relativement à l'opinion du monde, d'indignités [...]* »<sup>257</sup>, cette écriture où « *la fréquence du point, aux lieux où pourraient intervenir le point-virgule ou la simple virgule, est un signe d'autorité.* »<sup>258</sup>

Cette dernière affirmation nous mène à remarquer comment les mots sont dotés d'un pouvoir exceptionnel chez DVC. Dans ses romans, ils deviennent capables de « déteindre » sur les personnages. Ainsi, les noms propres sont métaphoriques et capables de révéler les caractères des personnes et leur personnalité. À plusieurs reprises, DVC fait des réflexions sur les prénoms. Il écrit : « *C'était sa logique à elle : nous donner des prénoms de prophètes pour qu'on les remarque au générique, et les abréger de façon ridicule en privé.* »<sup>259</sup> Le prénom représentatif du personnage dévoile le désir d'être remarquable aussi bien que d'être comique et d'avoir de l'humour.

Autre exemple en ce sens :

*Il avait défini le caractère castrateur de Jeanne-Marie à travers les prénoms inutilisables qu'elle avait donnés à ses enfants (Jean-Donnadieu, Jean-Michelangelo, Jean-Gustalin, Marie-Palatine) afin de pouvoir ensuite affirmer son autorité sur eux en les abrégeant.*<sup>260</sup>

Le héros de *Un Aller simple* dit : « *La voiture était une Ami 6 de race Citroën, alors on m'a appelé Ami 6, en souvenir* »<sup>261</sup>, Cheyenne vit « *Boulevard Voltaire* »<sup>262</sup>, l'héroïne de *Attirances* habite « *4, Square des Ecrivains-combattants-morts-pour-la-France* »<sup>263</sup> et l'écrivain-narrateur commente : « *c'est mieux qu'une*

---

<sup>252</sup> *Op. cit.*, DVC, *Double identité*, p. 13.

<sup>253</sup> *Ibid.*, p. 90.

<sup>254</sup> *Ibid.*, p. 123.

<sup>255</sup> Henri Morier, *La Psychologie des styles*, Genève, Georg, 1959, p. 81.

<sup>256</sup> *Ibid.*, p. 82.

<sup>257</sup> *Ibid.*, p. 83.

<sup>258</sup> *Ibid.*, p. 91.

<sup>259</sup> *Op. cit.*, DVC, *La Maison des lumières*, p. 76.

<sup>260</sup> *Op. cit.*, DVC, *La Vie interdite*, p. 171.

<sup>261</sup> *Op. cit.*, DVC, *Un Aller simple*, p. 6.

<sup>262</sup> *Op. cit.*, DVC, *Cheyenne*, p. 119.

<sup>263</sup> *Op. cit.*, DVC, *Attirances*, p. 14.

adresse. C'est une profession de foi. »<sup>264</sup> En hommage à Alphonse Lamartine, le parrain de Lormeau s'appelle « *Alphonse Dulac* ». <sup>265</sup> Enfin, ce n'est pas anodin si l'auteur donne au héros de *La Vie interdite* le nom « LORMEAU », mot d'esprit construit par condensation et qui égalise l'or-mot.

Curieux de l'être humain, DVC enrichit son vocabulaire dans tous les domaines. Son personnage *déteint* sur sa parole comme les prénoms déteignent sur ceux qui les portent. Il existe ainsi une sorte de communication entre les choses. Par exemple, l'emploi des métaphores filées qu'il déroule dans ses romans peut produire un effet comique parce que, le plus souvent, il les emprunte à la vie quotidienne, restant très terre à terre sans rechercher une poésie enchanteresse. Dans *La Nuit dernière au XV<sup>e</sup> siècle*, les personnages se rencontrent dans une « *laverie* »<sup>266</sup>, elle « *regardait tourner sa vie dans l'eau mousseuse* »<sup>267</sup>, elle était « *sa voisine du hublot.* »<sup>268</sup> Puis « *pendant son essorage* »<sup>269</sup>, « *notre linge a parlé pour nous* »<sup>270</sup> alors que dans *Un Aller simple*, le personnage est une voiture et son langage parle pour lui : « *Volé avec la voiture* »<sup>271</sup>, il « *était garé sur les clous* »<sup>272</sup> et Mamita, quand il ne finissait pas son assiette « *disait que la fourrière allait venir (me) le chercher* »<sup>273</sup> ; sa fiancée d'ailleurs est évoquée réifiée comme une voiture : « *je suis allé proposer une reprise à Matéo, son frère aîné. [...] Ils ne trouveraient jamais mieux pour une seconde main.* »<sup>274</sup>

Chaque personnage est imprégné de son métier, ainsi le boulanger est dans « *le pétrin* »<sup>275</sup>, le boucher ramène tout à des images de boucherie : « *leurs mines figées me rappellent les vitrines que je composais à la boucherie pour Noël, avec des guirlandes sur les têtes de veau...* »<sup>276</sup>, et le quincaillier parle de castration avec des tronçonneuses, des scies sauteuses et des couteaux électriques. Il évoque une image inquiétante de Noël :

*Mais la vitrine que je préfère est celle de la fête des Pères. Je dispose des tronçonneuses, des scies sauteuses, des couteaux électriques ; de quoi découper toute la petite famille, donner aux malheureux géniteurs des idées de boucheries vrombissantes, de carnages pittoresques au milieu des guirlandes et des calicots « Bonne fête papa ! »*<sup>277</sup>

L'Arabe, quant à lui, déforme la langue, transcrite dans le roman de manière à transmettre au lecteur l'effet comique de la phonétique. Ainsi DVC fait-il dire à ce personnage : « *On va ti miner à la polyclinique,*

---

<sup>264</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>265</sup> *Op. cit.*, DVC, *La Vie interdite*, p. 35.

<sup>266</sup> *Op. cit.*, DVC, *La Nuit dernière au XV<sup>e</sup> siècle*, p. 7.

<sup>267</sup> *Ibid.*

<sup>268</sup> *Ibid.*

<sup>269</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>270</sup> *Ibid.*

<sup>271</sup> *Op. cit.*, DVC, *Un Aller simple*, p. 5.

<sup>272</sup> *Ibid.*

<sup>273</sup> *Ibid.*

<sup>274</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>275</sup> *Op. cit.*, DVC, *La Maison des lumières*, p. 11.

<sup>276</sup> *Op. cit.*, DVC, *Les Vacances du fantôme*, p. 44.

<sup>277</sup> *Op. cit.*, DVC, *La Vie interdite*, p. 23.

*missieur, disait le chauffeur. Ti vas guirir.* »<sup>278</sup> En procédant ainsi, il transcrit l'accent et la manière de parler de ce personnage, et utilise ce qu'il dépeint lui-même comme un « *accent débile dans le parler de sa (ma) langue* »<sup>279</sup>.

### 1.3.2- La musicalité

La plus grande caractéristique du style de DVC est la musicalité des mots et la simplicité du texte. La musicalité a pour origine une certaine harmonie et maîtrise du vocabulaire et des vocables, ainsi qu'une sensibilité qui crée une certaine résonance entre le sens et la forme du mot. La fluidité des termes et la liquidité ses phonèmes marquent une fibre musicale chez l'écrivain qui a été détectée, comme il le dit, par un grand compositeur musical du siècle, Michel Legrand<sup>280</sup>. DVC explique dans une interview :

*En fait Legrand avait puisé, je le cite, dans « la musicalité de mes mots » l'évidence qu'on allait travailler ensemble.*<sup>281</sup>

Cette musicalité, a dû être forgée, et apprise avec le temps, par les essais et la pratique. C'est tout un travail de perlaboration afin de donner à la phrase et à ses composants, les divers mots, une légèreté et une musicalité enchanteresses. DVC parle d'un « *travail artisanal* »<sup>282</sup>, en plus d'une « *nature d'écrivain* »<sup>283</sup> innée, qui donne la possibilité à un écrivain de créer des textes qui ressemblent plus à des compositions musicales. DVC dit :

*On devient écrivain par le travail c'est à dire par l'artisanal, l'écriture, le maniement des mots, par le fait d'appivoiser la musicalité des phrases, de marier des mots qui ne sont pas fait a priori les uns pour les autres, de faire parler l'humour là où normalement il n'y a que la gravité pour parler de choses lourdes, la légèreté apparente au service d'une gravité qui est magnifiée justement parce que ce n'est pas redondant et qu'on ne fait pas du larmoyant sur du dramatique par exemple.*<sup>284</sup>

Son style est une façon de joindre la simplicité à la profondeur, la légèreté à la gravité en sortant des mots tous leurs sens et leurs pouvoirs à la fois d'humour et d'affection.

DVC explique comment son amour pour la musique, à laquelle il n'était pas forcément doué, s'est rabattu sur l'écriture, afin de faire de ses textes des proses poétiques, parce qu'entre la musicalité et la poéticité la frontière est minime. DVC déclare :

---

<sup>278</sup> *Op. cit.*, DVC, *Un Aller simple*, p. 79.

<sup>279</sup> *Ibid.*

<sup>280</sup> Michel Legrand est un musicien français né à Paris le 24 février 1932. Sa carrière de compositeur pour le cinéma lui a valu de remporter trois Oscars. Il fut décoré en 2015 : il devient Commandeur de la Légion d'honneur. Il a à son actif une centaine de grands œuvres, entre autres : *Les Parapluies de Cherbourg* en 1964, *Les Demoiselles de Rochefort* en 1967.

<sup>281</sup> [www.my-culturemag.fr](http://www.my-culturemag.fr) (made in Riviera le mensuel 100%Nice et Côte d'Azur, Présentation : Patrick Milono, réalisation Sarah Lhermitte).

<sup>282</sup> *Ibid.*, mn. 0 : 45.

<sup>283</sup> *Ibid.*, mn. 0 : 22.

<sup>284</sup> *Ibid.*, mn. 0 : 49- 1 : 20.



*La musicalité des mots a toujours été le départ parce que je me disais encore que mieux que l'écrivain, il y a le compositeur de musique (4 :19) parce que la musicalité passe dans toutes les cultures et toutes les langues. Il n'y a pas besoin de traduction. Si l'on me demanderait de prendre un instrument, je n'étais absolument pas doué puis le solfège ressemblait aux maths et j'y étais totalement allergique : j'étais donc frustré. Mais cette frustration était constructive. C'est à dire que je me suis arrangé pour que mes mots comportent une musique et donc je me suis mis à écrire à voix haute, à écrire en respectant une rythmique, un harmonique, en faisant des contrepunts, des changements de tempo, des bémols, des accélérations de rythmes.<sup>285</sup>*

Les romans de DVC sont des sources de poésie en ce qu'il exploite toutes les ressources de la langue et invente des phrases où les mots ont plus qu'un sens et plus de densité. Il joue avec les sonorités créant par des juxtapositions ordinaires des assonances et des allitérations apaisantes fonctionnelles (au service du sens). Suivant des effets d'écho et une richesse sémantique dédoublée par une liberté sonore, il diffuse dans le texte une rythmique mélodieuse et choquante.

Il fait des rapprochements entre les mots et joue avec la langue aussi au niveau phonétique qu'au niveau sémantique. Ainsi rapproche-t-il dans un même segment deux antonymes, ou marie-t-il deux paronymes, ou joue-t-il avec la polysémie des termes.

Dans *Le Principe de Pauline*, l'humour est généré par le rapprochement fait entre la phonétique et la sémantique à travers le passage suivant :

*– Quincy... je peux vous demander quelque chose ?  
Je me suis senti bizarre. Pour la première fois, j'avais aimé mon prénom dans la bouche d'une femme. Elle avait prononcé Kwencé, à l'américaine, au lieu du Coincy ou du Kincy dont on me gratifiait habituellement.<sup>286</sup>*

Entre le phonème Quincy et le sémème « coincé » naît alors le caractère du personnage. Il est un homme « coincé » au sens de « incapable d'agir ».

Un autre exemple choisi dans *Un objet en souffrance* montre la réplique en écho des assonances en « é » et « eu » qui donne aux phrases leur musicalité et l'effet berçant de la remémoration d'une enfance, tout en étant installé confortablement dans une voiture (un giron), une Bentley :

*Je ne me rase qu'un jour sur deux, c'est vrai, mais pas pour éviter mon reflet ; simplement parce que le négligé complète mon personnage.  
Je ferme les yeux, allongé sur la banquette, le dos collé à la portière, respire à pleins poumons l'odeur de cuir passé, d'où j'essaie de remonter des souvenirs, des vacances, des trajets vers l'école.<sup>287</sup>*

Un autre exemple choisi dans le même roman montre à quel point la « rage » se dégage dans l'allitération créée par la prononciation du « r roulé » qui se répète dans presque tous les mots de ces phrases :

*Une rage immense me tord l'estomac, devant l'incompréhension de ce type, son indifférence, son calme. Je ne supporte pas qu'il dise du mal de ses filles. Je ne supporte pas le pouvoir qu'il a de casser ma vie. Je ne supporte pas d'avoir vécu trente ans pour rien.<sup>288</sup>*

---

<sup>285</sup> *Ibid.*, mn. 4 : 42.

<sup>286</sup> *Op. cit.*, DVC, *Le Principe de Pauline*, p. 25- 26.

<sup>287</sup> *Op. cit.*, DVC, *Un objet en souffrance*, p. 18.

<sup>288</sup> *Ibid.*, p. 34.

La rage exprimée par tautologie harmonieuse et par imitation sonore se reflète aussi à travers l'anaphore « je ne supporte pas » et les mots qui traduisent un état de rage comme « l'incompréhension », « indifférence » « trente ans pour rien ».

### 1.3.3- La construction syntaxique au service de l'expression

Du matériel lexicologique à sa disposition, DVC fait un usage qui correspond à l'intention qu'il souhaite donner à son texte et aux motivations intérieures qui l'orientent. Il modèle la langue à son gré et expose de manière toute personnelle l'expression de ses pensées. De là, nous pourrions qualifier DVC de conteur, qui écrit comme l'on parle, qui blague dans l'attente de faire rire, et qui surmonte la douleur en la canalisant, la minimisant, en faisant rire sans réticence.

Le style est naturel, souple, dans un enchaînement clair, du ton le plus familier à l'image la plus sensible.

DVC construit sa phrase binaire ou ternaire, soit avec la conjonction de coordination « ou » hésitante et avançant une alternative, soit avec « mais » introduisant une opposition, la conjonction « et » prenant, quant à elle, plusieurs valeurs, tantôt exprimant l'addition, tantôt la conséquence. Parfois, le verbe tombe seul, comme une balle assassine, pour achever une phrase, prononcer un dernier mot, tantôt l'adjectif marque un état, rattrapant la phrase qui fuit, prononcé tel un verdict. Comme cette phrase « *Désespéré.* » dans *Le Père adopté* qui exprime l'état du père qui partant à la retraite, voyait « *la défaite de l'âge.* »<sup>289</sup> Cette expression résume toute une vie. DVC écrit, dans un autre exemple, dans *Un Aller simple* : « *Et puis, à dix-huit ans, ils m'ont dit la vérité. Une vérité, plus dure ou plus simple, je ne sais pas.* »<sup>290</sup> Un rythme ternaire découpe les deux phrases, et la vérité reste cachée, voilée.

Le rythme est à peu près égal, équilibré, avec des emballements parfois relayés par une accélération de phrases haletantes, brèves, courtes et angoissées. Le mouvement de la phrase obéit ainsi à l'idée qu'elle véhicule. Les verbes d'action se succèdent alors que les verbes d'état sont moins fréquents, ou dans l'à peu près. Dans *Le Père adopté*, nous soulignons une phrase adjectivale bien rythmée : « *Odieux, naïf, désespéré* »<sup>291</sup> qui vient en écho à cette suite ternaire du chapitre précédent : « *Poli, malin, confiant.* »<sup>292</sup>

La description est brève, courte, se suffit à l'essentiel, n'est jamais complète. Elle est donnée comme une annonce dans un journal : « *Une jeune femme rousse, cheveux courts, regard noisette, sourire tendu.* »<sup>293</sup> Puis elle se construit petit à petit. Le vocabulaire est le plus attendu, riche, nuancé, avec une tendance à l'érudition. Et les réflexions métalinguistiques sont la preuve que l'écrivain pense à son style, à ses mots et à

<sup>289</sup> *Op. cit.*, DVC, *Le Père adopté*, p. 169.

<sup>290</sup> *Op. cit.*, DVC, *Un Aller simple*, p. 7.

<sup>291</sup> *Op. cit.*, DVC, *Le Père adopté*, p. 169.

<sup>292</sup> *Ibid.*, p. 168.

<sup>293</sup> *Op. cit.*, DVC, *Double identité*, p. 28.

sa phrase tout en écrivant. « *Bien à vous (mais ce n'est qu'une formule)* »<sup>294</sup> écrit-il dans *Le Principe de Pauline*. L'écrivain-personnage joue avec les mots en choisissant ce titre pour son roman : « ON M'A SALI, ON M'A BLANCHI, ET ON ME TRAITE DE NÈGRE ! »<sup>295</sup> Il rajoute pour expliquer :

*Sous couvert de prouver que j'avais écrit tout seul, à son insu et au péril de ma vie, le roman qui lui rendait justice, il réglait ses comptes avec les adversaires et les amis du président Sonnaz, ceux-là mêmes qui l'avaient envoyé en prison. Ça plut.*<sup>296</sup>

Les solécismes formés par DVC sont fréquents et réalisés en toute connaissance de cause. En effet, ils sont choisis sciemment par l'auteur pour convenir au récit ou au dédoublement des personnages. Ces fautes touchant les règles de la syntaxe sont présentes dans tous les romans. Nous citons pour exemple la phrase : « *que je nous avais gagné au jeu-concours* »<sup>297</sup> qui met en exergue le complément d'objet indirect dans une construction inhabituelle. Ce procédé permet d'insister sur l'idée du couple qui est en danger et dont l'union est menacée.

Nous rencontrons aussi cette construction choquante du verbe « veiller » sous la forme pronominale, empruntée à la langue suisse : « *Ai-je vraiment besoin de continuer à me veiller ?* »<sup>298</sup> Elle est d'autant plus choquante que comique puisqu'il s'agit d'un mort qui se veille. Dans un autre ouvrage, nous remarquons un procédé similaire : un usage inédit de l'expression impersonnelle « en valoir la peine » avec l'emploi du pronom personnel « je » qui sonne lourd : « *La mort n'est pas une fin mais un moyen, et je vau la peine de survivre.* »<sup>299</sup> L'écart, dans ces trois exemples, a rapport au Moi, au couple et à la mort, au « je » de l'exister, au « nous » qui peut engendrer, donner naissance et au rien impersonnel que l'on devient. L'angoisse de la mort perturbe le langage et bouscule la place des mots.

L'emploi de tournures contradictoires rapproche dans une même phrase des termes incompatibles tels que : « *La sincérité avec laquelle je t'ai menti m'a valu ta confiance, et aujourd'hui mon amour a cessé d'être un leurre.* »<sup>300</sup> Comme si mensonge et sincérité allaient ensemble et méritaient une confiance. L'impossible est formulé comme s'il était convaincant, possible comme « *cette manière de croire en refusant.* »<sup>301</sup> Le caractère mythomane<sup>302</sup> du personnage-auteur est mis en évidence à partir de l'opposition de ces termes.

---

<sup>294</sup> *Op. cit.*, DVC, *Le Principe de Pauline*, p. 90.

<sup>295</sup> *Ibid.*, p. 226.

<sup>296</sup> *Ibid.*, p. 226-227.

<sup>297</sup> *Op. cit.*, DVC, *La Maison des lumières*, p. 11.

<sup>298</sup> *Op. cit.*, DVC, *La Vie interdite*, p. 117.

<sup>299</sup> *Op. cit.*, DVC, *Attirances*, p. 39.

<sup>300</sup> *Op. cit.*, DVC, *Double identité*, p. 205.

<sup>301</sup> *Op. cit.*, DVC, *L'Apparition*, p. 133.

<sup>302</sup> Terme forgé par Ernest Dupré, (1905) qui le définissait comme « tendance constitutionnelle à l'altération de la vérité, à la fabulation, au mensonge et à la création de fables imaginaires », in : Roland Chemama et Bernard Vanderersch, *Dictionnaire de la psychanalyse*, *op. cit.*, p. 364.

En outre, le paradoxe est amplifié dans ces deux phrases qui se ressemblent : « *C'est beau d'être aimé, seulement il faut mourir pour s'en rendre compte* »<sup>303</sup> et « *Je pense qu'elle m'aime toujours sincèrement, à sa manière, mais qu'elle m'aimera mieux une fois mort.* »<sup>304</sup> La mort est ici posée comme condition de la révélation de l'amour, montrant le lien fort qui les relie, quelque contradictoire soit-il, dans l'esprit de l'auteur. Ce caractère de l'amour tellement puissant qu'il dure au-delà de la mort, est une vision cauwelaertienne parodique de l'amour en littérature : l'amour shakespearien de *Roméo et Juliette*, ou l'amour magique dû à un philtre comme dans *Tristan et Iseult*, fréquemment cité dans les romans. Ce roman d'amour et de mort explore l'amour magique et arrangé qui se transforme finalement chez les deux héros en amour humain et réel, conservant un côté fantastique et secret.<sup>305</sup>

Un rapprochement peut être ainsi fait avec Josiane et Roger dans *Les vacances du fantôme* et avec Jean-Luc Talbot et Isabeau de *La Nuit dernière au XV<sup>e</sup> siècle*. Ce propos est contradictoire certes, mais il est aussi teinté d'humour. La série d'oxymores tels que « *touriste immobile* »<sup>306</sup>, « *rêveur lucide* »<sup>307</sup> ou encore « *amoureux amputé* »<sup>308</sup> met l'accent sur l'état de manque et l'illusion qui motivent tous les récits d'imposture et les affabulations diverses du narrateur.

Quant au grossissement des contradictions ou à la double-énonciation, ils servent le ressort humoristique. Ainsi, l'emploi des procédés théâtraux dans les dialogues tels que la stichomythie accélère le rythme du texte et la rapidité de la phrase. Dans *Un objet en souffrance* les répliques se succèdent :

- *Tu n'as pas peur me demande Jacques.*
- *Peur de quoi ?*
- *De revenir en arrière. De réveiller ce qui n'existe plus.*
- *C'est ton boulot, pas le mien.*<sup>309</sup>

Un passage d'amour s'inscrit à un rythme vertigineux au plein milieu de *Double identité* :

- *Mais c'est quoi, ta vie ?*
- *C'est ce que nous en ferons.*
- *Je ne peux aimer un homme sans connaître son passé.*
- *Un jour, je te donnerai toutes mes clés.*
- *Qui est Muriel.*
- *Je n'ai pas tressailli. J'attendais la suite.*<sup>310</sup>

<sup>303</sup> *Op. cit.*, DVC, *La Vie interdite*, p. 52.

<sup>304</sup> *Op. cit.*, DVC, *La Maison des lumières*, p. 27.

<sup>305</sup> « Fille, tu dois suivre Iseult au pays du roi Marc, et tu l'aimes d'amour fidèle. Prends donc ce coutret de vin et retiens mes paroles. Cache-le de telle sorte que nul œil ne le voie et que nulle lèvre ne s'en approche. Mais, quand viendront la nuit nuptiale et l'instant où l'on quitte les époux, tu verseras ce vin herbé dans une coupe et tu la présenteras, pour qu'ils la vident ensemble, au roi Marc et à la reine Iseult. Prends garde, ma fille, que seuls ils puissent goûter à ce breuvage. Car telle est sa vertu : ceux qui en boiront ensemble s'aimeront de tous leurs sens et de toute leur pensée, à toujours, dans la vie et dans la mort. » Joseph Bédier, *Le roman de Tristan et Iseult*, IV, Le Philtre.

<sup>306</sup> *Op. cit.*, DVC, *La Vie interdite*, p. 56.

<sup>307</sup> *Op. cit.*, DVC, *La Maison des lumières*, p. 45.

<sup>308</sup> *Op. cit.*, DVC, *L'Apparition*, p. 111.

<sup>309</sup> *Op. cit.*, DVC, *Un Objet en souffrance*, p. 17.

<sup>310</sup> *Op. cit.*, DVC, *Double identité*, p. 110.

Les accumulations employées dans les divers textes donnent du poids à chaque terme choisi dans l'intention de créer un effet de suspense et d'exprimer l'intention de l'auteur. Or ce dernier crée des juxtapositions de mots ou d'images expressives à partir d'une vision subjective du monde et d'une association d'idées générée par son propre fonctionnement psychologique. Ces associations conscientes et/ou inconscientes choquent et provoquent le rire. Et si des remarques sont faites par l'auteur pour préciser le sens voulu d'un jeu de mot (bien que justifiant une intention consciente de sa part en guise de perfection stylistique), nous pensons qu'il porte quand même une part inconsciente révélatrice de sa structure psychique. Dans *Le Principe de Pauline*, il décrit Pauline avec ces phrases :

*Je lui ai rendu son regard, déstabilisé. Parfois, c'était juste une provinciale de vingt ans qui vendait des parfums en grande surface, aimait un taulard, usait de son charme pour jouer avec les nerfs d'un romancier de passage. À d'autres moments, elle devenait une espèce d'initiée inaccessible, une mutante sans âge, une composante secrète de ce qu'elle était l'une des premières à nommer la toile, et je me sentais comme un moucheron englué dans les fils d'une araignée délicieuse.<sup>311</sup>*

Les mots dans ces phrases répandent tous l'image d'une femme-araignée. La « provinciale », en référence à la province en tant que division et congrégation, associée au « taulard » faisant référence à une personne emprisonnée dans un endroit délaissé et solitaire, « une cellule », « joue (jouer) avec les nerfs » du romancier. Ces nerfs avec les axones et les synapses qui se connectent, répandent l'image d'une femme-araignée et tracent l'image de la toile fabriquée petit à petit par cette femme, à partir d'un tissage de fils qui servent à capturer la proie. Une toile géométrique à spirales gluantes.

Le chiasme met en rapport deux idées dans un rapport inversé, ainsi par exemple, dès que Jean-Marie Schneider dans *Un Aller simple* n'intéresse plus la femme, il se désintéresse de toutes les femmes : « *J'ai oublié le regard des femmes depuis que la mienne ne me voyait plus.* »<sup>312</sup> Il se voue à la mort. En plus, il change, semble peu à peu perdre la vie, la chaleur, le souffle, et ses sentiments meurent ; il évoque « *un enfer des sentiments qui le (me) laissait froid* »<sup>313</sup>, il est déchu et réduit à la dépression, la déperdition comme Ibsen. Ce mâle qui ne sait pas draguer « *est aussi soulant en chevalier blanc qu'il l'était en broyeur d'idées noires.* »<sup>314</sup> Il est transfiguré, négativement, parce que le regard de la femme ne se porte plus sur lui, cette femme qui est apparue dans les romans comme l'origine du monde et la matrice de toute naissance. Elle est évoquée ainsi dans ce passage poétique prononcé par Jacques Lormeau le personnage principal de *La Vie interdite* qui continue à penser à sa femme après la mort : « *Refaire l'amour avec un homme maintenant ? J'ai vécu en elle. J'ai donné la vie en elle. Je suis mort dans les bras d'une autre ; elle le sait, elle le sent, elle s'en veut.* »<sup>315</sup>

---

<sup>311</sup> *Op. cit.*, DVC, *Le Principe de Pauline*, p. 84- 85.

<sup>312</sup> *Op. cit.*, DVC, *Un Aller simple*, p. 86.

<sup>313</sup> *Op. cit.*, DVC, *Double identité*, p. 17.

<sup>314</sup> *Ibid.*, p. 175.

<sup>315</sup> *Op. cit.*, DVC, *La Vie interdite*, p. 142.

Le cycle du temps se referme sur DVC, l'emprisonnant au milieu de la spirale de l'existence qui sert à revivre le passé au présent sans pouvoir s'en sortir. Le narrateur clame cette phrase vertigineuse :

*J'ai oublié l'ivresse d'écrire dans le silence, d'emplir de mes phrases un appartement vide, de laisser le passé reprendre le pas sur le présent en défaisant la trame du réel, pour retisser les événements dans mon sens, à ma mesure.*<sup>316</sup>

L'idée du tissage rappelle Arachnée, rivale d'Athéna, et sa toile qui contient l'idée de « *liage,...* archétype de la propre situation de l'homme dans ce monde »<sup>317</sup> aussi bien que le mythe du nœud gordien avec lequel la vie devient un problème inextricable qui ne peut être résolu que par un coup tranchant : l'amour, l'écriture.

L'écriture, à l'image du temps devient cyclique, chaque pas vers l'avant est une régression vers la nuit des temps, une véritable « *fuite dans le passé* »<sup>318</sup> jusqu'au moment de la création. Une multitude d'épithètes employée par DVC crée des images du chaos premier, celui de la création, des ténèbres, des origines chaudes et intimes où l'être à l'état de noyau, baigne dans le liquide et l'obscurité. Au fil des lectures, nous relevons des expressions telles que : « *hiver nucléaire* »<sup>319</sup>, « *lueur anémiée* »<sup>320</sup>, « *silence sépulcral* »<sup>321</sup>, « *climatiseur antidiluvien* »<sup>322</sup>, « *seins volcaniques* »<sup>323</sup>, « *silence liquide* »<sup>324</sup> où le narrateur remonte à l'époque d'avant le déluge, où il expérimente la naissance à travers l'écriture.

L'examen de la structure syntaxique cauwelaertienne se résume au constat d'une construction simple (et en même temps plus complexe) très fréquente, à construction asyndétique récurrente. Par exemple, dans *Un Aller simple*, en décrivant Jean-Marie Schneider, Aziz prononce cette phrase asyndétique : « *Il était en pyjama rayé, les cheveux en broussaille, l'air d'un bijoutier braqué.* »<sup>325</sup>

L'accumulation est plus souvent marquée par l'usage de la coordination que de la subordination (ou hypotaxe) comme l'illustre cette phrase dans *Un Aller simple* :

*Comme ça, par solidarité, en le fixant dans les yeux. Il m'a considéré avec une grande incertitude, puis il a déchiré Clémentine en deux – mais j'ai bien vu que c'était juste pour me faire plaisir, parce qu'il a gardé les morceaux dans sa poche.*<sup>326</sup>

Cette phrase où les liens sont abondants entre les propositions consécutives, qui se poursuivent en cascade, transmet l'idée de l'incertitude du geste, hésitant, déchirant et agité.

---

<sup>316</sup> *Op. cit.*, DVC, *Attirances*, p. 38.

<sup>317</sup> Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1992, p. 189.

<sup>318</sup> *Op. cit.*, DVC, *La Vie interdite*, p. 71.

<sup>319</sup> *Op. cit.*, DVC, *La Maison des lumières*, p. 25.

<sup>320</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>321</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>322</sup> *Op. cit.*, DVC, *L'Apparition*, p. 84.

<sup>323</sup> *Op. cit.*, DVC, *La Vie interdite*, p. 158.

<sup>324</sup> *Op. cit.*, DVC, *Un Aller simple*, p. 53.

<sup>325</sup> *Ibid.*, p. 63.

<sup>326</sup> *Ibid.*, p. 48.

Cependant, les phrases avec parallélisme (ternaire) sont aussi nombreuses, cette structure étant marquée par l'absence de mot de liaison. Elle juxtapose les segments côte à côte comme trois éléments interchangeables, formant parfois une gradation. « *J'étais allé trop loin, mais en même temps j'étais heureux de le voir content, ressuscité, plein de projets.* »<sup>327</sup> dit Aziz à propos de celui qui devient son double Jean-Pierre Schneider. La figure rhétorique de l'hypozeuxe y trouve sa place lorsque le verbe a un sujet grammatical qui lui est propre ou qu'il partage avec d'autres verbes dans les mêmes configurations syntaxiques. Ainsi pourrait-on dire que la figure cardinale dans la phrase cauwelaertienne est le parallélisme, qui permet des effets de redoublement et de cadence, la plupart du temps binaire, figure qui accuse une relation forte entre la pensée et la forme. Elle atteste la duplicité des textes et des personnages. Comme cette description de Muriel dans *Un Objet en souffrance* :

*C'est une femme abîmée qui se répare en aimant, pas une enfant gâtée qui casse ses jouets et se détériore.*<sup>328</sup>

La thématique du double se trouve aussi renforcée par ce procédé stylistique, permettant de mettre en vis-à-vis deux mondes d'imagination divergents (le chiasme et l'asyndète venant appuyer cette figure). Elle se marie tantôt au polyptote, tantôt à l'homéoptote jouant une fois sur l'étymologie et la dérivation, une autre fois sur la répétition morpho-syntaxique insufflant une harmonie au texte.

Dans *Corps étranger*, Le narrateur décrit ainsi Dominique, sa bien-aimée : « *Elle qui était la femme la plus solitaire que j'aie rencontrée n'avait pas l'âme d'une soliste.* »<sup>329</sup>

La solitude reste dominante dans cette phrase grâce à la répétition de la racine « solo » bien qu'en qualité d'artiste violoncelliste, cette femme fasse partie d'un orchestre.

Ainsi le parallélisme frôle chez DVC la comparaison où la structure de la phrase sert à affronter deux vérités. Si parfois la relation de cause à effet est effacée, ce n'est qu'une simple apparence, et ce rapport est intrinsèquement présent dans la phrase. La phrase devient ainsi comme une berceuse mélodieuse quand l'accent se dégrade, après avoir atteint la complétude sémantique et syntaxique dans l'apodose marquant une cadence majeure. Dans *Corps étranger*, la phrase suivante exprime la métamorphose progressive de Frédéric devant son piano. Elle transmet au lecteur l'image d'une évanescence : « *Et, d'heure en heure, apaisé, assoupi, je m'identifie à un fantôme qui interprète pour rien dans une crêperie miteuse la partition d'un autre.* »<sup>330</sup>

Parfois une acmé ou phase d'intensité maximale est suivie comme d'un écho égal, à cadence neutre, des segments de la protase. Les mots résonnent à l'intérieur du Moi comme un écho du même sens. Le narrateur explique lui-même : « *Cette phrase banale dite sur un ton de reproche résonne en moi avec une force*

---

<sup>327</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>328</sup> *Op. cit.*, DVC, *Un Objet en souffrance*, p. 189.

<sup>329</sup> *Op. cit.*, DVC, *Corps étranger*, p. 27.

<sup>330</sup> *Ibid.*, p. 154.

*inexplicable, décuplant ma migraine, ma gueule de bois, ma révolte.*»<sup>331</sup> Le mot qui se répète sans cesse en lui, non seulement a un grand effet sur son corps, mais occupe aussi une place importante dans sa psyché. Il devient une image qui l'habite comme une hantise : le paradis perdu qu'il cherche.

Par exemple, nous avons souligné l'itération suivante : « *Le Maroc foisonnait, selon elle, de vestiges miraculeux, de lieux inchangés, de secrets indéchiffrables.* »<sup>332</sup> C'est aussi le désir d'une métamorphose, et celui d'être un autre qui l'habite comme il l'explique avec insistance : « *Et puis je me suis replongé dans les travaux de Martin pour faire le vide, tirer un trait, changer de peau.* »<sup>333</sup> Enfin nous pouvons noter dans la phrase suivante que l'auteur cherche plusieurs issues possibles à son questionnement : « *Les panneaux dessinés indiquent trois sorties, au choix : la prière, les souvenirs et l'incendie.* »<sup>334</sup>

La naissance, ce moment fort de séparation, qui résonne en lui, recherché et désiré, laisse le protagoniste « *seul, écorché, incertain.* »<sup>335</sup> Il vit, errant à la recherche de la Mère, le Moi-peau, qui couvre, protège et restitue à l'individu son paradis perdu : « *J'ai perdu tes traits, je suis incapable de te décrire autrement qu'en t'enfermant dans tes mots, dans nos gestes et mon désir.* »<sup>336</sup>

L'auteur utilise aussi l'amphibologie qui, en rendant la phrase dédoublée, accentue l'ambiguïté sémantique comme dans cette assertion inaugurale de *Un Aller simple* : « *J'ai commencé dans la vie comme enfant trouvé par erreur* »<sup>337</sup> où l'ambiguïté porte sur le terme « *erreur* » : est-ce que le narrateur considère avoir commencé dans la vie comme erreur, ou est-ce le fait d'avoir été trouvé qui est une erreur ? Double questionnement qui constitue la problématique du personnage en quête d'identité. Le narrateur se pose lui-même la question : « *comment fallait-il comprendre le mot erreur ?* »<sup>338</sup> Ce mot en italique qui porte en lui à chaque fois une ambiguïté, a un rapport direct avec le thème de l'existence de l'être humain et sa présence. Il est attaché au roman familial. Et seulement l'acte d'écrire-parler serait capable de rectifier cette « erreur ».

La place primordiale accordée à la phonétique chez DVC atteint son apogée avec la phrase « *Je suis venu, j'ai vu, j'ai dit et j'ai vécu.* »<sup>339</sup> Sa ressemblance avec la phrase « *veni-vidi-vici* » de Jules César est frappante. Cette phrase qui illustre la sonorité particulière de la langue latine, et qui porte en elle un double effet de mépris et de gloire, est empruntée par le personnage cauwelaertien avec une modification importante. Ainsi, nous soulignons l'ajout du verbe « dire » qui a un poids singulier chez l'écrivain, parce que le Verbe, c'est le pouvoir.<sup>340</sup> Faisant exception à l'allitération de la lettre « v », le verbe « dit » sonne comme une note monosyllabique distincte parmi les participes passés terminant en « u ». De là l'importance de cette phrase-pastiche qui imite le style du grand empereur. Prononcée dans une intention satirique pour se

<sup>331</sup> *Op. cit.*, DVC, *La Maison des lumières*, p. 43, « ... il y a de la vie dans ce tableau. »

<sup>332</sup> *Op. cit.*, DVC, *Un Aller simple*, p. 91.

<sup>333</sup> *Op. cit.*, DVC, *Double identité*, p. 78.

<sup>334</sup> *Op. cit.*, DVC, *L'Apparition*, p. 73.

<sup>335</sup> *Op. cit.*, DVC, *Attirances*, p. 168.

<sup>336</sup> *Op. cit.*, DVC, *Cheyenne*, p. 84.

<sup>337</sup> *Op. cit.*, DVC, *Un Aller simple*, p. 5.

<sup>338</sup> *Op. cit.*, DVC, *La Maison des lumières*, p. 65.

<sup>339</sup> *Ibid.*, p. 112.

<sup>340</sup> « *Car le mot c'est le Verbe et le Verbe c'est Dieu* » a dit Victor Hugo.



moquer du succès, elle est complétée ainsi : « *je n'ai même pas été un vrai porte-parole, j'ai simplement servi de portemanteau.* »<sup>341</sup> L'opposition est marquée entre porte-parole, -voix des autres-, et portemanteau « *un cintre qui portait [un manteau] un costume* »<sup>342</sup>, connotation d'une personne qui dissimule sa pensée et sa personnalité en jouant « *les caméléons psychiques* »<sup>343</sup>, toujours assujettie aux autres parce qu'elle n'a pas accès au savoir et qu'il lui manque l'objet de son désir.

Nous trouvons par-là *l'algorithme*<sup>344</sup> de Jacques Lacan concernant la formalisation du discours du maître<sup>345</sup>, discours atteint chez DVC uniquement par la mort ou l'expérience de la mort-naissance, à savoir l'écriture.

Après cet aperçu sur le style de DVC, qui nous a permis d'entraîner le lecteur dans le ton de ses ouvrages, nous allons à présent aborder la problématique de l'écriture au sens d'une création et d'un investissement psychique de l'auteur.

---

<sup>341</sup> *Op. cit.*, DVC, *La Maison des lumières*, p. 112.

<sup>342</sup> *Op. cit.*, DVC, *Un Aller simple*, p. 99.

<sup>343</sup> *Op. cit.*, DVC, *Double Identité*, p. 179.

<sup>344</sup> S1/\$ (des flèches) S2/a (S1 désigne un signifiant qui représenterait le sujet auprès de l'ensemble des signifiants S2, désigné comme savoir. S est barré pour indiquer qu'il n'est pas sujet autonome, mais déterminé par le signifiant, qui a « barre » sur lui ; on notera aussi que dans cet algorithme, il n'y a pas de rapport direct entre \$ et « a » parce qu'il n'y a pas d'accès direct du sujet à l'objet de son désir. « a » désigne non l'objet supposé disponible du besoin, de la consommation ou de l'échange mais un objet radicalement perdu. *Op. cit.*, Roland Chemama et Bernard Vandermersch, *Dictionnaire de la Psychanalyse*, p. 169.

<sup>345</sup> *Ibid.*, signifiant-maître/ sujet savoir/ plus-de-jouir, p. 169.

## **CHAPITRE 2**

### **Le noyau du roman cauwelaertien (au sens mythologique et psychocritique)**

## CHAPITRE 2 : Le noyau du roman cauwelaertien (au sens mythologique et psychocritique)

Après l'étude du style, comme de l'écorce du texte, nous nous penchons à présent sur ce qui constitue le noyau ou cœur des romans, le phénomène de l'écriture dans son apparition-crédation. De quoi témoigne-t-il ? Que révèle-t-il chez l'auteur ? Tantôt fruit d'une angoisse ou expression d'une délivrance, l'écrit est dans tous les cas toujours synonyme d'issue et de secours.

La création littéraire, dans son rapport à la naissance et à la procréation, exprime l'angoisse de l'auteur face à la mort, une angoisse qui ne parvient d'ailleurs à être surmontée si ce n'est par cette expérience de l'origine (origine de l'écriture comme origine de la vie). Et c'est finalement par l'étude du mythe personnel de l'auteur, très prégnant dans l'ensemble de ses romans, que nous achèverons notre réflexion sur le nœud psychocritique où les mythes deviennent parlants par le biais des personnages mis en jeu. En cela, le livre devient un miroir dans lequel l'écrivain se reflète, mais voit aussi un autre lui-même, un miroir par lequel l'auteur renaît en se réécrivant.

### SECTION 1 : Psychologie de la création

#### *2.1.1- La descente aux enfers : l'Écriture orphique*

La lecture des romans cauwelaertiens révèle une hantise pour l'écriture en tant que phénomène. Le thème de l'écriture est présent dans quasiment tous les romans et il permet à DVC de traverser des mondes différents. Le personnage lui-même y devient auteur, narrateur, et il est même capable de s'identifier aux autres et de devenir « Autre ».

Réunir dans les romans les thèmes de la mort, de la naissance et de l'écriture permet d'établir des rapprochements entre les trois et de montrer comment l'écriture transcende la mort. Plus précisément, cette réunion crée un lien entre la naissance/renaissance au travers de l'écriture.

Aussi l'écrivain parle-t-il des « *affres de la création* »<sup>346</sup>. Telle qu'il la décrit, l'écriture est l'expérience d'une descente aux enfers (par le biais du texte et de l'histoire des personnages) avec toutes les difficultés qui l'accompagnent. Elle est aussi une épreuve orphique, purificatrice, à la recherche de la compagne, de la

---

<sup>346</sup> *Op. cit.*, DVC, *Corps étranger*, p. 175.

bien-aimée<sup>347</sup>, auprès de laquelle l'homme rejoint le divin et accède à la renaissance tel un phénix. D'ailleurs l'écrivain explique dans *Cheyenne* :

*Je viens de vivre pendant des mois un enfer d'écriture, d'agression, de ruptures ; le roman qui en découle paraît et tu as souffert de ton côté, en écho, j'en suis sûr, ne me quitte pas maintenant, Cheyenne.*<sup>348</sup>

Cette phrase décrit la descente initiatique aux enfers, royaume des morts, qui est douloureuse, angoissante et dure ; il emploie le mot « *souffert* ». Il parle de l'« *agression* » qui porte en elle le sens d'un combat, un conflit, une attaque.<sup>349</sup> Par qui ? Contre quoi ? Contre le « *jaguar de ses rêves* »<sup>350</sup> qui finit par le « *dévoré (é)* »<sup>351</sup>. Ce jaguar ressemble au cerbère qui garde les enfers. L'idée d'être dévoré, détruit et déchiré est reliée à la mort initiatique comme l'explique Gilbert Durand :

*De nombreuses traditions reflètent cette image de la mort initiatique par déchirement : c'est Osiris déchiré par Set en quatorze morceaux qui correspondraient aux quatorze jours de la lune décroissante (...)*<sup>352</sup>

Le déchirement est double : il peut être le déchirement de la matière créée (et on retrouve ici l'idée d'un récit morcelé en temps et lieux pluriels, fruit d'une écriture fragmentaire) ou il s'agit du déchirement de l'écrivain en état de création.

C'est en tout cas une voix interne qui encourage l'écrivain à écrire, à extraire et ressortir ce qu'il a de mieux en lui, de continuer et persévérer. Dans *La Vie interdite*, DVC écrit :

*Arrête-toi, Frédéric. Arrête-toi. Tu as trop chargé l'esquisse, tu as perdu l'intention. Déchire le papier, voilà, pour ne pas être tenté de recopier, et recommence. Retrouve le premier trait, lance le mouvement comme tout à l'heure... oui... Ne pense pas au détail, fixe l'émotion que tu veux exprimer, l'image que je t'envoie...*

*Non. Déchire, recommence, encore. Ne t'énerve pas. Voilà. Ramasse ton crayon. Ne prends pas tes ciseaux. Non. Obstine-toi, Frédéric. Aie confiance. Ne m'abandonne pas. Recommence...*<sup>353</sup>

Notons que dans ce texte, il s'agit de conseils pour peindre. Mais écrire ou peindre relèvent du même fait de la création artistique. Créer, selon ces phrases est un combat à mener, entre l'homme et lui-même, ses idées et son essence.

L'image dynamique suggérée au lecteur suppose suffisamment de concentration pour ne pas perdre « *l'intention* », d'effort pour fixer « *l'émotion* », de patience pour ne pas s'« *énerver* », de détermination pour s'« *obstiner* » et en même temps de complicité et de secours envers soi-même.

---

<sup>347</sup> « Orphée [...] la reçoit sous cette condition, qu'il ne tournera pas ses regards en arrière jusqu'à ce qu'il soit sorti des vallées de l'Averne ; sinon, cette faveur sera rendue vaine. [...] Ils n'étaient plus éloignés, la limite franchie, de fouler la surface de la terre ; Orphée, tremblant qu'Eurydice ne disparût et avide de la contempler, tourna, entraîné par l'amour, les yeux vers elle ; aussitôt elle recula, et la malheureuse, tendant les bras, s'efforçant d'être retenue par lui, de le retenir, ne saisit que l'air inconsistant. » Ovide, *Métamorphoses*, GF-Flammarion, 2001.

<sup>348</sup> *Op. cit.*, DVC, *Cheyenne*, p. 101.

<sup>349</sup> Rappelons que dans la légende orphique, les hommes sont nés des cendres des Titans foudroyés par Zeus.

<sup>350</sup> *Op. cit.*, DVC, *Un Aller simple*, p. 16.

<sup>351</sup> *Ibid.*

<sup>352</sup> *Op. cit.*, Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, p. 352.

<sup>353</sup> *Op. cit.*, DVC, *La Vie interdite*, p. 304.

La persévérance, l'obstination, la confiance et la ténacité, selon nos déductions, sembleraient être les critères pour créer, pour écrire. Dans cet extrait, les phrases sont courtes, injonctives, avec des répétitions insistantes qui traduisent la force de poursuivre, de ne pas abandonner, d'aller jusqu'au bout.

Il s'agit d'une voix interne qui inspire, guide, encourage et accompagne jusqu'à la naissance de la forme ou du mot. On sent une progressivité, une itération, un renouvellement jusqu'à la concrétisation de l'idée. Nous assistons à l'acte d'extraction de l'œuvre.

L'écriture cauwelaertienne, tel le passage de la nuit au plein jour ou de l'obscurité vers la lumière, appartient de ce fait au régime nocturne. Il mène « *de front les nuits d'écriture* »<sup>354</sup> dit l'écrivain, « *cherchant les mots dans le pommier* »<sup>355</sup>, « *à la lueur des bougies, sous la caresse des ombres* »<sup>356</sup>. Gilbert Durand affirme :

*Comme Novalis le chante dans le dernier Hymne, la nuit est le lieu où constellent le sommeil, le retour au foyer maternel, la descente à la féminité divinisée (...)*<sup>357</sup>

Du fait, la présence féminine est primordiale pour l'écriture cauwelaertienne, et l'écrivain de confirmer : « *C'est pour toi que j'écris notre histoire.* »<sup>358</sup>

Grâce à la femme, à son corps et son amour, l'homme trouve la force au fond de lui et la confiance, et se métamorphose en écrivain<sup>359</sup>. À sa recherche, il voyage aux enfers de l'écriture, et pour la reconquérir, il vit l'expérience exceptionnelle de l'écriture. La bien-aimée de l'écrivain lui dit : « *Oui, l'unique moyen que tu as de me retrouver, pour l'instant, c'est de me réécrire un roman.* »<sup>360</sup>

De plus, l'écriture suit un schème descendant. L'écrivain se noie dans les ténèbres des idées afin de donner naissance, par la suite, grâce à un acte d'amour avec les mots et les pensées (et la femme bien sûr), à son univers romanesque. Il écrit dans *Un Aller simple* :

*Un jour, à force de caresser les mots, ils m'entraîneraient avec eux sous la surface, et il n'y aurait plus personne au-dessus du livre ouvert.*<sup>361</sup>

Le régime nocturne, comme nous explique Gilbert Durand, est le régime de l'intimité et de l'intériorité :

*...Or il est de tradition en Occident – et nous verrons que cette tradition repose sur les données mêmes de l'archétypologie- de donner aux « plaisirs du ventre » une affectation ténébreuse ; par conséquent, nous proposons d'opposer ce « Régime Nocturne » du symbolisme au « Régime Diurne » structuré par la dominante posturale, ses implications manuelles et visuelles, et peut-être aussi ses implications adlériennes d'agressivité. Le « Régime*

<sup>354</sup> *Op. cit.*, DVC, *Cheyenne*, p. 108.

<sup>355</sup> *Op. cit.*, DVC, *Un Aller simple*, p. 117.

<sup>356</sup> *Op. cit.*, DVC, *Corps étranger*, p. 86.

<sup>357</sup> *Op. cit.*, Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, p. 250.

<sup>358</sup> *Op. cit.*, DVC, *Double identité*, p. 7.

<sup>359</sup> Ariane offre à Thésée un fil (ici fil des pensées, fil de l'encre sur le papier) qui lui permettra de sortir victorieux du labyrinthe après avoir combattu le Minotaure, en échange de quoi elle lui promet de devenir son épouse...

<sup>360</sup> *Op. cit.*, DVC, *Corps étranger*, p. 67.

<sup>361</sup> *Op. cit.*, DVC, *Un Aller simple*, p. 17.

*Diurne* » concernant la dominante posturale, la technologie des armes, la sociologie du souverain mage et guerrier, les rituels de l'élevation et de la purification ; le « Régime Nocturne » se subdivisant en techniques du contenant et de l'habitat, les valeurs alimentaires et digestives, la sociologie matriarcale et nourricière, la seconde groupant les techniques du cycle, du calendrier agricole comme de l'industrie textile, les symboles naturels ou artificiels du retour, les mythes et les drames astro-biologiques.<sup>362</sup>

Or dans les romans de DVC, les histoires et le personnage-écrivain évoluent sous le régime nocturne : l'écrivain-personnage travaille la nuit à la lueur de l'inspiration, il « dévore » les livres, se nourrit d'histoires et de contes<sup>363</sup>, pénètre dans un univers de confusion quant à son identité, sa vie, son avenir ou son passé.

Il n'est pas anodin de constater que DVC, dans ses romans, rassemble autour de l'écriture tous les archétypes appartenant à ce régime. Le père d'Antoine dans *Les Vacances du fantôme* est un « viticulteur ». Dans *Un Aller simple*, Aziz prétend appartenir à la tribu des « hommes verts » dans la légende de l'Atlas (qu'il substitue par les hommes gris), et dans *Double identité*, l'agent secret se livre à une activité de jardinage, et rêve d'une plante mystérieuse. Il dit : « le botaniste imaginaire s'était incarné en secret dans un créateur de jardin »<sup>364</sup>. Ce qui se rattache au calendrier lunaire. Or comme l'affirme Gilbert Durand : « La divinité lunaire est toujours en même temps divinité de la végétation, de la terre, de la naissance et des morts. »<sup>365</sup>

D'un autre côté, Otto Rank affirme :

*"Mythiquement, n'être pas encore né et être mort sont équivalents. Le monde des enfers est la source de toute vie, comme toute vie y retourne de nouveau"* (Simorck 4, p. 170). *Mais tout ce monde des enfers, ainsi que l'idée de la survie s'y rattachant, n'est autre chose, comme Freud l'a déduit de la vie fantasmatique inconsciente* (2, p. 400, note 3), *que la projection dans l'avenir de la vie prénatale inquiétante dans le ventre de la mère.*<sup>366</sup>

DVC évoque ces trois niveaux à savoir l'enfance, la mort et la naissance dans cette phrase de *Cheyenne* : « Cet enfant écrivain, ce marchand de sable, cette apparition de septembre. »<sup>367</sup> L'écrivain est un enfant éternel ou un éternel enfant, qui raconte des contes féériques. C'est une « apparition de septembre », le neuvième mois, donc un être qui vient de naître. Enfin il est « un marchand de sable », ce personnage fabuleux qui endort les gens comme dans les *Nachtstücke* et, par conséquent, est en rapport avec la mort d'après le rapprochement mythique entre le sommeil et la mort.

C'est un homme capable d'accéder au monde des morts et d'en revenir enrichi, avec la connaissance. Il s'agit, en effet, dans l'ensemble des romans de DVC, d'une expérience de l'écriture vécue comme un retour au ventre maternel, pour renaître doté d'un pouvoir et d'un succès permettant d'affranchir la vie humaine des limites du temps.

<sup>362</sup> *Op. cit.*, Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, p. 59.

<sup>363</sup> *Op. cit.*, DVC, *Le Père adopté*, p. 245. Dans la même phrase, un rapprochement est fait des deux actes : « C'est en m'enfournant biberons et cuillères de Phosphatine que tu avais commencé à me raconter des histoires qui avaient susciter ma vocation d'écrivain. »

<sup>364</sup> *Op. cit.*, DVC, *Double identité*, p. 20.

<sup>365</sup> *Op. cit.*, Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, p. 341.

<sup>366</sup> *Op. cit.*, Otto Rank, *Le Mythe de la naissance du héros*, p. 216.

<sup>367</sup> *Op. cit.*, DVC, *Cheyenne*, p. 120.

L'écriture est une échappatoire à la vie ordinaire et aux échecs. Elle permet de vaincre les déboires. D'ailleurs DVC écrit : « *Ce qui est insoutenable dans la vie prend sa raison d'être dans un livre.* »<sup>368</sup> Pour lui, comme pour beaucoup d'autres écrivains, l'écriture est un moyen pour prendre sa revanche sur la vie, « *ce gâchis* »<sup>369</sup>, vaincre les échecs, surmonter des difficultés, réaliser des rêves...

Elle donne l'opportunité de transformer la douleur en énergie, de mettre des mots sur une souffrance afin de l'atténuer, de la dire, donc de l'extraire et d'en guérir. DVC définit son travail d'écrivain de la manière suivante :

*Non, j'étais romancier, un de ces tordus qui collectionnent les occasions manquées et les regrets enfouis pour en tirer des accents justes.*<sup>370</sup>

### 2.1.2- La cosmogonie de l'univers cauwelaertien

Le roman qui s'écrit devient le lieu où l'écrivain se développe comme un fœtus au fond d'un utérus contenant et englobant. Ce dernier devient « *l'habitant de son [votre] livre* ».<sup>371</sup> L'écriture est aussi, comme nous l'avons démontré, un Moi-peau. Le livre, de son côté représente le ventre maternel qui donne naissance à l'écrivain, après un séjour plus ou moins long en enfer. Gilbert Durand évoque cette thématique :

*L'intimité de ce microcosme va se redoubler et se surdéterminer comme à plaisir. Doublet du corps, elle va se trouver isomorphe de la niche, de la coquille... et finalement du giron maternel.*<sup>372</sup>

Dans le giron maternel, l'écrivain s'investit, il donne vie, il devient « *la matière première de ses [vos] personnages* »<sup>373</sup> qu'il invente, qu'il nourrit et qui le prolongent, le perpétuent. L'écriture lui donne même le pouvoir de représenter des morts et de leur donner voix (comme nous l'avons vu)<sup>374</sup>. Le protagoniste existe grâce à l'écrivain qui le crée, le façonne, lui donne corps et expression.

L'écriture permet au romancier d'enfanter.

Non seulement le livre est le « *doublet du corps* » mais aussi, comme l'affirme Jean Guillaumin :

*(...) L'œuvre fonctionne non seulement comme un double du Moi, mais comme un double que le Moi lui-même se donne, se construit consciemment par technique réaliste, pour y déposer et y travailler ce qui demeure encore inconsciemment inopérable ou intraitable en lui.*<sup>375</sup>

Le livre est un miroir et le personnage devient le double de l'écrivain qui écrit de lui :

---

<sup>368</sup> *Ibid.*, p. 100.

<sup>369</sup> *Op. cit.*, DVC, *Les Vacances du fantôme*. Pour certains types de personnages, la vie est un gâchis, « une chérie », p. 351.

<sup>370</sup> *Op. cit.*, DVC, *Cheyenne*, p. 97.

<sup>371</sup> *Op. cit.*, DVC, *Corps étranger*, p. 208.

<sup>372</sup> *Op. cit.*, Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, p. 278.

<sup>373</sup> *Op. cit.*, DVC, *Corps étranger*, p. 104.

<sup>374</sup> Nous citons *La Vie interdite* en exemple.

<sup>375</sup> Jean Guillaumin, *Le Moi sublimé*, Paris, Dunod, 1998, p. 2.

*Il se mettrait à ma place, il dirait « je » en parlant de moi, pourrait exprimer dans mon itinéraire tout ce qu'il avait sur le cœur, en transposant, et le livre serait le meilleur moyen de faire connaître la vallée d'Irghiz sans la dénaturer.<sup>376</sup>*

La relation qui unit le personnage et l'écrivain est exceptionnelle. Entre eux, il y a un échange, un prolongement, une fusion et un reflet. Une complicité les rapproche, des intérêts réciproques les relient : l'un ne peut exister sans l'autre. Ils dépendent étroitement l'un de l'autre, et la vie de l'un est le résultat de la vie de l'autre dans un mouvement de va-et-vient constructif. Nous pourrions les comparer au placenta et au fœtus. L'écrivain est le placenta qui nourrit, alimente, et le personnage est le fœtus qui se développe dans la matrice qui est le livre. DVC emploie l'adjectif « *extraordinaire* » pour décrire ce rapport entre l'écrivain et son personnage :

*C'est extraordinaire, ce qui m'arrive. Je voyais en lui une muse, et je me retrouve avec une sorte de « diable-gardien », qui tente et perturbe les événements et les gens sur son passage, pour me donner de la matière.<sup>377</sup>*

Ces propos mettent l'accent sur l'acte de la « création » que l'écrivain atteint par le biais de la descente aux enfers : la création du personnage et celle de l'histoire qui s'engendrent eux-mêmes. Il parle de muse. Donc, selon lui, l'écriture vient d'un ailleurs. Il évoque aussi le « *diable-ange* », ce qui nous permet de faire le rapprochement avec Lug<sup>378</sup>, en nous référant toujours à Gilbert Durand qui explique :

*Saint Justin confond par surcroît Lug et Logos ... Selon Vercoûtre en effet, le diable médiéval aurait conservé la morphologie de Lug-Mercure romano-celtique. Les deux phases composeraient dans la représentation de la lutte de l'archange et du diable.<sup>379</sup>*

Après la lutte entre l'écriture et l'inspiration, une nouvelle vie prend forme et l'écrivain-personnage explique le pouvoir-créditeur avec les mots suivants :

*Sentant que ce nouveau destin a besoin de prendre chair par écrit, je le compose sur mon ordinateur, le duplique et l'imprime. Puis, avec la même concentration, je m'endors pour que mes rêves brodent sur ce canevas que j'offre à Isabeau.<sup>380</sup>*

Le sommeil, la nuit, le rêve, la mort se conjuguent afin qu'un « *nouveau destin* », « *prenne [prendre] chair* », se « *compose* ». L'idée du tissage appartient aussi au régime nocturne et offre l'image textile de la naissance du texte.

Nous retrouvons ainsi dans l'écriture cauwelaertienne tous les éléments qui attestent une cosmogonie au double sens d'un récit mythique de la formation de l'univers et de génération d'un univers pour le romancier.

---

<sup>376</sup> *Op. cit.*, DVC, *Un Aller simple*, p. 57.

<sup>377</sup> *Ibid.*, p. 89.

<sup>378</sup> Lug, selon la mythologie celtique, est une divinité majeure qui apparaît en père de la création, véritable spécialiste de la communication et protecteur des arts. Il maîtrise la création, les échanges, la pensée et la beauté, c'est un magicien, un guerrier et un artisan aux pouvoirs quasi universels.

<sup>379</sup> *Op. cit.*, Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, p. 348- 349.

<sup>380</sup> *Op. cit.*, DVC, *La Nuit dernière au XV<sup>e</sup> siècle*, p. 224.



En effet, la mythologie explique qu'au commencement il y avait un chaos, un mélange sans mesure. Puis quatre entités s'en sont séparées : Gaïa la terre, Érôs (le désir amoureux vu comme une force créatrice primordiale), Erèbe (les Ténèbres) et Nyx (la Nuit). Ensuite Gaïa engendra Ouranos (Le ciel), principe fécondateur mâle pour les Anciens ; le Ciel féconda la Terre par ses pluies comparables à une semence, et de leurs étreintes sont nés les Titans. Et c'est à partir de cette légende que se constitue, par analogie, la création cauwelaertienne qui est génération d'un univers romanesque.

Nous y retrouvons tous les éléments nécessaires à la création : la femme tellurique tout d'abord, le sein que le personnage féconde et dans lequel il évolue comme il avoue : « *J'ai vécu en elle. J'ai donné vie en elle.* »<sup>381</sup> Elle l'engendre puis il l'ensemence comme Gaïa.

Ensuite, la nuit, facteur principal de l'écriture et de la prolifération des idées apparaît, et enfin les ténèbres sont assimilées aux affres de l'écriture.

L'ensemble de ces éléments donne bien naissance à l'univers romanesque. C'est le même schéma qui se dessine dans tous les romans : la femme « *unique* », la nuit (un soir d'hiver), l'homme (le bâtard selon le roman familial) et la naissance comme le résume le paragraphe suivant extrait de *Corps étranger* :

*La transposition de notre propre histoire : la fille unique et choyée d'un célèbre chef d'orchestre retiré sur la Côte d'Azur rencontre, un soir d'hiver, un petit bâtard interne au lycée Masséna en lui cassant trois côtes avec son violoncelle, à cause d'un coup de frein dans le bus. Et nos racines allaient faire pousser quelque chose.*<sup>382</sup>

Le coup de frein dans ce passage cause le chaos total, et par la suite, la flèche de cupidon [Érôs] « *le violoncelle* » blesse le narrateur et il tombe amoureux de Psyché. Ce passage retranscrit le mythe de l'amour. Finalement, nous nous interrogeons : ne s'agit-il pas toujours, en toute écriture, d'une réécriture de ce mythe de la création et de la naissance de l'amour ?

Érôs, dieu de l'Amour et de la puissance créatrice dans la mythologie grecque, est un intermédiaire entre la condition de mortel et celle d'immortel. Fils de Pénia, il est toujours pauvre et en état de manque et fils de Poros, il est toujours à la poursuite de ce qui est beau et bon. Or c'est par la femme que l'écrivain atteint l'immortalité dans l'écriture, cet art qui enfante le Beau.

Dans cette symbolique générale de l'union des contraires, on trouve ensuite le couple Érôs-Thanatos, qui représente les pulsions d'amour et de mort car dans l'amour vrai, on meurt à soi-même et on s'anéantit dans l'échange des corps.

Les deux psychologues Alexia Jacques et Alex Lefebvre expliquent, dans un article commun<sup>383</sup>, le rapport entre la source d'une œuvre et le modelage que le matériau subit en soulignant l'aspect maternel de ce processus. Ils écrivent :

---

<sup>381</sup> *Op. cit.*, DVC, *La Vie interdite*, p. 146.

<sup>382</sup> *Op. cit.*, DVC, *Corps étranger*, p. 53.

*Ainsi, le corps à corps avec l'archaïsme, paradoxalement source inépuisable de création, et réserve de l'« incroyable » selon une expression de A. Green (1992), s'accompagne d'un travail de modelage de la brutalité du matériau, de sa mise en forme, de sa symbolisation, qui vise à représenter, par l'intermédiaire que constitue l'œuvre, le monde des sensations, l'expérience primaire, le noyau maternel, à représenter la relation au corps, mais grâce à une coupure avec elle.*

Nous remarquons dans les romans de DVC une recherche éternelle du corps de la femme à travers lequel l'homme arrive à renaître et retrouver son identité. Le corps à corps avec la femme constitue, comme Otto Rank l'explique, un « *retour partiel dans le corps maternel, retour qui, grâce à l'identification du tout avec la partie, (...), finit non seulement par devenir complet, mais par redevenir infantile.* »<sup>384</sup>

Il est une condition nécessaire dans *La Nuit dernière au XV<sup>e</sup> siècle* où le protagoniste explique ce qui est urgent pour le libérer :

*Permettre nos retrouvailles charnelles en dehors de l'astral et du rêve, en lui fournissant un corps d'accueil. En lui offrant l'asile érotique.*<sup>385</sup>

L'union avec la femme est un moment mythique qui favorise la renaissance à travers l'écriture, et la création de l'univers romanesque dans lequel l'écrivain se réécrit. L'ensemble des romans lui-même constitue un seul corps dans l'architecture monumentale cauwelaertienne, un corpus romanesque entier qui est le renouvellement continu de l'expérience de la naissance.

Alexis Jacques et Alex Lefebvre affirment :

*Il s'agit bien pour le créateur de créer « un monde qui lui soit propre » (...) de rechercher « une réalité nouvelle, différente. »*<sup>386</sup>

L'œuvre de DVC naît à partir d'un manque (*penia*), d'un désir. C'est le désir de se régénérer et de renaître à partir du microcosme qu'il crée tel un démiurge.

Jean Laplanche et Jean-Bertrand Pontalis rappellent :

*La définition la plus élaborée du désir se réfère à l'expérience de satisfaction à la suite de laquelle (...), l'image mnésique d'une certaine perception reste associée avec la trace mnésique de l'excitation résultant du besoin. Dès que ce besoin survient à nouveau, il se produira, grâce à la liaison qui a été établie, une motion psychique qui cherchera à réinvestir l'image mnésique de cette perception et même à évoquer cette perception, c'est-à-dire à rétablir la situation de la première satisfaction : une telle motion est ce que nous nommerons désir : la réapparition de la perception est l'accomplissement de désir...*<sup>387</sup>

L'acte d'écrire devient un acte d'amour qui rend possible de revivre l'amour et la renaissance. C'est un acte qui réactive sans cesse la satisfaction et la jouissance. Il accorde à l'homme le pouvoir de revivre l'expérience de satisfaction souhaitée et importée par l'image. Nous lisons chez DVC :

---

<sup>383</sup> Alexia Jacques et Alex Lefebvre, « La Création artistique... un en-deçà du désir », *Cahiers de psychologie clinique*, 2005/ 1 (n° 24), p. 187- 213. Revue électronique, <http://www.cairn.info.proxy.unice.fr/revue-cahiers-de-psychologie-clinique-2005-1-page-187.htm> Consulté en avril 2015.

<sup>384</sup> Otto Rank, *Le Traumatisme de la naissance*, Paris, Payot, 2002, p. 59.

<sup>385</sup> *Op. cit.*, DVC, *La Nuit dernière au XV<sup>e</sup> siècle*, p. 144.

<sup>386</sup> Hanna Segal, *Délire et créativité*, Paris, Des Femmes, 1987, p. 133.

<sup>387</sup> J. Laplanche et J.-B. Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, PUF, 1994, p. 120.

*Je la bascule sur son lit, et on revit notre première fois en retrouvant nos élans, nos craintes, nos surprises, nos bonheurs de jouir les yeux dans les yeux, si facilement, l'un par l'autre, l'un sans l'autre, l'un pour l'autre et puis ensemble. Ce n'est pas une reconstitution, c'est une redécouverte. Je revis avec la même densité les moments gravés dans mon cœur et ceux que j'ai oubliés, je vibre en même temps au présent de nos corps, en avant de notre histoire et dans mes souvenirs ; le différé se mêle au direct pour composer l'instant parfait, l'accord absolu, sans que la conscience de notre avenir ne vienne gâter l'excitation de la relation qui naît. C'est extraordinaire et c'est pourtant complètement naturel.*<sup>388</sup>

Le présent est atemporel. Le personnage peut accéder à un moment « extra-ordinaire », hors du temps, par l'intermédiaire d'un acte imaginé, rendu possible grâce au désir. Il ramène le passé au présent, tout en emportant le personnage vers le passé. L'énumération des élans, craintes, surprises et moments de bonheur est une manière d'exprimer la jouissance.

Ensuite, le personnage détaille cette jouissance, ce moment de pénétration qui selon Otto Rank « *se rattache directement au souvenir refoulé du traumatisme de la naissance* »<sup>389</sup> et reste sous-entendu. Ce moment d'union s'avère un moment inoubliable et intense, de « *redécouverte* » et non de « *reconstitution* » dans le sens d'une exploration renouvelée de la relation fusionnelle avec le premier objet du désir, à savoir la figure maternelle – la page blanche.

Les processus créateurs, comme l'explique Pascal Roman « *[...] prennent corps dans un élan partagé de la peau de la mère à la peau de l'enfant dans la médiatisation du regard...* »<sup>390</sup> Nous soulignons à ce sujet l'insistance de DVC sur l'expression « *les yeux dans les yeux* ». Le regard dans l'univers cauwelaertien est primordial. Nous l'avons démontré dans un précédent travail :

*Le héros naît dans le regard de l'autre, la métamorphose est mesurée par le regard de l'autre, et enfin la naissance s'effectue grâce au regard de l'autre. Chacun crée par son regard l'image qu'il veut du personnage, il projette sur lui ses attentes et l'autre, comme par magie, devient conforme à cette image. Chacun voit ce qu'il a envie de voir, et dès ce moment-là, la personne est censée être fidèle à cette envie. Il suffit que l'autre voie dans le personnage un trait de caractère et le personnage y devient conforme.*<sup>391</sup>

D'où la conclusion : « *L'œil devient une matrice où se forme l'image de l'autre, de soi.*<sup>392</sup> »

Après la descente aux enfers, au monde souterrain de la pensée, afin de créer et être inspiré, l'écrivain a besoin d'une séparation d'avec la mère. De fait, Didier Anzieu écrit : « *Une référence de type paternel est de plus nécessaire au décollage créateur.* »<sup>393</sup>

Une identification narcissique à la toute puissance paternelle se trouve impérative. L'auteur et le personnage, sont tous deux contraints de passer par cette identification.

---

<sup>388</sup> *Op. cit.*, DVC, *La Maison des lumières*, p. 51- 52.

<sup>389</sup> *Op. cit.*, Otto Rank, *Le Traumatisme de la naissance*, p. 61.

<sup>390</sup> Pascal Roman, « Blanc de Rorschach et Psychopathologie du Moi-peau », *Revue Européenne de Psychologie Appliquée*, 2<sup>ème</sup> trimestre, Vol 46, 1996, p. 139- 143.

Le test de Rorschach est un outil de type clinique de l'évaluation psychologique de type projectif élaboré par le psychiatre et psychanalyste Hermann Rorschach en 1921. Il consiste en une série de planches de taches symétriques et qui sont proposées à la libre interprétation de la personne évaluée. Il sert à évaluer les traits et les lignes de force qui organisent la personnalité du sujet.

<sup>391</sup> *Op. cit.*, Mariane Bitar, *La Naissance dans l'écriture dans Les Vacances du fantôme de Didier van Cauwelaert*, mémoire de Master 2, p. 14.

<sup>392</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>393</sup> *Op. cit.*, Didier Anzieu, *Le Corps de l'œuvre*, p. 79.

Partant de là, un pouvoir extrême est donné au personnage lorsqu'il devient créateur (soit artiste ou écrivain), car ce statut lui permet d'écrire et de choisir lui-même la fin. La figure paternelle existe dans les romans, et se fonde sur cette fonction paternelle capable « *de modifier, au gré de ses rêves, le destin* »<sup>394</sup> du personnage. Être inspiré, selon Didier Anzieu, consiste en ce qui suit :

*Renouveler la naissance (...), quitter une existence souterraine ou sous-marine pour passer à une vie aérobie, relativement indépendante, c'est voler de ses propres ailes, c'est opérer une rupture avec la vie à ras de terre, avec le milieu imposé, avec les habitudes de pensée et d'expression.*<sup>395</sup>

Chez DVC, elle se concrétise par une extériorisation, la sortie de soi, l'expérience d'un devenir autre. Le personnage atteint le degré zéro de l'existence comme il l'explique : « *Je suis devenu un autre homme. Un troisième ; le produit de la division des deux précédents. Un résultat nul, un degré zéro de l'existence* ».<sup>396</sup>

Face à un départ difficile joignant les deux antipodes : partir à zéro et conserver ses origines ; et face au monde qui ne reconnaît pas facilement le sujet vacillant entre les deux, cette étape constructive est perçue négativement. C'est un nouveau néant que l'auteur devra à nouveau former et affronter en racontant sa vie, une confiance qu'il devra gagner et une nouvelle identité qu'il devra adopter. L'écriture est une retranscription de cette difficulté légitime, et surtout du vide envahissant l'être cauwelaertien.

L'incertitude, l'amnésie, le flottement, sont des corollaires de l'identification narcissique en question, des états survenus dans la vie des protagonistes mais aussi au moment de l'écriture, se renouvelant dans chaque roman, et avec chaque expérience de création. Alors l'écriture et la vie semblent constituer ensemble un cycle sans fin...

Le protagoniste explique encore le processus d'écriture avec les mots suivants :

*Ce n'est même pas la sensation d'une force extérieure qui prend les commandes de ma main ; c'est de la schizophrénie pure et simple. Comme une dérivation, une bascule vers une pensée parallèle. Et j'ai moins le sentiment d'une interférence que d'une fusion, d'un travail souterrain qui vient se mêler à ma concentration pour mettre au jour mon vrai problème.*<sup>397</sup>

L'écriture est ici décrite comme une force extérieure qui s'impose, un ordre subi. Après un « *travail souterrain* » de fermentation (la nuit), le personnage met « *au jour* », donne naissance à ce qui est écrit, grâce à une « *bascule vers une pensée parallèle* », ce que Didier Anzieu qualifie de « *décollage* ».<sup>398</sup>

Toute l'histoire d'un (des) roman(s) est alors une allégorie de l'écriture et de l'acte de création lui-même.

D'après la description qu'en fait DVC, son écriture est phallique<sup>399</sup>. Elle porte la force de l'ensemencement et le désir de procréation. D'ailleurs, Alexis Jacques écrit à propos de la fonction de soutien à l'excitation sexuelle qu'endosse la création :

<sup>394</sup> *Op. cit.*, DVC, *La Nuit dernière au XV<sup>e</sup> siècle*, p. 226.

<sup>395</sup> *Op. cit.*, Didier Anzieu, *Le Corps de l'œuvre*, p. 86.

<sup>396</sup> *Op. cit.*, DVC, *Corps étranger*, p. 246.

<sup>397</sup> *Op. cit.*, DVC, *La Nuit dernière au XV<sup>e</sup> siècle*, p. 98- 99.

<sup>398</sup> *Op. cit.*, Didier Anzieu, *Le Corps de l'œuvre*, p. 86.

*La réception de la toile de la libido, s'opérant sous la forme d'un mouvement projectif de décharge, prend des formes et des modes différents : fusionnel, ludique, phallique (premier jet), agressif, sadique...<sup>400</sup>*

### 2.1.3- De la création à la procréation

DVC divise ses personnages en contenant et contenus, et nous trouvons que la notion de contenance (comme *matris* ou réceptacle) semble la plus élaborée chez lui. Or selon Didier Anzieu :

*Le contenant proprement dit, stable, immobile, s'offre en réceptacle passif ou dépôt des sensations-images-affects du bébé, ainsi neutralisées et conservées. Le conteneur correspond à l'aspect actif, à la rêverie maternelle selon Bion, à l'identification projective, à l'exercice de la fonction alpha qui élabore, transforme, et restitue à l'intéressé ses sensations-images-affects rendues représentables.<sup>401</sup>*

Nous citons, en exemple, un extrait de *Hors de moi*. Dans ce roman, le personnage créé est un être fictif qui n'existe pas sur les registres de l'état civil, qui n'a aucune preuve d'une existence réelle quelconque. Toutes les traces de sa provenance, sa mère, son père, son métier, ses connaissances n'existent que sur les pages du roman. Son portrait se réduit à quelques lignes et il lui est possible de condenser son existence sur « deux feuilles qui résument une vie »<sup>402</sup>. Il se demande : « combien de temps survit-on quand on n'existe plus pour personne ? »<sup>403</sup> Ce personnage rétorque : « Je me suis dit qu'il fallait cesser d'exister pour commencer à vivre »<sup>404</sup>. Or cette phrase contradictoire montre clairement la distinction entre les deux instances de l'écriture : (celui qui existe) l'auteur, et celui qui vit (le personnage) et elle confirme que l'un doit céder la place à l'autre pour que le monde fictif prenne naissance et trouve raison d'être.

Le personnage qui vit les événements est donc un être créé et celui qui crée dans un état second (semblable à l'hypnose) de le lui rappeler :

- *Et si je vous disais, reprend-il au bout d'une minute sur un ton de jubilation gourmande, que vous êtes un personnage de fiction ?*<sup>405</sup>

Puis il rajoute pour exprimer sa supériorité :

- *Et si je suis d'autant mieux placé pour vous le dire, poursuit-il, que cette fiction est de moi.*<sup>406</sup>

Ainsi le lien entre les deux êtres, le réel, le sujet créant - et le fictif, le sujet créé est très fort chez DVC au point de troubler le lecteur. Il est explicité, pensé, discuté au sein même du roman.

---

<sup>399</sup> L'écriture équivaut à la peinture chez DVC, les deux sont des actes créateurs, des actes de transgression. Dans *Attirances*, *op. cit.*, la peinture est « tentative de meurtre, tentative de viol » p. 93, une « violence physique » p. 95, et le peintre « tenait son pinceau comme un poignard » p. 57.

<sup>400</sup> *Op. cit.*, Alexia Jacques et Alex Lefebvre, « La Création artistique... un en deçà du désir », § 80.

<sup>401</sup> *Op. cit.*, Didier Anzieu, *Le Moi Peau*, p. 124.

<sup>402</sup> *Op. cit.*, DVC, *Hors de moi*, p. 103.

<sup>403</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>404</sup> *Ibid.*, p. 111.

<sup>405</sup> *Ibid.*, p. 204.

<sup>406</sup> *Ibid.*

L'auteur s'investit dans son personnage qui est « *connecté malgré lui à une banque de données qui se trouve à l'extérieur du corps...* »<sup>407</sup> Cette banque de données n'est autre que le cerveau créant, celui de l'auteur.

L'exemple que donne le Dr. Farge à M. Harris, héros de *Hors de moi*, en faisant « *un parallèle avec son (mon) histoire* »<sup>408</sup> est le suivant. Il explique :

- *Savez-vous, reprend-il, que les rats de laboratoire continuent de retrouver leur chemin dans un labyrinthe, même lorsqu'on leur a retiré quatre-vingt-dix pour cent de leur cerveau ?*

Puis il détaille :

*Et que le Pr McDougall, de l'université de Harvard, a prouvé que d'autres rats n'ayant aucun lien biologique avec ceux qui avaient mémorisé leur chemin dans le labyrinthe arrivaient, des années plus tard, à trouver l'issue avec la même rapidité ? Comme si le labyrinthe contenait le souvenir des expériences passées... La question à laquelle je veux vous amener est celle-ci, monsieur Harris : où est stockée la mémoire ? Dans notre cerveau, ou à l'extérieur ? ...*<sup>409</sup>

Toute la question consiste à élucider cette énigme pour comprendre si le personnage devient autonome, régi par une logique interne au récit, ou continue de dépendre de son créateur.

Il est donc très significatif de la part de DVC de redonner vie à Monsieur Harris, le personnage principal de *Hors de moi*, et de continuer son existence dans *Double identité* à huit ans d'écart. Ceci vient comme une réponse à la promesse qui est déclarée par le « Père »<sup>410</sup> : « *Tu auras une deuxième existence. Toi seul vas décider ce que tu en feras.* »<sup>411</sup>

Le labyrinthe dont il est question est le giron de l'écriture.

Gilbert Durand écrit :

*Non seulement le ventre néfaste est armé d'une gueule menaçante, mais encore il est lui-même labyrinthe étroit... »*<sup>412</sup>

Il explique qu'« *Eliade rapproche le fil du labyrinthe, ensemble métaphysico-rituel qui contient l'idée de difficulté, de danger de mort.* »<sup>413</sup>

L'écriture, l'enfer revisité par l'écrivain, l'imagination qui constitue le giron du cosmos fictif où vit le personnage sollicitent l'inconscient collectif qui est extérieur à la personne et qui fait référence aux difficultés de la mort-naissance<sup>414</sup>, noyau de toute l'existence humaine.

---

<sup>407</sup> *Ibid.*, p. 127.

<sup>408</sup> *Ibid.*, p. 126.

<sup>409</sup> *Ibid.*, p. 126-127.

<sup>410</sup> *Ibid.*, p. 215. Le père du personnage Steven Lutz, « jardinier imaginé à partir de quelques phrases d'hypnose ». Il prend corps pendant le coma de son fils pour lui dire cette phrase prémonitoire.

<sup>411</sup> *Ibid.*, p. 215.

<sup>412</sup> *Op. cit.*, Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, p. 132.

<sup>413</sup> *Ibid.*, p. 117.

DVC se positionne en tant que créateur dès lors qu'il se voit capable de diriger, d'organiser et de donner légitimité à une existence quelconque. Dans son autobiographie, un ami psychologue (Dr. Plomb) décèle en psychanalysant ses écritures le complexe « d'Ariane ». DVC écrit dans son autobiographie :

*(...) je ne pouvais me défendre de casser mon fil pour faire des nœuds, afin d'en renforcer la solidité par les apports de la fiction, indiquant par là même aux Thésée des cours de récréation le chemin de mon labyrinthe. S'agissant du cordon ombilical, en tout cas, il faut reconnaître que j'ai tranché dans le vif.<sup>415</sup>*

Non seulement la création le fascine mais la procréation le préoccupe aussi. À tous les niveaux dans l'écriture, elle sert de parabole pour la création. La lecture de ce passage de *Hors de moi* le montre :

*Chez les thynnidées, seul le mâle intéresse l'orchidée, parce qu'il a gardé ses ailes. Alors, pour l'attirer, elle lui fabrique l'odeur de sa femelle, avant même que celle-ci ne sorte du sol. Ses phéromones sexuelles, imitées à la perfection, imbibent la colonne de pollen ; le mâle fonce en piqué pour copuler, s'agite en vain et repart bredouille quand il a découvert la supercherie. Bredouille mais tout imprégné de pollen qu'il va transporter vers d'autres fleurs : le tour est joué.<sup>416</sup>*

Ces observations montrent l'intérêt de DVC pour le phénomène de la « procréation »<sup>417</sup> qui explique l'existence des êtres et leur reproduction. D'autant plus que la réaction de Murielle, le personnage féminin qui dit : « *quelle salope, cette orchidée* »<sup>418</sup> prouve bien l'identification qui s'opère entre la femme et la femelle/ insecte.

Le récit de cette observation sert à emboîter les uns dans les autres les récits sur la création - une question primordiale de l'écriture cauwelaertienne.

Le roman est le lieu de « fabrication »<sup>419</sup> des êtres et de l'univers, permettant à ceux-ci de comprendre la logique de leur existence. Tout concorde pour que l'univers romanesque soit un lieu fécond à la fermentation de toutes les idées. Tout s'y enchaîne harmonieusement, au niveau de la création scripturale ou de la création de types humains, ou même de la création à une échelle inférieure, dans la nature.

Le personnage de *La Nuit dernière au XV<sup>e</sup> siècle* affirme : « *Ce qui manquait à notre histoire, c'était un enfant. L'aboutissement, l'enjeu, la survie.* »<sup>420</sup> Tous les romans semblent avoir pour objectif de répondre à la question : « *Qui dois-je être ?* »<sup>421</sup> et non pas qui suis-je ? Pour ce faire, les romans utilisent le retour aux origines, qui apparaît comme l'outil permettant à l'écrivain de trouver le prolongement nécessaire à lui-même, qui lui fera peut-être trouver la réponse à cette question.

---

<sup>414</sup> La mort et la naissance sont anthropologiquement intimement liées ; de même chez DVC qui se pose la question. Martin Harris, le personnage de *Hors de moi*, discute avec son médecin de la réincarnation. Il affirme que les deux tiers de la planète y croient. Il paraphrase la réincarnation : « *L'idée que tous les bébés qui viennent au monde sont des cadavres recyclés* », DVC, *Hors de moi*, op. cit. p. 123- 124.

<sup>415</sup> Op. cit., DVC, *Le Père adopté*, p. 74.

<sup>416</sup> Op. cit., DVC, *Hors de moi*, p. 59.

<sup>417</sup> Op. cit., Didier Anzieu, *Le Corps de l'œuvre*, « La possibilité de créer a à voir avec la possibilité de procréer (...) C'est du fantasme de la scène primitive qu'il s'agit. », p. 82.

<sup>418</sup> Op. cit., DVC, *Hors de moi*, p. 59.

<sup>419</sup> *Ibid.* Ici, nous nous référons aux citations suivantes : « je ne fabrique que des couvertures pour vos machines à tuer... », p. 207, « fabriquer un autre moi-même avec des faux papiers... », p. 96, et « fabriquer un alter ego », p. 75.

<sup>420</sup> Op. cit., DVC, *La Nuit dernière au XV<sup>e</sup> siècle*, p. 196.

<sup>421</sup> Op. cit., DVC, *Hors de moi*, titre d'un livre qui attire l'attention du personnage, p. 94.

L'écrivain, dans l'intention de trouver des explications étiologiques, mène une quête vers les origines et procède à la création-recréation de son monde qui est toujours le même, mais chaque fois différent par les opérations de déplacement<sup>422</sup>, de condensation<sup>423</sup> et de refoulement<sup>424</sup> qui masquent les réalités.

Les deux fonctions maternelle et paternelle s'associent, comme le confirment Alexia Jacques et Alex Lefebvre à la suite de Didier Anzieu, qui le démontre dans *Le Corps de l'œuvre*, afin de permettre à l'œuvre de voir le jour. Les deux psychologues écrivent :

*Grâce à l'action commune et indissociable de ces deux signifiants, maternel d'une part et paternel d'autre part, l'« objet-œuvre » pourra finalement voir le jour. Au-delà de sa conception, de sa gestation et de sa création, il sera l'objet créé et donné à voir au regard désirant de l'Autre.*<sup>425</sup>

DVC, dans ses romans, fera apparaître et émerger une vision subjective, reposant à la fois sur une conscience unique venant s'ajouter à l'inconscient collectif (le « on », en quelque sorte), et le bagage culturel des autres (autrement dit, des lecteurs). Précisons que le personnage de *La Nuit dernière au XVI<sup>e</sup> siècle* développe cette idée en disant :

*(...) Leur histoire ne figure pas dans les manuels scolaires, elle a totalement disparu des mémoires – a-t-elle seulement existé ? Elle n'est que le produit de notre esprit ; une combinaison aléatoire d'imaginaire, de voyances et d'affectif. Matériau éminemment modifiable.*<sup>426</sup>

L'écriture est donc une probabilité, une possibilité de combinaison de matériaux différents dans des histoires différentes, accordées à des espaces-temps différents. Or ce qui attire l'attention dans les romans de DVC, c'est la répétition obsédante de l'histoire de la création, dans un espace-temps extraordinaire avec des personnages qui se ressemblent à l'infini. En effet, tous les romans d'un auteur ont le même style, la même empreinte. Ils forment un ensemble, se poursuivant sans vraiment se succéder, si bien que l'on s'attend à découvrir ce qui est raconté dès lors que l'on connaît l'écrivain.

## SECTION 2 : La naissance dans l'écriture

### 2.2.1- Du jeu au je

---

<sup>422</sup> Pour éviter que le moi repère ses fantasmes, l'inconscient ruse et calcule. Il utilise la tactique de déplacement qui est un camouflage. Par exemple : Un tel souhaite tuer son père et fait un rêve où il tue un agent de police (un homme qui représente la loi).

<sup>423</sup> Technique qui permet de faire des économies d'énergie : les personnages qui présentent des caractéristiques communes seront symbolisés par l'un d'entre eux seulement.

<sup>424</sup> Le refoulement est une tentative de repousser ses propres désirs et envies et d'empêcher leur extériorisation par des forces de résistance qui sont inconscientes.

<sup>425</sup> *Op. cit.*, Alexia Jacques et Alex Lefebvre, « *La Création artistique... un en deçà du désir* », § 28

<sup>426</sup> *Op. cit.*, DVC, *La Nuit dernière au XVI<sup>e</sup> siècle*, p. 220.



Dans ses romans, comme nous l'avons précédemment expliqué, DVC choisit des non-lieux, des lieux transitionnels en tant qu'espaces de son univers. Il opte aussi, dans ses histoires, pour un temps transitionnel entre le célibat et le mariage. De même, il crée des personnages transitionnels qui sont entre-deux, doubles, intervertis.

Nous pouvons considérer le roman qui regroupe ces éléments comme un objet transitionnel (un phénomène transitionnel) lui-même, pour l'écrivain. C'est un endroit « *intermédiaire entre le moi et le non-moi* ». <sup>427</sup>

Le roman où l'écrivain se livre à une activité créative devient ce que Donald Winnicott appelle : « ... *une défense contre l'angoisse, en particulier contre l'angoisse de type dépressif.* » <sup>428</sup> Écrire devient non seulement un plaisir, mais une nécessité pour supporter les difficultés de la vie, et s'adapter à la réalité douloureuse. L'écrivain se soulage en recourant à cette « *aire intermédiaire d'expérience* » <sup>429</sup> pour se libérer de la tension entre le monde interne et le monde externe. Comme nous l'avons montré, chaque livre est le produit d'un trauma différent :

*Chaque livre est le fruit d'une crise spécifique : passant par la crise de l'enfant unique, à celle de la solitude, à un événement dramatique, à l'angoisse de perdre son père, à des problèmes familiaux, à la perte de sa petite amie et probablement son enfant, à l'échec aux études littéraires (à l'Hypokhâgne), à la perte réelle de son père, etc.* <sup>430</sup>

L'écriture, aux dires de DVC, lui sert d'échappatoire au monde réel quand celui-ci devient insupportable. Il écrit dans *Le Père adopté* :

*(...) je me vengeais des disputes cinglantes qui éclataient parfois entre vous derrière le mur de ma chambre (...) Je ne voulais que l'harmonie (...) Lorsqu'elle volait en éclats, empoisonnant la réalité, je n'avais d'autre antidote que mon imaginaire.* <sup>431</sup>

L'écriture cauwelaertienne se présente comme jeu à plusieurs niveaux : tout d'abord, se trouve le plaisir de fragmenter le texte, puis de le reconstruire, ce qui permet de replacer la réalité de façon subjective par rapport au temps et à l'espace. L'ubiquité, les retours en arrière, la projection, l'interversion, la représentation de l'absence seraient donc possibles selon le souhait de l'écrivain. En précisant que ce mélange ou ce brouillage de la chronologie visent à assurer une restructuration virtuelle plus acceptable que le réel.

Ensuite, la veine de l'humour permet à la personne de l'auteur d'extérioriser ses idées, ses critiques et d'inverser les situations difficiles en les tournant en dérision. Donald Winnicott, en parlant du jeu (de rôles) souligne : « *Il se manifeste, par exemple, dans le choix des mots, les inflexions de la voix et même dans le sens de l'humour.* » <sup>432</sup>

---

<sup>427</sup> Donald Winnicott, *Jeu et réalité*, Paris, Gallimard, 1971, p. 10.

<sup>428</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>429</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>430</sup> *Op. cit.*, Mariane Bitar, *La Naissance dans l'écriture dans Les Vacances du Fantôme de Didier van Cauwelaert*, p. 91.

<sup>431</sup> *Op. cit.*, DVC, *Le Père adopté*, p. 81.

<sup>432</sup> *Op. cit.*, Donald Winnicott, *Jeu et réalité*, p. 88.

Enfin, en jouant, l'écrivain devient créateur. Comme le dit Donald Winnicott encore : « *Jouer c'est faire.* »<sup>433</sup> L'écrivain joue au créateur, et s'identifie aux différents personnages tout en distribuant les instances de sa conscience entre eux. Il façonne un univers et représente la réalité dans cet univers créé, non telle qu'elle est, mais telle qu'il la désire. Donald Winnicott explique à ce sujet que : « *vivre créativement témoigne d'une bonne santé et, que la soumission constitue, elle, une base mauvaise de l'existence.* »<sup>434</sup> Créer, écrire, relève d'une force ou pulsion active, positive, féconde, vivante. L'écrivain joue au créateur et par là se défend contre la soumission aux règles de la vie, il se libère, il rêve et fantasme.

DVC nous raconte (dans son autobiographie) qu'étant enfant, il substituait la lecture au jeu en prenant des « *maniaqueries de gratte-papier* »<sup>435</sup> et en ayant « *tout loisir de se (me) consacrer à la littérature.* »<sup>436</sup> En devenant adulte, il explique avoir continué de jouer, transformant l'écriture en jeu. Dans *Le Père adopté*, il s'exclame heureux : « *quel plus beau métier que de construire des histoires, bien tranquille dans sa chambre, sans patron, ni collègue ni clients sur le dos ?* »<sup>437</sup> Ici, la notion de liberté est liée à celle de tranquillité, d'indépendance, d'absence de routines et de contraintes. C'est donc une liberté qui va de pair avec la solitude que l'auteur, enfant, éprouvait. En effet, la liberté du métier d'écrivain et la solitude de l'enfant se ressemblent chez lui et l'on comprend qu'il a son caractère renoué avec sa dilection par la solitude en choisissant le métier de l'écriture.

Au moment de la création, l'écrivain est complètement détaché de l'extérieur, et tellement absorbé par l'univers fictif de manière à ce que « *... le fantasme interfère avec l'action et la vie dans le monde réel ou extérieur, il interfère plus encore avec le rêve et la réalité psychique personnelle ou intérieure, le noyau vivant de la personnalité individuelle.* »<sup>438</sup> On comprend donc pourquoi une tendance au réalisme est toujours conservée et mêlée au fantastique.

Comme ses personnages mènent deux vies en même temps, DVC, au moment de la création, mène plusieurs vies (celle de sa personne sociale, celle des personnages, et celle de l'écrivain) et gère plusieurs destins en fantasmant. L'écriture devient un jeu symbolique qui met en scène des personnages représentant le monde créateur de l'écrivain et son acte. Le personnage qui joue les destins des autres dans *Un Objet en souffrance* dit :

*Outre le plaisir de jouer au destin qui tire les ficelles dans l'ombre, j'ai découvert que Simon était un remède extraordinaire pour guérir la mésestime dans laquelle je tiens généralement les gens en place.*<sup>439</sup>

La vie des personnages est un jeu d'imitation de la réalité. La fiction est une mise en scène réaliste du destin de l'être humain. Le personnage d'*Un objet en souffrance* avoue :

---

<sup>433</sup> *Ibid.*, p. 90.

<sup>434</sup> *Ibid.*, p. 127.

<sup>435</sup> *Op. cit.*, DVC, *Le Père adopté*, p. 16.

<sup>436</sup> *Ibid.*

<sup>437</sup> *Ibid.*

<sup>438</sup> *Op. cit.*, Donald Winnicott, *Jeu et réalité*, p. 74.

<sup>439</sup> *Op. cit.*, DVC, *Un Objet en souffrance*, p. 93.

*Mon enfance, si elle survit quelque part, c'est à Bourg-en-val. Le reste n'est que singerie, décalcomanies approximatives qui se sont décollées dans une dérision méritée que j'ai tout fait pour accentuer.*<sup>440</sup>

Les personnages cauwelaertiens sont conscients de jouer un rôle. Le choix des histoires romanesques découle par ailleurs d'un désir profond chez l'écrivain. Le désir dont il parle est celui de la *reconstruction identitaire*. Il affirme :

*(...) J'écris surtout sur la reconstruction parce que s'interroger sur l'identité c'est aussi se demander qui d'autre puis-je être. Est-ce que je suis vraiment la personne dont on me renvoie l'image, est-ce que je suis celui dans le regard des autres, ou est-ce que justement grâce à quelqu'un qui va me regarder différemment je vais pouvoir devenir, ou oser devenir qui je suis vraiment.*<sup>441</sup>

En effet, par l'écriture, il expérimente l'omnipotence<sup>442</sup> et résout la question de la formation de l'identité.<sup>443</sup> L'identité de l'écrivain s'affirme et se glorifie grâce au jeu. Elle est rendue possible en passant, comme l'écrit Jean-Bertrand Pontalis : « *du jeu au je, tel est le mouvement.* »<sup>444</sup>

La mythomanie dans les romans cauwelaertiens est à traiter au vu de ce qui précède, comme symptôme de la quête identitaire. Elle permet l'appréhension de la réalité. Nous avons écrit dans un autre travail de recherche : « *Écrire un roman suppose que l'auteur soit en état de mythomanie, d'affabuler.* »<sup>445</sup>

Mais chez DVC, le fait d'affabuler est associé à un état dans lequel les éléments de la vie réelle sont fantasmés, un peu comme dans un rêve, et sont condensés puis relatés. Nous avons démontré aussi qu'« *il s'agit d'un double mensonge dans ses romans. Mais la mystification chez DVC, au lieu de tromper le lecteur sur la personnalité de l'auteur, dévoile sa réalité profonde.* »<sup>446</sup>

Il explique lui-même sa mythomanie par l'intermédiaire du personnage d'une lectrice qui diagnostique son cas : « *Mythomanie perverse d'origine schizophrène, tendances à occulter l'Œdipe par des pulsions de violence.* »<sup>447</sup> La mythomanie a partie liée chez lui avec l'invention des histoires. Il reconnaît lui-même la ressemblance entre « *la création littéraire et la mythomanie* »<sup>448</sup> qui devient un moyen pour « *sortir de la banalité d'une vie ordinaire pour créer des événements, des crises, des conflits. Transformer le mal en rire.* »<sup>449</sup>

La fable dépend en l'occurrence intimement de sa réception : le destinataire a un rôle charnière dans la création mensongère.

---

<sup>440</sup> *Ibid.*, p. 100.

<sup>441</sup> <http://www.youtube.com/watch?v=2h8S1ekacck>, Interview filmée et mise en ligne suite à la publication de *Les Témoins de la mariée*.

<sup>442</sup> *Op. cit.*, Donald Winnicott, *Jeu et réalité*, au sens psychologique du terme, p. 98.

<sup>443</sup> Erikson Erik Homburger, « The problem of ego identity », *Journal of the American Psychoanalytic Association*, vol. 4, 1956, p. 4.

<sup>444</sup> *Op. cit.*, Donald Winnicott, *Jeu et réalité*, p. 17.

<sup>445</sup> *Op. cit.*, Mariane Bitar, *La Naissance dans l'écriture dans Les Vacances du fantôme* de Didier van Cauwelaert, p. 100.

<sup>446</sup> *Ibid.*

<sup>447</sup> *Op. cit.*, DVC, *Le Père adopté*, p. 73.

<sup>448</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>449</sup> *Op. cit.*, Mariane Bitar, *La Naissance dans l'écriture dans Les Vacances du fantôme* de Didier van Cauwelaert, p. 101.

DVC explique à ce sujet : « *La vie était mon premier terrain d'écriture : j'y testais mes fictions, les peaufinais, les adaptais en fonction des réactions suscitées.* »<sup>450</sup>

Ainsi le lecteur est-il invité, dans l'écriture de DVC, à être témoin de l'acte de création et à participer au jeu créatif. Si le mensonge dépend de lui, l'acte de création lui est donc destiné. Nous avons précédemment expliqué :

*Le mensonge qui revient comme une hantise dans son œuvre est le mensonge biographique qui porte sur la naissance du Moi créateur au sein du Moi social comme un fantôme qui lui murmure à l'oreille, comme une main qui écrit derrière son épaule et qu'il essaie de présenter à son entourage.*<sup>451</sup>

Nous nous rapprochons de la définition donnée par Sylvain Rehault sur l'« instance créatrice ». Il écrit dans sa thèse : « *C'est la structure orienteuse des choix dans l'ensemble des possibles, au cours du processus de fabrication d'un produit littéraire* ». Le personnage de François dans *Un Objet en souffrance* représente cette instance. Il écrit dans sa lettre<sup>452</sup> : « *J'ai voulu fabriquer un père, simplement, aussi formidable que celui qu'on m'avait donné, puis repris.* »<sup>453</sup> Le créateur, face à sa créature, se trouve limité dans son pouvoir. À partir de sa création, cette créature s'autonomise : chaque tentative de maîtriser sa vie est alors vouée à l'échec. Ce créateur explique :

*On est toujours le maître de son destin, parce qu'on le commande au départ, sur catalogue, et qu'on le monte en kit. Mais vouloir être le maître d'un autre destin, comme je l'ai cru possible avec Simon, ce fut là mon erreur, ma seule erreur, et je ne sais pas comment la réparer.*<sup>454</sup>

Selon la thèse de Sylvain Rehault, qui explique la structuration de l'instance créatrice dans *Poisson d'amour* de DVC, l'identité de l'autre est remarquable selon trois degrés différents : la « *connaissance de l'autre* », la « *réécriture de l'autre* », et « *l'échange complet d'identité.* » Nous avons expliqué, dans un autre travail de recherche, que la connaissance de l'autre consiste en la conception de l'autre, la création du personnage, une sorte de « *co-naissance* ». <sup>455</sup>

En effet, l'auteur fait la connaissance d'un personnage, prend son identité pour un laps de temps afin de découvrir sa façon de vivre, sa façon de penser et d'agir, et de mieux comprendre comment il appréhende le monde.

Quant à la réécriture de l'autre, elle consiste à « *se mettre dans la peau de l'autre* », le ramener à la vie par l'écriture, pour le faire vivre « *mieux qu'il n'ait vécu en réalité.* »<sup>456</sup> Enfin, l'échange complet d'identité correspond selon nous à la surimpression, un transvasement décrit avec précision par l'un des personnages :

---

<sup>450</sup> *Op. cit.*, DVC, *Le Père adopté*, p. 8.

<sup>451</sup> *Op. cit.*, Mariane Bitar, *La Naissance dans l'écriture dans Les Vacances du fantôme* de Didier van Cauwelaert, p. 102.

<sup>452</sup> *Op. cit.*, DVC, *Un Objet en souffrance*. Le personnage de François écrit cette lettre destinée à son fils mais finit par la déchirer. Le narrataire est par conséquent le vrai destinataire, parce que ce qu'elle porte dans son contenu explique l'évolution du personnage, son aveu et ses conseils. Il écrit dans cette lettre : « je ne sais pas parler aux enfants, je ne sais parler qu'à l'enfant que j'étais moi-même et auquel, j'espère pour toi, tu ne ressembles en rien. », p. 117.

<sup>453</sup> *Ibid.*, p. 119.

<sup>454</sup> *Ibid.*, p. 118.

<sup>455</sup> *Op. cit.*, Mariane Bitar, *La Naissance dans l'écriture dans Les Vacances du fantôme* de Didier van Cauwelaert, p. 102.

<sup>456</sup> *Ibid.*

*La sensation que tout ce que je sais, tout ce que j'éprouve est projeté hors de moi, transvasé dans un homme plus brillant, plus ouvert, plus neuf, comme on verse un vin dans une carafe pour décanter, et au fond de la bouteille il ne reste plus qu'un dépôt trouble.*<sup>457</sup>

Paul-Laurent Assoun écrit à propos de l'écriture :

*Écrire serait donc un moyen, pour l'écrivain, à la fois de faire droit aux pulsions et d'aménager les conflits pulsionnels : c'est en ce sens un mélange indécanterable de vérité et de fiction.*<sup>458</sup>

DVC se sert de l'écriture comme un jeu lui permettant de se connaître profondément dans sa vérité, ainsi que de mieux découvrir le monde par le biais de la fiction. Il devient capable, par ce moyen qu'il met en place, de reconstituer son identité et de créer sa vérité dans toute la complexité de son univers romanesque.

### 2.2.2- La psyché créante

Si nous considérons que DVC parle de la condition de l'écrivain (de lui-même en écrivant), nous devons comprendre l'histoire racontée comme un métatexte. Nous avons précédemment écrit :

*Dès lors, un nouveau regard doit être porté sur l'œuvre, en essayant de clarifier si DVC a recours au dédoublement de ses personnages en connaissance de cause, ou plutôt si ce clivage s'effectue inconsciemment.*<sup>459</sup>

Nous avons ajouté :

*Nous pensons qu'au départ, c'est un fait qui échappait à DVC, et qui continua de lui échapper à plusieurs reprises. Mais, l'écrivain, suite aux répétitions, s'est rendu compte de la signification de ce dédoublement, et l'a repris sciemment.*<sup>460</sup>

Or, le fait d'écrire sur la création littéraire ou, en d'autres termes, sur le devenir écrivain (et de surcroît écrire sur ce sujet de façon obsessionnellement répétitive) dévoile la psyché de l'écrivain et démontre son double attachement à l'écriture.

D'un côté, il s'agit d'une répétition dans l'écriture en soi, et d'un autre côté, une itération du sujet écrit.

De ce fait, apparaît avec force le lien entre l'écriture moi-peauïque<sup>461</sup> (terme de Didier Anzieu susmentionné) et l'écrivain. Nous dirons, avec Alexia Jacques :

*Nous voyons à travers ces réflexions combien la notion de noyau au sein de la création artistique est fondamentale. En effet, le noyau de l'œuvre, son secret, son individualité, son caractère central et vertical, se développe à l'image du noyau psychique du créateur, enveloppe de son écorce contenant.*<sup>462</sup>

---

<sup>457</sup> *Op. cit.*, DVC, *Hors de moi*, p. 78.

<sup>458</sup> Paul-Laurent Assoun, *Littérature et psychanalyse*, Paris, éd. Ellipse, 1996, p. 68.

<sup>459</sup> *Op. cit.*, Mariane Bitar, *La Naissance dans l'écriture dans Les Vacances du fantôme de Didier van Cauwelaert*, p. 95.

<sup>460</sup> *Ibid.*

<sup>461</sup> Moi-peauïque : terme employé par Alexia Jacques et Alex Lefebvre pour désigner ce qui est relatif au Moi-peau.

<sup>462</sup> *Op. cit.*, Alexia Jacques et Alex Lefebvre, « *La Création artistique... un en deçà du désir* », § 118.

Nous constatons aussi que dans le noyau psychique de DVC, l'écriture est en lien avec le fantasme de l'immortalité. Alexia Jacques affirme :

*Pour certains, le fantasme d'immortalité peut se manifester dans le matériau utilisé (pierre, bois) et dans les thèmes abordés (thèmes de vie, de mort)...*<sup>463</sup>

La force de l'écrivain, comme DVC a tenté de le montrer, réside dans l'affranchissement de la mort.

Le personnage cauwelaertien est immortel parce qu'il est écrit ou parce qu'il écrit et l'auteur par ce qu'il écrit.

Lormeau, dans *La Vie interdite*, est un mort qui continue à insuffler le désir créatif autour de lui. Cheyenne est ressuscitée dans le roman qui évoque son souvenir, le lecteur fait la connaissance de Dominique (morte) parce qu'elle est racontée dans *Corps étranger*. Dans *Un Aller simple*, le personnage écrit : « *ça m'a paru important de faire exister Jean-Pierre dans mes yeux, de décrire notre rencontre avec mes mots à moi, pour que les gens se rendent compte.* »<sup>464</sup>

Pour les personnages de DVC, le pouvoir narratif dépasse la mort. Ils continuent de parler, comme le héros de *Les Vacances du fantôme*, bien après la mort. Cette forme d'immortalité se double de l'immortalité du livre, qui constitue un objet éternel. Celui-ci, dès le moment de sa publication, entre dans la sphère du collectif.

Quant à l'écrivain, lui aussi, à travers ses personnages, et par les livres qu'il lègue à l'humanité, il inscrit à jamais son passage parmi les humains. Nous avons déjà écrit :

*« Laisser des livres à sa place » c'est comme laisser des enfants à leur place, qui portent en eux tout le bagage héréditaire, les gènes indéniables des parents, qui sont là pour prolonger ces derniers. C'est l'examen de ces livres qui a permis à Freud de psychanalyser le texte comme un analysant. Le livre est là, qui témoigne de la vie consciente, inconsciente et préconsciente d'un être. Une vie unique, différente et semblable à la fois à la vie réelle que l'écrivain a menée.*<sup>465</sup>

Nous assistons dans l'écriture cauwelaertienne à un acte d'enfantement comme expliqué précédemment. Nous réitérons qu'« *à la fin du livre écrit, en plus du livre lui-même qui naît, il y a l'inconscient de l'écrivain qui prend naissance.* »<sup>466</sup> Il s'enfante diachroniquement, au fil des temps qu'il déploie dans ses récits.

C'est ce que Didier Anzieu appelle « accouchement ». Il explique : « *Il y a, dans la création d'une œuvre d'art ou de pensée, du travail d'accouchement, d'expulsion, de défécation, de vomissement.* »<sup>467</sup>

À ce propos, le personnage-écrivain de *Un Aller simple* explique :

---

<sup>463</sup> *Ibid.*, § 90.

<sup>464</sup> *Op. cit.*, DVC, *Un Aller simple*, p. 117.

<sup>465</sup> *Op. cit.*, Mariane Bitar, *La Naissance dans l'écriture dans Les Vacances du fantôme de Didier van Cauwelaert*, p. 93.

<sup>466</sup> *Ibid.*

<sup>467</sup> *Op. cit.*, Didier Anzieu, *Le Corps de l'œuvre*, p. 44.

*Finally, ce roman que Jean-Pierre voulait écrire en disant « je » avec ma voix, je crois qu'il est en train de naître. J'ai même l'impression que l'auteur se sent de mieux en mieux dans ma peau.*<sup>468</sup>

Le dédoublement (ce que l'écrivain nomme « la transfusion ») s'effectue entre les personnages eux-mêmes, mais plus profondément, c'est le personnage et l'écrivain qui sont interchangeables d'après ce que dit Aziz, le personnage. L'auteur s'identifie au personnage alors que le personnage-écrivain s'inspire de l'écrivain, afin que tous deux renaissent ensemble, reliés et associés dans la matrice du livre. Il existe donc un processus tant psychique que littéraire, par lequel personnage et auteur expriment, extériorisent leur inconscient, aboutissant à une confrontation et/ou une communication des deux inconscients. La question est de savoir, pour l'auteur, quelle est la place de la partie « inconsciente » ainsi extériorisée, qui est en rapport avec son personnage. Jusqu'où cet inconscient est le sien, et à partir d'où est-ce seulement celui du personnage ?

DVC s'instaure comme créateur absolu de son monde personnel inconscient qu'il structure en langage et extériorise dans un objet qu'il construit pré-consciemment et qui se nomme roman.

Pour appuyer cette idée, nous nous référons à l'analyse suivante :

*Le roman apparaît ainsi comme l'instrument d'une multiplication de son auteur par lequel il s'accroît intérieurement, crée ses personnages avec les directions infinies de sa vie possible, suivant la célèbre formule de Thibaudet. Non seulement le besoin de doubler sa vie d'un imaginaire, ou de la refaire, mais de la créer, constitue le mobile essentiel du romancier ou, aux yeux d'un Mauriac, sa tentation : « Le don redoutable de créer des êtres » fait de lui « le singe de Dieu. »*<sup>469</sup>

À ce propos, le personnage du double dans *Un objet en souffrance* s'instaure comme un créateur du personnage du père. Il joue avec le destin d'une famille. Il dit à la fin du roman : « *Faites que je sois un homme, avec les simples moyens d'un homme, qui n'essaie plus de jouer à Dieu.* »<sup>470</sup> Le personnage du père s'imagine en train d'expliquer au fils comment il est né. Il lui dit :

*Adrien, tu es né du désir poétique d'un simple, pour qui l'élan sexuel n'était qu'inspiration, et qui a donné la vie par hasard, en ne voulant rien « laisser perdre »... Cette révélation te donnera des ailes, je le sais. Et tu sortiras l'albatros de sa mer de pétrole.*<sup>471</sup>

Le père créateur est le personnage principal de DVC alors que le fils, lui, représente le roman créé par le premier : sa production. DVC écrit :

*[...] tandis que Nicolas, je le comprenais : il avait son œuvre. Il voulait être écrivain. Il a mis des années à essayer de faire un roman qui s'appelait « Mon fils », où il m'expliquait pourquoi il m'avait pas reconnu, parce qu'il avait besoin de me « créer », d'abord, il disait, pour me vouloir ; de réussir à faire un personnage à partir de moi.*<sup>472</sup>

<sup>468</sup> *Op. cit.*, DVC, *Un Aller simple*, p. 118.

<sup>469</sup> Roland Bourneuf et Réal Ouellet, *L'Univers du roman*, Paris, PUF, 1975, p. 212.

<sup>470</sup> *Op. cit.*, DVC, *Un Objet en souffrance*, p. 172.

<sup>471</sup> *Ibid.*, p. 179.

<sup>472</sup> *Ibid.*, p. 139.

Ailleurs dans le même roman, le personnage confond « *donneur* » et « *auteur* » dans la phrase suivante : « *A-t-elle pensé à moi, [...] à porter cet enfant en ignorant le nom de l'auteur ?* »<sup>473</sup> Le choix de ce mot dans le contexte précédent rend vrais les deux sens : « *celui qui est la cause* » et « *l'écrivain* ».

L'acte de création littéraire et celui de procréation sont rapprochés dans l'œuvre cauwelaertienne comme nous l'avons expliqué. Dans l'épisode suivant de *Un objet en souffrance*, « *le donneur* » de spermatozoïdes se livre en même temps à l'écriture de poèmes et au recueil de sa semence.

DVC écrit : « *le tube coincé sous le bras, il sort un carnet à souche, un vieux stylo qu'il dévisse, les pose sur ses genoux, ferme les yeux.* »<sup>474</sup> Le tube et le stylo sont des symboles phalliques de la création alors que le carnet et la feuille blanche sont féminins, récepteurs de l'inscription créée.

Dans l'inconscient cauwelaertien, l'acte d'écrire est un acte de création-procréation. L'emploi des mots est ingénieusement polysémique chez DVC, ainsi le groupe nominal « *carnet à souche* » porte les deux sens du mot souche à savoir « *l'origine* »<sup>475</sup> et « *la partie reliée d'un carnet* ». <sup>476</sup>

DVC rajoute dans la même page :

*La respiration rauque du donneur s'interrompt toutes les vingt secondes, remplacée par le crissement de sa plume sur le papier. Il écrit ses mémoires ?*<sup>477</sup>

Non, il est simplement un poète « *envoûté par Baudelaire* »<sup>478</sup> qui explique : « *Ici, on peut donner doublement : à la poésie et au docteur, pour les malheureux qui n'ont pas d'enfants. Je me dis que mes vers, ils font des petits.* »<sup>479</sup>

Le créateur littéraire insuffle la vie dans ses productions littéraires comme il donne la vie à sa progéniture. L'enfant<sup>480</sup> des êtres inspirés, *albatrossiens*<sup>481</sup>, est par ailleurs un enfant « *exceptionnel* »<sup>482</sup>, « *unique* »<sup>483</sup> et hors du commun. Le personnage dit : « *... je regarde mon fils, mon génie, mon maître, arriver par le jeu à des choses que je croyais impossibles.* »<sup>484</sup>

Il s'agit chez DVC de mettre à pied d'égalité les deux fonctions créatrices. Son personnage dit : « *Je serai un grand artiste, et je serai un vrai père.* »<sup>485</sup> Le parallélisme met côte à côte les deux projets futurs de l'écrivain. Père et artiste vont de pair dans l'image qu'il se fait inconsciemment de lui-même. D'ailleurs, il

---

<sup>473</sup> *Ibid.*, p. 68.

<sup>474</sup> *Ibid.*, p. 53.

<sup>475</sup> Larousse.

<sup>476</sup> Larousse.

<sup>477</sup> *Op. cit.*, DVC, *Un Objet en souffrance*, p. 53.

<sup>478</sup> *Ibid.*, p. 179.

<sup>479</sup> *Ibid.*, p. 54.

<sup>480</sup> L'enfant ressemble à l'Albatros, dans sa symbolique. Il est un être supérieur mais qui souffre de l'inadaptabilité à la vie, voire qui se sent exclu.

<sup>481</sup> Néologisme que nous avons inventé.

<sup>482</sup> *Op. cit.*, DVC, *Un Objet en souffrance*, p. 79.

<sup>483</sup> *Ibid.*, p. 118.

<sup>484</sup> *Ibid.*, p. 163.

<sup>485</sup> *Ibid.*, p. 80.



ne suffit pas de créer. Pour être reconnu en tant qu'écrivain, il est important de reconnaître son œuvre, de l'affilier. Didier Anzieu écrit dans sa recherche : « *créer requiert, comme première condition, une filiation symbolique à un créateur reconnu.* »<sup>486</sup>

Nous avons pu démontrer dans notre précédente étude que DVC « *tient une filiation directe (dans l'écriture) à son père René van Cauwelaert, créateur mythomane de tous les contes qui ont nourri son enfance, et créateur de (qui a engendré) DVC lui-même et sa personnalité telle qu'elle prend forme à l'âge adulte.* »<sup>487</sup> De ce fait, la paternité se transforme inconsciemment chez lui en sujet qui nourrit tous ses romans.<sup>488</sup> « *Je m'écris à travers toi* »<sup>489</sup> écrit le père à son fils.

D'un autre côté, il est avec son père en harmonie perpétuelle. DVC confirme en s'adressant à son père dans *Le Père adopté* : « *si tu as été mon maître à rêver, c'était aussi pour que je devienne ta machine à écrire.* »<sup>490</sup> Ils sont en communion dans l'acte de création littéraire. La phrase suivante décrit fidèlement la fusion de ces deux hommes dans la dernière nuit du vivant du père :

*Alors il s'est passé une chose incroyable, que je n'attendais absolument pas. Au moment où tes poumons se sont tus, j'ai senti comme une spirale d'énergie tourner autour de moi et s'engouffrer dans ma poitrine. L'expression populaire dit : « recueillir le dernier souffle ». J'ai vécu l'image, littéralement.*<sup>491</sup>

Chaque fois que DVC écrit, il revit ces mêmes sensations citées précédemment et se sent emplir d'une énergie qui se présente sous divers symboles que nous allons à présent étudier.

### 2.2.3- Les Symboles de la création transcendante

DVC associe, d'après nous, la lumière, le vide et le silence à la renaissance de l'écrivain. Il met à disposition du lecteur avéré tous les moyens qui permettent de rapprocher la création artistique d'une « *expérience de mort rapprochée.* »<sup>492</sup> Alors l'écriture permet à l'écrivain de renaître tout puissant.

Il ne connaît « *plus la peur, l'égoïsme à court terme, l'inquiétude gratuite ni le doute sur son (leur) rôle sur terre* »<sup>493</sup>, c'est dire qu'il n'est plus à la merci des angoisses des questions existentielles. Durant l'écriture, il est dans une période de « *saisissement* »<sup>494</sup> où il acquiert l'omnipotence. Il devient peu à peu

<sup>486</sup> *Op. cit.*, Didier Anzieu, *Le Corps de l'œuvre*, p. 16.

<sup>487</sup> *Op. cit.*, Mariane Bitar, *La Naissance dans l'écriture dans Les Vacances du fantôme de Didier van Cauwelaert*, p. 89.

<sup>488</sup> Dans *Un objet en souffrance*, *op. cit.*, le personnage dit en plaisantant : « Attention au père », p. 40. Ce qui semble poser problème pour DVC est la question suivante : le père d'une œuvre est-il celui qui l'écrit, celui qui l'inspire et lui donne sa matière première, ou celui qui la soutient, la protège et la publie ? Il s'agit des trois fonctions de l'écrivain dont nous parle Nathalie Heinrich. Nathalie Heinrich, *Être écrivain, Création et identité*, Paris, Armillaire, La Découverte, 2000.

<sup>489</sup> *Ibid.*, p. 119.

<sup>490</sup> *Op. cit.*, DVC, *Le Père adopté*, p. 101.

<sup>491</sup> *Ibid.*, p. 43- 44.

<sup>492</sup> *Op. cit.*, DVC, *Un Objet en souffrance*, p. 183.

<sup>493</sup> *Ibid.*

<sup>494</sup> *Op. cit.*, Didier Anzieu, *Le Corps de l'œuvre*, p. 95.

maître de son destin en même temps que de celui de ses personnages. Mais cela ne va pas sans souffrance, mélange d'efforts douloureux et d'apaisement.

En effet, Didier Anzieu explique : « ...ce qu'il éprouve est de l'ordre de la déréluction et de l'agonie... »<sup>495</sup> L'acte créatif exige de cet écrivain de trouver « la solitude. La vraie. L'entourée. »<sup>496</sup> Il se trouve donc obligé de « s'isoler des autres »<sup>497</sup> dans des « tanières d'écrivain »<sup>498</sup> afin de « canaliser les énergies et d'avoir la paix ensuite. »<sup>499</sup>

L'écriture est un travail exigeant qui demande de l'assiduité et de la force. De temps en temps, il va chercher l'inspiration sous l'eau « dans ce lieu porte-conseil qu'il (je) appelle " la Baie des Cendres". »<sup>500</sup> Dans les moments critiques, il va « chercher comme souvent l'inspiration dans la mer. »<sup>501</sup> Il va à la mer pour se baigner. Puis s'y enfonce de plus en plus en profondeur. Il s'acharne aussi et écrit : « je me suis exploité sans relâche, comme un mineur de fond... »<sup>502</sup> Il descend au fond de lui-même pour ramener en surface la matière précieuse de son œuvre.

DVC évoque aussi la sensation de « flottement »<sup>503</sup> dont parle Michel de M'Uzan<sup>504</sup>. Durant cette « expérience mythique du réel »<sup>505</sup> comme l'appelle Didier Anzieu, DVC nous décrit quelques perceptions cénesthésiques différentes.

Dans *Un Aller simple*, il nous décrit le froid glacial qu'il ressent au moment de l'inspiration : « je griffonne les grandes lignes, de mémoire ; la vision de ce beau garçon gorgé de soleil qui pleure sur l'image d'un volcan fantaisiste me laisse de glace. »<sup>506</sup>

Dans *Double identité*, il écrit : « une onde de légèreté glisse le long de ma nuque. »<sup>507</sup> La légèreté lui donne une sensation de vacuité, surtout dans la partie cervicale du corps, responsable de la stature debout de l'être humain et de son intellect. Comme si les images y prenaient naissance et en coulaient afin de jaillir au bout de la plume. Et les images de jaillir dans le désert de l'esprit comme les couleurs multiples qui donnent ce tableau exceptionnel du fleurissement dans *Un Aller simple* :

*Les graines de l'Atlas peuvent attendre des années qu'une pluie suffisante leur permette d'éclore, et alors elles explosent à la vie, toutes ensemble, au premier rayon du soleil.*<sup>508</sup>

<sup>495</sup> *Ibid.*, p. 96.

<sup>496</sup> *Op. cit.*, DVC, *Le Père adopté*, p. 22.

<sup>497</sup> *Ibid.*

<sup>498</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>499</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>500</sup> *Ibid.*, p. 272.

<sup>501</sup> *Ibid.*, p. 270.

<sup>502</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>503</sup> *Ibid.*, p. 256 et d'autres romans.

<sup>504</sup> Michel de M'Uzan est un psychologue et psychiatre français né en 1921. Il est docteur en médecine avec une thèse sur Franz Kafka. Il a écrit de nombreuses œuvres parmi lesquelles : *Le Rire et la poussière* en 1962, *De l'art à la mort* en 1977, *La Bouche de l'inconscient* en 1994 et *Au confins de l'identité* en 2005.

<sup>505</sup> *Op. cit.*, Didier Anzieu, *Le Corps de l'œuvre*, p. 101.

<sup>506</sup> *Op. cit.*, DVC, *Un Aller simple*, p. 95.

<sup>507</sup> *Op. cit.*, DVC, *Double identité*, p. 137.

<sup>508</sup> *Op. cit.*, DVC, *Un Aller simple*, p. 94.

Le rayon du soleil, c'est cette lumière qui transporte DVC vers la connaissance et la source des images. Alors DVC porte, sur son visage, son identité d'écrivain et sur son corps, les stigmates de l'inspiration. Il écrit :

*C'était un problème psychosomatique causé par le stress, l'angoisse de la page blanche, le choix de la solitude et la difficulté. Un signe extérieur d'écriture. Une blessure de guerre. Une tenue de combat.*<sup>509</sup> (Taches solaires).

Si les marques de l'inspiration sont des « *blessures de guerre* » alors l'écriture est un combat dur et périlleux avec les démons de l'imaginaire ou les anges de l'inspiration et DVC porte ses armes avec fierté.

Le moment de la création est décrit comme un dédoublement dans *Double identité* : « *j'avais l'impression que des morceaux de moi se détachaient et partaient en arrière pour composer un souvenir, recréer une scène.* »<sup>510</sup> Didier Anzieu explique cela, en précisant que le créateur « *dédoublé son Moi en une partie qui régresse et une autre qui reste vigilante et qui prend conscience.* »<sup>511</sup>

La littérature, telle que l'entend l'écrivain très proche de son père (comme « *un lierre* » et « *son tuteur* »)<sup>512</sup> est un travail de « *mineur* », mais aussi d'alchimie, qui requiert de l'énergie et de l'« *émotion* ». En effet, l'émotion sert de lien entre les autres composants de la création, mais aussi entre la littérature et l'écrivain, et entre le père et l'écrivain. En cela, l'émotion donne accès à une sorte de communion :

*La fusion des imaginaires et des réalités, l'alchimie des mots qui prennent forme sur le papier en passant par tous les stades nécessaires, du labeur lucide aux connexions de l'inconscient, des tâtonnements épuisants jusqu'à l'évidence finale ; ce long chemin d'artifices sincères avant de parvenir au naturel, ce travail de raffinement incessant pour produire de l'émotion...*<sup>513</sup>

L'alchimie telle qu'elle apparaît dans les œuvres de DVC n'est pas uniquement une « *alchimie des mots* » ; elle est aussi une alchimie des êtres et de leur façon d'être. L'alchimie est définie comme étant l'ensemble des processus et spéculations en rapport avec la transmutation des métaux ayant pour objectif la réalisation de la pierre philosophale et la prolongation de la vie *via* un élixir.

Pour DVC, ce mot désigne donc la transformation des mots en source d'inspiration et de désir. Ces mots vides, nombreux, existant à l'état pur dans la langue se transforment quand l'écrivain les relie, les agence, joue avec eux, les dote de sens : un sens personnel et des sens au pluriel. Ils deviennent une richesse à interpréter, un milieu à explorer, une construction livresque à comprendre.

De la même manière, l'alchimie pour DVC peut désigner une transmutation de la personne (personnages et auteur), son éveil, sa renaissance et sa transcendance grâce à l'écriture, grâce aux mots. Il s'agit d'atteindre son mythe personnel, de découvrir « *sa légende personnelle* » comme le fait Santiago<sup>514</sup>, le

<sup>509</sup> *Op. cit.*, DVC, *Le Père adopté*, p. 216.

<sup>510</sup> *Op. cit.*, DVC, *Double identité*, p. 104.

<sup>511</sup> *Op. cit.*, Didier Anzieu, *Le Corps de l'œuvre*, p. 99.

<sup>512</sup> *Op. cit.*, DVC, *Le Père adopté* : « J'avais grandi comme un lierre s'accroche à un tronc, et dorénavant tu inversais les rôles. Je te servais de tuteur », p. 179.

<sup>513</sup> *Ibid.*, p. 158-159.

<sup>514</sup> Paolo Coelho, *L'Alchimiste*, Paris, J'ai lu, 2013, p. 43, 97, 117, 137, 147.

berger espagnol grâce à l'aide d'un roi et d'un alchimiste dans le roman de Paulo Coelho. Il sera donc capable de définir son projet particulier, de reconnaître ses envies profondes, nécessaires pour l'accomplissement de sa destinée.

Pour DVC, l'alchimie est l'ensemble des progressions que sa propre personne effectue par le biais de l'écriture. Cette idée se rapproche de celle de « projet personnel » développée par le romancier brésilien Paulo Coelho.

Pour lui, alchimie et renaissance se rejoignent dans le but de créer un mythe personnel et de réaliser le rêve ultime de l'écriture. Paulo Coelho dit lors d'une interview sur la « légende personnelle » :

*« Ce sont des forces qui semblent mauvaises, mais qui en réalité t'apprennent comment réaliser ta Légende Personnelle. Ce sont elles qui préparent ton esprit et ta volonté, car il y a une grande vérité en ce monde : qui que tu sois et quoi que tu fasses, lorsque tu veux vraiment quelque chose, c'est que ce désir est né dans l'Âme de l'Univers. C'est ta mission sur la Terre.*

*- Même si l'on a seulement envie de voyager ? ou bien d'épouser la fille d'un négociant en tissus ?  
- Ou de chercher un trésor. L'Âme du Monde se nourrit du bonheur des gens. Ou de leur malheur, de l'envie, de la jalousie. Accomplir sa Légende Personnelle. Tout n'est qu'une seule chose.*

*« Et quand tu veux quelque chose, tout l'Univers conspire à te permettre de réaliser ton désir. »<sup>515</sup>*

Paulo Coelho ajoute :

*Si vous écoutez votre cœur, vous savez précisément ce que vous avez à faire sur terre. Enfant, nous avons tous su. Mais parce que nous avons peur d'être désappointé, peur de ne pas réussir à réaliser notre rêve, nous n'écoutons plus notre cœur. Cela dit, il est normal de nous éloigner à un moment ou à un autre de notre « Légende Personnelle ». Ce n'est pas grave car, à plusieurs reprises, la vie nous donne la possibilité de recoller à cette trajectoire idéale.<sup>516</sup>*

Pour DVC, n'est-elle pas l'écriture, qui depuis son âge tendre le suit comme une hantise et l'attire comme un aimant, puis qu'il attrape finalement et adopte comme carrière ?

Le narrateur Jérémie Rex dit : *« C'est une femme de miroir comme je suis un homme de l'ombre. »<sup>517</sup>* Nous considérons que l'écriture chez DVC dépend toujours d'une trinité : si le personnage-narrateur-écrivain est l'ombre, donc une image créée sur une surface de reflet ; et que la femme est l'écriture, matière féminine ; alors, celui qui écrit est le sujet, et à travers lui l'Autre, la voix intérieure qui dicte, ce « fantôme »<sup>518</sup> qui lui parle à l'oreille.

Dans tous ses romans, DVC investit les éléments qui symbolisent la naissance-renaissance. L'eau, la noyade, la baignade sont présents dans les divers textes, la voiture qui ressemble à la nacelle qui ramène l'homme au monde et le reprend vers un autre monde, elle s'apparente à l'utérus, cet endroit clos où la vie est encore de l'ordre de l'indicible. Le silence aérien lui aussi laisse la place aux voix internes d'êtres dicibles donc la fibre artistique peut vibrer. L'élément aérien qui se combine à la lumière est aussi présent :

---

<sup>515</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>516</sup> Cf., Interview au magazine Clés. <http://www.cles.com/enquetes/article/la-legende-personnelle>, Paulo Coelho Edition Anne Carrière, 1994, [https://fr.wikipedia.org/wiki/Paulo\\_Coelho](https://fr.wikipedia.org/wiki/Paulo_Coelho)

<sup>517</sup> *Op. cit.*, DVC, *La Maison des lumières*, p. 52.

<sup>518</sup> *Op. cit.*, DVC, *Cheyenne*, p. 122 ; « ... j'ai toujours vécu entouré de fantômes qui me soufflent à l'oreille. » écrit DVC.

*Les levers de soleil rouge clair sur les déserts de pierres, et les couchers de soleil orange sur les sommets neigeux, mes pieds sur le tableau de bord, dans le silence le plus vide.*<sup>519</sup>

L'être est léger, il se sent « vide », il lui pousse « des ailes », il est associé en tant qu'artiste à d'autres éléments aériens : les oiseaux, l'aigle, l'avion, l'esprit contre-plongeant, surplombant le monde, la lumière, l'élévation, et la connaissance.

L'écriture permet l'expérience d'une transcendance.

La réalité se déguise dans la fiction, qui à son tour se nourrit de la réalité, se scellant chez DVC par une dépendance réciproque afin de transcrire le mythe personnel de l'écrivain sous diverses apparences. Mais ce mythe, quel est-il, quel sens a-t-il et comment prend-t-il sens ?

### SECTION 3 : Le mythe personnel

Nous rappelons les propos de Charles Mauron qui écrit : « *Le mythe personnel est une fantaisie aussi personnelle, située au point crucial d'une évolution et reliant avec autant d'évidence tout un passé d'enfant à tout un avenir d'homme (...)* »<sup>520</sup>

DVC est un expert quand il s'agit de sa propre psychanalyse, même s'il ne l'avoue pas et répond à notre question à ce sujet par la négative. Il écrit cependant dans son autobiographie :

*Hélas pour lui, trois facteurs me rendent impropre à l'analyse sur divan : je me connais très bien, je préfère m'intéresser aux autres, et mes problèmes psychologiques sont un carburant que je ne laisserai jamais personne me siphonner contre paiement.*<sup>521</sup>

Il trouve l'énergie et l'inspiration qu'il lui faut pour écrire et alimenter ses romans, comme il l'affirme, dans ses « *problèmes psychologiques* » assimilés à un « *carburant* » intarissable et précieux, source de la création renouvelée qui lui permet de se recréer tout en se réconciliant avec lui-même. Il tourne alors dans un cercle vicieux : plus il écrit, mieux il se connaît ; et mieux il se connaît, plus il a envie de s'écrire et sa matière est sans cesse renouvelée.

#### 2.3.1- Culpabilité et réparation

Entre enfant trouvé et Bâtard<sup>522</sup>, DVC écrit « *le roman familial* »<sup>523</sup> qui le fait renier ses origines, son père boiteux et sa mère défigurée par la coupe de ses cheveux, au profit du roi de Belgique « *Baudouin* »<sup>524</sup>

---

<sup>519</sup> *Op. cit.*, DVC, *Un Aller simple*, p. 102.

<sup>520</sup> Charles Mauron, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, Paris, Corti, 1989, p. 230.

<sup>521</sup> *Op. cit.*, DVC, *Le Père adopté*, p. 82.

<sup>522</sup> Marthe Robert, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Gallimard, 1993, p. 247 ; elle écrit : « Bientôt en effet le genre devient plus ambitieux, c'est-à-dire qu'au lieu de peindre dans un cadre relativement peu garni, le réseau complexe de sentiments

et de l'espionne « *Fabiola* »<sup>525</sup> comme il nous le raconte dans son autobiographie. Ces deux personnages gagnant le respect et l'intérêt parmi les enfants qui l'entouraient sont déterminants dans son œuvre romanesque. Lui-même devient en effet le « *royal bâtard* »<sup>526</sup>, « *Son Altesse Bâtardissime le prince Didier* ».<sup>527</sup> Cette fiction élémentaire lui sert d'expédient pour suppléer à l'idylle familiale perdue, ennoblir ses origines et prendre sa revanche contre une injustice.

La seule divergence entre le mythe cauwelaertien et le « roman familial » est le fait de substituer la mère à un stade plus avancé de l'histoire. Du roman familial de son enfance prennent racines les différents mensonges et contes racontés dans le but de s'attribuer des origines nobles, d'attirer l'attention, de gagner du pouvoir, et de se donner de l'importance. Il avait besoin de « *faire marcher à la baguette magique de ses (mes) histoires* »<sup>528</sup> son entourage tenu lié aux bouts de ses lèvres par des mots. Il explique le grand plaisir qu'il ressent quand ce public mord à l'hameçon. Il dit avec jovialité :

*J'adorais ce fils de banquier, dit-il, qui me faisait crédit avec une voracité malade, un besoin de rêver à tout prix qui me donnait des ailes.*<sup>529</sup>

Il serait doublement élevé : une fois par ses racines, et une seconde fois par ses ailes, qui le transforment en être éthéré. Il crée ainsi, outre un arbre généalogique attrayant, et à la hauteur de sa fierté, un conte à suspense pour enfant.

DVC, dans tous ses romans, essaie de revaloriser sa « *particule* ». <sup>530</sup> Il explique ses origines socialement importantes qui le rendent parent avec « *Hédiard et Fauchon* »<sup>531</sup> et ami avec l'élite de la French Riviera. Même la princesse « *Grace de Monaco* » est citée dans son autobiographie. Les paraboles dispersées dans son autobiographie sont la preuve du regard enfantin qu'il jette sur un monde qu'il perçoit comme gigantesque.

Il amplifie par ailleurs tout ce qui l'entoure afin d'infantiliser le regard, d'aviver le comique, et d'accentuer le complexe du « *sang bleu* ». <sup>532</sup> Les personnages acteurs <sup>533</sup> dans ce roman familial, à part son

---

conscients et inconscients par quoi le Bâtard retient l'intérêt, il se laisse gagner lui-même par le besoin qu'a le héros de tout faire, de tout conquérir, de tout comprendre, au point de confondre le pouvoir d'écrire avec le pouvoir d'agir, et même d'accorder au premier un mystérieux surplus de qualité. », p. 247- 248.

<sup>523</sup> Le « roman familial » est, selon Freud, une forme de fiction élémentaire qui consiste en un premier temps à substituer des personnages merveilleux, en général princiers, à ses propres parents, puis à ennoblir le père sans changer la mère, dans un deuxième temps.

<sup>524</sup> *Op. cit.*, DVC, *Le Père adopté*, p. 34.

<sup>525</sup> *Ibid.*, p. 83.

<sup>526</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>527</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>528</sup> *Ibid.*, p. 80.

<sup>529</sup> *Ibid.*, p. 83.

<sup>530</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>531</sup> *Ibid.*, p. 110.

<sup>532</sup> *Ibid.*, p. 77.

<sup>533</sup> *Op. cit.*, DVC, *Le Père adopté*, le père, p. 37, puis la mère, p. 74 et « un personnage clé de son (mon) enfance, sorte de Merlin l'Enchanteur », p. 84.

« *entreprise de copains* »<sup>534</sup> devant laquelle il cherche à s'enorgueillir et qu'il essaie d'épater, sont les membres de la famille dont il donne une image héroïque extraordinaire, enjolivée par rapport à la réalité.

La grand-mère Hortense est un « *hercule* »<sup>535</sup>, le père est « *un miraculé* » (répété huit fois dans l'autobiographie), la grand-mère Suzanne est une « *justicière* »<sup>536</sup>, la mère militant en faveur de son fils est admirable dans sa « *brillante plaidoirie* ».<sup>537</sup> Ce monde de parents qui envahissaient le monde idéal de l'enfant DVC est donc transformé en monde fictif de super-héros dans le besoin d'appartenir à une famille exceptionnelle valorisante et de retrouver fierté et reconnaissance dans le regard d'autrui.

L'amour-propre et la fierté sont héréditaires dans la famille Cauwelaert. DVC écrit : « *L'incroyable saga d'Hortense est la première histoire qui ait enflammé mon imagination de bébé.* »<sup>538</sup> En voulant « *reprendre (reprenais) le flambeau* »<sup>539</sup>, il espère être comme sa grand-mère qui se flatte : « *... fièrement, grâce à moi elle a pu mourir comme une dame riche, en laissant du bien à ses enfants* »<sup>540</sup> en parlant de sa mère. Cette femme phallique est « *bâtie comme un homme* »<sup>541</sup>, « *la plus forte de ses frères* »<sup>542</sup>, inséparable de son « *gros revolver* »<sup>543</sup> comparée à « *une horde de Huns... après un ouragan* »<sup>544</sup> pour dire sa puissance équivalant à une horde rassemblée.

C'est à partir de ce noyau que l'enfant prend naissance en tant que descendant de la famille Cauwelaert. C'est de cette quête d'identité qu'il est question dans toutes ses œuvres, cette reconnaissance que Didier van Cauwelaert tente d'acquérir à travers les années.

De son enfance, il garde la quête du regard fasciné de ses parents mais aussi de lui-même sur l'enfant-roi aux pouvoirs magiques qu'il était censé représenter. Ce regard de l'enfant est donc de nature egocentrique. Adulte, il devient convoité, espionné, recherché comme le centre du monde ou plus précisément, comme le centre de lui-même.

Cette quête, par la suite, se trouve comblée par les responsabilités que procure la vie mais aussi par une logique de sublimation touchant la période de l'adolescence. Ainsi une fois devenu adolescent, l'enfant se présente-t-il comme l'« *Élu délégué des élèves au conseil d'administration, présenté au concours général de français, fondateur des Compagnons d'Estienne d'Orves (...)* »<sup>545</sup>

Ce faisant, il nous dévoile un trait de sa personnalité : la recherche du succès, de la reconnaissance. Il

---

<sup>534</sup> *Ibid.*, p. 80.

<sup>535</sup> *Ibid.*, p. 112.

<sup>536</sup> *Ibid.*, p. 150.

<sup>537</sup> *Ibid.*, p. 238.

<sup>538</sup> *Ibid.*, p. 109.

<sup>539</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>540</sup> *Ibid.*, p. 111.

<sup>541</sup> *Ibid.*, p. 109.

<sup>542</sup> *Ibid.*, p. 111.

<sup>543</sup> *Ibid.*

<sup>544</sup> *Ibid.*, p. 114.

<sup>545</sup> *Ibid.*, p. 233.

continue de rêver comme le conseillait son premier éditeur pour qui : « *Il faut toujours rêver. La preuve.* »<sup>546</sup>

En résumé donc, le culte du Moi chez DVC, se transmute en un culte mytho-maniaque des origines et de la famille. Par ce biais, l'auteur se recrée une famille et des origines, à la hauteur et à l'image de ses ambitions.

Le roman familial cauwelaertien ne s'est jamais résorbé, il refait surface dans chaque roman où le triangle œdipien se reconstruit à nouveau et les parents se scindent en bonnes figures et mauvaises figures. Tous ses personnages sans exception se reconnaissent, soit dans la figure de l' « *enfant trouvé* », soit dans celle du « *bâtard* », ce qui permet de classer l'ensemble de l'œuvre romanesque dans la classe des « *romans familiaux (roman familial)* ». <sup>547</sup>

En plus du complexe d'Œdipe que nous avons examiné dans un précédent travail, l'autobiographie dévoile aussi le mythe d'Énée<sup>548</sup> que l'auteur porte en lui et qui le rend écrivain. C'est ce qui lui permet de gagner le combat pour la gloire et la réussite. Ce mythe vient en réponse au roman du bâtard. Il porte en lui les germes de la culpabilité créative. DVC renie ses origines, il culpabilise et, pour se racheter, ne cesse de réécrire ses parents dans les romans qu'il compose. Il écrit : « (...) *la raison première qui me faisait écrire à ta place était la culpabilité.* »<sup>549</sup>

Il s'agit donc d'une culpabilité croissante d'année en année, qui s'ajoute à d'autres culpabilités qui se sont greffées au cours de sa vie. Par exemple, il se sent responsable de l'accident de son père survenu « *peu après sa naissance.* »<sup>550</sup>

Culpabilité mais aussi réparation, car l'écriture est à la fois une réconciliation avec son intérieur et le milieu extérieur, et elle devient ainsi une compréhension du sens profond du monde et une raison d'être.

L'oxymore que DVC emploie dans son autobiographie pour décrire son père en parlant de « *sacrifice égoïste* »<sup>551</sup> montre qu'il ressent en même temps de la peine et de la haine envers le père. Il se révolte contre lui tout en s'accrochant à son image, il le déteste en l'aimant. L'écriture permet de résoudre ce complexe qui génère en même temps de la culpabilité et de la honte.

Dans *Amor Artis* la psychologue Élisabeth de Franceschi explique le rôle réparateur de l'écriture. Elle affirme :

---

<sup>546</sup> *Ibid.*, p. 263.

<sup>547</sup> *Op. cit.*, Marthe Robert, *Roman des origines et origines du roman*, p. 44. Elle écrit : « Le Bâtard n'en a jamais fini de tuer son père pour le remplacer, le copier ou aller plus loin que lui en décidant de " faire son chemin ". Criminel en soi, non pas par accident, mais totalement, en raison de son inspiration, il entraîne le roman à la suite dans le cycle de la transgression où il tourne sans fin autour de sa mauvaise conscience et de sa révolte, scandalisée par l'expiation et le châtement. », p. 60.

<sup>548</sup> Le mythe d'Énée : au moment du siège de Troie, Énée s'enfuit en portant son père Anchise. Rappelons que ce dernier, frappé par la foudre de Zeus (ayant appris qu'il s'était uni à Aphrodite) était devenu boiteux, et, selon certaines versions, aveugle.

<sup>549</sup> *Op. cit.*, DVC, *Le Père adopté*, p. 9.

<sup>550</sup> *Ibid.*

<sup>551</sup> *Ibid.*, p. 7.



*La création de l'adulte, prolongeant celle de l'enfant, serait donc une illusion réparatrice, une restauration imaginaire, elle serait régression et défense et non symbolisation de la perte.*<sup>552</sup>

D'où un fort désir de réparation qui accompagne le sentiment de culpabilité et le transcende. DVC écrit : « *Moi qui ai toujours essayé de rallumer ton soleil quand il menaçait de s'éteindre ...* »<sup>553</sup> Plus le *mea culpa* se fait sentir, et plus DVC se sent « *soucieux de réaliser le rêve de la (ta) vie* »<sup>554</sup> de son père.

DVC se sent responsable de beaucoup de mal autour de lui, ce qui enrichit ses romans. Il écrit : « *J'adorais cette culpabilité, à la fois source d'inspiration et argument promotionnel.* »<sup>555</sup> Il répète dans tous ses romans le même thème, et les mêmes personnages figurent en construisant un hymne de la réparation en vue de la « *sollicitude* »<sup>556</sup> pour un objet d'amour qu'ils ne cessent de détruire. Ainsi Antoine de Latour Jacob prend soin de Livia<sup>557</sup> tout en la détruisant ; psychologiquement et socialement, Foncinet détruit la vie de Chavroux en essayant de l'aider.<sup>558</sup> Le rôle de sauveur est à associer au poids de la culpabilité que le héros tente de réduire. Il se rachète par des actes de sollicitude et d'empathie. Comme le dit Donald Winnicott :

*[...] nous avons du mal à assumer toute la responsabilité de la destructivité qui s'attache par nature à notre relation avec un objet ressenti par nous comme bon- donc objet d'amour.*<sup>559</sup>

Se joint au sentiment de culpabilité, le sentiment de l'injustice : « *celle dont on est la victime et celle dont on est la cause, même si on ne l'a pas fait exprès.* »<sup>560</sup>

Rajuster un monde qui ne convient pas aux rêves, constitue la fin de l'écriture cauwelaertienne qui devient par là en même temps compensation d'un manque et un vrai désir. DVC confirme : « *Mon arme blanche était le Corrector : quand vous cessiez de vous ressembler, je vous effaçais. Et j'inventais par-dessus.* »<sup>561</sup>

L'écriture joue le rôle de réparation de cette injustice, de la honte, de la culpabilité et surtout du « *plus injuste des châtements* »<sup>562</sup> (à savoir le renier) qu'il a infligé au père. La honte à l'égard de « *cet infirme grimaçant de douleur* »<sup>563</sup>, du père qui « *n'était pas très reluisant* »<sup>564</sup>, qui se faisait « *appeler " Vanco "*  »<sup>565</sup> rongait DVC enfant. Puis adulte, il ressent à nouveau une honte de cette honte éprouvée à l'égard du Père.

<sup>552</sup> Elisabeth de Franceschi, *Amor Artis : Pulsions de mort, stimulation et création*, Paris, Harmattan, 2000, p. 75.

<sup>553</sup> *Op. cit.*, DVC, *Le Père adopté*, p. 13.

<sup>554</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>555</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>556</sup> Donald Winnicott parle de la sollicitude. Donald Winnicott, *Agressivité, culpabilité et réparation*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 2004, p. 39.

<sup>557</sup> *Op. cit.*, DVC, *Les Vacances du fantôme*.

<sup>558</sup> *Op. cit.*, DVC, *Un Objet en souffrance*.

<sup>559</sup> *Ibid.*, p. 108.

<sup>560</sup> *Op. cit.*, DVC, *Le Père adopté*, p. 25.

<sup>561</sup> *Ibid.*, p. 81.

<sup>562</sup> *Ibid.*, p. 33, il raconte en effet dans cette autobiographie comment il a renié son père qui boitait pour prétendre être le fils du roi de Belgique.

<sup>563</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>564</sup> *Ibid.*

<sup>565</sup> *Ibid.*

Puisque « *boiter n'est pas pécher* »<sup>566</sup> comme l'affirme Lucien Israël, la dette de DVC envers son père lui semble gigantesque. Il le ré-adopte trois fois dans son autobiographie et il n'arrête pas d'essayer de se racheter d'être Œdipe qui a tué Laïus.

Suivant une même logique inconsciente, devenu jeune, il tombe amoureux d'Hélène qui boite comme son père. Cet amour est inconsciemment une forme de repentir après avoir renié son père (seulement à cause de son handicap) auprès de ses copains de collège. En écrivant, il présente Hélène en réunissant sa beauté et son défaut : « *Elle ressemblait à Monica Vitti dans l'Aventura, et elle boitait.* »<sup>567</sup>

Chaque roman écrit est inconsciemment le cri d'un pardon demandé, ne serait-ce que pour avoir eu inconsciemment honte à un moment donné.

Chaque livre devient le remède pour rajuster une image qui ne correspond pas aux attentes.

Comme l'affirme encore Élisabeth de Franceschi : « *au même titre de l'inhibition, la sublimation serait donc une formation réactionnelle, un moyen d'apaiser le sentiment de culpabilité...* »<sup>568</sup> Le cycle de l'écriture correspond aux états successifs de l'auteur. En conclusion de ce processus, citons Winnicott qui explique : « *L'idée de détruire un objet surgit, le sentiment de culpabilité apparaît, et il en résulte un travail constructif.* »<sup>569</sup>

### 2.3.2- Deuil et métaphores obsédantes

L'écriture cauwelaertienne découle du deuil : « *j'avais pris le deuil, ce jour-là, en décidant de devenir écrivain.* »<sup>570</sup> En l'occurrence le deuil et l'écriture sont inséparables et ostentatoirement marquants. DVC raconte dans son autobiographie :

*Dans mes cauchemars apprivoisés, j'assistais une ou deux fois par semaine à tes funérailles avec, au lieu du traditionnel brassard noir, une bande rouge marquée « prix Goncourt. »*<sup>571</sup>

Dans la vie de DVC, les deuils advenus constituent des sources importantes ainsi que des pulsions stimulantes pour la création littéraire. Ces deuils lui donnent constamment la force explosive permettant d'aller jusqu'au bout de son inspiration et de sa publication romanesque.

Jean Guillaumin a ainsi défini le deuil dans son œuvre psychanalytique :

*Or, qui dit deuil, dit « Travail » à faire (Trauerarbeitung) pour séparer de l'objet abandonné- abandonnant le Moi lui-même, qui doit lui survivre.*<sup>572</sup>

<sup>566</sup> Lucien Israël, *Boiter n'est pas pécher*, Paris, Denoël, 1989. Titre du livre : cette formule est un clin d'œil à Sigmund Freud qui termine son « *Au-delà du principe du plaisir* » par ce vers du poète Rückert qui avait une démarche claudicante.

<sup>567</sup> *Op. cit.*, DVC, *Le Père adopté*, p. 273.

<sup>568</sup> *Op. cit.*, Élisabeth de Franceschi, *Amor Artis : Pulsions de mort, stimulation et création*, p. 78.

<sup>569</sup> *Op. cit.*, Donald Winnicott, *Agressivité, culpabilité et réparation*, p. 106.

<sup>570</sup> *Op. cit.*, DVC, *Le Père adopté*, p. 7.

<sup>571</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>572</sup> *Op. cit.*, Jean Guillaumin, *Le Moi sublimé*, p. 14.

L'œuvre est le deuil mis en mots.

Par ailleurs, elle permet de ressusciter la personne qui manque, de la faire revivre par le symbolique.

Élisabeth de Franceschi explique :

*La création artistique, forme de relève accomplie par les actions conjuguées des deux pulsions antagonistes<sup>573</sup>, comporte une mise à mort ou une disparition de l'objet suivie de la « résurrection » ou de la réapparition de celui-ci sous une forme différente ; l'objet initial est métamorphosé et il en va de même pour le sujet créateur.<sup>574</sup>*

Les protagonistes des romans cauwelaertiens sont des ressuscités sur le papier, des incarnations de personnes réelles que l'auteur a connues dans la vie et pour lesquelles il porte le deuil. Le deuil ne manque pas dans la vie réelle de DVC, qui se trouve très tôt, à sept ans, confronté à un deuil anticipé du père, première incitation à écrire. Mélanie Klein<sup>575</sup> écrit :

*La souffrance et l'inquiétude, nées de la peur de perdre les objets « bons », autrement dit la position dépressive, constituent, d'après moi, la source la plus profonde des douloureux conflits vécus dans la situation œdipienne...<sup>576</sup>*

D'où le retour du triangle œdipien dans ses écrits, telle une hantise insurmontable et qui prolifère. Le deuil anticipé du père donne naissance au roman « *fond du gouffre* »<sup>577</sup> comme l'appelle DVC. Ensuite le deuil de Béatrice, ainsi que de « *son enfant éventuel* »<sup>578</sup> reste un souvenir douloureux de la perte de l'amour et d'une part de soi, du prolongement de l'être que l'œuvre écrite vient pallier. Le deuil de Cheyenne, quelques années plus tard, arrive comme une perte du premier objet d'amour, qui rend l'écrivain « *en perdition totale* »<sup>579</sup> d'un passé qu'il continue de ressusciter à travers les romans, et de l'époque paradisiaque d'une enfance tranquille et insouciance.

L'écriture est mise en mots d'un langage profond inconscient qui, en s'exprimant, dévoile la psyché de l'écrivain et de l'écrivain<sup>580</sup>. Nous disons avec Jacques Lacan : « *Il n'y a pas de rapport sexuel* »<sup>581</sup>. Que voulons-nous dire par là ? Pourquoi reprenons-nous cette assertion ?

---

<sup>573</sup> *Op. cit.*, Élisabeth de Franceschi, *Amor Artis : Pulsions de mort, stimulation et création* (il s'agit du couple Érôs et Thanatos).

<sup>574</sup> *Ibid.*, p. 50.

<sup>575</sup> Mélanie Klein (30 mars 1882 - Vienne / 22 septembre 1960 – Londres) est une psychanalyste qui s'est consacrée aux enfants et a fait d'importantes découvertes sur les mécanismes archaïques. Parmi ses œuvres : *Le développement de l'enfant ; La criminalité ; L'amour, la culpabilité et le besoin de réparation ; Le deuil et ses rapports avec les états maniaco-dépressifs ; Envie et gratitude.*

<sup>576</sup> Mélanie Klein, *Deuil et dépression*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 2004, p. 78.

<sup>577</sup> *Op. cit.*, DVC, *Le Père adopté*, p. 224.

<sup>578</sup> *Ibid.*, p. 225, Béatrice est le premier amour de l'écrivain, qui périt avec le fœtus qu'elle portait (éventuel fils de DVC) dans un accident de la route.

<sup>579</sup> *Ibid.*, p. 224.

<sup>580</sup> Roland Barthes explique la différence entre les deux en disant que l'écrivain accomplit une fonction, l'écrivain une activité. L'écrivain est celui qui travaille sa parole, et pense le monde en l'écrivant ; alors que l'écrivain utilise la langue comme instrument de communication. Roland Barthes, « Écrivains et Écrivains », in : *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1991.

<sup>581</sup> « *Il n'y a pas de rapport sexuel* » est une phrase énigmatique prononcée par Jacques Lacan. Il l'a ainsi expliquée : Un rapport, au sens mathématique, ne peut s'établir entre deux types d'existence différente, à savoir l'homme et la femme, donc entre le « au-moins-un » qui opère selon le mode de la castration et le « pas-tout » qui n'est pas toute entière sous la coupe du phallus. « Dans l'acte sexuel, on entre moins en rapport avec son partenaire qu'avec la jouissance elle-même. Voilà pourquoi il n'y a pas de rapport sexuel » explique Jacques-Alain Miller sur Jacques Lacan. *Jacques Lacan ou pire : Le séminaire*, livre XIX, Paris, Seuil, 2011, p. 255.

En parlant de la jouissance sexuelle, ce psychanalyste explique qu'elle relève du réel, catégorie qui, chez lui, s'oppose au symbolique, c'est-à-dire au langage. Ce qui nous intéresse dans cette idée, c'est le lien dialectique qui s'établit entre le langage et la jouissance. « *D'une part le langage apparaît pour combler le vide laissé par la jouissance... d'autre part, la jouissance est ce vers quoi le langage ne cesse de tendre...* » C'est en abordant l'écriture comme une recherche de la jouissance qui laisse un vide parce qu'elle ne peut être, et reste toujours comme un manque, que nous découvrons la motivation première de DVC dans ses romans. Il est à la recherche de la jouissance, ce sentiment premier qu'il a reconnu dans l'utérus maternel, puis qu'il a réactivé avec Cheyenne, son premier amour disparu. Cheyenne devient ainsi la Femme qu'il cherche à travers les différentes femmes qu'il a aimées par la suite et celles qui ont peuplé ses romans. Elle est ce qu'il cherche avec l'écriture de chaque roman nouveau. Chaque nouvelle création littéraire est une tentative de refaire le deuil de la jouissance tout en la recherchant. Le deuil lui permet ensuite d'accéder à la jouissance à la fois sexuelle et langagière, inventive des romans. Ainsi DVC déclare-t-il, dans un élan de tristesse « *Les femmes pour moi c'est fini. Il me reste la littérature.* »<sup>582</sup>

À ces deuils de personnes réellement mortes, s'ajoute le deuil d'Hélène considérée comme perdue à cause de son mariage (mariée donc inaccessible), sans oublier le deuil du corps féminin refusé la première fois (celui de Sylvie) et qui lui donne un élan pour le retrouver dans la virginité de la page blanche. Il tente bien d'y revenir grâce à l'acte d'écrire.

Le deuil de l'hypokhâgne, quant à lui, s'avère aussi un deuil de la réussite des études littéraires et d'une image idéale de soi. DVC dit avec amertume dans son autobiographie :

*(...) J'étais en train de perdre mon âme pour rien en hypokhâgne, c'était la voie de la sécurité, bien sûr, mais je n'avais ni le niveau ni la motivation, et je préférais sauter dans le vide plutôt qu'aller dans le mur.*<sup>583</sup>

Il décide, aidé par la compréhension du père, de regagner son âme et de « *sauter dans le vide* », ce qui équivaut au décollage littéraire.

Mais DVC fait aussi le deuil des choses qu'il désire et ne peut avoir dans la vie réelle : l'amour du luxe, de l'aisance, de la *High society* qui contraste avec la vie d'un socialiste. Chez ses personnages, ces désirs et leur deuil renforcent le caractère antinomique qui les anime. Or chez l'écrivain, ils constituent une compensation. Il projette désormais ce qu'il désire dans la réalité, sur ses personnages, et vit par le ricochet de l'écriture ce qu'il a envie de vivre dans le réel. Le virtuel vient combler les lacunes et les manques du réel.

Enfin, en tant que romancier, chaque fois que DVC entame un nouveau roman, il fait le deuil du roman précédent déjà publié. Jean Guillaumin explique à ce sujet :

---

<sup>582</sup> *Op. cit.*, DVC, *Cheyenne*, p. 63.

<sup>583</sup> *Ibid.*, p. 258.

(...) Il y a toujours un deuil à faire de l'œuvre. Que certains créateurs, pour tenter de ne pas le faire, recommencent aussitôt à créer après la production d'une œuvre.<sup>584</sup>

Nous l'avons signalé, DVC écrit un livre par an, alors n'est-ce pas là le signe d'un refus du deuil de l'écrit qui seul permet de supporter tous ceux de la vie ?

C'est le fait de rater qui fait réussir DVC. Il renaît de ses cendres : il se relève après avoir atteint le gouffre. Il écrit : « déchiré entre deux naufrages, le cœur à fond de cale, seul avec mon début d'herpès et ma tête de pizza, je n'avais que mon enthousiasme pour me maintenir à flot. »<sup>585</sup> Son écriture est donc comme l'appelle Jacques Lacan : « *Un reste en souffrance.* »

L'écrivain ne cesse de revoir et réécrire sa souffrance et, de surcroît, avec humour. Les images ainsi créées s'insèrent dans ses œuvres comme des métaphores obsédantes.

Charles Mauron définit comme suit ces métaphores :

*La répétition peut avoir plusieurs causes. Pour qu'il y ait trauma, le moi doit avoir été submergé par une vague massive et soudaine d'excitations nerveuses, le choc étant assez violent pour entraîner une perte de contrôle. Ce trauma capable de provoquer des répétitions ne saurait être qu'un événement grave : bombardement, accident de voiture, agression érotique, perte d'un parent... Le souvenir de la scène traumatique persiste pendant un certain temps. Si elle se répète en fantaisie, c'est que la personnalité y gagne de décharger l'excitation refoulée et de maîtriser l'expérience d'abord passivement subie. Cette répétition a la forme d'une oscillation amortie. Son énergie se dissipe. Des événements qui mettent en péril le moi peuvent évoquer des chocs anciens et leur emprunter une certaine énergie.*<sup>586</sup>

DVC, écrivain « *précoce* »<sup>587</sup> a souffert de plusieurs traumatismes qu'il a refoulés tout d'abord, avant de les surmonter, en les rapportant, sous une forme qui correspond plus ou moins à la réalité, dans ses romans.<sup>588</sup> Plus précisément, il a connu l'angoisse causée par un accident de voiture, par une agression érotique (de sa grand-mère) - des traumatismes qui ont été abondamment réinvestis dans ses romans.

Il écrit : « *J'étais volubile comme toi, et comme toi je ne tenais pas sur mes jambes.* »<sup>589</sup> Il parle longuement de ces traumatismes, sans toutefois sembler capable de les supporter. Mais le besoin de raconter ces événements traumatisants vient finalement combler sa défaillance, et l'aide ainsi à les accepter. Même dans l'endurance, il souffre pour deux : pour son père et pour lui-même, les deux intervertis. Il venge son père en faisant subir aux autres la trahison dont il a été victime.

Selon nous, les ressemblances qui existent entre les personnages cauwelaertiens et les personnes réelles ayant croisé le romancier ne sont pas le fruit de simples coïncidences, mais la preuve tangible d'un retour du refoulé qui s'opère inconsciemment. Les différents cancers aux guérisons inexplicables (présents presque dans chaque roman) racontent cette maladie (que l'auteur a vu attaquer la plupart de ses proches : sa mère,

<sup>584</sup> *Op. cit.*, Jean Guillaumin, *Le Moi sublimé*, p. 14.

<sup>585</sup> *Op. cit.*, DVC, *Le Père adopté*, p. 256.

<sup>586</sup> *Op. cit.*, Charles Mauron, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, p. 39.

<sup>587</sup> *Op. cit.*, DVC, *Le Père adopté*, p. 24.

<sup>588</sup> *Ibid.*, p. 226.

<sup>589</sup> *Ibid.*, p. 246.

l'ex-femme de son père et enfin son père, son complice et son héros, qu'il a vu courageusement souffrir et qui disparaît en 2007, après de longues années de combat), transformée en une hantise et expriment un fort désir de guérison. L'écriture lui permet donc, en un coup de crayon, de changer la donne, de tracer une autre fin, d'écrire un autre destin : il efface par son histoire le cancer, et par la force de ses idées il éradique la maladie dans la version fictive des faits. D'un trait de stylo, DVC se dote du pouvoir magique de la faire disparaître.

La récurrence du motif de l'œil dans les différents romans, avec toute la signification de cet élément, nous amène aussi à le considérer comme le Nom du père, la loi, la conscience et le surmoi, le Moi témoin et capable de connaissances.

De surcroît, des images telles que le voilier, la Côte d'Azur, qui apparaissent sans valeur fonctionnelle dans certains romans, sont comme des rejetons de l'inconscient faisant référence à des lieux et des activités qui ont marqué la mémoire visuelle de l'écrivain. Nous pouvons aussi citer la femme qui, sous des noms différents variant en fonction des romans, avale ses lentilles et tord ses cheveux. Il s'agit d'un personnage principal dans nombre de romans de l'auteur.<sup>590</sup> Elle est, à notre avis, le souvenir d'un visage cher et qui manque à ce dernier : en effet, le fait que, sans décrire précisément le personnage, il l'évoque régulièrement, montre qu'il s'agit d'une personne dont le souvenir s'est inscrit de manière indélébile dans sa pensée.

Certains personnages fictifs s'inspirent de personnes ayant existé dans la vie de l'écrivain, comme nous le prouvent les convergences qui se dessinent entre, d'un côté la grand-mère maternelle et le grand-père, et de l'autre, les grands parents fictifs de *Corps étranger*. Plusieurs héroïnes sont horticultrices comme la mère de l'écrivain et certains discours savants sur les oiseaux trouvent certainement leur source dans les études faites dans le cadre de l'activité de celle-ci. La mère cauwelaertienne est castratrice, elle a une fonction paternelle, à l'image des figures qui ont marqué la vie de DVC et celle de son père (les trois femmes sont Hortense, Suzanne et Paule Gigou). DVC avoue, à propos de sa mère :

(...) Elle faisait marcher tout son personnel à la baguette, et moi-même j'avais l'impression d'être traité comme un employé. En fait, je crois que j'avais besoin de reprendre le pouvoir sur elle avec ses propres armes (...) <sup>591</sup>

Le père, en revanche, assume quant à lui une fonction nourricière, presque maternelle. DVC dit : « *c'est toi qui me nourrissais, à cinq heures du matin. C'est en m'enfournant biberons et cuillères de phosphatine que tu avais commencé à me raconter des histoires qui allaient susciter ma vocation d'écrivain.* » <sup>592</sup> Cette oralité fait partie de l'acte d'écrire d'un romancier qui se définit comme « *conteur* ». Elle est, comme le montre la citation précédente, le premier des apprentissages paternels et elle aboutit à l'incorporation du père lui-même dans l'œuvre qui réunit ses histoires.

---

<sup>590</sup> Par exemple Livia dans *Les Vacances du fantôme* ou Cheyenne dans *Cheyenne*, *op. cit.*, p. 7.

<sup>591</sup> *Op. cit.*, DVC, *Le Père adopté*, p. 80.

<sup>592</sup> *Ibid.*, p. 245.

Le père cauwelaertien est un père qui dit « oui » au désir et « non » à la jouissance. En effet, le père a tout fait pour empêcher son fils de coucher avec sa petite amie, et pour ce faire, il ne cessait de passer et repasser devant la porte de leur chambre, attendant et faisant du bruit pour déranger le couple.

En cela, lors du premier amour du fils, le père est le premier rival de ce dernier, le double qui essaie d'évincer le fils de la vie de la femme, le tiers qui entrave le rapport avec la femme. DVC fait siens les mythes personnels du père. Parmi ces mythes, l'on trouve la scène du viol de Suzanne qui lui avait été racontée enfant, avec « *un point de vue* » manquant, à savoir « *celui de la victime* »<sup>593</sup>. D'ailleurs, cette scène l'a tellement traumatisé que l'auteur n'a eu de cesse de la reconfigurer dans la plupart de ses romans, tout comme le récit de la guerre qui accompagnait ce tragique épisode. Laquelle de ses héroïnes n'est pas victime d'un viol<sup>594</sup>? Nous émettons en l'occurrence l'hypothèse que certains prénoms qui se répètent de façon automatique correspondent à des personnes ayant une valeur significative pour l'écrivain comme « *Corinne, Karine, Laeticia, Nathalie et Valérie* ».

Le deuil implique une profonde tristesse. Mais petit à petit, l'on dépasse la tristesse et l'on fait le deuil. Puis, au-delà, intervient la phase de dépassement du deuil, avec la recreation, la reconstruction, la renaissance qui permet de surmonter le deuil destructeur et de continuer à vivre. En cela, le deuil est un outil de sublimation de la mort. Élisabeth de Franceschi a rapporté de Roger Dorey que toute création ne serait en fait qu'une « *re-création, une création seconde, mais dans un ordre entièrement nouveau* » ; or cette création impliquerait « *la reconnaissance et l'acceptation* » de la séparation et de la « *perte de l'objet partiel primordial.* »<sup>595</sup>

### 2.3.3- Éros et Thanatos

Élisabeth de Franceschi a écrit : « *La pulsion de mort est créationniste...* »<sup>596</sup> Elle affirme que cette pulsion est même une condition nécessaire pour créer : « *l'œuvre d'art ne saurait guère advenir sans l'intervention de la pulsion de mort.* »<sup>597</sup> Concernant précisément l'écriture comme acte créatif, elle écrit :

*Il semble que l'écriture, considérée par certains, notamment par Lacan, comme la sublimation par excellence, sublimation « pure » pour ainsi dire, se tienne en accointance plus directe et plus forte avec Thanatos que les autres formes de création artistique.*<sup>598</sup>

---

<sup>593</sup> *Ibid.*, p. 126 (sa grand-mère).

<sup>594</sup> Fabienne dans *La Vie interdite*, Cheyenne dans *Cheyenne*, Marine dans *Attirances*, Liz dans *Double identité*, Hélène dans *Les Vacances du fantôme...*

<sup>595</sup> Roger Dorey, *Réalité de la mort en psychanalyse*, in : Élisabeth de Franceschi, *Amor Artis : Pulsion de mort, stimulation et création*, *op. cit.*, p. 75- 76.

<sup>596</sup> *Op. cit.*, Élisabeth de Franceschi, *Amor Artis : Pulsion de mort, stimulation et création*, p. 16.

<sup>597</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>598</sup> *Ibid.*, p. 18.

Tous ces éléments nous semblent justifiables dans l'écriture cauwelaertienne. En effet, DVC écrit dans son autobiographie : « *les seules périodes vraiment suicidaires de ma vie, hors chagrins d'amour, se situent à neuf et dix-huit ans.* »<sup>599</sup> Au cour de ces deux périodes, l'auteur subit des stimulations importantes qui l'ont poussé à écrire. Son énergie productive s'est trouvée canalisée dans une création romanesque particulièrement dense. Cela a donné naissance à un premier roman refusé par les maisons d'édition, puis à un second qui fut le premier roman publié de l'auteur.

Rien n'est commun chez cet enfant précoce : ni la responsabilité qu'il ressent dès l'âge de sept ans, ni son enfance à jouer les écrivains. Puis adolescent, il décrit un jeune différent, confiant, unique, solitaire et qui souffre d'allergie.

En plus de la vulnérabilité liée à cette période, DVC était un jeune en concurrence avec son père. Très proche de celui-ci et très jaloux en même temps, il met en scène des personnages masculins qui reflètent cette relation de complicité et de rivalité. La duplicité du Moi, représenté par les personnages, prend racine dans le dédoublement de DVC et dans sa dualité. Plus précisément, cette dualité se compose d'une part, de sa propre personnalité (son lui-même en quelque sorte) et d'autre part, de ce qu'il est en tant que fruit de l'apport paternel, que ce soit au niveau de l'héritage comportemental ou génétique.

Durant sa jeunesse, DVC profite du fait d'appartenir à une famille soudée et particulièrement présente. Mais c'est aussi une période marquée par des échecs successifs et dissuasifs. Il écrit :

*Et quand ils m'écrivaient un truc plus personnel, c'était une lettre d'insulte, comme celle que je venais de recevoir, goutte d'eau qui faisait déborder le vase... J'étais en train de mûrir ma vengeance posthume en imaginant la une de Nice-Matin qu'aurait composée mon grand-père (« un écrivain de neuf ans accuse de son suicide un éditeur parisien »).*<sup>600</sup>

Cependant, à chaque fois que la pulsion de mort devient menaçante, Érôs ou la pulsion de vie, grâce à l'amour, lui donne la force nécessaire de continuer et de persévérer. Le rêve ainsi que la confiance d'autrui le motivent. Il se rappelle son père : « *Ton émerveillement réenchantait le monde. J'en oubliais mes échecs, mon projet de suicide et le désintérêt que ... Tu attendais la suite : il fallait fournir.* »<sup>601</sup>

Pour cet être en deuil, cette personne sensible, la femme est aussi une personne ressource, mais qui pourrait tout aussi bien devenir menaçante si elle l'attachait parce qu'elle représenterait alors la mort. D'ailleurs il écrit à son père dans son autobiographie :

*Quoi qu'il en soit, tu te méfiais de ma sensibilité, que tu pensais calquée sur la tienne. Tu me voyais déjà suicidaire, insomniaque, ne mangeant plus que des endives et me grillant la santé à coups de Lucky Strike. Tu ne voulais pas qu'à nouveau une femme me mette en danger. Et dans ton esprit, plus elle était belle, plus le danger serait grand.*<sup>602</sup>

---

<sup>599</sup> *Op. cit.*, DVC, *Le Père adopté*, p. 249.

<sup>600</sup> *Ibid.*, p. 250.

<sup>601</sup> *Ibid.*, p. 252.

<sup>602</sup> *Ibid.*, p. 224.



Comme nous l'avons dit plus haut, l'espoir et la confiance, le soutien et la force, le respect et la fierté l'ont aidé à surmonter la pente et à atteindre ses objectifs (signer le contrat) sans se démotiver. Le vouloir réussir et la croyance en ses capacités ont été plus forts que l'instinct de mort, au regard de sa création littéraire puis de sa vie. Il avait en lui une force et une énergie positives intrinsèques.

Pour DVC « la vie » est un ensemble de miracles renouvelés au sens de vies multiples, de renaissances continues et de dépassement de soi. Il écrit :

*(...) ce qui explique sans doute les limites entre le fictif et le réel soient si mouvantes dans mon esprit- non pas que je confonde les deux, au contraire : je sais par expérience que l'invention précède souvent la vie, et j'ai toujours eu à cœur de percevoir et transmettre ce que la réalité présentait de plus « inimaginable ».*<sup>603</sup>

L'invention qui précède la vie peut s'exprimer soit comme prémonition de l'avenir, donc l'œuvre est pré-voyante et l'écrivain se définit comme visionnaire ; soit comme motivation ; dans ce cas, nous sommes invités à comprendre d'après ce passage que l'image mentale<sup>604</sup> précède la fabrication (création) du personnage qui prend vie dans l'univers romanesque. Dans les deux cas, l'œuvre cauwelaertienne se veut une réalisation de ce qui est irréalisable dans le réel parce que « *inimaginable* ».

C'est pourquoi nous allons à présent entrer plus en détail dans l'étude d'un des trois traits caractéristiques que nous avons présentés. Car si au niveau du style, nous avons pu souligner l'importance du parallélisme dans la description ou de l'opposition quant au comique, reste à voir comment, dans l'écriture de DVC, l'approximation sert le fantastique. L'étude générique nous permettra ainsi de clore ce premier volet de notre réflexion concernant la signature Cauwelaert.

---

<sup>603</sup> *Ibid.*, p. 109.

<sup>604</sup> On retrouve ici encore la symbolique de l'œil et du regard.

## **CHAPITRE 3**

### **L'étude générique**

## CHAPITRE 3 : L'étude générique

Dans ce chapitre, nous allons voir que le fantastique (avec toutes ses angoisses) et l'humour sont également maniés par l'auteur dans une sorte de romans policiers. Ces trois dimensions qui rattachent l'écrit aux caractéristiques de trois genres (*genus*) différents qui peuvent paraître contradictoires, sont ici adroitement mêlées et génèrent une écriture toute particulière. Étudier les caractéristiques génériques revient alors à comprendre comment prend forme une création ou comment est généré l'écrit chez DVC. Sous la commune dénomination du terme « générique », nous entendons ainsi découvrir les différentes caractéristiques masquées qu'offre le texte.

### SECTION 1 : Le fantastique réaliste

#### 3.1.1- L'hésitation

Le surnaturel advient de manière très subtile dans les romans de van Cauwelaert. Il est différent d'un roman à l'autre avec cependant un point commun : l'étonnement du lecteur. Il est à la fois le *heimlich* (familier) et l'*unheimlich* pour reprendre le concept freudien.<sup>605</sup>

Le lecteur reste indécis, hésitant quant à l'origine de son irruption et à la logique de son apparition. En cela, il est partagé entre l'explication scientifique et l'envie de croire à l'inexplicable. Or l'auteur joue sur ce malaise et renforce ce dernier, en créant un univers propre aux romans fantastiques.

L'analyse de plusieurs éléments investis dans les romans cauwelaertiens montre au lecteur averti, comme nous allons le voir, que, quel que soit l'événement, il s'agit le plus souvent de la manifestation d'un refoulé déguisé, tel un revenant qui émerge, la volonté primordiale de l'écrivain étant bien celle de laisser le lecteur dans le doute. Tzvetan Todorov écrit au sujet du fantastique : « *L'hésitation du lecteur est donc la première condition du fantastique.* »<sup>606</sup> En effet, c'est le stratagème par excellence pour retenir l'attention du lecteur, comme l'a expliqué Sigmund Freud dans ses études :

*L'un des stratagèmes les plus sûrs pour provoquer aisément par des récits des effets d'inquiétante étrangeté, écrit Jentsch, consiste donc à laisser le lecteur dans le flou quant à savoir s'il a affaire, à propos d'un personnage déterminé, à une personne ou par exemple à un automate et ce, de telle sorte que cette incertitude ne s'inscrive pas directement au foyer de son attention, afin qu'il ne soit pas amené à examiner et à tirer la chose aussitôt au clair, vu que, comme nous l'avons dit, cela peut aisément compromettre l'effet affectif spécifique.*<sup>607</sup>

---

<sup>605</sup> Sigmund Freud, *L'Inquiétante étrangeté*, Paris, Gallimard, Collection idées nrf, n° 263, 1985. Dans *L'inquiétante étrangeté* (1919) : le malaise né d'une rupture dans la rationalité rassurante de la vie quotidienne. (Pour S. Freud, l'inquiétante étrangeté émane de complexes infantiles refoulés.)

<sup>606</sup> Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, « Points », 1970, p. 36.

<sup>607</sup> Sigmund Freud, *L'Inquiétante étrangeté*, p. 224.

Selon cette stratégie, l'explication finale d'un phénomène (si elle existe dans le récit) va donc agir comme une chute sur le lecteur maintenu en suspens pendant un bon moment. La coordination de l'événement sidérant et de son explication plausible reste toutefois ambiguë et non entièrement explicitée. Le fait « extraordinaire » est narré puis, aussitôt, comme juxtaposée, se trouve l'explication de ce fait. Cela place le lecteur face à une explication probable mais imposée, qu'il aurait pu établir par lui-même, en cherchant une logique rationnelle. Ce procédé est d'ailleurs comme un mode d'emploi commun à tous les textes de DVC.

Aussi, nous observons que l'univers fantastique semble s'écrouler sous des explications rationnelles, puis se reconstruire à nouveau. Comme si le narrateur essayait de jouer avec l'adhésion du lecteur : tantôt il tente de le convaincre et d'emporter son adhésion à ce monde fantastique qu'il invente et lui propose, tantôt il détruit l'illusion et ce monde s'écroule. À l'instar du héros double dans *Les Vacances du fantôme*, le lecteur hésite :

*- J'ai perdu la mémoire, Corinne.*

*Et je m'arrêtais, sidéré par ce prénom qui m'était venu spontanément aux lèvres et qui devait être le sien, puisqu'elle n'avait pas bronché. Je la lâchai, défaillant sous le poids de l'événement, car cette information que je croyais ignorer était la preuve qu'Antoine s'insinuait vraiment dans mon esprit. Et puis mon regard tomba sur la gourmette en argent portant son prénom, que j'avais dû enregistrer sans m'en rendre compte, absorbé par ma tentative de rapprochement.<sup>608</sup>*

Le fantastique serait un ensemble de « signes » que nous pourrions rattacher au simple hasard ou pour lequel nous n'aurions d'autre explication que le retour perturbant des morts et la communication entre les deux mondes. Tout dépend de l'interprétation qui convient au lecteur car l'essentiel se joue sur le plan verbal et syntaxique. Dans *Corps étranger*, le personnage raconte :

*Les étamines des lys étaient tranchées au ras de la corolle. Je reculai d'un pas, la gorge serrée par ce signe. Les endeillés me regardèrent. Je relevai la tête. Dans l'aveuglement du soleil entre les pins, Dominique me souriait. C'était doux, c'était drôle, c'était simple, c'était elle.<sup>609</sup>*

La confusion du présent et du passé amplifie ici le degré de l'ambiguïté, avec une coïncidence qui rend possible le fantastique. Dans ce même roman, l'étrange et le suspense vont de pair :

*Sans me donner le temps de creuser le suspense, je tâtonne sur les commandes de fonction, essaie de me rappeler la marche à suivre. Les mots Print text apparaissent sur le petit écran à quatorze signes, au hasard des gestes. J'appuie sur la touche Y, ravi de me souvenir qu'elle signifie yes en l'occurrence. Et je déchiffre le texte à mesure qu'il s'imprime.<sup>610</sup>*

Cette lettre rédigée auparavant par Dominique, « la femme-sœur »<sup>611</sup> du narrateur, qui vient de périr dans un accident de voiture apparaît soudain, une fois l'imprimante mise en marche. Le narrateur la lit et s'étonne

<sup>608</sup> *Op. cit.*, DVC, *Les Vacances du fantôme*, p. 75.

<sup>609</sup> *Op. cit.*, DVC, *Corps étranger*, p. 24.

<sup>610</sup> *Ibid.*, p. 66.

<sup>611</sup> *Ibid.*, p. 85.

de trouver que le contexte, valable à l'époque, est toujours valable à l'heure où il la lit. Il la prend donc pour un signe : un texte qui semble sortir de l'au-delà, adéquat au contexte de l'époque où il a été rédigé, mais aussi saturé d'explications en rapport avec le monde actuel bien qu'écrit et sauvegardé depuis un certain temps.

Dans *La Maison des lumières*, c'est dans un tableau que s'inscrit le fantastique. Il devient réel, la maison qui y figure s'allume et s'éteint successivement :

*Je sursaute. Les lumières orange viennent de disparaître sous mes yeux. Incrédule, je m'approche de la maison, recule, me décale sur la gauche, comme pour voir derrière le tronc d'arbre qui sépare les deux fenêtres. Le cœur battant, la bouche sèche, je me tourne vers le gardien qui vient d'abaisser l'interrupteur central. Je balbutie :  
- Pardon, mais... y a le tableau qui s'est éteint.<sup>612</sup>*

C'est surtout la réaction du personnage qui retient le lecteur dans la fascination devant le fantastique : « sursaute », « incrédule », « le cœur battant », « la bouche sèche ». Il subit les symptômes de l'inquiétude et est envahi de doutes, quand finalement une explication tangible vient à tomber : « abaisser l'interrupteur ». On comprend alors qu'il s'agit probablement d'un artefact produit par la projection de la lumière sur le tableau et l'effet de son interruption.

Dans un autre texte<sup>613</sup>, nous avons aussi relevé cette description :

*Je suis de plus en plus oppressé. J'ai la tête qui tourne, les oreilles qui bourdonnent. Une angoisse me noue le ventre, un instinct m'ordonne de décamper. Comme une bourrasque intérieure qui me fait vaciller, me pousse vers la porte. Je me sens indésirable, en danger et plein d'une colère inexplicable.*

L'angoisse croît avec le suspense et l'étrange. Dans un lieu où s'immisce le paranormal, la personne est comme liquéfiée. Elle perd la faculté d'analyser lucidement ce qui lui arrive. Un univers étrangement inquiétant se construit et le désarroi prend naissance. Si le fantastique pouvait être explicable, la fiction, en tant que monde imaginaire bâti à l'intérieur de l'écrivain, serait explicable à son tour.

Quoique le personnage se moque des faits fantastiques - ce qui réduit leur impact et perturbe le pacte d'adhésion entre l'écrivain et le lecteur - le balancement recrée le doute, l'indécision le renforce. Chaque fois qu'une phrase efface l'étrange, la phrase suivante le réécrit, comme un programme malveillant qu'on ne parvient jamais complètement à désinstaller.

Le fantastique est présent dans les œuvres de van Cauwelaert sous plusieurs formes. Il varie progressivement du merveilleux désirable, au dédoublement monstrueux et inquiétant jusqu'à la réincarnation des morts passant par l'existence bénéfique des fées bienfaitrices et la survenue des miracles et des prodiges. Il s'ajoute à la part humoristique ou au ton policier avec des dosages variés d'un roman à

---

<sup>612</sup> *Op. cit.*, DVC, *La Maison des lumières*, p. 18.

<sup>613</sup> *Op. cit.*, DVC, *La Nuit dernière au XV<sup>e</sup> siècle*, p. 57.

l'autre. Partout, néanmoins, ce fantastique s'accompagne d'un désir fort, voire acharné, de la part de l'écrivain de faire adhérer son lecteur à la possibilité de son arrivée.

Des propos discrets constituent une tentative de convaincre le lecteur à croire l'incroyable, pour lui qui reste accroché jusqu'à la fin au récit. Plusieurs techniques sont utilisées à cet effet. Nous évoquons divers paratextes à titre d'exemple. Dans *Karine après la vie*, en guise de remerciement, DVC écrit, après avoir recueilli plusieurs témoignages concernant des phénomènes surnaturels : « *Nos remerciements les plus profonds à ceux qui nous ont aidés et soutenus dans nos entreprises concernant la TCI<sup>614</sup> et avec qui nous sommes en permanent contact.* »<sup>615</sup> Toujours s'appuyant sur des études, thèses et découvertes scientifiques, il introduit le fantastique dans ses romans et remercie ceux qui lui en ont fourni des preuves dans la vie réelle, comme il le fait dans les remerciements à la fin du roman *Hors de moi*.

En revanche, DVC met en garde le lecteur dans *Un objet en souffrance* en écrivant : « *Cet ouvrage est une œuvre de fiction. Toute ressemblance avec des personnes existantes ou ayant existé serait fortuite et relèverait d'une simple coïncidence.* » Pareillement, dans *L'Apparition*, une note de l'auteur apparaît à la fin de l'ouvrage où il s'exprime en ces termes : « *Ce livre est un roman. Si les faits relatés sont conformes aux documents et aux témoignages retenus par l'histoire, leur interprétation n'engage que moi.* »<sup>616</sup>

Ainsi laisse-t-il planer l'ombre d'un doute sur l'existence des phénomènes surnaturels. Non seulement il investit le fantastique dans le contexte romanesque, mais surtout il l'étend au référent dans le monde réel. Charles Grivel explique le fantastique avec ces mots : « *Ainsi le fantastique intervient-il à la place d'un savoir mis en doute, comme la hantise de ce savoir, ou son ombre portée.* »<sup>617</sup>

Ceci explique la motivation qui se cache derrière ce sujet très cher à DVC. Ayant des doutes, il cherche, se documente, et à partir de la matière à sa disposition, il expose, affabule et développe. DVC s'inspire d'un fait réel puis se documente et rassemble les informations scientifiques dans l'objectif de créer son monde fictif. Certains de ses romans sont de véritables sources d'informations sur des études scientifiques, des découvertes biophysiques, des recherches sur des phénomènes paranormaux qui sont innovants et tournent tous autour de la question de la mort, cette « *near death experience* »<sup>618</sup> à laquelle il tente de trouver des réponses.

Il puise ses sujets dans la science-fiction et prévoit ce que pourrait subir l'homme si, un jour, il utilisait des machines sophistiquées qui le projetteraient dans un monde parallèle. Une autre fois, il nous livre des explications scientifiques : « *... ce genre de visions s'expliquait par la kétamine, un anesthésique dissociatif que sécrète le cerveau quand il est privé d'oxygène* »<sup>619</sup>, puis il nous expose la théorie du « *moi*

---

<sup>614</sup> *Op. cit.*, DVC, *Karine après la vie*, p. 13.

Transcommunication instrumentale, terme évoqué dans le roman *Karine après la vie*, *op. cit.*, p. 12.

<sup>615</sup> *Ibid.*, p. 183.

<sup>616</sup> *Op. cit.*, DVC, *L'Apparition*, p. 212.

<sup>617</sup> *Op. cit.*, Charles Grivel, *Fantastique et Fiction*, p. 26.

<sup>618</sup> *Op. cit.*, DVC, *La Maison des lumières*, p. 60.

<sup>619</sup> *Ibid.*, p. 89.

*superlumineux du physicien Régis Dutheil* », <sup>620</sup> ou nous donne la définition de ce qu'est un « *tachyon* ». <sup>621</sup> Ailleurs, il évoque des inventions techniques : « *une sorte de magnétophone à parabole.* » <sup>622</sup> Il cite des chercheurs qui existent réellement et qui mènent des études sur des sujets controversés comme par exemple « Vladimir Raïkov » <sup>623</sup>, « Ian Stevenson » <sup>624</sup>, « René Pécoc'h » <sup>625</sup> et d'autres <sup>626</sup>.

Tous ces romans inventés prennent naissance à la même source : un désir fort que le fantastique soit ou devienne réel et qu'il y ait une vie après la mort. Sigmund Freud écrit à ce propos :

*... qu'un effet d'inquiétante étrangeté se produit souvent et aisément, quand la frontière entre fantaisie et réalité se trouve effacée, quand se présente à nous comme réel quelque chose que nous avons considéré jusque-là comme fantastique, quand un symbole revêt toute l'efficiace et toute la signification du symbolisé, et d'autres choses du même genre. C'est là-dessus que repose également une bonne part de l'inquiétante étrangeté inhérente aux pratiques magiques. Ce qu'il y a d'infantile là-dedans, et qui domine aussi la vie psychique des névrosés, c'est l'accentuation excessive de la réalité matérielle, trait qui se rattache à la toute-puissance des idées.* <sup>627</sup>

En cela on peut rapprocher le terme *heimlich* dont la base est *heim*, le foyer (d'où la notion de familiarité rassurante), du terme *geheimnis* qui signifie secret. Ce qui est familier est « ce qui doit rester caché ». Mais lorsque le *heimlich* bascule et devient, par le préfixe antinomique, *unheimlich* et que « ce qui devait rester caché » apparaît soudain, insufflant l'inquiétant dans une situation, alors se libère l'angoisse voire l'épouvante, créant le malaise.

Or le fantastique est une fiction. Bien qu'ils puissent être fondés sur des faits réels rapportés par de vrais témoignages, les sujets inventés dans les romans restent fictifs, affabulés par un narrateur, créés par un auteur en fonction de ses propres angoisses et ses propres désirs. Ce sont surtout les personnages qui portent ce fantastique, qui sont des êtres fantastiques : des revenants, des dédoublés ou des miraculés chez DVC.

Quant aux autres éléments de la fiction, ils ne semblent pas être modifiés au service du fantastique : ainsi, le temps reste cyclique, le lieu reste ordinaire et ce, à l'exception de deux romans où le temps appartient au monde fantastique comme *La Nuit dernière au XV<sup>e</sup> siècle* et *La Maison des lumières* où l'espace n'est autre qu'un tableau de peinture. Toutefois, cette déformation spatio-temporelle est l'un des caractères du fantastique permettant à l'auteur qui n'est qu'« *un rêveur lucide* » <sup>628</sup> de représenter toutes les fantaisies ou extravagances qui appartiennent à son monde onirique.

---

<sup>620</sup> *Ibid.*, p. 106. (Théorie qui existe réellement et n'est pas le fruit de l'imagination de l'écrivain)

<sup>621</sup> *Ibid.*, p. 106, le tachyon est une particule hypothétique se déplaçant à une vitesse supérieure à celle de la lumière dans le vide.

<sup>622</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>623</sup> *Op. cit.*, *La Nuit dernière au XV<sup>e</sup> siècle*, p. 159.

<sup>624</sup> *Ibid.*, p. 243.

<sup>625</sup> *Ibid.*, p. 220.

<sup>626</sup> Vladimir Raïkov est un psychologue russe qui a dirigé le centre psychoneurologique de Moscou. Il a travaillé sur la réincarnation artificielle ; Ian Stevenson (31 octobre 1918 - 8 février 2007) est un professeur et un psychiatre, notamment connu pour ses travaux sur la réincarnation. Quant à René Pécoc'h, il est médecin et a réalisé dans les années 1980 des expériences sur la psychokinèse avec des poussins. Il a pu démontrer, comme l'explique DVC dans *Dictionnaire de l'impossible*, le pouvoir de la pensée. DVC, *Dictionnaire de l'impossible*, Paris, Plon, 2013, p. 26.

<sup>627</sup> *Op. cit.*, Sigmund Freud, *L'Inquiétante étrangeté*, p. 251.

<sup>628</sup> *Op. cit.*, DVC, *La Maison des lumières*, p. 45.

À ce niveau, le fantastique est un indice qui nous permet d'élucider, de partager la vie intérieure imaginative et la vie extérieure réelle tout en déchiffrant les angoisses de DVC. Marcel Schneider<sup>629</sup> explique bien ce procédé en affirmant que : « *Le fantastique explore l'espace du dedans ; il a partie liée avec l'imagination, l'angoisse de vivre et l'espoir du salut.* »<sup>630</sup> L'univers fantastique ainsi créé sera en effet un champ permettant d'accéder à la mouvance de la psyché de DVC, à ses fantasmes et à ses désirs refoulés.

Au final, toutes les apparitions incongrues dans les romans de DVC trouvent leur signification dans l'étude de l'inconscient et du mythe de l'auteur.<sup>631</sup> Si DVC écrit dans son roman : « *C'est le rôle des artistes d'ouvrir des mondes parallèles, des issues de secours pour les existences brisées, les destins qui ne mènent à rien* »<sup>632</sup>, quel pouvoir double accorde-t-il donc à l'artiste si celui-ci nous emmène dans un monde où tout est possible, où l'irréalisable se réalise ?

Quand nous parlons de fantastique, nous ne pouvons nous passer d'évoquer Hoffmann qui était pionnier dans ce genre. Bien que le fantastique cauwelaertien soit différent de celui de Hoffmann, certains points les rapprochent. L'amour du rire fait que l'extraordinaire est traité chez ces deux écrivains avec humour.

Si le comique hoffmannien est un mélange volontaire ou involontaire de comique absolu et de comique significatif, celui de DVC relève surtout de l'esprit et d'un regard critique sarcastique. Le fantastique hoffmannien est romantique, mais sa connaissance précise et son observation perspicace des petits détails de la vie réelle permettent de parler d'un « réalisme fantastique ». Quant à DVC, nous l'avons qualifié de « fantastique réaliste » puisque cet écrivain aborde ce genre sous d'autres angles. Il raconte des faits possibles mais inexpliqués sans être pour autant inexplicables, et essaie de transmettre au lecteur, non la peur, mais davantage la curiosité et la croyance que ces différentes expériences peuvent survenir.

### 3.1.2- Discours et personnages

Charles Grivel décrit le texte comme un écran où le fantastique s'imprime comme les empreintes laissées par un stylet venu graver des mots dans une tablette de cire. Il écrit à ce propos :

*C'est un texte qui produit le fantastique, c'est un récit, de la forme-mots, de la figure-traits, du trouble sur les traits, les mots, du pointillé, du suspendu. Le fantastique est une façon de présenter les choses par un travail dont le rêve fournit assez bien le modèle. Y compris l'intention fondatrice. Le texte est un écran ; le fantastique vient marquer sur l'écran ; affaire de mouvement ; suscitation puis retenue ; comme sur l'ardoise magique : cela peut, tout à coup, n'avoir point été. Mais vous l'aurez vu, et vous recommencerez.*<sup>633</sup>

<sup>629</sup> Écrivain français (11 août 1913 - 22 janvier 2009) qui fut récompensé par le prix de la langue française en 1996. Il a écrit une trentaine de romans parmi lesquels nous citons *Le Vampire de Düsseldorf*, *Les colonnes du temple*, *Le guerrier de pierre*.

<sup>630</sup> Marcel Schneider, *Histoire de la Littérature fantastique*, Paris, Fayard, 1985, p. 148- 149.

<sup>631</sup> Cf. supra : chap. 2, section 3.

<sup>632</sup> *Op. cit.*, DVC, *La Maison des lumières*, p. 148.

<sup>633</sup> *Op. cit.*, Charles Grivel, *Fantastique et Fiction*, p. 99.



Parler du texte, c'est parler du discours qu'il contient et véhicule, c'est considérer l'utilisation des mots, la structure des phrases et la progression du récit : c'est étudier ou voir tout ce qui est verbal. Le texte, là où s'insinue le fantastique, est parcouru de modalisateurs reflétant l'incertitude, comme dans cette phrase que Jean-Luc Talbot prononce devant l'étrange : « *Peut-être qu'elle passe son temps à jouer les entremetteuses entre le monde invisible et les invités d'un soir. La postière des âmes en peine...* »<sup>634</sup>

On souligne aussi l'emploi d'ellipses qui contribuent à introduire un trouble, de nombreuses phrases interrogatives, exclamatives, comme celle-ci qui révèle le caractère pressant du paranormal : « *Il me faut des feuilles, vite ! C'est un message pour vous ! Une femme !* »<sup>635</sup> dit la factrice qui recueille les messages d'Isabeau et les transmet.

Chez DVC, ces éléments concourent tous à mettre en place l'*unheimlich*. Ainsi le fantastique est possible grâce au texte. C'est le verbe qui lui permet d'exister. Ce sont les phrases qui le créent, l'inventent. C'est le texte qui le raconte et le présente comme existant. L'écrit, avec son champ lexical et ses personnifications, est un écran où se projettent des explications fantasques et fantastiques car elles ne peuvent exister que dans l'imaginaire. C'est ainsi qu'est décrit le célèbre tableau de René Magritte *L'Empire des lumières* :

*Le tableau se nourrissait des énergies vitales, absorbait les fantasmes et les meilleurs souvenirs des esprits flottant entre deux mondes, momentanément sous le régime de séparation des corps, et les renvoyait après usage dans leur enveloppe terrestre.*<sup>636</sup>

Autre exemple, DVC écrit dans *La Maison de la lumière* :

*[...] et soudain je sors de moi à une vitesse hallucinante. Je traverse la maison des lumières, le plafond, le toit-terrasse, les nuages au-dessus du lac, et je fonce dans le cosmos au milieu des étoiles.*<sup>637</sup>

Or un mort ne parle pas, une âme ne peut s'exprimer de façon audible, l'être humain ne vole pas. C'est par le discours qui présente, représente, que tout cela est possible.

Autre procédé, récurrent chez DVC, la technique des monologues qui laissent penser que quelque chose va arriver. Ils énumèrent toutes les possibilités et les perceptions qui permettent d'appréhender le surnaturel. Dans *La Nuit dernière au XV<sup>e</sup> siècle*, Jean-Luc Talbot se doute de quelque chose, il a un pressentiment, il dit :

*Une curieuse sensation de douceur émane de cette architecture austère. Je me sens bien. En confiance – moi qui demeure toujours sur la défensive et en alerte dans le cadre de vie des contrôlés, traquant l'indice, le climat, l'intuition propices à révéler la fraude.*<sup>638</sup>

---

<sup>634</sup> *Op. cit.*, DVC, *La Nuit dernière au XV<sup>e</sup> siècle*, p. 51.

<sup>635</sup> *Ibid.*

<sup>636</sup> *Op. cit.*, DVC, *La Maison des lumières*, p. 65.

<sup>637</sup> *Ibid.*, p. 93.

<sup>638</sup> *Op. cit.*, DVC, *La Nuit dernière au XV<sup>e</sup> siècle*, p. 26.

Cette sensation douteuse dont il est question, a pour conséquence de mettre en avant les éléments susceptibles de relever du domaine de l'extraordinaire. Ainsi en est-il, dès la première page, de la phrase « *l'homme qui se meut en son nom* » servant à désigner le personnage de Jean-Luc Talbot. Plus loin, l'on annonce une tempête qui forcera ce dernier à passer la nuit au château des contrôlés (une idée qui renforce le malaise identitaire). Enfin un autre exemple se trouve dans la sensation de douceur et de « *familiarité* »<sup>639</sup> (qui n'est pas sans rappeler l'inquiétante étrangeté de Freud), ressentie par le personnage, et qui semble pourtant curieuse et inhabituelle.

On peut aussi trouver l'intervention d'un personnage adjuvant, qui informe le héros, le guide, et l'aide à rationaliser ce qui lui arrive, ou tout au moins qui adhère et croit à l'inexplicable avec lui.

Dans *La Nuit dernière au XV<sup>e</sup> siècle*, le fantastique se déroule page après page utilisant tous les moyens pour s'accréditer (tarot, lecture des marcs, pendule, prophétie, ange-gardien ...) <sup>640</sup> Ce sont les points de vue des autres qui renforcent peu à peu l'entrée dans le fantastique, ce sont leurs paroles qui lui donnent naissance et le rendent réalisable : « *Vous êtes parti au XV<sup>e</sup> siècle, dans la mémoire d'Isabeau* » <sup>641</sup> explique la factrice à Jean-Luc Talbot dans *La Nuit dernière du XV<sup>e</sup> siècle*.

Enfin, on comprend que DVC développe, par l'intermédiaire de ses personnages, ses propres croyances. Il écrit :

*Moralité : le travail de notre imaginaire crée des formes-pensées aussi denses- et parfois perceptibles- que le contenu de notre mémoire.*<sup>642</sup>

Et, dans ce même roman, il évoque comme suit la puissance des idées dont Sigmund Freud a parlé :

*(...) n'oubliez pas une chose : la puissance de la pensée. C'est elle qui va chercher l'information où elle se trouve, par intuition, logique ou télépathie- afin de se rassurer, de se mentir, de se convaincre.*<sup>643</sup>

Les thèmes du fantastique comme le retour en arrière, la réincarnation, le fait de rajeunir, de se dédoubler, c'est une imagination qui (se) les présente.

Au fur et à mesure de sa progression, le récit avance vers son envers. Il s'efface. Il s'estompe. Les mots servent à instaurer le monde du doute et une sensation de peur. Le discours nous dit à la fois une chose et son contraire.

Certains motifs, tels que l'œil et le miroir, facilitent aussi la représentation du fantastique qui est une représentation de l'imaginaire, de l'incompréhensible. Le miroir, selon Jacques Lacan qui parle pour la première fois du « *stade du miroir* » en 1936 au congrès de Marienbas, est l'avènement du narcissisme intimement lié à la mort survenant au moi qui jusqu'à ce moment-là vit comme uni avec le corps de la mère.

---

<sup>639</sup> *Ibid.*

<sup>640</sup> *Ibid.*, p. 67.

<sup>641</sup> *Ibid.*, p. 109.

<sup>642</sup> *Ibid.*, p. 86- 87.

<sup>643</sup> *Ibid.*

Ce n'est pas en voyant son image dans le miroir que l'enfant se reconnaît mais en reconnaissant l'image de sa mère, l'Autre, qu'il connaît dans la réalité, qu'il peut authentifier son image et parcourir le processus de l'identification. C'est par la suite qu'il s'approprie son image et l'intériorise. Le miroir permet donc de franchir plusieurs étapes : le formalisme du moi (identification de la personne à l'image qui se forme), l'agressivité afin de gagner sa place sur l'autre et s'imposer à lui et enfin la mise en place de l'objet du désir (qui se réfère à l'objet du désir de l'autre).

Le miroir est donc par excellence le symbole de l'image virtuelle d'une réalité. Cette image peut être déformée, modifiée, amplifiée, en fonction de l'impression et de la psychologie de la personne qui la recueille. Elle joue un rôle dans l'*unheimlich*. Le héros surpris et incrédule a besoin de se regarder dans un miroir pour comprendre, pour transpercer l'image vers les profondeurs de son âme :

*Après m'être passé de l'eau sur la figure, je me dévisage avec insistance dans le miroir. Je me raisonne, je me rassemble, je me réintègre.*<sup>644</sup>

Le miroir participe ainsi à la mise en évidence du fantastique. Le héros voit l'invisageable se matérialiser :

*(...) je touche les traits que me renvoie la glace. Je ne rêve pas. Je suis cet homme plus vieux que moi, cette tête qui ne me dit rien.*<sup>645</sup>

Dans la plupart des romans cauwelaertiens, le fantastique naît du choc visuel : quand le héros voit ce qu'il ne devrait pas voir.

Par exemple, nous remarquons ceci dans *Les Vacances du fantôme*. C'est à ce moment-là que l'inquiétante étrangeté commence. L'écrivain écrit :

*Terrassé, je regardais l'apparition de Roger Croutin dans la blouse tachée, et l'impression de me trouver devant un miroir était d'autant plus forte que mes traits, de l'autre côté du comptoir, exprimaient la stupeur qui me paralysait.*<sup>646</sup>

Le fantastique dans un récit, et grâce à ce récit, agit sur le lecteur comme une illusion ou l'interprétation erronée et personnelle d'un fait. Cette illusion est rendue possible grâce à l'œil et au cerveau qui contrôle les organes de la vue et de la pensée. Et surtout grâce à l'écriture. En fait l'écriture impose une logique au lecteur. Comme l'a dit Jean Bellemin Noël<sup>647</sup>, homme de lettres qui s'est intéressé à la psychanalyse :

*Nous ne voyons pas la réalité- cette représentation de la représentation de la réalité- cette représentation est un récit qui a lieu dans l'œil porteur du regard. Cela veut dire que la perception visuelle n'est pas un simple*

---

<sup>644</sup> *Ibid.*, p. 119.

<sup>645</sup> *Op. cit.*, DVC, *Les Vacances du fantôme*, p. 11.

<sup>646</sup> *Ibid.*, p. 56.

<sup>647</sup> Jean Bellemin Noël (Né en Isère en 1931) est agrégé de lettres classiques. Il a fourni de nombreuses publications et écrit de nombreux ouvrages sur la psychanalyse et la littérature, parmi lesquels : *Psychanalyse et littérature*, *Interlignes*, *La Textanalyse*, *Biographie du désir*, *L'Inconscient du texte*.

*enregistrement, et que le mécanisme de la vision conceptualise l'information reçue [...] Ouvrir les yeux, c'est déjà penser.*<sup>648</sup>

Et Charles Grivel de rajouter : « *Un texte est un mécanisme qui permet de projeter la vue du regardé sur le regardant.* »<sup>649</sup> Des deux citations précédentes nous déduisons que le texte fantastique, qui relate et donne à voir un monde à part en le représentant, agit sur le lecteur, dans le sens où ce dernier s'y projette, le dénie, l'interprète en fonction du degré de son adhésion et de sa rationalisation.

Une autre technique qui sert le fantastique dans les œuvres de DVC, est celle de l'enchâssement ou mise en abyme qui transporte le lecteur d'un monde à un autre : il passe successivement du monde réel au monde fictif du roman, puis au monde fantastique et peut, alternativement, au gré de sa *fantasy*, y faire des va-et-vient. Ces différents univers existent sans frontières, il suffit d'une expérience « *hors normes* » pour accéder à l'un d'eux et en revenir enrichi, meilleur. Pourquoi ? Parce que lorsque l'homme explore ces mondes, il se connaît mieux : il navigue à l'intérieur de lui-même et découvre son moi profond et son essence. Parfois, il découvre sa face monstrueuse cachée et les vices de sa personnalité masquée, comme c'est le cas pour l'avocat Antoine de Latour Jacob dans *Les Vacances des fantômes*. Il se sent sidéré, choqué, mais continue à vivre, tantôt en essayant de redresser un comportement tordu, tantôt en se laissant aller parce que la nature humaine prend le dessus. De toute manière, après cette expérience, quelle que soit la conduite qu'il adopte, il aura appris sa propre vérité. Il aura compris sa nature. Il se transcende et sa vie insignifiante trouve finalement une raison d'être. « *Cette maison, c'est toi.* »<sup>650</sup>

### 3.1.3- La signification du fantastique

Charles Grivel note :

*[...] dans la mémoire, les objets se trouvent suspendus, dévoyés, vieillis, « libres », c'est ainsi qu'ils peuvent trouver à me servir. Ils errent, articulés comme j'imagine qu'ils doivent, « puzzlables », en quelque sorte, ôtables, modifiables, modulables. La mémoire est bourrée de signifiés usés, de signifiants branlants, ou plutôt : il n'y a plus en elle que des signifiants propres à la combinaison. Dans la mémoire, tout est signe et je m'en sers en écrivant.*<sup>651</sup>

Il écrit aussi, au sujet du choix du fantastique comme genre et dans son rapport au jeu :

*Le fantastique est une activité imaginaire, sans doute, à partir d'un texte, ou dedans une image ; je le compare au ludique, qui est la capacité de combiner, de solutionner, de vaincre, et la fantaisie, qui est la capacité de produire de l'inattendu, dans les limites de l'agréable. Le fantastique, se distingue de ces deux facultés en ce qu'il joue de l'étrange pour engendrer dans l'esprit –par texte interposé– un trouble déplaisant, cependant fascinant.*<sup>652</sup>

<sup>648</sup> Jean Bellemin Noël, « la pensée visible », dans *Le Récit et sa représentation*, Colloque de Saint-Hubert, Payot, 1978, p. 72-73.

<sup>649</sup> *Op. cit.*, Charles Grivel, *Fantastique et fiction*, p. 101.

<sup>650</sup> *Op. cit.*, DVC, *La Maison des lumières*, p. 89.

<sup>651</sup> *Op. cit.*, Charles Grivel, *Fantastique et fiction*, p. 40.

<sup>652</sup> *Ibid.*, p. 30.

Construire un univers fantastique relève de la faculté du jeu, chère à l'enfant, qui l'aide à la fois à découvrir et à comprendre et par la suite à se développer et progresser dans le monde où il évolue. Les textes de DVC mettent en évidence l'activité ludique de l'écrivain qui s'amuse à créer par mimétisme un monde réaliste peuplé par des êtres fictifs, fantastiques qui apparaissent et disparaissent, où les lecteurs sont invités à entrer et sortir, où le charme est rompu par la seule volonté de l'écrivain qui agence, enchaîne et organise son récit. Il rajuste selon ses envies de voir, transforme au gré de son désir.

Dans la recherche effrénée d'une signification fantastique, DVC transforme son texte en récit surchargé d'indices où il épuise les signes de l'inexplicable et utilise à la fois le fantastique, la *fantasy* et la science-fiction. Il bâtit un cadre correspondant à ce qu'il a en tête, en l'ancrant de façon excessive dans le réel afin de donner plus de force et de vérité au surgissement du fantastique et à l'irruption du surnaturel. Il décrit un lieu vraisemblable, duquel émane une sensation de malaise, une impression d'inquiétante étrangeté, et d'où ressort un pouvoir envoûtant, investissant les dimensions matérielles de la toute-puissance des idées. Telle cette description dans *La Nuit dernière au XV<sup>e</sup> siècle* :

*Un silence total régnait sur le domaine. Pas le moindre souffle de vent dans les branches, pas un chant d'oiseau, par un bruit de tracteur : aucun signe d'activité humaine ou autre. Les portes de la petite chapelle étaient ouvertes, je me suis approché. Une forte odeur de champignon et de plâtre humide m'a saisi à la gorge. Un dallage affaissé, huit bancs, un autel recouvert de dentelle, des saints en extase sur les vitraux, une voûte bleue décrépite semée d'étoiles entre les taches de salpêtre. Immobile sur le seuil, j'imaginai en surimpression les personnages costumés d'un mariage, la liesse et la tristesse mêlées d'une fête obligée... J'allais entrer quand un héron m'a survolé, en direction de l'étang qu'on apercevait derrière les dépendances.*

*Je me suis arraché à la bizarre attraction qu'exerçait la chapelle ; ce n'était pas le moment de céder aux sirènes du passé.*<sup>653</sup>

La description détaillée d'un lieu où la vie s'est arrêtée, où l'image semble figée telle une photographie, le moment interrompu, avec comme seule présence vivante celle des champignons associés à la mort et celle du héron (symbole de la curiosité abusive et des sciences divines) nous met en attente d'une irruption surnaturelle et éveille en nous, à l'instar du personnage qui regarde, un sentiment d'inquiétante étrangeté. Cette description relativement longue est insérée juste avant la fin du roman, prolongeant l'effet du fantastique, comme si le charme ne se rompait pas.

Dans cet autre roman<sup>654</sup>, le personnage est dans le monde merveilleux des enfants, celui d'*Alice aux pays des merveilles*. Il écrit : « *Je suis à l'échelle. Tout s'est agrandi dans le tableau – ou bien c'est moi qui ai rapetissé.* »

Après une longue quête d'explications surnaturelles où le personnage observe par la science, la religion, la psychologie, le paranormal, les causes d'un phénomène, il accède à un pouvoir immense, celui d'écrire la fin, de « *modifier le cours des choses* »<sup>655</sup> pour y mettre un point final. Il se dote d'une extraordinaire

<sup>653</sup> *Op. cit.*, DVC, *La Nuit dernière au XV<sup>e</sup> siècle*, p. 163- 164.

<sup>654</sup> *Op. cit.*, DVC, *La Maison des lumières*, p. 45.

<sup>655</sup> *Op. cit.*, DVC, *La Nuit dernière au XV<sup>e</sup> siècle*, p. 218.

faculté : « *la puissance des idées* »<sup>656</sup>. Il cherche ainsi à prouver qu'avec la volonté, l'homme peut tout faire car comme il l'écrit : « *la conscience crée le monde.* »<sup>657</sup>

Si nous reprenons le concept de Husserl, base de la phénoménologie : « *toute conscience est conscience de quelque chose* » distinguant d'une part « *l'acte de pensée* » puis « *l'objet intentionnel de la pensée* ». N'oublions pas que le corps est, selon ce concept le constituant de l'ouverture perceptive au monde. Husserl crée ainsi les couples corps/conscience et sujet/monde et c'est pour lui cette relation intentionnelle qui unit le sujet aux choses et à autrui. Or il est clair que DVC fait sien ce concept dans ses écrits.

Par ailleurs, le monde onirique est une échappatoire à la dureté de la vie réelle. D'ailleurs, DVC écrit dans *La Maison des lumières* : « *Magritte t'offre une solution onirique plus facile à gérer que la réalité brutale...* »<sup>658</sup> Le rêve lui permet de déjouer ses désirs, de les réaliser. Dans le monde des adultes, grâce au fantastique, DVC redevient un enfant, insouciant et libre, qui peut représenter le monde qu'il a envie de voir, d'imaginer, et de créer. Il peut, par le fantastique, changer les réalités difficiles à admettre et qui sont pesantes telles que la maladie, l'échec, les limites, la mort. Finalement, il l'utilise pour enlever la barrière entre la vie et la mort, et en expérimentant des vies multiples, pour surmonter le mal et la maladie. C'est un mécanisme de défense contre l'angoisse, la dépression et le pessimisme. Ce genre apporte donc une solution curative aux angoisses de l'écrivain et à ses désirs refoulés. Le personnage du psychologue qu'il introduit dans son roman *La Nuit dernière au XV<sup>e</sup> siècle* explique ses visions fantastiques en ces termes :

*C'est classique. Son anima écrit des lettres à son animus. Voilà. Ce que vous appelez « écriture automatique » n'est qu'une réaction musculaire inconsciente, qui permet de transgresser la censure du surmoi afin d'exprimer ses pulsions et ses blocages. (...) Freud et Lacan ont eu le cas. (...) Sachez que tout, je dis bien tout, est psychosomatique. (...) L'hypnose est le seul phénomène paranormal qui soit réel : je l'utilise en thérapie.*<sup>659</sup>

Il n'est pas un hasard si la dernière explication recherchée par le personnage au phénomène paranormal s'avère la psychologie. Après avoir parcouru la métaphysique, la science et autres, il ne reste à l'être humain que de se tourner vers lui-même pour trouver la réponse, la vérité. Dans ses écrits, DVC invente sciemment le personnage du psychologue. Sur un autre plan, la psychologie sert à donner une explication à tout le délire que le personnage raconte et qui frôle parfois la folie et l'obsession. DVC l'écrivain donne lui-même des pistes à ses lecteurs qui veulent comprendre sa personnalité. Nous déduisons cette opportunité de ce qui suit :

*(...) il m'a proposé trois options : l'expansion de conscience, la régression sous contrôle ou la suggestion post-hypnotique. La première consiste à chercher dans mon enfance les traumatismes à l'origine de ma névrose actuelle, la deuxième à me faire revivre l'existence antérieure que je crois avoir menée, la troisième à me reprogrammer en effaçant de mon subconscient l'obsession médiévale (...)*<sup>660</sup>

---

<sup>656</sup> *Ibid.*, p. 221.

<sup>657</sup> *Ibid.*, p. 220.

<sup>658</sup> *Op. cit.*, DVC, *La Maison des lumières*, p. 90.

<sup>659</sup> *Op. cit.*, DVC, *La Nuit dernière du XV<sup>e</sup> siècle*, p. 151, 152, 153.

<sup>660</sup> *Ibid.*, p. 199.

Il suggère par ailleurs à son lecteur, de façon sous-jacente, de lire le texte à travers le prisme de la psychologie, notamment quand le psychologue propose à son héros : « *Si vous voulez un conseil, c'est une histoire que vous devriez écrire : je vous recommanderai des éditeurs.* »<sup>661</sup>

Dans le cadre de cette étude générique, contrastant avec ces atmosphères relevant du fantastique, nous allons maintenant nous intéresser à un second aspect très présent dans les œuvres de DVC, la verve comique.

## SECTION 2 : La verve comique

### *3.2.1- Le mot d'esprit*

Les phrases qui provoquent le rire foisonnent dans les romans de DVC. Ces phrases sont construites de telle sorte que leur forme et l'ingéniosité de leur composition prêtent au rire. Elles sont tantôt comiques, tantôt humoristiques et la plupart du temps fondées sur un mot d'esprit. Jean Émelina écrit : « *Rien, absolument, n'échappe au rire. Ce n'est pas une affaire de matière, mais de manière, de contexte et de perspectives.* »<sup>662</sup>

Ce ne sont pas les mots qui manquent à DVC, lui qui excelle dans leur maniement, leur mariage et qui les trie avec justesse et économie pour convenir au contexte qu'il pose et aux perspectives qu'il vise. Par exemple, il dit : « *C'est quand on a tout perdu qu'on se retrouve.* »<sup>663</sup> Cette phrase courte, contradictoire, résume en quelques mots le pouvoir de l'homme de rebondir et de se relancer dans la vie. Elle donne en quelque sorte du courage et de l'espoir.

Il s'agit donc de dévoiler l'intentionnalité de l'auteur. Par l'écriture, DVC cherche à plaire au lecteur et à l'amuser en racontant des « *histoires à dormir debout* »<sup>664</sup>, de drôles d'anecdotes, des récits biscornus mais amusants, contenant des portraits comiques. Subtilement, il glisse aussi dans ses textes des passages ironiques voire satiriques. Aussi ses personnages bien parlant émaillent-ils leurs dialogues de mots d'esprit.

---

<sup>661</sup> *Ibid.*, p. 200.

<sup>662</sup> Jean Emelina, *Le Comique*, Paris, SEDES, 1991, p. 13.

<sup>663</sup> *Op. cit.*, DVC, *Les Témoins de la mariée*, p. 21.

<sup>664</sup> *Op. cit.*, DVC, *La Nuit dernière au XV<sup>e</sup> siècle*, p. 37.

Sigmund Freud définit ainsi l'humour :

*Or l'humour est un moyen d'obtenir le plaisir en dépit des affects pénibles qui le perturbent ; il intervient pour le développement d'affect, il se met à la place de celui-ci.*<sup>665</sup>

L'humoriste, d'après plusieurs définitions est celui qui, par légèreté d'esprit, rit du mal qu'il vit. Il est bien défini dans le texte suivant de Morris Corby<sup>666</sup> :

*Un homme d'humour (Man of Humour) est un homme capable de représenter avec bonheur un personnage faible et ridicule, dans la vie réelle, soit en l'assumant lui-même, soit en le faisant représenter par une autre personne, d'une façon si naturelle qu'il pourra, pour ainsi dire toucher du doigt les bizarreries et les faibles les plus extravagants du personnage.*

Un humoriste est une personne de la vie réelle, obstinément attachée à des bizarreries particulières qui sont visibles dans son tempérament et dans sa conduite. Morris Corby continue :

*Bref un homme d'humour est un homme capable de représenter avec bonheur les bizarreries et les faibles d'un humoriste ou d'autres personnages.*<sup>667</sup>

D'après ce qui précède, nous pourrions dire que DVC est un homme d'humour, ses personnages sont des humoristes qui se moquent de la dureté de leur sort comme Aziz dans *Un Aller Simple*. Il atténue la situation compliquée dans laquelle il se trouve en la tournant en dérision. Il dit : « *J'étais le trahi complet. Pour ne pas pleurer devant lui, je lui ai dit de remercier le préfet pour moi.* »<sup>668</sup>

Ainsi Richard Glen, Roger Croutin, Jean-Luc Talbot, Jérémie Rex et tous les héros des romans cauwelaertiens font-ils de leurs situations insolites et inquiétantes, des outils comiques. En effet, une tonalité comique est donnée au texte, reposant sur ces situations. Ils n'arrêtent pas de faire des mots d'esprit. L'homme d'humour, ayant le talent d'en faire presque à toutes les pages ne manque pas d'esprit et les fabrique en utilisant toutes les techniques connues. Ami 6 dans *Un Aller simple* en fait de nombreux. Nous citons : « *Un frère de sang, c'est normal, on le reconnaît quand il saigne* »<sup>669</sup>. Il rajoute, lui, le cambrioleur des cités : « *... et puis j'ai envie de pleurer parce que la facture, je me rappelle très bien que j'avais oublié de la réclamer : je n'ai pas l'habitude d'acheter, moi.* »<sup>670</sup>

Un autre exemple traduit la complexité de la vie humaine. Le personnage expose de façon comique les choix qui s'offrent à lui : « *Tirer un trait sur Candice et le violoncelle, épouser une insignifiante qui me fera*

<sup>665</sup> *Op. cit.*, Sigmund Freud, *Le Mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, p. 399.

<sup>666</sup> Morris Corby, *An essay towards fixing the True Standards of Wit, Humour, Raillery, Satire and Ridicule*, Londres, 1744, p. 13.

<sup>667</sup> *Ibid.*

<sup>668</sup> *Op. cit.*, DVC, *Un Aller simple*, p. 26.

<sup>669</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>670</sup> *Ibid.*, p. 23.



*des enfants déductibles, m'endetter sur trente ans pour acheter une boulangerie ; arrêter de fantasmer au-dessus de mes moyens... »*<sup>671</sup>

John Locke<sup>672</sup>, quant à lui, définit le mot d'esprit comme suit :

*L'esprit consiste surtout dans l'assemblage des idées, dans leur rapprochement rapide et varié qui permet de découvrir entre elles ressemblance et congruence, afin d'évoquer des tableaux agréables et de plaisantes visions à l'imagination.*<sup>673</sup>

Ainsi DVC truffe-t-il ses textes de calembours comme celui-ci : « *j'étais dans le pétrin- c'est là qu'il a pris un pain dans la gueule, et ce n'était pas au sens propre* »<sup>674</sup>, où il joue avec la polysémie des mots « *pétrin* » et « *prendre un pain* ».

Ailleurs, pour amuser, il utilise des allitérations comme dans cette affirmation : « *Il arrive en contrôleur du fisc ; il se retrouve en chevalier cocufieur.* »<sup>675</sup> En effet, ce parallélisme entre *contrôleur de fisc* et *chevalier cocufieur* amplifie le comique. Il joue sur la sonorité des mots et le rire fuse comme lorsque les personnages mettent en relief la prononciation d'un mot et imitent un accent : « *Sur la couverture, ça fait américain pour ceux qui en ont envie. Ouitcheurd...* »<sup>676</sup> (Pour dire Richard). Autre exemple comique dans ce paragraphe :

*Ask François-Régis Bastide if c'est bien lui qui a les moovie rights de Bravures. Droits cinéma, yes. C'est un book de Daïdaï van Cauwelaert que vous allez publish, éditer, on dit, non ? Woody a lu ça quand il est en vacances à Nice et il veut que je l'achète –Woody Allen, you know ?...*<sup>677</sup>

Dans le passage précédent (juste avant- parce que le père essaie de toutes ses forces et en usurpant l'identité de Woody Allen de convaincre l'éditeur de l'avenir de l'écrivain en herbe, son fils Didier) le pathétique se mêle au risible de telle manière que cette preuve d'amour paternelle rend le ridicule plaisant, voire attendrissant.

À l'instar de ce père à qui l'écrivain dit : « *Tu étais grandiose et tu étais pathétique...* »<sup>678</sup>, les héros de ses romans sont « *pathétiques* » mais « *grandioses* », ce qui rend l'humour plus apparent et plus fin. Dans le deuil, dans les œuvres autobiographiques (*Cheyenne* et *Le Père adopté*) ou les romans fictifs (*La Vie interdite*, *Corps étranger*), le problème du deuil et son malheur est soigné par le rire.

D'autres mots d'esprit qu'il forme sont construits sur un paradoxe, comme la boutade suivante :

---

<sup>671</sup> *Op. cit.*, DVC, *La Maison des lumières*, p. 131.

<sup>672</sup> John Locke est un philosophe anglais né en 1632 et mort en 1704. Il a écrit de nombreux livres, entre autres *Lettre sur la tolérance* en 1689, *Essai sur l'entendement humain* en 1690 et *Pensées sur l'éducation* en 1693.

<sup>673</sup> Robert Escarpit, *L'Humour*, Paris, PUF, 1960, p. 39.

<sup>674</sup> *Op. cit.*, DVC, *La Maison des lumières*, p. 11.

<sup>675</sup> *Op. cit.*, DVC, *La Nuit dernière au XV<sup>e</sup> siècle*, p. 67.

<sup>676</sup> *Op. cit.*, DVC, *Corps étranger*, p. 52.

<sup>677</sup> *Op. cit.*, DVC, *Le père adopté*, p. 261.

<sup>678</sup> *Ibid.*, p. 261.

*Si en quatre minutes de mort j'ai revécu trois ans d'amour en bande-annonce, à quoi bon me réinsérer dans cette vie pour tuer le temps en attendant de crever ?*<sup>679</sup>

Il forme des pastiches qui font rire grâce à un esprit subtil et une modification apportée à la formule d'origine : « *Le ridicule ne tue pas, il conserve* »<sup>680</sup> ou celle-ci : « *Vivre est dangereux pour la santé.* »<sup>681</sup> Il invente des néologismes comme dans cet exemple : « *Deux ou trois étaient revenus à la vie, plus ou moins pitounisés* »<sup>682</sup> en référence à Bruno Pitoun, le parleur bienveillant qui reste au chevet des comateux. Idée humoristique qui comprend encore les deux dimensions du bon et du mal. D'autres mots d'esprit se fondent sur un raisonnement erroné où l'accent est déplacé, comme dans la réplique suivante :

- *Pourquoi vous pensez que je rêve ?*  
- *A cette heure-ci, je ne pense plus, monsieur Rex.*<sup>683</sup>

Enfin DVC joue sur tous les registres de l'humour en passant bien souvent du comique à l'ironie (qui fait entendre le contraire de ce qui est dit grâce à l'intonation ou établit un contraste entre une réalité et ce qu'on pouvait en attendre), voire à la satire. Satire<sup>684</sup> qui, à l'image des pamphlets et pièces d'autrefois, où rythmes et tons sont mêlés, dénonce les vices ou le ridicule des mœurs et de la société.

### 3.2.2 – *Satire et personnages*

Un autre aspect des romans de DVC est qu'ils forment un riche terrain social, permettant d'introduire des critiques sur la société du point de vue économique, politique ou même identitaire. L'auteur, conscient de l'impact qu'une telle approche pourrait avoir sur le lecteur, utilise la satire qui permet d'exposer ce qu'il voit et pense intérieurement sous couvert d'un rire pathétique sur la situation, tentant même d'ouvrir les yeux du public sur des réalités absurdes.

Il discute des problèmes fiscaux, du droit, du pouvoir. Ce faisant, il se scinde en deux personnes pour mener une discussion sur un sujet précis et en étudier tous les versants. Avec brio et intelligence, il fait rire son lecteur de la situation désolante de la société actuelle et de l'illogisme de certaines décisions arbitraires ou absurdes. Il suit les évolutions de son époque et y apporte son point de vue satirique. Par exemple, il se moque de la politique mondiale en mettant dans la bouche de son personnage les propos suivants :

*Je pense au reportage que j'ai vu dimanche dernier, à ces nouvelles bombes à développement durable qui respectent la nature et le patrimoine en ne détruisant que les gens.*<sup>685</sup>

---

<sup>679</sup> *Op. cit.*, DVC, *La Maison des lumières*, p. 59.

<sup>680</sup> *Op. cit.*, DVC, *Corps étranger*, p. 57.

<sup>681</sup> *Ibid.*, p. 79.

<sup>682</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>683</sup> *Op. cit.*, DVC, *La Maison des lumières*, p. 31.

<sup>684</sup> Cf., Annexe B, Tableau extrait du livre sur *Le Sens littéraire de l'humour* de Jean- Marc Moura, *op. cit.*, (page 12), p. 537-538.

<sup>685</sup> *Op. cit.*, DVC, *La Maison des lumières*, p. 41.

Plus loin dans le même texte, il se moque de la façon dont les gens s'accrochent à une idole. Le procédé de l'exagération est alors employé au service de la satire :

*Il n'y avait plus de place en cardiologie, à cause de George Clooney et de ses groupies tombées dans les pommes.*<sup>686</sup>

Il rabaisse aussi la classe politique. Pour cela, il utilise la comparaison qui sape à la fois le comparant et le comparé en les rapprochant par des périphrases injurieuses :

*La France a toujours été mieux gouvernée par les cons héréditaires que par les crapules à durée déterminée qui ne pensent qu'à flatter pour se faire élire.*<sup>687</sup>

Il lève le voile sur la réalité du monde de l'écriture et de l'édition en accumulant, sous une forme de gradation, les actions entamées à l'égard des écrivains :

*Le même qui avait chambré de si merveilleux stylistes, pourfendu sans vergogne tant d'écrivains à nègres, confondu des dizaines de plagiaires et poursuivi d'une colère intraitable l'éditeur qui s'était permis de coller, à titre posthume, la photo de Romain Gary sous le nom d'Emile Ajar [...]*<sup>688</sup>

Il discute d'une évidence judiciaire pour remettre en cause tout l'appareil ou le système juridique : « *Si les prisons sont pleines, au lieu de les vider, on n'a qu'à en construire d'autres.* »<sup>689</sup>

Autre exemple, pris dans un quotidien proche de lui, il évoque la question des cités à Marseille et ridiculise la police selon le principe du paradoxe :

*La police conseille d'ailleurs aux gens qui doivent absolument traverser nos quartiers de ne pas s'arrêter aux feux rouges. C'était gentil, mais ceux qui ne s'arrêtent pas, on les tamponne.*<sup>690</sup>

Même dans les romans à visée « religieuse » où l'écrivain se documente afin d'interpréter telles guérisons inexplicables et inexplicables, il ne manque pas de se moquer de certaines réalités. Ainsi au Mexique, où « *les gogos viennent remplir des jerricans d'eau miraculeuse, le seul miracle étant qu'elle n'ait encore empoisonné personne* »<sup>691</sup>, la corruption est tellement monnaie courante que le temps équivaut à l'argent. L'auteur dit : « *Vingt pesos plus tard* »<sup>692</sup> avec une évidente intention ironique, et enfin son personnage s'interroge, sceptique : « *Comment veux-tu que j'admette l'intervention de la Vierge, si elle prêche l'amour comme on fait la publicité d'un médicament inaccessible aux pauvres ?* »<sup>693</sup> La comparaison met ici en relief la pauvreté du peuple qui, faute de pouvoir se soigner, croit toujours au miracle. Comparaison qui sert, soulignons-le, à mettre à pied d'égalité les deux aspects critiqués, à savoir, la croyance naïve et la pauvreté.

---

<sup>686</sup> *Ibid.*, p. 61.

<sup>687</sup> *Op. cit.*, DVC, *Corps étranger*, p. 52.

<sup>688</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>689</sup> *Op. cit.*, DVC, *Les Vacances du fantôme*, p. 98.

<sup>690</sup> *Op. cit.*, DVC, *Un Aller simple*, p. 12.

<sup>691</sup> *Op. cit.*, DVC, *L'Apparition*, p. 77.

<sup>692</sup> *Ibid.*, p. 82.

<sup>693</sup> *Ibid.*, p. 208.

L'écriture de DVC se veut par conséquent foncièrement actuelle et emploie un discours réaliste pour s'attaquer sur un ton satirique à ce qui suscite la controverse. De ce fait, ses romans se caractérisent par une certaine duplicité dans la mesure où le discours satirique vise à la fois l'univers romanesque établi, et l'univers socio-historique réel correspondant au moment de la création littéraire auquel le premier fait référence.

DVC a une prédilection pour la peinture de personnages, ayant eux-mêmes la verve de l'humour et ayant de l'esprit. Leurs physiques et leurs comportements présentent un double intérêt : ils permettent le rire et, en même temps, dévoilent les instances du Moi. La description caricaturale du personnage est d'ailleurs une règle chez DVC, comme nous le verrons dans les extraits suivants.

En premier, observons le portrait de la mère que DVC fait dans *La Maison des lumières*, sachant que nous avons soulevé la ressemblance avec la mère dans *Les Vacances du fantôme* :

*Avec fatalité, je contemple cette bimbo fossilisée qui nous sert de mère, tirée à quatre épingles dans son jean taille basse et son blazer Prada, rendue magnifiquement inexpressive par le Botox et l'acide hyaluronique.*<sup>694</sup>

Ensuite, nous trouvons celui de l'enfant, personnage charnière de DVC et qui se répète dans l'ensemble des romans à quelques différences près :

*Ce petit rouquin à lunettes, cet enfant de la mort, ce demi-orphelin coincé entre le génie immature de son père, la bêtise ordonnée de ses grands-parents et son prénom calamiteux- seul avantage de son drame, ses camarades d'école ont cessé de l'appeler Con-Con.*<sup>695</sup>

Et enfin, nous relevons dans *Corps étranger* le portrait du père, reproduit à l'identique dans tous les romans avec des modifications superflues :

*C'était un géant blond dans un training Adidas, avec version duffle-coat en hiver, qui me soulevait jusqu'au plafond en criant « ziouh ! ziouh ! » avant de me reposer dans mes jouets pour aller s'enfermer avec ma mère. J'ai trouvé son modèle répété à l'infini, plus tard, autour des stades ; le supporter à canette, léger, hâbleur, hilare ou furieux au gré des scores, toujours en bande (...) Lorsqu'il repartait, fourbu, le regard vide, je lui ouvrais la porte de l'ascenseur. Il me grattouillait les cheveux et m'offrait un autocollant.*<sup>696</sup>

Ce schéma familial se dessine presque dans tous les romans : la séparation du couple, avec un enfant partagé entre les deux, dévoré par ses émotions, perdu entre le désir de famille et la quête identitaire. Quant à la femme, elle est soucieuse de sa beauté, en quête de séduire sans se lier, indépendante et aisée. Elle a le pouvoir absolu. Par contre, le père, lui, est décrit comme un simple visiteur qui fait son apparition sans engagement ni implication, distancié de l'enfant, et que détruit le pouvoir féminin.

Ces portraits reposant sur les trois axes primordiaux que sont le sexe, la beauté et l'argent, constituent une satire de la société actuelle qui ne cesse de fabriquer de nouveaux exemples d'organisation familiale,

---

<sup>694</sup> *Op. cit.*, DVC, *La Maison des lumières*, p. 77.

<sup>695</sup> *Op. cit.*, DVC, *Corps étranger*, p. 37.

<sup>696</sup> *Ibid.*, p. 23.

souvent plus ravageurs les uns que les autres, mais qui sont présentés comme nécessaires à l'épanouissement d'une société.

Les expressions « *qui nous sert de mère* », « *avec version duffle-coat* », et « *son modèle répété à l'infini* » mettent l'accent sur la nature péjorative de la création de modèles à suivre et du conformisme comportemental responsable de l'augmentation toujours accrue de la pression sociale. Au final, la multiplication des problèmes sociétaux entraîne bien souvent des souffrances psychologiques.

Cependant, concernant les portraits dans les romans à aspect « *religieux* », on ne rit pas, on sourit. DVC nous décrit l'homme dans la faiblesse de sa condition humaine, à qui il faudrait un miracle pour échapper à la régularité et à la banalité de sa vie. La modestie de Saint Juan Diego, qui est en question dans *L'Apparition* et que le Vatican canonisera en 2002, est l'exemple-type des héros de DVC. Il les choisit et les construit, de même que la Vierge a choisi Juan Diego à qui elle dit :

*C'est toi que j'ai choisi, ô le plus humble des enfants dans la misère, le moindre de mes fils, mon tout petit messenger sur terre, mon infime souffle de vie à qui personne ne prêtait attention, ô toi mon Cuautlactozin, mon Juan Diego qui travaille la terre des autres, tisse des nattes pour qu'ils se reposent...*<sup>697</sup>

Tous les superlatifs sont énumérés et comme accumulés afin de montrer la vulnérabilité de cet homme, tout en mettant en avant le fait qu'il demeure possible pour tout homme, de vivre une expérience sortant de l'ordinaire, et de se construire un grand destin.

Comme un démiurge qui élit ses préférés, DVC choisit des personnages ordinaires, parmi les plus humbles et les plus communs, et en fait les héros de son univers romanesque. Des héros qui vivent une expérience hors du commun et à qui il offre un destin proprement fantastique.

### 3.2.3 - Le sarcasme et le comique de mots

À un moindre degré, l'humour s'exprime sous une forme comique. Pour l'illustrer, nous avons choisi deux extraits, le premier dans *Un Aller simple*, le second, une description extraite de *Les Vacances du fantôme* :

*Le photographe m'a demandé de regarder l'objectif et pas l'attaché, et de sourire moi aussi.  
- Mais pas trop.  
J'ai diminué mon sourire.  
- Un peu quand même, mais un sourire étonné, si tu peux.  
- Pas trop étonné quand même, mais un peu souriant. Humain, quoi. Avec un poil d'inquiétude, parce que quand même. Voilà ! Hop, tu bouges plus ! Impec, ça- non pas les dents, voilà... L'attaché m'a déclaré que je pouvais arrêter de sourire.*<sup>698</sup>

<sup>697</sup> *Op. cit.*, DVC, *L'Apparition*, p. 115- 116.

*Les gestes apoplectiques de mon père, au premier rang, ponctuèrent ma vision des choses. Après un instant de flottement parmi les spectateurs, le panneau lumineux leur demanda d'applaudir. Avec étonnement, je crus découvrir que le signal était émis par le présentateur, qui, la main dans sa poche, semblait manœuvrer un boîtier de commande à distance.*<sup>699</sup>

Ces extraits montrent deux épisodes où les personnages se ridiculisent et font des gestes qui provoquent le rire. Dans le premier, Aziz, sera expulsé de son pays de naissance parce qu'il est « *photogénique* ». <sup>700</sup> Malgré ce qui l'attend, il continue de sourire à l'objectif d'une caméra, bien après la fin de la prise de vue, ce qui permet à l'auteur de montrer qu'Aziz est une personne naïve, inconsciente de la gravité des événements qui lui arrivent. La continuité du geste souligne l'absurde de la situation. Un tel personnage apparaît quelque peu ignorant ou inculte. Bien qu'il subisse une injustice, il ne réagit pas de façon adéquate.

Dans le second extrait, nous découvrons le père d'Antoine, avocat invité sur un plateau de télévision. En écoutant les propos surprenants de l'avocat, son fils, le père n'arrête pas de s'agiter en tout sens. Dans cet épisode, nous trouvons aussi l'histoire du boîtier qui commande le rire du public. En effet, grâce à un bouton sur lequel il suffit d'appuyer une fois pour déclencher un rire, deux fois pour un applaudissement et trois fois pour obtenir le silence, l'auteur crée un effet comique en transformant la masse des spectateurs, en véritables fantoches pris dans la main des médias et du pouvoir.

D'un autre côté, c'est bien souvent la situation entière dans laquelle se trouvent les héros des romans cauwelaertiens qui prête à rire. Ils vivent une expérience unique qui les amène à faire des rencontres inénarrables, où ils sont confrontés à des gens « *brindezingues* » <sup>701</sup>, obligés par le concours des circonstances à faire des interprétations plus saugrenues les unes que les autres, guidés par un amour grandiose qu'ils décrivent dans sa banalité quotidienne.

Ces héros sont doubles, ils nous font rire de ce qui fait pleurer, à savoir, « leur *vie* ».

Les personnages échappent à une vie routinière et ne sont donc plus des individus « pris dans la masse », pour entamer une autre vie, dans laquelle leur rapport aux autres et à leur entourage prend une nouvelle dimension. En effet, dans cette nouvelle vie, ils accordent plus d'importance et d'ancrage à leurs proches. Cependant, dans leur histoire personnelle, chacun de ces personnages est amené à rencontrer des personnes étranges, à affronter des événements cocasses, à vivre des moments extravagants avant, finalement, de disparaître dans un accident des plus insignifiants. Ils sont contraints à des expédients rocambolesques pour se tirer de leurs difficultés. Ils jouent leur rôle le temps d'un roman et à la fin s'éteignent en douceur. La vie est une blague.

---

<sup>698</sup> *Op. cit.*, DVC, *Un Aller simple*, p. 34.

<sup>699</sup> *Op. cit.*, DVC, *Les Vacances du fantôme*, p. 98.

<sup>700</sup> *Op. cit.*, DVC, *Un Aller simple*. Photographié par des journalistes de *Paris Match* pour apporter la preuve des actions menées par l'État afin de mettre barrage à l'immigration clandestine, dans les cités de Marseille, Aziz est dans l'incompréhension du choix aléatoire qui fait de lui le candidat parfait pour l'expulsion. Son ami déclare : « Ils ne savent pas quoi faire entre le chômage et les sondages, alors ils renvoient un Arabe chez lui, et comme par hasard ils en prennent un qui a plus l'air d'un Corse que d'un Arabe, comme ça c'est moins raciste ! Alors, si en plus, toi, tu es content... » p. 36.

<sup>701</sup> *Op. cit.*, DVC, *Le Père adopté*, p. 200.

N'oublions pas cette autre dimension de l'auteur : écrire un roman est pour lui une source de plaisir. Un plaisir qu'il retrouve par le jeu : jeu de mots, jeu d'imagination, jeu de construction, « *jeu de rôle* »<sup>702</sup>, jeu d'imitation et de découverte. Un plaisir où il investit sa nature, son inconscient et son conscient. C'est un plaisir qu'il prend et qu'il donne à son lecteur : qu'il partage en somme. Il écrit pour se retrouver : pour être.

Ce dialogue qui se déroule entre les deux personnages de *Corps étranger* explique tout :

*Quitte-moi, Frédéric, je n'ai plus rien à t'apporter, tu n'as plus aucune imagination dans notre histoire et c'est insupportable pour moi de te perdre comme ça... Rencontre quelqu'un d'autre, fait quelque chose de ta vie... Faire... Le mot le plus bête et le plus vague et le plus répandu de la langue française. Précisément celui que je ne veux pas conjuguer. Les dérivés me conviennent : je sais défaire, refaire, parfaire... Mais faire. J'ai fait. Une fois. Tu es bien placée pour le savoir.*<sup>703</sup>

À la demande « *fais quelque chose de ta vie* », il répond par un livre. Il écrit. Il joue avec les mots, les sens, il compose-décompose et refait tout, avec son imagination. Il parfait les manques, comble les lacunes et avance vers la gloire. Selon lui, il n'y a que l'écriture qui élève l'homme au rang des immortels.

Même si DVC ne le dit pas explicitement, il se sert de ses personnages pour porter à la connaissance du lecteur ses vues sur l'existence. Et l'humour est un moyen pour vaincre la platitude de la vie et la détourner. Le comique est un procédé pour se moquer des « *ploucs* »<sup>704</sup> ordinaires qu'il rencontre. La satire est l'instrument pour dénoncer la société aliénée dans laquelle il vit.

Or ce qui nous intéresse dans notre étude sur DVC, c'est de saisir comment il place toutes ses connaissances, son moi, ses efforts dans son écriture, comment il canalise son énergie et sublime ses désirs. Même s'il remanie sciemment son texte, l'origine du plaisir vient du plus profond de lui-même, un plaisir complet parce qu'il regroupe l'économie de trois dépenses :

... le plaisir du mot d'esprit nous a semblé provenir de l'économie d'une dépense d'inhibition, celui du comique de l'économie d'une dépense (d'investissement) de représentation, et celui de l'humour de l'économie d'une dépense de sentiment.<sup>705</sup>

Le plaisir se traduit par le choix de personnages capables de transformer des situations lugubres en des plus cocasses : ils se moquent même de la mort et ont ainsi prise sur elle pour la vaincre en dépassant la terreur qu'elle inspire. Le transfert se fait d'emblée entre personnage et lecteur, et la mort n'est plus un sujet tabou à craindre ou à appréhender mais une chance d'échapper à la vie morne et pesante de tous les jours. Nous pensons que le fait de se moquer de la mort, de la prendre en dérision, de l'appréhender au sens de l'apprivoiser et non de la craindre, est un mécanisme de défense employé par l'écrivain devant cette fin inévitable de l'être humain qui reste entourée d'inconnu et de mystère. (Pourquoi meurt-on ? Où va-t-on après la mort ? Retournerons-nous un jour ?) Des questions nombreuses viennent à l'esprit de l'homme à

---

<sup>702</sup> Le jeu de rôle est une technique ou activité par laquelle une personne interprète le rôle d'un personnage, réel ou imaginaire, dans un environnement fictif. Elle agit, à travers ce rôle, par des actions physiques, narratives (dialogues improvisés, descriptions) ou par des prises de décision sur le développement du personnage.

<sup>703</sup> *Op. cit.*, DVC, *Corps étranger*, p. 30.

<sup>704</sup> *Op. cit.*, DVC, *Les Vacances du fantôme*, p. 42.

<sup>705</sup> *Op. cit.*, Sigmund Freud, *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, p. 410.

mesure qu'il avance en âge. Il essaie de les élucider ou au moins de les poser. Il imagine diverses perspectives : les personnes continuent de vivre mais sous une autre forme, ou les personnes s'intervertissent, ou les morts continuent d'exister aussi longtemps que l'on pense à eux, donc par la pensée d'autrui. Ironiquement, DVC écrit, dans *La Vie interdite* :

*Les humains seraient peut-être plus détendus, si on les prévenait que la mort est un Luna Park où l'on passe d'une attraction à l'autre.*<sup>706</sup>

Les circonstances les plus macabres deviennent des occasions de rire. Le comique de situation se multiplie dans ce roman de mort, *La Vie interdite*. Ainsi, au moment de la lecture du testament de Lormeau, sa sœur est pliée en deux d'un fou rire incoercible qui se propage aisément au lecteur imaginant la situation. Lormeau raconte :

*En ce qui concerne mon cercueil, reprend le notaire avec une gêne croissante, je vais habiter le poisson en bois peint fabriqué par le peuple Gâ du Ghana, dépliant joint. »  
.... – Excusez-moi, gémit Brigitte qui, percée de regards hostiles, les bras croisés autour d'elle, tente en vain de juguler son fou rire, vibrant comme un marteau-piqueur sur sa chaise Louis XVI...<sup>707</sup>*

Des idées étranges provoquent un effet de surprise qui déclenche le rire. De même, un autre événement raconté dans ce roman est involontairement saboté dans le but de créer un effet humoristique. La cérémonie religieuse en guise d'obsèques se change en mascarade comique :

*Le fou rire de mes copains a exercé sa contagion sur six rangs et les fidèles pleurent, la main sur la bouche, renonçant à détromper l'abbé Couttant qui, imperturbable devant les démonstrations d'affliction qu'il juge ostentatoires, continue d'honorer la mémoire d'une défunte qui n'est pas la leur.*<sup>708</sup>

Le quiproquo est de taille, opposant la mort taboue au ridicule et au rire absolu. Cependant, le comique de DVC se caractérise le plus souvent par une certaine finesse, notamment grâce à l'économie réalisée par les mots d'esprit.

Dès lors, on pourrait considérer l'œuvre entière de DVC comme fortement comique parce qu'« un écart maximum des signifiés entre N (normal) et A (anomalie) est obtenu grâce à un écart minimum de signifiants : mots, geste ou image »<sup>709</sup> selon Jean Émelina.

DVC nous fait triplement rire, en mettant en scène des héros doubles. Par exemple, nous rions du portrait populaire puis de son opposé, l'homme de société snob et notoire, et finalement, nous rions du croisement

---

<sup>706</sup> *Op. cit.*, DVC, *La Vie interdite*, p. 82.

<sup>707</sup> *Ibid.*, p. 104.

<sup>708</sup> *Ibid.*, p. 220. Le curé rend hommage à une défunte – Marguerite Chevillat, prévue pour cinq heures, au lieu de commémorer Lormeau. Il ne comprend pas les réactions des gens présents, le brouhaha qui commence à monter, ni « le fou rire » qui fuse (p. 218), ni les mots « c'est pas elle » que le public tente de lui dire. Il s'entête à continuer son discours expliquant que « chacun pourra venir témoigner tout à l'heure, au moment des intentions de prières. » La mascarade s'étend sur quatre pages du roman et continue jusqu'à la fin de la messe dans une ambiance de rire et de voix élevées. (p. 217- 222)

<sup>709</sup> *Op. cit.*, Jean Emelina, *Le Comique*, p. 100.



des deux lorsqu'ils s'intervertissent et, en conséquence, de l'extravagance et de l'écart qui en découle et apparaît.

Les scénarios qu'il invente provoquent également le rire du lecteur : mettre dans la bouche d'un boucher les propos d'un avocat, ou dans celui de l'homme de droite des mots de celui de gauche (inversion des personnages), cause le rire. L'antinomie elle-même fait naître le comique.

Les œuvres se trouvent ainsi comiquement charpentées grâce au rapprochement des doubles qui opèrent par complémentarité. Si l'un semble accablé et sérieux, l'autre se permet toutes les bavures. Et ces maladresses et ces impairs du héros sont en l'occurrence comiques parce qu'ils remplissent les trois conditions que liste Jean Émelina : « *la distance, l'écart et l'innocuité.* »<sup>710</sup> Les protagonistes rient de leur sort, bien qu'il soit sombre, et sa gravité est ainsi estompée. Ils sont capables, au sein des pires situations, contre toute vraisemblance, de continuer à prendre le temps de sourire ou de s'amuser. Pourquoi le lecteur en serait-il moins capable ?

Nous avons précédemment vu que le choix du fantastique émane de l'importance de la notion de jeu chez DVC. Cette notion ne s'oppose nullement au ton comique du texte. Le jeu enfantin auquel il se livre en construisant ses textes, en imaginant les intrigues et en formulant les scénarios nous l'atteste. Cette activité ludique à laquelle il s'adonne lui permet, à l'instar des enfants, de libérer l'énergie mobilisée par l'angoisse. Plus précisément, DVC dans ses romans, raille et se moque du double dont les deux parts constituent son Moi. Il s'identifie rapidement à l'un puis à l'autre, avant de nier cette identification. Durant ce processus, il est donc, pendant un temps, dans la position du sujet raillé (expression qui rappelle celle du sujet barré de Lacan), et ce sujet raillé lui revient comme s'il s'agissait d'un retour du refoulé. Mais dans le même temps, il a la peur d'être cet autre qu'il n'est pas. De ce fait, ne pouvant se contenter de n'être que l'une des deux parts constituant son Moi, il se soulage donc doublement par un rire à la fois triomphal et moqueur. Charles Mauron explique à ce sujet :

*L'homme spirituel partage avec l'artiste le privilège de jouer, dans une certaine mesure, des processus inconscients aussi bien que de la pensée consciente. Il est maître de ses refoulements et il peut régresser de façon réversible, liberté qui implique, en fin de compte, le pouvoir de se dégager de l'actuel et de progresser au-delà, après rupture des scléroses.*<sup>711</sup>

Sans nier le mélange tragi-comique (fin tragique) des romans cauwelaertiens, nous voyons accordé au comique un certain poids parce que l'auteur minimise et raille les mystères, les miracles et la mort (le tragique). Il rythme le rire, le dose et le fait coïncider avec le renversement des situations angoissantes.

L'univers renversé, le canevas comique, les péripéties qui alternent l'inquiétante étrangeté et la détente, créent l'ambiance comique. Notre plaisir, provient de cette « *justesse dans l'impropriété* »<sup>712</sup> qui se manifeste dans les propos et les actions.

---

<sup>710</sup> *Ibid.*, p. 73.

<sup>711</sup> Charles Mauron, *La psychocritique du genre comique*, Paris, José Corti, 1964, p. 22.

<sup>712</sup> *Ibid.*, p. 39.

Prenons pour exemple Roger Croutin<sup>713</sup> au tribunal : l'histoire personnelle qu'il raconte sans aucun rapport apparent avec la situation, avait finalement un sens latent. Ainsi, l'anecdote la plus impromptue trouve sa propre logique. Le comique naît chez DVC de la lutte contre l'absurde. Les romans qui commencent par la mort et se terminent par celle-ci, la prennent finalement comme un point de départ afin de la représenter comme le début d'une nouvelle vie, différente.

Ainsi son écriture s'oppose-t-elle à l'idée du néant ou du non-sens de notre vie afin d'écrire *post-mortem* un *happy end* et continuer une histoire d'amour ou revivre, le temps d'un roman, les grands moments de sa vie. Avec le recul, et avec un meilleur accès au sens véritable des actions que les personnages sont en train de mener, nous comprenons mieux, à la fin, la raison de la jonction ou de la succession de certains personnages et actes. D'un autre côté, nous soulignons que l'auteur est soulagé en mettant au jour ce monde fictif, et en transformant la mort de ses personnages en nouvelle vie. Il exprime son pouvoir par le choix du comique.

L'in vraisemblable chez DVC devient comique. Au moment où les protagonistes tentent de se démasquer, de raconter ce qui leur arrive, ils sont raillés par les confidents et traités d'imposteurs. L'interlocuteur reste sceptique entre la logique et la farce et ne peut que rire de l'anormal. L'on trouve, dans les romans de DVC, différents passages comiques de ce type, portant sur le moment précis où les masques tombent. Nous citons celui de *La Nuit dernière au XV<sup>e</sup> siècle* :

*Corine m'écoute en mordant ses lèvres. Peu à peu, une lueur coquine assèche son regard. Elle se lève soudain, et se dirige vers la beauté liftée qui attend le retour de son jus de tomate en lisant Valeurs actuelles.*

*- Pardon, mademoiselle, attaque-t-elle d'une voix tonique, mais je viens de la part de mon compagnon, là-bas. En fait, il a connu au Moyen-âge une femme qui s'appelle Isabeau, et qui voudrait refaire l'amour avec lui, à travers quelqu'un de neuf.*

*La chasseuse abaisse son magazine, un sourcil haussé.*

*- Je vous demande pardon ?*

*[...] on se sauve, main dans la main, pouffant l'un contre l'autre comme deux gamins fugueurs.*<sup>714</sup>

Il est évident que l'incohérence des propos est la cause directe du rire, en premier lieu chez les personnages, et en second lieu chez le lecteur. Cette dame liftée possède « *un corps neuf* » au sens premier du terme puisqu'il a été refait par le biais de la chirurgie, mais aussi au sens abstrait puisque ce corps n'a pas été utilisé. En écho, la phrase « *mon compagnon a connu au Moyen-âge...* » fait allusion à l'âge de la dame par hyperbole. Sans oublier que la situation est comique parce qu'in vraisemblable.

Autre exemple, nous pouvons aussi souligner la réaction de la mère à la confession de son fils dans *Les Vacances du fantôme* : ce n'est que du rire. Elle suit les paroles de son fils, riant de l'histoire qu'il raconte parce qu'incrédule. Ce dernier lui raconte ce qui lui arrive, l'interversion qu'il a subie la nuit ; il lui confie qu'il n'est plus lui. Elle le prend alors pour un imposteur qui lui joue une farce : « *Un catcheur ! S'éclaffa-t-*

<sup>713</sup> *Op. cit.*, DVC, *Les Vacances du fantôme*, p. 43.

<sup>714</sup> *Op. cit.*, DVC, *La Nuit dernière au XV<sup>e</sup> siècle*, p. 145.

*elle en me tapant le bras. Mais qu'est-ce qu'il ne va pas chercher ! Je t'adore.* »<sup>715</sup> La mère partage avec lui l'imposture, le secret et le rire. Alors qu'avec son père, la relation est tendue. Ce personnage, Antoine, a toujours été le rival de son père. Ce dernier, de son côté, éprouve un sentiment de rejet de la part de son fils, et le rejette également. Un sentiment que le personnage affirme avoir toujours reconnu. Voilà ce que lui avoue son père :

*Tu ne m'as jamais aimé, Antoine, moi non plus, tu as toujours été froid, sérieux, cynique, jamais une cuite, jamais d'amis, jamais la chtouille ; une enfance de Suisse, voilà ce que tu as eu avec moi, alors que tu riais avec ta mère, hurla-t-il, je le savais, je la sentais votre complicité dans mon dos, votre indulgence, et je pouvais me mettre en quatre, me foutre un faux nez, t'inonder de cadeaux, j'étais le paria, le trouble-fête, papa bec-de-lièvre,...*<sup>716</sup>

Le comique naît dans la situation qui rapproche Roger Croutin de sa mère. Le triangle œdipien est réactivé dans les romans. Associé au comique, il est l'indice d'une culpabilité qui « repose sur le père. »

Les théories de Ludwig Jekels que Charles Mauron transcrit sont les suivantes :

*Dans la tragédie, nous dit en substance Jekels, la culpabilité repose sur le fils, dans la comédie, sur le père. Il y a eu renversement. Le père est celui qui dérange l'amour : tel est le contenu latent de la plupart des comédies.*<sup>717</sup>

Dans deux romans différents, DVC insère une autre scène qui témoigne de la véracité de cette idée : l'histoire comique du père soucieux du premier amour de son jeune fils figure dans *Un Aller simple*, plus précisément dans le carnet de Schneider : « *seul avec elle. Et papa. Tu es mineur Jean-Pierre, je viens. ... Tari! Taraaa! Taratata! à huit heures du matin, pour prévenir, qu'on ait le temps d'être décents : il apportait les croissants.* »<sup>718</sup>

Or, cette scène est copiée presque à l'identique dans *Le Père adopté*, où DVC raconte un épisode de son adolescence en écrivant : « *- Tata-rata, tara-ta, tara-ta ! claironnes-tu sous notre fenêtre, les poings repliés devant ta bouche. Debout là-dedans, j'apporte les croissants !* »<sup>719</sup> Et la nuit avec Sylvie est un véritable échec parce que le père est présent.

### SECTION 3 : Caractéristiques du roman policier

#### *3.3.1- Suspense et rebondissements*

Les romans de DVC sont bâtis selon une architecture ou trame habituelle aux romans policiers. Le début sert toujours à annoncer une rencontre entre le héros et un personnage important pour la suite de l'histoire :

<sup>715</sup> *Op. cit.*, DVC, *Les Vacances du fantôme*, p. 84.

<sup>716</sup> *Ibid.*, p. 150.

<sup>717</sup> *Op. cit.*, Charles Mauron, *La Psychocritique du genre comique*, p. 56.

<sup>718</sup> *Op. cit.*, DVC, *Un Aller simple*, p. 98.

<sup>719</sup> *Op. cit.*, DVC, *Le Père adopté*, p. 222.

une rencontre entre le réel et le fictif, au niveau de l'élément déclencheur. Le lecteur reste dans le doute concernant l'intrigue jusqu'à ce que le verdict tombe : ni tueur ni traqueur ni complot. Cependant il s'agit sans cesse d'une quête, d'une enquête qui s'accuse dans les romans. Le sentiment d'être surveillé, d'être en danger, d'être poursuivi ne quitte pas le héros qui court à la recherche de la vérité : il cherche à comprendre la vie.

Avant de connaître les personnages, il est possible que le lecteur les considère comme des criminels ou appartenant à des gangs. Toutefois, l'écrivain dissémine dans son texte des indices qui pourraient faire changer le sens du texte mais qui, au lieu de se développer, avortent et n'aboutissent qu'à de simples rebondissements. Quant à la fin, elle reste ambiguë : entre un rêve, une mort accidentelle ou une mort organisée, le héros disparaît et le texte est clos. Le lecteur est libre de tirer la conclusion qui lui convient. Voyons ce texte possible dans *La Maison des lumières* :

*L'autre main traînant dans l'eau noire du canal, la tête basse, un peu voûté, les cheveux couleur cendres et le teint de cire, il avait une élégance naturelle en décalage avec son accoutrement ridicule. Le bermuda rayé vert pomme et le polo touristique avaient tout du camouflage. C'était peut-être un type des services secrets, ou alors un tueur à gages.*<sup>720</sup>

Rappelons que l'histoire se déroule à Venise. Tous les qualificatifs employés « *noire* », « *basse* », « *voûté* », « *cendres* » servent à donner l'illusion que le personnage rencontré est inquiétant. Les substantifs « *camouflages* », « *services secrets* » et « *tueur à gage* » explicitent le sentiment de peur ressenti par le héros seul, abordé par ce Monsieur Necker. Cette peur d'un inconnu, de l'inconnu, continue d'être diffuse dans le roman, suscitant en même temps un effet de suspense et une inquiétante étrangeté par le biais de l'effet fantastique. Et l'auteur, deux chapitres après, de poursuivre sur ce ton :

*Quel métier nécessite la tombée de la nuit ? S'il était venu à Venise pour tuer autre chose qu'une heure, ça voulait dire qu'il travaillait au viseur à infrarouge. J'ai souri malgré moi. Peut-être qu'il voulait m'utiliser comme alibi.*<sup>721</sup>

Tout le vocabulaire utilisé sert à tendre l'ambiance et à créer le suspense. Ensuite, au cours de l'histoire le suspense est dévié : il ne porte plus sur le personnage, mais sur un fait :

*Il a sorti de sa poche un magazine italien, l'a ouvert à une page cornée. Dix jours plus tôt, un Auvergnat vendeur de matériel agricole, en voyage organisé, avait eu le même genre de malaise au musée Guggenheim. Mais lui, il était resté dans le coma. Une personne de son groupe avait transporté ses derniers mots : « *L'Empire des lumières s'est éteint.* »*

*Je regarde la photo du magazine. C'est l'homme en blouson de toile qui était assis, ce matin, dans le couloir du tableau.*<sup>722</sup>

À la fin du chapitre, DVC tente d'éveiller la curiosité du lecteur quant au tournant que va prendre l'histoire. La réalité se mêle au fantastique et, ne l'oublions pas, c'est la parole qui crée les faits : ils n'existent que parce qu'ils sont racontés.

---

<sup>720</sup> *Op. cit.*, DVC, *La Maison des lumières*, p. 8

<sup>721</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>722</sup> *Ibid.*, p. 64.

Ensuite, la quête prend une autre dimension, cherchant à élucider le mystère proposé par le tableau de René Magritte. Projeté dans ce tableau, Jérémie Rex recueille des informations, rencontre des personnes puis s'en va à leur recherche dans la réalité. Il a une mission maintenant, il a une raison d'être. Mais que devient-il au juste ? Il ne sait plus. Il dit : « *Je me sens tour à tour un cobaye qu'on rackette, un messenger qu'on programme, un espion qu'on débrieife...* »<sup>723</sup> Encore une fois, le roman prend une nouvelle orientation : roman d'espionnage ? Non, le romancier nous perd avec des théories scientifiques et nous lance des fils pour élucider des énigmes : de nouveaux personnages apparaissent, de nouvelles aventures, pour une nouvelle mission qui se dissimule sous la recherche de l'amour. Que découvrira le héros au terme de « *ce jeu de piste* »<sup>724</sup> ? Les éléments du puzzle se rassemblent et plus nous avançons dans l'histoire, plus l'image est claire. Le héros nous raconte :

*Durant le trajet, je me suis fait tout un film. J'emmenais Candice au Luxembourg, chez les héritiers de l'escroc suicidé, on missionnait des experts, on faisait saisir le faux Empire des lumières par la police, on découvrait en dessous La Femme intérieure, et on rendait la toile à ses propriétaires, les descendants de Martha. Avec la récompense, on s'offrait notre cadeau de mariage.*<sup>725</sup>

Le roman devient un thriller et le héros s'en va à la quête de la justice. Et que manque-t-il pour l'étape finale ? Le héros dévoile étape par étape le sens de l'histoire. Il s'exclame : « *Alors c'était ça, le but du jeu ? Retrouver dans la réalité le modèle du tableau qui hante mes rêves ? Mais pour quoi faire ?* » Le lecteur qui retient son souffle poursuit sa lecture afin de découvrir la fin... La vraie raison de la mission, le but ultime serait noble et grand : À quoi servent tout ce parcours et ces rebondissements ? Un rôle : aider une personne. Jérémie Rex vit toutes ces aventures pour un but précis qu'il comprend à la fin : « *Que voulait-elle de moi ? Que je l'aide à retourner chez elle, pour mourir au milieu des bêtes qui lui avaient fait oublier la cruauté des hommes ?* »<sup>726</sup> Alors il répond présent, comme un messie qui arrive au bon moment pour répondre à l'appel et sauver les hommes (Le sauveteur est l'image de la naissance selon Otto Rank) :

*(...) j'ai appelé M<sup>e</sup> Fouques (...) je lui ai exposé le cas de mon amie Martha. Il a répondu que le motif de plainte tombait sous le sens : abus de faiblesse.*<sup>727</sup>

Le jeu de piste évoqué par le héros, le parcours qu'il suit, les étapes qu'il traverse le mènent à la fin à se fixer un rôle dans sa propre vie. Indice après indice, le sens se construit, l'image devient claire. Le personnage plonge au fond de lui-même pour trouver une explication aux événements qu'il vit, pour ne pas passer à côté d'un événement significatif :

*- Ce tableau, c'est ta maison intérieure. Mais tu ne la connais pas. Explore chaque recoin, de la cave au grenier, aie le courage de regarder en face ce que tu n'aimes pas, ce que tu ne veux plus, de changer les meubles, de refaire les pièces... Cette maison, c'est toi. Mais tant que tu ne l'habites pas vraiment, tu ne peux pas me donner*

<sup>723</sup> *Ibid.*, p. 105- 106.

<sup>724</sup> *Ibid.*, p. 124.

<sup>725</sup> *Ibid.*, p. 127-128.

<sup>726</sup> *Ibid.*, p. 139.

<sup>727</sup> *Ibid.*, p. 140.

*les clés, et on ne pourra pas être ensemble : je ne ferai partie que de tes fantasmes. Et de tes pleurs, on reste figé dans le passé. Et on empêche nos rêves de construire un avenir. Ce n'est pas un hasard si je t'ai fait aimer cette toile.*<sup>728</sup>

Un effort d'introspection est exigé par l'être humain. Il constitue une étape importante dans la découverte et dans la compréhension de la conscience générale qui dirige le monde, mais aussi, au niveau individuel, celle de l'identité profonde du Moi. DVC, dans ses romans, reprend d'ailleurs le principe delphique attribué à Socrate : « *Connais-toi toi-même.* »

*La Maison des lumières* est quasiment le seul roman qui ne se termine pas par une mort. Une petite mort (scène d'amour) le clôt avec cette allusion invraisemblable et polysémique : « *C'était peut-être un éclat sur la vitre du cadre, mais j'avais l'impression qu'une troisième fenêtre venait de s'allumer dans le tableau.*<sup>729</sup> »

### 3.3.2 - Thriller psychologique

Nous pourrions aussi classer les romans de DVC dans la catégorie des thrillers psychologiques. Le héros qui se sent victime d'une machination mène une enquête à la recherche du mobile, du mode opératoire et du responsable de l'expérience surnaturelle qu'il vit. L'auteur utilise des *cliffhangers*<sup>730</sup> de chapitre en chapitre, accélère le tempo et tient le lecteur en haleine suivant le protagoniste, de fausse piste en fausse piste, et de preuve en preuve.

Ce lecteur demeure troublé par la rétention d'informations qui tantôt confirment, tantôt infirment une théorie à prouver. La technique d'emboîtement d'histoires ou « récits à tiroirs » fait que le lecteur est doublement accroché : il tient à poursuivre le fil des actions au premier degré, tout en décelant les mystères de l'histoire emboîtée, qui, si elle est racontée, l'est dans le but de la mettre en lien avec la première.

Par exemple, à la fin de *La Nuit dernière au XV<sup>e</sup> siècle*, le lecteur reste indécis quant à ce qui s'est réellement passé : la fin reste sans explication. Jusqu'à la dernière ligne la conclusion n'est pas écrite ; pour preuve, les mots prononcés par le personnage : « *Je ne sais pas comment réécrire l'histoire, mais je n'ai pas le choix.* » Il a le pouvoir d'écrire la fin, mais il n'a pas « le choix » : « *le seul moyen de ne plus rater sa (ma) vie, c'est d'en réussir deux.* » Comment cela serait-il possible si ce n'est sur le papier, fictivement ? C'est donc le choix le plus difficile : seul l'écrivain peut le réaliser parce qu'il a le droit de vie et de mort sur ses héros. Ce qui renvoie le lecteur, encore une fois, à l'introspection et à l'univers narratif qui prend vie

---

<sup>728</sup> *Ibid.*, p. 89- 90.

<sup>729</sup> *Ibid.*, p. 151.

<sup>730</sup> Ce terme anglophone traduit par « suspense », est à rapprocher de la notion d'accroche. Il s'agit d'une fin ouverte visant à créer une forte attente. Ainsi, un récit s'achève avant son dénouement à un point crucial de l'intrigue, laissant le plus souvent le personnage dans une situation difficile.

dans l'imaginaire de l'écrivain. Le meurtre, le complot, la quête, camouflent un fantasme profond que l'étude psychanalytique dévoilera.

Le fait divers qui termine le 24<sup>e</sup> chapitre annonce l'accident dont est victime le héros, Jean-Luc Talbot :

*On apprend avec émotion l'accident survenu hier soir à notre concitoyen Jean- Luc Talbot, agent des impôts, alors qu'il maniait une épée de collection à son domicile, 43, rue du Puy-Fendu.*<sup>731</sup>

Mais s'agit-il d'un accident involontaire ou d'une action préméditée ? La question reste ouverte sur plusieurs hypothèses, possibles selon l'interprétation donnée au texte. Le cours de l'histoire met sur le chemin de notre lecture plusieurs indices qui nous aident à prévoir une fin tragique. Jean- Luc dit : « *En l'espace d'une seconde, je comprends tout. L'origine du complot, la genèse, la collusion, le mobile. Et le but final.* »<sup>732</sup>

Suivre les indices est très important afin de reconstruire les éléments d'une énigme. Le lecteur est invité à chercher la signification de chaque passage, chaque phrase prononcée, à l'instar du personnage qui, lui, retire ses conclusions à partir de l'observation de simples traces et affirme : « *Elle était célibataire ou divorcée, je vivais seul : notre linge avait parlé pour nous.* »<sup>733</sup>

Les faits se brouillent de façon compliquée dans ce roman où l'auteur s'amuse à écrire puis effacer les faits par un trait de plume. L'épisode important, qui est raconté à la fin du roman entre Jonathan Price et le héros, est ambigu :

*-Vous n'allez pas me tuer, non ?  
Il répond gravement :  
- Je pense que ça a déjà été fait.  
Il me retourne face au grand miroir, écarte les poils de mon poitrail pour dégager ma tache de naissance. Il y pose la pointe de l'épée.  
- Je renonce à vous transpercer pour les besoins de ma démonstration, mais si je le faisais, cet embout rond qui orne la garde laisserait le même genre de marque, à la même distance de la plaie rectangulaire.  
Il me lâche et recule de trois pas, pour contempler ma réaction avec un vague sourire de revanche.*<sup>734</sup>

Ce passage fait écho à cet autre, raconté au début de l'histoire :

*- Qu'est-ce qui vous a fait cette cicatrice ? a-t-il demandé d'une voix troublée.  
Il désignait le petit rectangle brun surmonté d'un rond, au niveau de mon plexus.  
- C'est une tache de naissance, ai-je répondu sèchement. Vous ne pourriez pas nous débarrasser de ces bestioles ?*<sup>735</sup>

Le lecteur ne sait plus si la fin est le début. S'agirait-il de la surimpression d'un fait passé, remémoré ?

---

<sup>731</sup> *Op. cit.*, DVC, *La Nuit dernière au XV<sup>e</sup> siècle*, p. 247.

<sup>732</sup> *Ibid.*, p. 177.

<sup>733</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>734</sup> *Ibid.*, p. 243.

<sup>735</sup> *Ibid.*, p. 17.

La présence d'« *informateurs* »<sup>736</sup>, le message mystérieux transmis - « *Bientôt viendra l'homme que nous attendons...* »<sup>737</sup>-, la mort de Raphaël<sup>738</sup>, d'autres rencontres et paroles laissent penser qu'il s'agit d'un meurtre... Alors, s'agit-il vraiment d'un complot comme le ressent le héros à plusieurs endroits :

*Me retrouver couilloné par une vengeance de contribuables qui m'ont joué la comédie et continuent à se prendre à leur jeu. Tout est faux, depuis le début, tout est bidon, sauf les effets psychosomatiques dont parlait Serge Lacaze.*<sup>739</sup>

Pourtant à la fin, malgré tous les éléments recueillis, la vérité devient plus difficile à élucider qu'au départ : le pour et le contre se neutralisent et rien n'est clair. Nous retournons à la case départ avec les propos du héros :

*Aujourd'hui encore, j'ignore si j'ai été roulé dans la farine ou touché par la grâce. Et je me demande toujours par quoi je me suis laissé aveugler : la passion, la raison, la mauvaise conscience, l'envie d'un autre destin ou la stratégie de mes contribuables.*<sup>740</sup>

L'histoire vécue par Jean-Luc et ayant duré un mois (du 3 juin au 7 juillet), est racontée aux lecteurs qui se laissent aveugler par des interprétations différentes à des rebondissements multiples: la passion, la logique, la quête identitaire et l'imposture.

Pour une efficacité optimale, DVC propose plusieurs hypothèses afin de brouiller les pistes et de créer des rebondissements. Il multiplie les épisodes rocambolesques où le héros se trouve en situation périlleuse, et guide littéralement le lecteur qui, en attente de la suite de l'histoire, pris par le suspense, se laisse totalement manipuler.

Dans *Les Vacances du fantôme*, plusieurs éléments intensifient le suspense et font varier les thèmes jusqu'à aboutir à celui d'un roman de type thriller. Ces événements sont : l'enlèvement<sup>741</sup>, l'apparition du personnage ayant fondé les Décades noires pour combattre les *Brigades rouges*<sup>742</sup>, les activités de la mafia italienne, l'assassinat de la mère à la place du fils<sup>743</sup>, l'assassinat du héros qui raconte ses dernières minutes « *une troisième balle m'atteignit dans la poitrine et je glissai du capot, la bouche noyée dans une impression de chaleur* »<sup>744</sup>.

L'assassinat du héros prouve, à la fin de sa quête, qu'il était visé tout au long du roman, que c'était lui la cible et l'objectif de toutes les poursuites, de toutes les aventures et des événements prémédités. Ce qui était mis sur le compte du hasard prend du sens avec la mort finale du héros.

---

<sup>736</sup> *Ibid.*, p. 41.

<sup>737</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>738</sup> *Ibid.*, p. 96, Raphaël est le collègue du héros, Jean-Luc Talbot. Il est contrôleur du fisc également.

<sup>739</sup> *Ibid.*, p. 177.

<sup>740</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>741</sup> *Op. cit.*, DVC, *Les Vacances du fantôme*, p. 258.

<sup>742</sup> *Ibid.*, p. 273.

<sup>743</sup> *Ibid.*, p. 344.

<sup>744</sup> *Ibid.*, p. 353.



Cette technique utilisée par DVC, qui consiste à ajouter à l'histoire principale d'autres petites histoires accidentelles, attire l'attention du destinataire-lecteur qui guette, en lisant, des incidents particuliers. L'ambiance se tend et le suspense augmente avec l'inquiétude du personnage qui demande, suite à l'effraction de sa chambre dans *L'Apparition* :

-Vous pensez que les deux sont liés ?  
-Peut-être  
-Et que je cours en danger ?<sup>745</sup>

Cette inquiétude, accentuée de page en page, évolue *crescendo* vers une forme de paranoïa, terme d'ailleurs employé par l'héroïne dans *L'Apparition* :

*La paranoïa déclenchée hier après-midi par le fonctionnaire corrupteur a amplifié le malaise que je trimbale depuis la consultation du cardinal Fabiani, cette certitude d'avoir été étudiée à distance, mise à l'écoute par les espions de la foi, mais il n'y a pas que ça. Je me sens accompagnée à chaque pas, comme si des jumelles ou la lunette d'un tireur d'élite refaisaient sans cesse le point sur moi.*<sup>746</sup>

Tous les événements concordent et suivent une logique, au hasard de leur survenue, transformant le roman en *thriller*<sup>747</sup> : les soupçons au sujet de la drogue<sup>748</sup> (épisode qui s'étend sur trois pages), l'apparition d'un nouveau personnage suspect<sup>749</sup>, le voleur qui fait irruption<sup>750</sup>, « *la fureur du mythomane* »<sup>751</sup>, « *le complot général* »<sup>752</sup>, l'effraction de la chambre<sup>753</sup> et l'attaque.<sup>754</sup>

Le narrateur ne connaît pas tout. Il nous raconte progressivement ce qui lui arrive, donc le sens se construit par petites touches en avançant dans le texte. L'atmosphère générale est dominée par l'angoisse de l'inconnu ; les ficelles techniques indispensables à l'élucidation du mystère correspondent aux fils conducteurs qui constituent les trois instances de la personnalité psychique du personnage : le moi, le surmoi et le ça en conflit.

### 3.3.3 - Le plaisir du jeu

Toujours en rapport avec la mort, les romans de DVC déplacent la question - à qui profite la mort du héros ? - à celle de : - comment se déroule la mort du héros?- Toujours entouré de personnes qui le haïssent,

---

<sup>745</sup> *Op. cit.*, DVC, *L'Apparition*, p. 129.

<sup>746</sup> *Ibid.* p. 85.

<sup>747</sup> Rappelons que le mot *thriller* signifie « frémir » et consiste à utiliser le suspense ou la tension narrative pour provoquer chez le lecteur une excitation ou appréhension et le tenir en haleine jusqu'au dénouement.

<sup>748</sup> *Op. cit.*, DVC, *L'Apparition*, p. 58.

<sup>749</sup> *Ibid.*, p. 67.

<sup>750</sup> *Ibid.*, p. 88.

<sup>751</sup> *Ibid.*, p. 100.

<sup>752</sup> *Ibid.*, p. 101.

<sup>753</sup> *Ibid.*, p. 129.

<sup>754</sup> *Ibid.*, p. 209.

qui le convoitent ou lui en veulent, le héros en mourant, comble les espérances de ces dernières. En effet, sa mort profite à certaines d'entre elles et réalise les souhaits de certaines autres. Mais cette mort qui semble être l'élément perturbateur commun à tous les romans, reste entachée de mystère. Elle reste aussi liée à l'écriture qui, en elle-même, est aussi une expérience de mort. En effet, l'écriture crée un rapport étroit entre le roman et le fait de « mourir ». Est-ce lui, le roman, qui devient assassin du lecteur (au sens figuré), puisqu'il s'agit de raconter l'histoire d'un mort ?

Plusieurs stratégies sont mises en œuvre pour assassiner le lecteur (au sens figuré du terme) : le suspense qui le rend comme « dépendant » et en attente de la suite de l'intrigue ; le plaisir qui croît avec chaque péripétie ; l'expérience du *Near Death* qui lui permet de s'identifier et de vivre indirectement l'expérience et les angoisses du personnage.

Le fantastique se joint au fictif afin d'installer la peur et l'hésitation chez le lecteur. Ainsi, la phrase que laisse échapper Lormeau porte plusieurs significations : « *Le roman sur lequel je me suis endormi hier soir s'est refermé autour de mon pouce.* »<sup>755</sup> Avec un tel début, le lecteur s'attend à ce que le roman (le livre même)<sup>756</sup> soit impliqué dans la mort du personnage au sein d'un univers fantastique par excellence (comme dans *Le Roman de la rose* d'Umberto Eco).

La voix de Lormeau, mort, explique sur un ton narquois : « *La dernière pensée que j'aie formulée de l'intérieur, le nez dans l'oreiller, a été : "Faisons le mort."* »<sup>757</sup> L'expression « faire le mort » présente la mort comme un jeu, comme une feinte, un faire semblant. L'idée du jeu s'infiltré dans le roman dès la première page. L'idée de mise en scène et d'irréel s'impose et le lecteur qui connaît le genre fantastique s'attend à un retour, une influence, une interférence entre le monde des vivants et celui des morts, sauf que le réalisme est fort et la mort reste irréversible : le héros ne peut ni intervenir ni se faire entendre.

L'auteur joue avec les mots, joue avec la mort pour créer son roman et tisser son canevas. Le doute n'est pas facile à effacer même si la mort est naturelle, mais peu importe parce que la question qui occupe le personnage est de comprendre le but de la mort plutôt que sa cause. « *C'est bien d'être aimé, seulement il faut mourir pour s'en rendre compte...* »<sup>758</sup> Ce paradoxe explique l'importance et le but de la mort. Si le gendarme conclut : « *M. Lormeau a succombé à une rupture d'anévrisme, l'enquête est close* »<sup>759</sup>, l'histoire ne se termine pas, elle ne fait que commencer et ce constat ne satisfait pas le lecteur qui trouve dans le texte beaucoup d'indices d'un meurtre. Il joue alors le jeu de l'écrivain et suit les traces jetées çà et là.

À la découverte du cadavre, Alphonse lance :

---

<sup>755</sup> *Op. cit.*, DVC, *La Vie interdite*, p. 7.

<sup>756</sup> Outil du crime comme dans *La Belle au bois dormant* et *Le Roman de la rose*.

<sup>757</sup> *Op. cit.*, DVC, *La Vie interdite*, p. 7.

<sup>758</sup> *Ibid.*, p. 52.

<sup>759</sup> *Ibid.*, p. 154.

*Les gendarmes arrivent, je les ai prévenus dès que la Toussaint m'a eu dit, quel malheur, quelle misère, madame Fabienne ! Le salaud qui a fait ça, croix de bois croix de fer, que je trouve et j'y arrache la tête.*<sup>760</sup>

Cette phrase laisse croire à un meurtre. Ensuite la rumeur qui circule renforce cette idée. L'entourage parle des conséquences bénéfiques de la mort sur la femme du défunt : « *Heureusement pour elle qu'il est mort : il voulait divorcer.* »<sup>761</sup> Ce sont des accusations indirectes pointées sur Fabienne. Puis l'insomnie du gendarme et son apparition dans la vie des Lormeau méritent une explication et semblent compromettantes ; la justification de Jacques n'est pas suffisante : « *C'est vrai que j'étais son premier cadavre* ».<sup>762</sup>

Enfin, le testament<sup>763</sup>, où le nom de la personne qui hérite des œuvres picturales est indéchiffrable, reste énigmatique. Mais au lieu d'emporter le lecteur dans le sens naturel du *thriller*, le roman cherche à trouver un sens à la mort. Si on meurt c'est pour quelqu'un ou quelque chose, et l'espoir des héros cauwelaertiens est justement de pouvoir se dire qu'« *Alors je serai mort pour quelqu'un* »<sup>764</sup>.

Transformer la « *mort imbécile* »<sup>765</sup> en un pouvoir de « *renaître de ses cendres* »<sup>766</sup> constitue l'enjeu des romans de DVC qui présentent ainsi la reconstitution d'une vie.

En effet, que le protagoniste soit un mort ou un vivant ne change rien à l'histoire, il « vit » dans le roman. Il est comme appelé à jouer son rôle et à remplir sa mission sur le papier. Dans les romans, les voix se brouillent et les héros sont doubles. L'histoire transperce plusieurs niveaux. Elle passe, d'un trait de plume, de la présentation de la vie du héros créé par le narrateur, à celle de ce dernier. Parfois même, elle finit par évoquer celle de l'auteur. Tout ceci constitue le jeu essentiel et le sceau d'écrivain de DVC. Ainsi son personnage explique-t-il sincèrement :

*Quand mon auteur pense à autre chose, je perds la notion du temps, et je me rends compte que j'ai cessé d'exister au moment où j'essaie à nouveau de me cerner dans une phrase, de corriger ce qu'il me fait dire. Lorsque le roman sera publié, les gens qui l'achèteront me redonneront-ils un peu de vie, m'attireront-ils près d'eux le temps de leur lecture ?*<sup>767</sup>

Preuve est donnée de ce que nous affirmions au début de notre étude, c'est l'auteur qui insuffle la vie à ses personnages qui n'existent que grâce à lui et à son imagination. La spécificité des romans de DVC est qu'ils sont construits par petites touches telle une toile impressionniste.

Intéressé par les scènes de vie de tous les jours, qui mettent l'homme face à son métier, à sa condition, à son amour et à sa vérité, DVC traite son histoire sous un angle inhabituel, celui du mystère, puis raconte progressivement les événements susceptibles de changer la vie de l'homme et de le mener à sa mort.

---

<sup>760</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>761</sup> *Ibid.*, p. 140.

<sup>762</sup> *Ibid.*, p. 132.

<sup>763</sup> *Ibid.*, p. 102-112.

<sup>764</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>765</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>766</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>767</sup> *Ibid.*, p. 315.

Prenons en exemple, le roman *Corps étranger*. L'ouverture commence avec l'enterrement de Dominique, suit alors le voyage dans les souvenirs vers un passé qui laisse ses traces jusque dans l'odeur des meubles. Ensuite arrive la lettre jaune déposée au dessus de la boîte aux lettres de manière négligée. À qui s'adresse-t-elle ? Que contient-elle ? Un jour, le personnage décide de regarder cette lettre, qui s'adresse à lui. Il hésite avant de l'ouvrir. Puis il l'ouvre et la lit. Puis il hésite avant de répondre mais enfin il répond. Il en reçoit alors une autre, puis répond, puis en reçoit une troisième. Il hésite. Est-ce qu'il accepte de rencontrer l'expéditrice ? Il le fait et ainsi se construit leur histoire.

Un motif apparaît au départ (la lettre), qui sera repris par la suite, développé, interprété, devenu fonctionnel. Le plus souvent, au moment où un motif est introduit, le lecteur comprend qu'il jouera un rôle dans le (con)cours des événements.

Il en va de même pour les personnages : leur profil est construit sur mesure, pour un rôle précis. Ce principe atteint un summum dans *Double identité*. Dans ce thriller, des actions qui révèlent tout leur sens après exécution sont développées par petites touches. Pourquoi choisir telle personne ? Pourquoi agir de la sorte ? Tout est prémédité et improviser n'est pas toléré. Le suspense s'accroît sans fin jusqu'au dernier chapitre qui se termine sur un effet de surprise : Liz travaille, elle aussi, comme agent secret.

Après une longue série de poursuites, de dangers surpassés, de déplacements, de tueries, de tentatives de meurtre, d'attentat et de victimes, voilà l'amour qui triomphe et deux agents secrets délaissent tout et démissionnent pour vivre un amour fort et imprévu. Ce grand amour a le pouvoir de changer le sens d'une vie en une véritable initiation, un nouveau départ et une identité vierge.

Le jeu de piste est imposant et le héros, en exploitant tous les ressorts de l'intellect, arrive à des déductions inimaginables, tortueuses et pourtant vraies. Il pense :

*Un doute affreux m'assaille soudain. Et si c'était moi qu'on avait envoyé ici même pour le tuer ? Et si le coma, en purgeant mon cerveau de tout ce qui n'était pas son identité acquise, avait effacé jusqu'au moindre souvenir de ce meurtre- hormis l'impression de déjà-vu que m'a inspirée cette maison dès mon entrée ?<sup>768</sup>*

Ainsi, le texte se trouve nourri d'événements enrichis par la culture de l'écrivain, une culture qui couvre le domaine de la science, de la psychologie, du parapsychologique et du chamanisme.

L'ADN et sa découverte, les noms exotiques des plantes, les possibilités de l'hypnose et le pouvoir du cerveau autant que les luttes ou arnaques douteuses et les entraînements à l'extrême des services secrets américains sont des thèmes que l'auteur utilise dans le roman afin de rendre ce dernier plus vivant et plus surprenant, un peu à l'instar d'un film d'action.

---

<sup>768</sup> *Op. cit.*, DVC, *Double identité*, p. 70.

L'histoire est fondée sur une connaissance anticipée de chaque pensée ou chaque action de l'adversaire et de sa façon de procéder. Les personnages jouent « à découvert » devant un héros expert qui confirme : « *je connaissais par cœur les réactions d'Howard...*<sup>769</sup> » trop confiant de ses stratégies, se flattant : « *je voyais d'ici la tête des responsables new-yorkais de l'Agence, lorsque l'anthropologue leur avait signalé l'attaque d'un commando américain...* »<sup>770</sup>

Nous sommes de plein pied dans les caractéristiques du film américain à super héros invincible, presque immortel, qui prévoit tout et qui anticipe grâce à une logique tortueuse et illogique parfois, mais efficace. Toutes les anticipations et interprétations s'enchaînent à merveille : les *smart dust*<sup>771</sup>, la boîte en fer planquée et qui échappe à l'explosion<sup>772</sup>, la connaissance absolue et intime du personnage à usurper<sup>773</sup> comme s'il le « *créait (s)* »<sup>774</sup> conforme à une image qui pourrait être vraisemblable, la rapidité du geste<sup>775</sup>, la manipulation et la prévention.

Tout ce travail de réflexion et d'action se poursuit dans un récit linéaire rapide et surchargé de savoir, mélangeant la fiction au fantastique. Et l'humour, dans ce cadre, se réduit à quelques réflexions antithétiques mais sans disparaître complètement. Tout le jeu réside dans l'image finale qui s'éclaircit et se dessine au fur et à mesure que nous avançons, qui est créée parce qu'on y adhère : « *Tu me crois, donc je suis vraie* »<sup>776</sup> conclut le personnage (ou l'auteur) à la dernière ligne du roman.

Le jeu de l'invention de l'histoire se fait en deux temps, le temps de découper les épisodes et les événements, et le temps de les reconstituer et les relier, d'autant plus que l'écrivain, à l'instar d'un joueur d'échecs, fixe un objectif, établit une stratégie, mémorise ses éléments, choisit le mouvement de ses pièces et avance les pions de façon à vaincre son lecteur par son intelligence et l'accrocher grâce aux ruses qu'il met en place pour surmonter les difficultés narratives.

Conçus comme un jeu de pistes, les épisodes s'enchaînent sollicitant les sens du lecteur surtout son attention aux détails, qui réapparaîtront plus tard comme des « *déjà vu* » significatifs, créant un parcours sous l'angle du mystère amusant et du suspense étrange.

Des indices paraissent par étapes, entraînant des virevoltes ou menant vers une concordance parfaite des actions et des faits.

---

<sup>769</sup> *Ibid.*, p. 173.

<sup>770</sup> *Ibid.*, p. 172.

<sup>771</sup> *Ibid.*, p. 140, « La poussière intelligente », c'est un réseau sans fil de minuscules systèmes micro-électromécaniques qui peuvent être mis en communication avec un serveur et renvoyer des informations par radiofréquence.

<sup>772</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>773</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>774</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>775</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>776</sup> *Ibid.*, p. 206.

Le personnage se trouve dans ces situations en plein éveil, observant, analysant, expliquant et avançant vers une fin et une plénitude acquise progressivement. Il s'agit à la fois d'expériences « *initiatives* »<sup>777</sup> et d'une entité qui prend vie. Le personnage révèle successivement la métamorphose qu'il vit, le changement du point de vue et son véritable visage. La dernière étape est toujours de démasquer le personnage : le dénuder et déceler le vrai de la feinte et du semblant. « *Donner corps à un autre moi-même* »<sup>778</sup> résume le jeu, le sens du parcours et le secret ultime.

La duplicité du personnage, les intrigues parallèles, les personnages riches et *glamour*, les *cliffhangers* dont nous avons parlé, donnent parfois l'impression que les romans de DVC ressemblent à des « *soap opera* »<sup>779</sup>. Le titre du feuilleton « *Les feux de l'amour* »<sup>780</sup> cité dans l'un des romans nous oblige à croire que l'auteur s'en inspire en créant les personnages de la *Double identité*.

Enfin le dénouement, impliquant le « *Deus ex machina* », est l'une des techniques que DVC utilise pour mettre fin à une situation compliquée et faire sortir son héros de la spirale événementielle qui l'occupe.

Temps, lieux, situations et personnages sont ainsi tantôt abordés de front dans une approche réaliste (qu'elle soit sensible ou humoristique), tantôt entourés d'une impression étrange, baignée de fantastique, produits d'une écriture capable d'engendrer un univers romanesque entier. Aussi, après cette étude sur le style ou signature de l'auteur, nous proposons d'approfondir notre réflexion sur le travail d'écriture et le phénomène de sa réception.

---

<sup>777</sup> *Ibid.*, p. 197.

<sup>778</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>779</sup> Un *soap opera* repose sur plusieurs intrigues. Un épisode va mettre en parallèle plusieurs histoires différentes qui peuvent soit s'entremêler et influencer les unes sur les autres, soit restées indépendantes.

<sup>780</sup> *Op. cit.*, DVC, *Les Témoins de la mariée*, p. 21.

## **PARTIE II**

### **ACTIONS ET INTERACTIONS**

#### **AUTOUR DU TEXTE**

## **PARTIE II : Actions et Interactions autour du texte**

Nous avons vu que la forme du texte (son style et les genres qu'il utilise) constitue l'expression d'une psychologie, d'un jeu et d'une pensée propres à l'auteur, lequel constitue le noyau du roman, avec la mise en avant de mythes personnels touchant son enfance. Partant de là, nous avons amorcé plusieurs réflexions sur la création littéraire et sur ce qu'elle représente pour DVC. Or qui dit livre dit lecteur, il est donc impossible d'envisager le phénomène de l'écriture comme une démarche monologique.

C'est pourquoi nous allons, dans cette seconde partie, aborder l'écriture dans son rapport à l'autre comme lecteur. Si l'auteur donne voix aux mots pour être entendu par l'autre, cet autre n'est-il pas d'abord un autre lui-même ? Cette interaction écrivain-lecteur qui, au delà de l'esthétique de la réception s'inscrit comme dialogique, va alors nous emmener à considérer l'écrit dans la genèse de son apparition (sorte de dimension prénatale et périnatale) et sous l'angle de l'intertextualité. Ainsi, ouvert à l'autre, l'écrit devient réécriture de soi-même dans un mouvement de va et vient qui finit par mettre en évidence la naissance dans l'écriture comme une recherche d'immortalité.



# **CHAPITRE 1**

## **L'Esthétique de la réception (Interaction écrivain- lecteur)**

## CHAPITRE 1 : L'Esthétique de la réception (Interaction écrivain-lecteur)

L'intérêt porté à un artiste, à un écrivain, permet dans un premier temps de découvrir son style et d'en expliquer la source ou les motivations, mais il nous pousse aussi à comprendre cette étrange relation qui s'établit avec l'autre, le récepteur ou lecteur. Quelle est sa place dans cet échange ? Le plaisir est-il du côté de celui qui donne ou de celui qui reçoit ? Où mène-t-il ? La réponse à ces questions, qui varie au fil des histoires racontées dans chaque roman, place à la fois l'écrivain et le lecteur face à une même quête : celle qui guide hors du temps, voire au-delà du temps.

### SECTION 1 : Le lecteur et sa place dans l'œuvre

Raconter une « étude de mœurs »<sup>781</sup>, teintée d'un caractère familial fantastico-réaliste, plutôt que des histoires neutres et amusantes semble être la vocation de DVC. Il écrit toujours en pensant à son lecteur parce que pour lui l'écriture est aussi un métier au service d'un client, le lecteur. L'écriture n'est pas seulement pour lui un passe-temps favori ou un loisir amusant, mais aussi un métier « pour faire tourner la marmite » et un gagne-pain.<sup>782</sup> De là, le choix des histoires, la conception du style et l'étude du genre occupent la première place dans sa fabrication<sup>783</sup> littéraire. Il se trouve amené à étudier le profil de son lecteur en aval de la construction de ses fictions.

Certes, cet écrivain « mythomane » comme il le dit, est habitué dès son âge tendre à guetter les réactions de son public. Il écrit dans son autobiographie : « *La vie était mon premier terrain d'écriture : j'y testais mes fictions, les peaufinais, les adaptais en fonction des réactions suscitées* ». <sup>784</sup> Il avoue aussi dans *Cheyenne* qu'il écrit pour un lectorat à majorité féminine<sup>785</sup>. Il écrit : « *c'était le cercle parfait, la ronde sans fin des muses utilisées comme héroïnes pour en faire des lectrices.* »<sup>786</sup>

Mais le plus important à nos yeux est qu'il se place lui-même en position de lecteur afin d'envisager toutes les lectures possibles et de pouvoir procurer à son lecteur un texte ouvert<sup>787</sup>, à lectures multiples et un roman-gigogne. L'écrivain DVC se dédouble sans cesse et transmet en effet cette duplicité à son lecteur.

---

<sup>781</sup> *Op. cit.*, DVC, *Le Père adopté*, p. 8 ; nous retrouvons ici confirmée notre allusion à la volonté réaliste de Balzac avec *La Comédie Humaine* constituée de 85 romans où les Études de mœurs sont divisées en autant de parties qui correspondent aux différents milieux composant la société. Son ambition ayant été de « décrire la société dans son entier, telle qu'elle est. » De même pour Zola et la fresque des Rougon-Macquart.

<sup>782</sup> *Ibid*, p.8.

<sup>783</sup> Nous utilisons ici volontairement le terme de « fabrication » au lieu de production car si le second renvoie à l'idée de rentabilité et de consommation, le premier conserve par sa racine latine (*faber*) l'idée positive d'œuvrer tel un artisan, habile dans son art comme *techné*.

<sup>784</sup> *Op. cit.*, DVC, *Le Père adopté*, p. 8.

<sup>785</sup> Ce roman est une autobiographie. L'auteur lui-même y raconte sa propre vie et parle de ses propres expériences. Questionné à ce sujet, il nous répond que ses lecteurs sont de majorité féminine.

<sup>786</sup> *Op. cit.*, DVC, *Cheyenne*, p. 19.

<sup>787</sup> Cf., Umberto Eco, *Lector in fabula*, Paris, Grasset, 1985, chapitre 3, section 3.3, p. 75.

D'ailleurs sa première lectrice, Madame Vandromme « vivait une sorte de double vie sous les écouteurs qui la reliaient à son (mon) magnétophone ... »<sup>788</sup>

### 1.1.1- L'introspection et le transfert

Tout acte d'écriture est destiné à être suivi d'un acte de lecture. Mais l'acte de l'écriture ne précède pas seulement l'acte de lecture : il est aussi parallèle. En effet, lire consiste à se détacher du monde réel pour pénétrer dans l'univers fictionnel. L'imaginaire s'inspire du réel, emporté par l'histoire et par les mots pour y retourner à la fin sans avoir senti le temps passer ni le monde matériel changer autour de soi. L'« écriture n'a pas d'âge »<sup>789</sup> écrit DVC, la lecture non plus. Elle permet de la sorte un retour en arrière ou un voyage dans le futur. Frédéric<sup>790</sup> qui lit une simple lettre dit, quand il a terminé : « le son du flipper revient, peu à peu, derrière moi. »<sup>791</sup> Cette coupure est semblable à l'isolement que vit le créateur.

De même, dans le processus de lecture, le lecteur fait « le vide autour de lui (moi) ». <sup>792</sup> Il est, pour un laps de temps, un être épris, sidéré. C'est « l'imprégnation »<sup>793</sup> dont parle Pitoun dans *Corps étranger*. C'est en quelque sorte ceci qui incite le lecteur à crier à propos de l'écrivain, comme Frédéric le fait pour ce « parleur bienveillant »<sup>794</sup> : « ce type me fascinait. »<sup>795</sup>

Le roman pour DVC est plus qu'un livre : c'est une clef. Ce mot est répété plusieurs fois dans *Corps étranger*. « Elle m'a donné les deux romans clés qui auront ouvert ma vie... »<sup>796</sup> dit la lectrice après avoir déclaré : « ... un clin d'œil dont je n'ai pas la clé ? »<sup>797</sup>

Or qui détient cette clé ? La clé de l'énigme qui est le roman ainsi que « la clé de la vie du lecteur » sont entre les mains de l'écrivain qui affirme : « dans ma poche gauche, je touchais les clés d'une autre vie. »<sup>798</sup> Cet être, qui a le don d'inventer des histoires et de créer des personnages, détient le pouvoir absolu sur tout son monde et, par prolongement, sur tout être qui rentre en contact avec son univers. Il est un demiurge.

---

<sup>788</sup> *Op. cit.*, *Le Père adopté*, p. 19.

<sup>789</sup> *Op. cit.*, DVC, *Corps étranger*, p. 107.

<sup>790</sup> Le personnage principal de *Corps étranger*.

<sup>791</sup> *Ibid.*, p. 108.

<sup>792</sup> *Ibid.*, p. 104.

<sup>793</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>794</sup> *Ibid.*

<sup>795</sup> *Ibid.*

<sup>796</sup> *Ibid.*, p. 106.

<sup>797</sup> *Ibid.* p. 58, dans ce passage, Karine Denesle se réfère aux allusions faites dans le roman de Frédéric Dard : « les hommages-clins d'œil à Homère », « les citations déguisées ». Elle dit avoir « déchiffré l'histoire du presbytère », « reconnu Pénélope d'Ithaque », « rigolé à la parodie de Virgile », mais déclare ne pas avoir compris « la fierté pathétique du numéro deux qui se réjouit d'être impair ». Cette expression lui semble ambiguë et elle demande implicitement son interprétation ou son explication à celui qui l'a écrite.

<sup>798</sup> *Ibid.*, p. 121.

Ce n'est pas anodin si le lecteur lui-même est transformé par DVC en personnage. Il fait partie de son univers, c'est lui qui le crée et lui permet d'évoluer dans son imaginaire. Le lecteur cesse d'être un intrus pour devenir l'image de Narcisse reflétée sur la surface d'une lecture ou, faute de vue, devient Echo, une voix privée de voix. L'écrivain se demande dans *Corps étranger* : « que viendrait faire entre nous un lecteur, une lectrice, un écho à une voix qui s'est tue ? »<sup>799</sup>

La fascination opère à double sens : c'est, d'un côté, un acte d'hypnotisation (de la part de l'écrivain) sur le lecteur en sorte que ce dernier ne puisse se détacher du roman même après la fin de la lecture et devient le moteur pour la création d'une suite, d'une réécriture, d'une continuité ; d'un autre côté, l'hypnotisation s'effectue dans le sens inverse, cette fois-ci de la part du lecteur vers l'écrivain qui affirme : « *mon cœur bat comme si je jouais ma vie sur le coup de langue qui recachète l'enveloppe.* »<sup>800</sup>

La rencontre des deux est fatale. Elle les transforme et les recrée. Le roman devient le point commun qui les relie.

La position du lecteur par rapport au texte est celle de l'analyste par rapport à l'analysant d'où la nécessité de l'adhésion. Roland Chemama explique, au sujet du transfert :

(...) le transfert positif, par la mise en confiance du patient, lui permet de parler plus facilement de choses difficilement abordables dans un autre contexte.<sup>801</sup>

Cette règle nous semble importante. Il ne s'agit en aucun cas de considérer le texte comme un patient, mais plus le lecteur croit, plus il est attentif à ce que le texte lui livre, et mieux le champ des significations ou d'identifications s'ouvre à ses yeux. Il se trouve par conséquent davantage en mesure d'écouter ce que lui raconte le texte, entre les lignes. Ceci est d'ailleurs évoqué par DVC dans *La Maison des lumières*.

Inversement, plus le lecteur instaure un climat de confiance, plus l'écrivain a l'audace de livrer des épisodes faisant référence à sa vie réelle ou, au contraire, se trouve poussé à alimenter une fiction ayant pour but de transformer la réalité – par exemple, en l'embellissant pour provoquer le sentiment d'envie chez le lecteur, ou à l'inverse, en la rendant plus noire qu'elle n'est, pour provoquer un sentiment de pitié et de compassion. Dans *Un Aller simple* le conteur écrit : « *dès l'instant où il avait décidé de croire à mon histoire, tous mes efforts pour revenir en arrière augmentaient l'attrait du secret défendu que j'avais trahi sans le savoir.* »<sup>802</sup>

DVC crée ses personnages à son image. Dans son autobiographie, il raconte un épisode presque semblable à ce dernier. Il écrit :

---

<sup>799</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>800</sup> *Ibid.*, p. 131.

<sup>801</sup> *Op. cit.*, Roland Chemama et Bernard Vanderersch, *Dictionnaire de la Psychanalyse*, p. 586.

<sup>802</sup> *Op. cit.*, DVC, *Un Aller simple*, p. 54- 55.

*Ton émerveillement réenchanta le monde. J'en oubliais mes échecs, mon projet de suicide et le désintéret que m'avait témoigné ton idole. Tu attendais la suite : il fallait fournir.*<sup>803</sup>

Le lecteur retrouve, dans les histoires cauwelaertiennes, ce qui lui manque et ce dont il a besoin, et la rencontre avec son Autre le ressuscite. C'est en effet ce qui arrive à Schneider dans *Un Aller simple*. Aziz affirme :

*Je n'ai rien dit, parce qu'en effet c'était l'impasse, et ça semblait lui causer un plaisir inouï. J'étais allé trop loin, mais en même temps j'étais heureux de le voir content, ressuscité, plein de projets.*<sup>804</sup>

La lecture est un phénomène surnaturel chez DVC. Elle est l'élément déclenchant un état de fascination. Et cela vaut également pour la peinture, comme le montre le cas de Jérémie dans *La Maison des lumières*, qui, happé par l'image d'un tableau, revit les événements ayant ponctué la vie des habitants de l'endroit représenté. Ensuite, retourné hors du tableau, Jérémie cherche la copie réelle de la maison des lumières dans le monde où il vit. La lecture, lieu de fascination, est un « non-lieu » au sens où l'entend Marc Augé. Elle aspire le lecteur lui permettant de vivre une rencontre<sup>805</sup> inattendue. Ce dernier s'identifie, vit les événements avec les personnages puis cherche à établir des liens avec sa propre réalité. Le personnage dans ce roman-là s'indigne : « *une sortie de corps, merde, ça doit modifier totalement votre rapport avec vous-mêmes, transcender vos petits soucis et vos besoins primaires !* »<sup>806</sup>

L'expérience de la lecture ne laisse pas la personne indemne. La lecture lui apporte toujours quelque chose et la transforme. Son rapport avec le monde change comme après un voyage vers la connaissance et la vérité. La « sortie de corps » n'est finalement qu'un voyage au fond de soi pour mieux se connaître et en revenir neuf et différent. Après la lecture, la personne subit une renaissance : elle ressuscite.

Concernant le tableau qui happe son observateur, le psychanalyste - personnage du roman explique :

*- ce tableau, c'est ta maison intérieure. Mais tu ne la connais pas. Explore chaque recoin, de la cave au grenier, aie le courage de regarder en face ce que tu n'aimes pas, ce que tu ne veux plus, de changer les meubles, de refaire les pièces (...)*<sup>807</sup>

La lecture s'affirme comme une illusion pour DVC. D'ailleurs il cite Magritte : « *Magritte avait raison : " L'illusion n'est pas là où l'on croit. "* »<sup>808</sup> Alors où est-elle ? Si elle n'est pas dans la lecture, elle est dans notre monde réel. Le lien fort entre l'écrivain et le lecteur serait de permettre à l'un et l'autre de prendre conscience de la possibilité de l'illusion, de retrouver le refoulé. DVC affirme :

<sup>803</sup> *Op. cit.*, DVC, *Le Père adopté*, p. 252.

<sup>804</sup> *Op. cit.*, DVC, *Un Aller simple*, p. 55.

<sup>805</sup> La lecture est un non-lieu dans le sens suivant : un lieu de rencontre avec un monde d'illusion et de fiction.

<sup>806</sup> *Op. cit.*, DVC, *La Maison des lumières*, p. 66.

<sup>807</sup> *Ibid.*, p. 89.

<sup>808</sup> *Ibid.*, p. 148.

*C'est le rôle des artistes d'ouvrir des mondes parallèles, des issues de secours pour les existences brisées, les destins qui ne mènent à rien.*<sup>809</sup>

En l'occurrence, lire correspond à faire rêver. Jürgen Habermas explique :

*Un troisième élément prépare l'entrée en scène de l'élément narratif : nous sommes en rapport avec la réalité et avec les autres à travers l'imaginaire, mais un imaginaire qui peut être trompeur, un lieu d'illusion. À ce propos Lacan a raison : nous croyons viser l'Autre mais nous atteignons un autre que l'Autre (qu'il appelle l'objet a) ; la psychanalyse commence par conséquent avec une sorte de méprise fondamentale, d'erreur, d'illusion : la visée de l'Autre passe par le fantasme ; au fond, c'est le problème de la psychanalyse : qu'est-ce que chacun de nous fait de ses propres fantasmes ? Le bon usage, le mauvais usage des fantasmes... car une part de notre vie est fantasme au sens d'imaginaire qui dissimule la réalité.*<sup>810</sup>

Fasciné, le lecteur retourne à son intériorité pour voir avec sa conscience et connaître la puissance de ses idées. DVC écrit : « pour tenter d'y voir clair, (on) a parfois intérêt à fermer les yeux »<sup>811</sup> L'histoire l'aveugle mais au lieu de le paralyser, elle l'éblouit au point d'en suivre l'écriture jusqu'à la fin. « J'ai réécrit le scénario, j'ai imaginé une version heureuse de notre histoire »<sup>812</sup> dit un personnage. Le récepteur devient lucide et acteur.

Nous avons suggéré que le lecteur avant et après n'est plus le même. En effet, il rajoute plusieurs vies à la sienne. Il s'identifie tellement au personnage que l'expérience de la lecture ne le laisse jamais indifférent ou intact.

Dans *La Nuit dernière au XVe siècle*, DVC écrit : « Guillaume d'Arboud<sup>813</sup> est-il en train de modifier, au gré de ses rêves, le destin de Jean-Luc Talbot ? »<sup>814</sup> Ici, nous voyons comment l'écriture amène le lecteur à croire en l'histoire racontée. Le lecteur finit par dire : « rien ne m'oblige à mourir dans son monde pour renaître dans le mien. Au contraire. Tout cela n'est qu'une construction de l'esprit : je n'ai pas envie de la rendre vraie en y croyant. »<sup>815</sup>

Le transfert est à son comble quand le lecteur explique : « c'est en revenant sur les pas d'un autre que j'ai découvert qui je suis. »<sup>816</sup> La lecture est une question d'identification : plus le lecteur s'approche de l'Autre, mieux il se connaît et plus il est soi parce que « je est un autre »<sup>817</sup>. En même temps, la lecture nous ramène au cœur de la réalité, parce que l'histoire reflète notre propre monde, notre souffrance, nos angoisses et quand le narrateur conclut en disant : « tout ça n'est qu'un leurre »<sup>818</sup>, il tente de rationaliser les choses, afin de calmer son angoisse. Pour ce faire, il avertit le lecteur des lisières entre le réel et la fiction.

---

<sup>809</sup> *Ibid.*

<sup>810</sup> Jürgen Habermas, *Connaissance et intérêt*, Paris, Gallimard, 1976, p. 238.

<sup>811</sup> *Op. cit.*, DVC, *La Nuit dernière au XVe siècle*, p. 72.

<sup>812</sup> *Ibid.*, p. 229.

<sup>813</sup> Nous le considérons comme personnage fictif, né de l'histoire que racontent les châtelains à l'inspecteur des impôts Jean-Luc Talbot, personnage principal.

<sup>814</sup> *Op. cit.*, DVC, *La Nuit dernière au XVe siècle*, p. 226.

<sup>815</sup> *Ibid.*, p. 243.

<sup>816</sup> *Ibid.*, p. 233.

<sup>817</sup> Philippe Lejeune, Titre de son essai sur l'autobiographie de la littérature aux médias (1980) et sur le pacte autobiographique.

<sup>818</sup> *Ibid.*, p. 119.

### 1.1.2- La « transfusion » lecteur/ écrivain

L'écriture et la lecture cauwelaertiennes se reflètent, se complètent et se répondent. Il existe un effet contaminant de duplicité des personnages qui se propage vers les lecteurs. Non seulement l'écrivain vit partagé entre sa vie sociale et sa vie créative, mais ses personnages aussi sont doubles. À son tour, par prolongation ou procuration, son lecteur se trouve étiré entre sa vie réelle et le rêve où l'emporte la lecture.

DVC connaît le pouvoir de l'écriture sur son destinataire. Il avoue avoir « *l'envie de secouer les gens en les faisant rêver.* »<sup>819</sup> Il tente dès lors « *de marier l'humour à l'émotion, l'absurde à l'évasion, de " faire rire en donnant de l'air " »*<sup>820</sup> dans le but aussi d'élargir son public et de le séduire. Il comprend très tôt l'osmose qui rapproche l'écrivain de son lecteur, l'alchimie qu'il devrait rechercher dans l'espoir que « "ça plaira. " »<sup>821</sup> (En parlant de sa production littéraire)

Dans les romans, le lecteur et l'écrivain deviennent des personnages. L'écrivain devient un être que le lecteur construit en rêvant et voit transparaître en filigrane dans les écrits. Le lecteur essaie de deviner « *l'homme qu'il (elle) a imaginé au fil des pages* »<sup>822</sup>. En cela, l'auteur cesse « d'être virtuel »<sup>823</sup>. L'auteur, à l'instar de tous les personnages cauwelaertiens, tente d'être conforme à l'image que l'autre attend de lui, et d'apparaître tel que cet autre l'imagine. Nous précisons que ce processus est source d'une certaine angoisse puisque le personnage-écrivain, Frédéric Dard affirme : « *je n'ai pas le droit d'abîmer le personnage qu'elle s'est construit.* »<sup>824</sup>

Le lecteur est beaucoup plus qu'un lecteur ; il est source d'inspiration et complice. C'est une personne qui lui réclame l'écriture, qui ne lui demande que de lui permettre de rêver : « *je ne voudrais que passer ma vie dans les rêves des autres.* »<sup>825</sup>

L'écrivain se trouve alors déontologiquement obligé de respecter la volonté du lecteur et ne pas briser son rêve. DVC dit, dans *Un Aller simple* : « *... je disparaîtrais dans la nature sans abîmer son rêve* »<sup>826</sup> en parlant de l'auditeur de son conte, « *ce garçon qui était en train de rêver sur sa (ma) légende.* »<sup>827</sup> Le rêve est donc un espace commun pour communiquer. Plus encore, l'écrivain cherche à rester fidèle au niveau d'écriture auquel il a habitué son lecteur et à l'idée attendue : il doit donner une image immuable de lui-

---

<sup>819</sup> *Op. cit.*, DVC, *Le Père adopté*, p. 8.

<sup>820</sup> *Ibid.*

<sup>821</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>822</sup> *Op. cit.*, DVC, *Corps étranger*, p. 90.

<sup>823</sup> *Ibid.*, p. 61.

<sup>824</sup> *Ibid.*, p. 57.

<sup>825</sup> *Ibid.*

<sup>826</sup> *Op. cit.*, DVC, *Un Aller simple*, p. 54.

<sup>827</sup> *Ibid.*, p. 62.

même. La lectrice dans *Corps étranger* écrit : « *Je ne voudrais pas que vous ayez publié, avant ou après, des choses qui me toucheraient moins.* »<sup>828</sup>

À la suite du désir de faire rêver et de rêver, qui est commun aux deux inter-actants de la lecture, le paranormal constitue un thème romanesque, et de surcroît, il est l'effet de ces romans-mêmes sur le lecteur potentiel. Un ensorcellement et un emportement s'inscrivent dans des effets probables. L'écriture peut donc à la fois prolonger la vie des personnages et maintenir en vie les lecteurs.

DVC décrit l'effet de l'écriture sur sa première lectrice en attribuant à sa production romanesque le pouvoir de prolonger la vie. Il écrit : « *...que c'est grâce à lui (moi) qu'elle est demeurée inchangée, de roman en roman, attendant le suivant avec la sensation- justifiée- qu'une part d'elle-même contribue toujours au travail de son (mon) imaginaire.* »<sup>829</sup> Dans cette confirmation, il reconnaît partiellement le rôle exercé par le lecteur sur l'imaginaire de l'écrivain et par la suite sur la fiction créée. Mais le plus important est qu'il réclame la lecture cauwelaertienne comme facteur de longévité.

D'un autre côté, l'attente fonctionne en tant que retardement magique aussi bien sur la fin que sur la mort comme dans *Les Mille et une nuits*. La lectrice dit : « *... il y avait trop de suspense ; je voulais savoir la suite.* »<sup>830</sup> N'est-ce pas ce « suspense » qui prolonge la vie et recule le moment de la mort ?

En plus, le rire, qui a démontré son efficacité contre les maux et se trouve officiellement reconnu comme remède contre les maladies cardiaques, n'est-il pas lui aussi un facteur pour augmenter la longévité ? DVC en apporte sa contribution. Sa lectrice l'affirme : « *Et puis il me fait rire lui.* »<sup>831</sup>

En effet, DVC sait ce qui fait son succès auprès de ses lecteurs ; il le résume dans les trois caractéristiques suivantes : l'humour, le suspense et le rêve. Ces éléments, il a su les polir et les mettre en valeur dès lors qu'il a pris conscience de leurs effets sur les lecteurs. D'ailleurs, il nous livre avec fierté une remarque émanant de sa première lectrice : « *... Avec Didier, au moins, on s'évade.* »<sup>832</sup>

Cette évasion consiste surtout en une absorption du lecteur par la fiction, en un détachement par rapport à la réalité banale. Cela permet au lecteur d'effectuer un voyage dans un monde féerique et miraculeux ; un voyage qui repose, en réalité, sur une sorte de « transfusion » entre l'écrivain et le lecteur. La réaction de l'un devient celle de l'autre, le destin de l'un se superpose à celui de l'autre.

---

<sup>828</sup> *Op. cit.*, DVC, *Corps étranger*, p. 58.

<sup>829</sup> *Op. cit.*, DVC, *Le Père adopté*, p. 21.

<sup>830</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>831</sup> *Ibid.*

<sup>832</sup> *Ibid.*



Entre les deux pôles de la lecture se met en marche un mode magique d'interaction et de rencontre au-delà du hasard, la lectrice d'ailleurs se demande : « *Pourquoi fallait-il que je vous lise ?* »<sup>833</sup> La lecture s'avère un *fatum*, au-delà du naturel, elle est de l'ordre du « *paranormal* »<sup>834</sup>, d'une attirance extraordinaire.

La magie fonctionne et la lectrice d'avouer : « *c'est très émouvant de parler à un mystère.* »<sup>835</sup> Elle parle de la même émotion que ressent à son tour l'écrivain quand il écrit : « *votre lettre m'a donné une émotion que je n'ai ni les moyens ni le courage, cette nuit, de vous exprimer.* »<sup>836</sup>

L'émotion lors de la rencontre du binôme, qui fait vibrer simultanément l'un et l'autre fait partie de l'irrationnel. S'agit-il d'une attraction mutuelle afin de se rencontrer ? De s'entendre ? Nous remarquons que l'écrivain et le lecteur se font écho dans ces deux phrases. À la lectrice qui dit : « *En revanche, je n'ai pas compris (...)* »<sup>837</sup> répond l'intention de l'écrivain de « *(...) comprendre l'état d'esprit de sa (ma) lectrice...* »<sup>838</sup>

Ils cherchent en même temps à se comprendre l'un l'autre. La lectrice se pose des questions, incapable de comprendre ce lieu de rencontre, cette attraction entre les deux : « *ça vient de vous, ça vient de moi, ça vient du livre ou de quelque chose d'autre qui n'a rien à voir avec nous, et on s'est trouvé là comme ça ?* »<sup>839</sup>

Elle cite ingénument tous les facteurs qui entrent en jeu pour qu'une bonne lecture opère, pour que la rencontre dans le non-lieu du livre soit fonctionnelle, pour qu'une « *transfusion* »<sup>840</sup> ait lieu. Ainsi la lectrice se pose-t-elle la question profonde :

*Qu'est-ce que j'aime tellement dans ce roman ? Sa joie, sa détresse, ses richesses inutiles : les hommages-clins d'œil à Homère, les citations déguisées, tous ces cailloux de petit poucet qu'on ne doit pas être nombreux (prétentieuse !) à ramasser.*

Est-ce vraiment l'ambiguïté, le manque et les énigmes qui attirent chez un auteur, ou plutôt notre inconscient que nous reconnaissons chez l'autre ?

Le paranormal s'inscrit comme une intention de l'auteur pour être distingué, être singulier, en restant toujours ressemblant à lui-même. Il écrit : « *Mes lecteurs connaissent mon sentiment sur la survie de la conscience...* »<sup>841</sup> De ce propos suivent deux remarques : d'abord, l'auteur est curieux de trouver des

---

<sup>833</sup> *Op. cit.*, DVC, Corps étranger, p. 59.

<sup>834</sup> *Ibid.*

<sup>835</sup> *Ibid.*

<sup>836</sup> *Ibid.*, p. 60.

<sup>837</sup> *Ibid.*, p. 58.

<sup>838</sup> *Ibid.*, p. 71.

<sup>839</sup> *Ibid.*, p. 59.

<sup>840</sup> *Op. cit.*, DVC, *Vingt ans et des poussières*.

Ce mot s'explique dans le dictionnaire comme suit : « injection, dans une veine d'un malade, de sang ou d'un produit dérivé préalablement prélevé sur un ou plusieurs donneurs ou sur le malade lui-même. » DVC l'utilise dans *Vingt ans et des poussières*. Il veut parler d'une « transfusion » du personnage. Ce mot est employé dans le sens d'« interversion » ou d'« injection du personnage » dans un autre. DVC l'utilise probablement en jouant avec les mots et en lui accordant le sens qui naît du préfixe « trans » et du substantif « fusion ». Il prend ainsi le sens d'une fusion au-delà ou au-delà de la fusion.

<sup>841</sup> *Op. cit.*, DVC, *Le Père adopté*, p. 42

explications sur les phénomènes « *inexpliqués et non inexplicables* ». Deuxièmement, le lecteur « connaît » l'écrivain, ses points de vue, ses positions. S'il le lit, il est donc invité à faire également des recherches et se poser des questions. Il est également tenu à partager avec l'écrivain, l'expérience surnaturelle de la lecture en tant que donnant accès à une multiplication des vies et des expériences.

Ainsi auteur et lecteur pourront-ils vivre ensemble l'expérience d'un dialogisme, qui progresse et devient monologue, lorsque le lecteur fait sienne l'histoire qu'il lit. Or ce monologue ne connaît pas le *tertium non datur* (ou le tiers exclu).

D'un autre côté, DVC reconnaît l'existence de quelque parenté entre ses différentes œuvres ou même, quelques ressemblances. Il affirme qu'il « ... tissait (s) un adroit parallèle entre l'œuvre de Woody Allen et ce qu'il (j') essayait (s) de transmettre à ses (mes) lecteurs. »<sup>842</sup>

Le *Dictionnaire de l'impossible* que cet écrivain publie explique scientifiquement des phénomènes inexplicables. La lecture de DVC se veut donc une explication du paranormal et une concrétisation de la puissance des idées.

DVC veut transmettre à ses lecteurs le pouvoir inhérent de la force de croire et la puissance de la conscience humaine.

La lectrice brugeoise de *Corps étranger* met en valeur l'importance de « croire » au monde fictif, d'y croire comme en Dieu, tellement fort qu'au final, ce en quoi l'on croit finit par exister ou par se réaliser (comme, par exemple, la guérison d'un malade sans espoir de rétablissement). Pour exemplifier ce concept, elle évoque le personnage de Cecilia<sup>843</sup> puis explique :

*La petite Cecilia, c'est l'héroïne de Woody Allen dans La Rose pourpre du Caire. La fille qui a le pouvoir de faire sortir de l'écran les personnages du film qu'elle regarde, tellement elle y croit, tellement c'est sa vraie vie qu'elle va chercher dans la fiction.*<sup>844</sup>

Le lecteur tombe inconsciemment amoureux du livre dans son aspect matériel de contenant-contenu, et une rencontre s'effectue même dans le « *Moi-peau* » tant le rapport entre écriture et lecture est apprécié par le lecteur. Un apprentissage sensoriel raffiné prend alors forme, instaurant peu à peu une sensibilité de connaisseur permettant ensuite la reconnaissance « à l'aveuglette » (en touchant d'un doigt). L'écrivain-lecteur de *Corps étranger* décrit : « *c'est là qu'il m'apprenait à aimer les grands textes en touchant d'un doigt leur reliure sur le poster.* »<sup>845</sup>

La rencontre de l'écrivain, en tant que lecteur, avec les piliers de la grande littérature est une vraie initiation extraordinaire comme il l'affirme dans cette phrase : « (...) avec sa méthode du livre inaccessible, m'avait si bien préparé à Homère, Eschyle, Aristophane, Platon et Virgile que leur découverte fut un

---

<sup>842</sup> *Ibid.*, p. 259.

<sup>843</sup> *Op. cit.*, DVC, *Corps étranger*, p. 59.

<sup>844</sup> *Ibid.*, p. 107.

<sup>845</sup> *Ibid.*, p. 88.

*mélange de retrouvailles et d'interdit enfin levé.* »<sup>846</sup> À l'exemple de cette rencontre, toute lecture est un moment initiatique hors du temps et de l'espace, avec des rituels précis afin de « *restituer l'esprit* »<sup>847</sup> de l'œuvre. L'écrivain-lecteur dans *Corps étranger* explique la méthode de son professeur qui lui apprend la lecture :

*(...) capable d'arrêter le monde ambiant pour plonger ses élèves dans l'émotion, la colère, l'humour, les soucis quotidiens d'un auteur disparu depuis deux millénaires, leur apprendre à goûter, reconnaître son style, comprendre les rouages de son inspiration et ressentir la souffrance dont il avait tiré des bonheurs d'écriture.*<sup>848</sup>

La lecture pour DVC est, au-delà d'un dialogisme, un acte d'amour inexplicable entre le lecteur et l'écrivain. Il suffit que le lecteur croie et se laisse emporter par la magie des mots pour que la lecture le transporte vers des temps-lieux multiples et le rende ouvert à des discours merveilleux en compagnie de l'écrivain, personnage qu'il reconstitue d'après ses narrations.

Entre écrivain et lecteur, il s'agit d'une éternelle histoire d'amour et de mort, donc d'une renaissance.

Pour parler de ce que représente Émile Ajar pour sa lectrice qui préparait une thèse sur lui, DVC emploie l'expression : « *l'auteur de sa vie* »<sup>849</sup> comme l'on dirait l'homme de sa vie ou l'amour de sa vie. Le rapport entre l'auteur et le lecteur est matérialisé dans ses différents romans<sup>850</sup> par (comme) une histoire d'amour.

Seule la lectrice peut jouer un rôle catalyseur et concilier les deux moitiés de l'écrivain, et ses différentes faces : celle apparente et celle cachée, l'homme et son double, l'écrivain et son ombre (sociale), et ce, en lui donnant la possibilité de renaître uni et entier.

DVC déclare être « *témoin de leur réunion posthume.* » Il explique aussi :

*(...) au souvenir d'une lectrice clairvoyante qui, un matin d'hiver, avait su réconcilier dans mes bras le chagrin et le rire, le désir et l'eau froide, le suicide et la vie.*<sup>851</sup>

L'ambiguïté reste présente dans cette phrase où il est difficile de savoir à qui appartiennent ces antithèses confondues, est-ce à Émile Ajar et Romain Gary ? Est-ce à DVC l'écrivain ? Ou à la lectrice ? Ces trois personnes sont touchées par l'acte d'amour ayant lieu. Parfois même DVC parle de la lecture comme d'« *un coup de foudre.* »<sup>852</sup>

Dans l'inconscient de DVC, le lecteur est une femme qu'il aime et qui l'inspire. S'il écrit pour transcrire son histoire d'amour, pour l'avouer à haute voix en espérant revivre les moments sereins de l'époque paradisiaque passée, la lecture sera donc la réception d'une confiance, d'un aveu, d'une vie.

---

<sup>846</sup> *Ibid.*

<sup>847</sup> *Ibid.*

<sup>848</sup> *Ibid.*, p. 88- 89.

<sup>849</sup> *Op. cit.*, DVC, *Le Père adopté*, p. 273.

<sup>850</sup> *Op. cit.*, DVC, *Objet en souffrance, Cheyenne, Attirances, La Vie interdite...*

<sup>851</sup> *Op. cit.*, *Le Père adopté*, p. 276.

<sup>852</sup> *Ibid.*, p. 243.

La lectrice dans *Corps étranger* écrit dans sa lettre pour l'auteur-personnage : « [...] je ne suis ni Andrée Hacquebaut, ni la petite Cecilia. »<sup>853</sup> L'allusion qu'elle fait au personnage de Montherlant<sup>854</sup> place DVC en double position d'écrivain, qui a choisi pour son roman un thème semblable à celui de Montherlant (dont il a sûrement lu l'œuvre et dont il s'est inspiré) et de lecteur, qui se sent attiré par un sujet au point de le reproduire.

L'écriture permet à l'écrivain de vivre en surimpression les deux rôles, celui de l'écrivain et celui du lecteur. Elle intervertit même le sort des personnages, le lecteur devient écrivain créateur parce qu'il trace et dessine le personnage qui, petit à petit, devient l'écrivain, tandis que ce dernier devient lecteur-récepteur qui se métamorphose pour ressembler à l'image constituée par le lecteur. La lecture de l'autre devient sa lecture : il se l'approprie et la déchiffre à son tour. Elle l'instruira sur la réception de son écriture et son effet sur autrui, en particulier sur les gens qui comptent pour lui. Dans *Cheyenne*, il se relit en cherchant dans ses livres la lecture de l'autre. Il s'adresse à Cheyenne en lui disant :

*Je me suis assis, j'ai feuilleté ces pages imprimées qui m'étaient devenues étrangères. Seules les annotations de Cheyenne existaient. Son écriture dans les marges. Ses pattes de mouches, ses vagues, ses points d'exclamation et ses ratures rageuses. Absorbé dans sa lecture, tentant de suivre sa pensée, de juger avec ses yeux, je la sentais m'envahir.*<sup>855</sup>

Il cherche donc à « suivre la pensée » du lecteur et à être *habité par l'esprit* de ce dernier. Il prend connaissance de la lecture de l'autre (au sens d'appréhension d'une œuvre) afin d'agir sur ses prochains écrits.

Le lecteur tente de reconstruire le monde dans lequel évolue l'écrivain et de saisir comment ce dernier trouve son inspiration et travaille cette dernière. Mais ce phénomène est à double sens. En effet, l'écrivain, qui devient lecteur à son tour, effectue le même trajet : il s'imagine le lecteur dans la réception du texte, dans son état d'accueil, et de préparation au rêve. Il suppose les réactions de son lecteur. DVC explique dans *Cheyenne* :

*(...) Moi j'avais mes romans habités par tes notes. Les heures que tu avais passées à me lire, me rêver entre les lignes, m'engueuler, m'admirer ou me plaindre. J'étais resté pour toi cet enfant écrivain, ce marchand de sable, cette apparition de septembre.*<sup>856</sup>

La lecture, telle que DVC la conçoit, agit avec puissance sur le lecteur. Elle a un effet et un pouvoir incommensurables. Le lecteur y projette son état d'âme et la rencontre avec l'état d'âme de l'écrivain peut être fatale. Elle peut tout à la fois écrire l'avenir du lecteur, préciser sa fin ou changer sa vie. DVC écrit dans *Cheyenne* :

---

<sup>853</sup> *Op. cit.*, DVC, *Corps étranger*, p. 59.

<sup>854</sup> *Les jeunes filles* est un roman qui met en scène un écrivain et ses histoires d'amour avec des femmes, parmi lesquelles la jeune disgracieuse Andrée Hacquebaut avec qui il entretient une longue correspondance.

<sup>855</sup> *Op. cit.*, DVC, *Cheyenne*, p. 120.

<sup>856</sup> *Ibid.*

*Ce livre qui parlait du suicide comme d'une reconquête ; cette obsession de l'enfant dans lequel on refuse de se recommencer, pour épargner une ressemblance... il suffit d'un rien, parfois d'un mot dans un livre ou d'un sourire qu'on refuse, pour décider quelqu'un à passer de l'autre côté<sup>857 858</sup>.*

Le livre est ainsi capable de soutenir ou de pousser le lecteur, à franchir une étape et à prendre une décision ou à accomplir un acte particulier. En somme, tout est possible car tout dépend de l'état d'âme, de la personnalité et du vécu du récepteur au moment de la lecture.

### *1.1.3- L'écrivain e(s)t le premier lecteur*

La confiance entre l'écrivain et le lecteur s'avère un élément nécessaire pour que l'histoire inventée « fasse (fit) sensation »<sup>859</sup>. Un pacte est virtuellement conclu entre les deux partenaires de cette action afin que le charme continue, sachant que le moindre « scepticisme »<sup>860</sup> détruit toute l'illusion créée : le lecteur « marche à la baguette magique »<sup>861</sup> de l'écrivain, croit « dur comme fer »<sup>862</sup> à sa « fable »<sup>863</sup>, la laisse agir sur lui, et en conséquence, l'écrivain lui fournit encore plus de plaisir et répond mieux à ses attentes. DVC avoue :

*Pour préparer mes contemporains à devenir mes lecteurs, je les transformais tout d'abord en cobayes. Je mentais avec une rigueur extrême, je m'inventais selon mes interlocuteurs des vies différentes que je notais sur des fiches pour ne pas me tromper ; je confondais sciemment la création littéraire et la mythomanie.<sup>864</sup>*

Le travail de rêveur solitaire se transforme en travail expérimental, sur le terrain, afin de tester les réactions et guetter le retentissement des inventions sur le destinataire.

Désormais l'écrivain se métamorphose en observateur attentif des symptômes concrets de la lecture. Il décrit une lectrice de son « premier public »<sup>865</sup> en précisant : « (...) qu'elle souriait, qu'elle s'inquiétait ou qu'elle s'offusquait au son de sa (ma) voix enregistrée. »<sup>866</sup> Dans ce cas précis, l'occasion s'est présentée à DVC d'assister à la réaction immédiate provoquée par ses œuvres. Mais au niveau de son écriture en général, il ne peut que s'imaginer et fantasmer les réactions d'un lecteur-modèle.

Il devient lui-même un lecteur qui guette les impressions de sa lecture sur le récepteur. La lecture devient par conséquent modifiable et transmutable. D'ailleurs, l'occasion lui a permis à d'autres moments de

---

<sup>857</sup> « Passer de l'autre côté », est ouverte à plusieurs significations. L'expression est employée pour créer un texte ouvert (au sens donné par Umberto Eco).

<sup>858</sup> *Op. cit.*, DVC, *Cheyenne*, p. 121.

<sup>859</sup> *Op. cit.*, DVC, *Le Père adopté*, p. 35.

<sup>860</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>861</sup> *Ibid.*, p. 80.

<sup>862</sup> *Ibid.*, p. 78.

<sup>863</sup> *Ibid.*, p. 80.

<sup>864</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>865</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>866</sup> *Ibid.*

remarquer l'impact de son écriture sur les lecteurs. Il a commencé par ses proches et son entourage intime. Les premiers et « seuls »<sup>867</sup> lecteurs de l'écrivain en herbe qu'il a été furent ses parents. Leurs caractères étaient différents et leurs attitudes contradictoires ont donné à DVC l'élan et la détermination pour transformer son premier loisir en profession. En effet, d'une part l'encouragement du père « René » et sa confiance en une carrière brillante pour son fils a été un moteur qui a propulsé DVC vers l'avant et l'a consolidé dans sa décision précoce de devenir écrivain. Il voulait réaliser le rêve de son père ; d'autre part sa mère, très exigeante et critique non-indulgente, reste jusqu'à maintenant la personne qui motive DVC à relever le défi et à montrer qu'il est capable de devenir ce qu'il rêve d'être, malgré ses critiques.

Il voit son père retrouver une certaine joie, à la lecture de ses romans. Il le sent fier de lui. En effet, dans son autobiographie, DVC s'adresse à lui avec ces mots : « *J'étais surtout heureux de te voir rire, frémir et palpiter à la lecture de cette sombre histoire qui commençait par une bigote assassinée...* »<sup>868</sup> Les vibrations sont tellement fortes dans les trois mots « rire, frémir et palpiter » qu'elles se propagent en retour sur la fibre de l'écrivain en contre-vibrations créatrices. De là jaillit en lui la force de dépasser les difficultés.

En revanche, sa mère, beaucoup plus intransigente, représente le lecteur « critique » d'un point de vue négatif. DVC se plaint :

*Maman était passée devant toi. Fidèle à son habitude, elle avait tout critiqué avec une sévérité péremptoire : trop de personnages, trop d'adjectifs, trop de points-virgules, trop de sang, trop de seins...*<sup>869</sup>

Cependant, l'écrivain fait courageusement face à ce reproche qu'il saisit comme une opportunité pour se comparer à Antoine de Saint-Exupéry, cet écrivain devenu renommé malgré la critique sévère d'un grand éditeur. Il raconte :

*Comme à chaque fois que je lui soumettais un texte, je la (sa mère) détestais de tout mon ego d'écrivain, tout en jubilant in petto de me voir traiter aussi mal que Saint-Exupéry par Gaston Gallimard- je l'avais lu (...)*<sup>870</sup>

La première lecture, au lieu de le mettre à *quia*<sup>871</sup> ou de le pousser à corriger certaines tournures conformément à la critique, donne de l'élan au jeune écrivain pour faire face. Elle le rend sûr de lui, et plus déterminé par rapport à ses mots, à ses phrases, gêné même parfois d'être mal compris voire, transformé en « *poète maudit* »<sup>872</sup> par les autres. Il exprime son mécontentement contre Madame Vandromme qui avait la « *fâcheuse*<sup>873</sup> *habitude de corriger ses (mes) jeux de mots en bon français.* »<sup>874</sup>

Par contre, avec son père qui était plus clément, même s'il signalait quelques « invraisemblances » parfois, il s'agissait d'une collaboration tacite, durable et créative qui transparaissait dans l'écriture débutante de DVC. À ses débuts, l'un des éditeurs lui a reproché son style en lui écrivant : « *le style était,*

---

<sup>867</sup> *Op. cit.*, DVC, *Cheyenne*, p. 52.

<sup>868</sup> *Op. cit.*, DVC, *Le Père adopté*, p. 62.

<sup>869</sup> *Ibid.*, p. 61.

<sup>870</sup> *Ibid.*

<sup>871</sup> Expression ancienne qui veut dire « réduire à ne pouvoir répondre », ne rien trouver à dire.

<sup>872</sup> *Ibid.*, p. 62.

<sup>873</sup> Dans *Cheyenne*, *op. cit.*, il utilise même le mot « funeste ». Il emploie « traduire » à la place de « corriger », p. 20.

<sup>874</sup> *Op. cit.*, DVC, *Le Père adopté*, p. 18.

disait-il, un " mélange indigeste de juvénilité normale, vu l'âge de l'auteur, et des plus grosses ficelles de vieux routier de polar. " »<sup>875</sup> Mais DVC avait de l'aplomb. Il ne s'est pas résigné. Il était sûr de lui-même au point de penser, avec son père, poursuivre Umberto Eco pour plagiat. « On pourrait l'attaquer pour plagiat... »<sup>876</sup> s'écria son père avec humour.

Le lecteur cauwelaertien multiplie les fonctions : il est personnage comme nous l'avons déjà vu, et il est le narrataire sollicité et pris en compte. Dans *Le Père adopté*, DVC écrit à son narrataire (son père) :

*Ce livre où je viens te rechercher sans cesse, ce dialogue à une voix me coupe du monde, par plaisir et par nécessité, je ne regrette rien, mais je ne sais pas ce qu'il y aura derrière.*<sup>877</sup>

Le narrataire est un être caméléon, comme l'écrivain, « au visage changeant »<sup>878</sup> selon les épisodes et le style employé.

C'est un fantasme auquel l'écrivain accorde un visage, une attitude.

Il est d'autant plus le « jumeau »<sup>879</sup> de l'écrivain, son double qu'il écrit pour lui et de lui. Ainsi, l'écriture cauwelaertienne se veut « un fil d'Ariane » entre l'écrivain et son lecteur. Elle leur donne des racines et des ailes : et c'est ce que l'écriture et la lecture donnent à l'homme.

Le retour aux origines et le pouvoir de planer au-dessus du monde réel sont ce que permet la rencontre extraordinaire dans le non-lieu du livre. Mais l'univers romanesque devient alors le négatif du monde réel. Dans cet univers-là, l'écrivain est « un fantôme sans toit »<sup>880</sup> et le lecteur est un personnage à part entière. L'évolution dans ce monde correspond à l'itinéraire que reprend chacun d'eux pour retourner à sa place : l'écrivain, en cessant d'être l'être virtuel et le lecteur, en redevenant tout simplement lecteur (ou probablement un écrivain à venir et cessant d'être personnage).

## SECTION 2 : Le plaisir et la jouissance dans la lecture de Cauwelaert

### *1.2.1- Le plaisir*

---

<sup>875</sup> *Ibid.*, p. 250.

<sup>876</sup> *Ibid.*, p. 62.

<sup>877</sup> *Ibid.*, p. 228.

<sup>878</sup> *Op. cit.*, DVC, *Corps étranger*, p. 109.

<sup>879</sup> *Ibid.*, p. 85 ; Dans *Cheyenne*, *op. cit.*, le narrateur dit : « Elle me disait de lui faire l'amour comme à une sœur, une jumelle inventée qui serait venue au monde trop tôt. » p. 82, et « comme si elle avait senti en moi, son jumeau adoptif, son frère retardataire... », p. 95.

<sup>880</sup> *Ibid.*, p. 60.

La lectrice-personnage de *Corps étranger* écrit dans sa lettre à l'écrivain : « *J'ai appris à lire des romans comme on apprend à se maquiller : pour plaire. Pour être digne d'une personne. Pour lui ressembler.* »<sup>881</sup> Dans ces propos, la lecture et le maquillage sont comparés et rapprochés. Qu'y a-t-il de commun ? Le plaisir. Mais surtout un plaisir visuel et esthétique, le plaisir de procurer du plaisir à l'autre en lui offrant une meilleure image de soi, le plaisir de donner une image apparente embellie qui transforme la réalité. Le maquillage, dans ce cas, ressemble au masque que porte l'écrivain afin de plaire, à la mythomanie par laquelle on peut intéresser et s'anoblir.

La lecture, au même titre que l'écriture, devient une quête de la valorisation dans les yeux de l'autre, un vouloir séduire, une recherche de la reconnaissance de la part de l'autre. Mais quel autre puisque l'autre est le lecteur ? L'écrivain avoue, dans *Le Père adopté*, qu'il devient ce qu'il est aujourd'hui pour ressembler à son père, son premier lecteur et en l'occurrence, le désir mimétique fonctionne à merveille entre les deux : puisque le père ne se lassait pas, nous l'avons dit, de « *raconter des histoires qui allaient susciter sa (ma) vocation d'écrivain* »<sup>882</sup>, ce dernier devient romancier.

La lectrice brugeoise- Karine Denesle- dans *Corps étranger* parle d'une personne qui l'a initiée à la lecture. Elle est dans le mimétisme elle aussi. Elle se rappelle une journaliste libanaise très célèbre, qui écrivait aussi, et grâce à laquelle elle s'est mise à la lecture.<sup>883</sup> Elle passait à l'hôtel des parents de Karine chaque septembre afin de rencontrer son amoureux et cette dernière s'est mise à lire « *pour être digne d'elle (d'une personne). Pour lui ressembler.* »<sup>884</sup> dit-elle. Cette journaliste qu'elle attendait d'année en année à l'hôtel de ses parents devint pour elle l'autre qu'elle cherchait à séduire. Karine écrit dans sa lettre à Frédéric :

*J'avais passé trois ans de vénération, d'amitié, d'amour et de lecture, trois ans de septembre et d'attente de septembre pour une femme qui en fait ne venait que pour une chambre. Pour les souvenirs dont je n'étais que la figurante, la porteuse de plateaux.*<sup>885</sup>

Le lecteur est donc une part de l'écrivain, une de ses facettes qui reste à dévoiler.

La lecture cauwelaertienne s'inscrit dans la vision de la « *jouis sens* »<sup>886</sup> telle que la définit Jacques Lacan. Roland Chemama écrit : « *Que le sujet désirant parle, qu'il soit, comme le dit Lacan, un être qui parle, un " parlêtre ", implique que la relation à l'objet ne soit pas immédiate* »<sup>887</sup> d'où l'importance de relier toute parole au contexte qui lui donne raison d'être ; et de prendre en compte le milieu où évolue

<sup>881</sup> *Ibid.*, p. 105.

<sup>882</sup> *Op. cit.*, DVC, *Le Père adopté*, p. 245.

<sup>883</sup> *Op. cit.*, DVC, *Corps étranger*, p.105, elle l'appelle « N. », son « amie ».

<sup>884</sup> *Ibid.*, p. 105.

<sup>885</sup> *Op. cit.*, DVC, *Corps étranger*, p. 107.

<sup>886</sup> *Op. cit.*, Roland Chemama et Bernard Vandermersch, *Dictionnaire de la psychanalyse*, « J'ouïs –sens » est un jeu de mots de Jacques Lacan qui rompt « l'idée mythique d'un animal monadique jouissant tout seul sans mots, sans la dimension radicalement intersubjective du langage », p. 295.

<sup>887</sup> *Ibid.*, 294.



chacun des deux : l'émetteur et le récepteur, ainsi que de l'énonciation du message. Nous citons les « coquilles »<sup>888</sup>, le « clin d'œil »<sup>889</sup>, les « clés », l'« allusion » que la lectrice demande d'éclairer ou confirme avoir saisis et qui prouvent que le récepteur se trouve sur la même longueur d'onde que l'écrivain et prend connaissance des circonstances de l'émission du texte, éléments essentiels pour une bonne lecture et pour réussir cet acte d'amour.

En effet, cette idée rejoint celle de Hans Robert Jauss qui précise :

*L'effet de l'œuvre et sa réception s'articulent en un dialogue entre un sujet présent et un discours passé ; celui-ci ne peut encore « dire quelque chose » à celui-là (selon Gadamer, lui dire quelque chose comme en s'adressant à lui en particulier) que si le sujet présent découvre la réponse à une question qu'il lui appartient, à lui, de poser maintenant.*<sup>890</sup>

Nous considérons que si DVC a choisi une lectrice qui tente de correspondre avec l'écrivain comme personnage pour son roman *Corps étranger*, c'est tout simplement pour qu'il trouve lui-même la réponse à la rencontre « paranormale »<sup>891</sup> et aux rapports qui relient deux êtres à qui le hasard a permis de se croiser dans le non-lieu du livre et pour partager cette question-aventure avec le lecteur potentiel.

L'attraction produite par la lecture rentre dans le cadre du plaisir. Elle est bien mise en relief avec le vocabulaire utilisé par la lectrice brugoise qui écrit : « *Votre première phrase m'a capturée, c'est le mot, et je ne vous ai plus lâché...* »<sup>892</sup> Nous mettons l'accent sur la symbiose (association ou « vivre avec » où chacun trouve des avantages) et l'osmose (diffusion, influence réciproque par interpénétration) existant entre l'écrivain et la lectrice : l'écrivain capture cette dernière par sa phrase, son mot, mais finalement c'est lui qui se trouve capturé, « *elle ne l'a plus lâché* ». L'attraction mutuelle rend l'un et l'autre dépendant réciproquement et nous permet de considérer l'écriture et la lecture comme deux actes conjoints.

La jouissance ainsi procurée est à double-sens puisque Roland Chemama explique :

*Qu'on ne peut pas penser la jouissance sans la penser comme jouissance de l'Autre : comme ce qui à la fois fait jouir l'Autre, qui prend alors consistance subjective, et ce dont je jouis.*<sup>893</sup>

Les deux pôles ainsi capturés se trouvent ensemble dans le cercle de la jouissance au sens psychanalytique du terme : « *La jouissance concerne le désir, et précisément le désir inconscient [...] et pose la question d'une relation à l'objet qui passe par les signifiants inconscients.* »<sup>894</sup>

---

<sup>888</sup> *Op. cit.*, DVC, *Corps étranger*, p. 58.

<sup>889</sup> *Ibid.*

<sup>890</sup> Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, Tel, 1978, p. 247.

<sup>891</sup> Il s'agit de la rencontre entre Karine la brugoise et Frédéric l'écrivain. Nous la qualifions de paranormale, parce qu'elle survient à la suite du décès de Dominique la femme-sœur de Frédéric, après de nombreuses années suite à la publication du seul et unique roman de celui-ci. Cette rencontre, selon Frédéric, est assimilée à un signe de la part de la défunte, depuis l'au-delà.

<sup>892</sup> *Op. cit.*, DVC, *Corps étranger*, p. 57.

<sup>893</sup> *Op. cit.*, Roland Chemama et Bernard Vandermersch, *Dictionnaire de la psychanalyse*, p. 295.

<sup>894</sup> *Ibid.*

Précisons que la captivité chez DVC est synonyme de résurrection. Dans *Un Aller simple* le personnage-écrivain affirme : « ... la captivité de leur fils les avait ressuscités en dix secondes. »<sup>895</sup> Ainsi, la lectrice et l'écrivain ressuscitent dans *Corps étranger* et les autres romans.

La lecture, c'est aussi un acte de séduction qui agit comme un atténuateur de l'ennui et un attracteur.<sup>896</sup> L'allusion faite par la lectrice au poème de Victor Hugo, « *L'Ogre* »<sup>897</sup>, renvoie à l'ambiance de conte de fée que nous retrouvons dans les romans cauwelaertiens, tout en dressant un triangle de parallélisme où l'ogre représente la lectrice qui écrit à l'écrivain et tente de rentrer en contact avec lui : « *vous qui cherchez à plaire* » dit celle-ci. L'écrivain-récrivain est, de fait, représenté par la fée. Quant à l'enfant, il est l'œuvre. Ceci est une interprétation possible. Le paragraphe<sup>898</sup> se référant à un texte absent et commentant des parties non-connues pour nous en tant que lecteur second, nous semble difficile à cerner et ouvert sur plusieurs interprétations. Nous offrons une interprétation double en installant le triangle analogique suivant : L'écrivain- récrivain est la fée, l'ogre qui cherche à séduire est la lectrice. Dans *Corps étranger* Frédéric Dard qui reprend Brassens et digresse sur Victor Hugo est la fée, Karine est l'ogre.

La morale serait dans ce cas : si le lecteur cherche à plaire à l'écrivain, il ne doit pas « *croquer le marmot* » au sens figuré de s'ennuyer, en n'approfondissant pas sa lecture et en se limitant à ce qui est superflu dans l'œuvre ; et en même temps il doit, au sens propre, incorporer l'œuvre et la faire sienne. Donc, le lecteur ne doit pas faire un mauvais usage de la production de la personne à qui il cherche à plaire. Or est-ce vraiment le lecteur qui cherche à plaire à l'écrivain ou plutôt l'écrivain qui cherche à plaire afin de se faire connaître et d'élargir son public ? La phrase : « *Vous qui cherchez à plaire, ne mangez pas l'enfant dont vous aimez la mère* » se comprend donc à double sens selon la personne qui la prononce : si c'est la lectrice, l'écrivain est l'ogre, et dans le cas contraire, c'est la lectrice qui est l'ogre.

Nous pouvons considérer le plaisir comme un aspect de la réception, celle dont Hans Robert Jauss écrit : « *certes la réception implique une interrogation ; mais elle va du lecteur vers le texte qu'il s'approprie.* »<sup>899</sup> Interroger le texte, c'est aussi jouer le rôle de l'ogre et décortiquer les mots à la recherche du sens qui interpelle. Le lecteur épris par une histoire se transforme en ogre. Dans *Un Aller simple*, le conteur se dit :

---

<sup>895</sup> *Op. cit.*, DVC, *Un Aller simple*, p. 114.

<sup>896</sup> Au sens de ce qui aime attirer, mais surtout au sens physique d'un espace vers lequel un ensemble se dirige s'il n'est pas perturbé.

<sup>897</sup> Cf., Annexe F, Poème de Victor Hugo, *Le Conseil aux amants*, p. 557- 558.

<sup>898</sup> Nous citons le paragraphe en question, DVC, *Corps étranger*, *op. cit.*, p. 58 :

« Qu'est-ce que j'aime tellement dans ce roman ? Sa joie, sa détresse, ses richesses inutiles : les hommages-clins d'œil à Homère, les citations déguisées, tous ces cailloux de petit poucet qu'on ne doit pas être nombreux (prétentieuse !) à ramasser. Et encore, j'en ai laissé des tonnes, c'est certain. J'ai déchiffré l'histoire du presbytère, référence à une tête de chapitre de Gaston Leroux déjà servie par Brassens ("*Le presbytère, sans le latin, a perdu son charme*"- vous m'aimez ? Je crois que c'est en apprenant ses chansons, enfant, que j'ai découvert le bonheur des mots), j'ai à peu près saisi la digression sur " croquer le marmot " (l'Ogre de Victor Hugo, non ? " *Vous qui cherchez à plaire, ne mangez pas l'enfant dont vous aimez la mère* ") »

<sup>899</sup> *Op. cit.*, Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, p. 248.

« *Mon histoire lui avait vraiment donné faim. C'était dur de lui enlever le pain de la bouche, un peu cruel surtout, et puis je m'y étais attaché, moi aussi, ...* »<sup>900</sup>

L'écrivain, pour parler de son livre publié, emploie l'expression « ... *jeté en pâture à des millions d'inconnus...* »<sup>901</sup> Le livre devient donc à la fois une nourriture intellectuelle et sexuelle. Il reflète l'animalité du lecteur et la régression narcissique. Gilbert Durand écrit :

*[...] il sera toujours loisible à un psychanalyste de voir, dans l'apparition de cette imagerie digestive, buccale ou anale, un symptôme de régression narcissique.*<sup>902</sup>

L'idée de dévoration rappelle celle de l'écrivain cauwelaertien « *dévoré par ses rêves* », absorbé sous la « *surface du livre* » qui, par équation transitive, se trouve absorbé entièrement à l'intérieur du lecteur. Deux consciences qui s'interpénètrent ou s'incorporent. L'incorporation est dans ce cas assimilée au ruban de möbius<sup>903</sup> où le lecteur qui dévore l'autre se trouve enfin dévoré par cet autre.

C'est une bonne façon pour dire que ces deux êtres (le lecteur et l'écrivain) sont chez DVC homéomorphes : ils sont le même vu différemment ou « de même forme » dans cette relation apparente qui les unit tout en gardant une nature différente. Ils ont le même rapport que le conscient entretient avec l'inconscient. Selon Jacques Lacan : « *cette bande de möbius peut nous servir à concevoir, en particulier, les rapports du conscient à l'inconscient.* »<sup>904</sup>

Par ailleurs, il s'y trouve une autre dimension importante : la coupure. Roland Chemama explique :

*Sans doute peut-on se représenter l'interprétation sur ce modèle. Elle fait apparaître une autre signification dans le discours, et par là même ce qui a été perçu perd peut-être, au moins ponctuellement et provisoirement, cette valeur d'équivoque qui est la dimension ordinaire du discours. En même temps l'interprétation, quant à elle, ne doit pas être conçue comme venant explicitement donner un sens, dire la signification de tel rêve ou tel acte manqué. Elle conserve plutôt une dimension d'énigme.*<sup>905</sup>

Toute interprétation de la part du lecteur fonctionne ainsi comme une coupure dans la bande de Möbius. Nous signalons que la fascination, selon la définition du Larousse, est à la fois un « attrait irrésistible » et une « séduction ». Ayant un pouvoir irrésistible, la fascination influence l'interprétation et la fausse. Au lieu d'interpréter ce que l'auteur voulait dire, le lecteur finit par interpréter ce que son inconscient aurait imaginé et compris.

Or puisque l'auteur seul possède les clés de ses énigmes, le lecteur suit son intuition, il fonctionne selon le principe de plaisir et réagit selon ses propres fantasmes. Comment s'entend alors la lecture cauwelaertienne ? Elle s'entend comme un acte de « communication (communiquer) »<sup>906</sup> avec le narrataire,

<sup>900</sup> *Op. cit.*, DVC, *Un Aller simple*, p. 53.

<sup>901</sup> *Op. cit.*, DVC, *Corps étranger*, p. 56.

<sup>902</sup> *Op. cit.*, Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, p. 228.

<sup>903</sup> Möbius : astronome et mathématicien allemand (1790-1868) qui développa l'un des premiers aspects du calcul vectoriel et inventa une surface à un seul côté ; le Ruban de möbius = surface compacte dont le bord est homéomorphe à un cercle.

<sup>904</sup> *Op. cit.*, Roland Chemama et Bernard Vandermesch, *Dictionnaire de la psychanalyse*, p. 353.

<sup>905</sup> *Ibid.*

<sup>906</sup> *Op. cit.*, DVC, *Le Père adopté*, p. 158.

« La fusion des imaginaires et des réalités, l'alchimie des mots qui prennent forme sur le papier en passant par tous les stades nécessaires, du labeur lucide aux connexions de l'inconscient, des tâtonnements épuisants jusqu'à l'évidence finale (...) »<sup>907</sup>

### 1.2.2- Enfantillage et jeu

Ayant baigné dans une ambiance de jeu et proche de son père dont il « *connaissait (connaissais) les (tes) malheurs de naissance, le (ton) rêve de gloire enfantine et la cadence des (de tes) productions mobiles...* »<sup>908</sup> DVC a très tôt considéré la lecture comme un jeu d'enfant. Avec son père, il s'épanouissait, jouait et rêvait : « *tu greffais tes rêves sur ma vie, tes paroles sur mes lèvres* »<sup>909</sup> lui dit-il. D'ailleurs, il a hérité de ce grand homme ce qui constitue l'essentiel de son écriture : l'humour, le suspense et le rêve, et par conséquent les clés nécessaires pour sa lecture.

Dans un travail de recherche précédent nous avons démontré que le double qui déteint sur l'auteur, son autre moitié n'est autre que ce père qu'il a renié puis adopté tout au long de sa vie. Cette lecture n'a été possible qu'à travers une interprétation qui prenait en compte la dimension du jeu chez cet écrivain. La maison familiale s'avère le premier lieu de l'inspiration cauwelaertienne. Il la décrit avec ces mots :

*Cette maison où sans cesse je passais d'un camp à l'autre, alternant les jeux d'adultes et les jeux d'enfants, supervisant l'imaginaire des petits et tentant de m'insérer dans celui des grands lorsqu'ils redevenaient des mômes.*<sup>910</sup>

Or, qu'est-ce que les jeux d'adultes si ce n'est se raconter des histoires hilarantes, ou le jeu de rôle que chacun remplit ; et qu'est-ce que le jeu d'enfant de DVC que de « *jouer à être le (mon) mari* »<sup>911</sup> de Madeleine Rops dans le sens de jouer à l'écrivain et se mettre « *dans la peau de l'académicien qui attend l'inspiration* »<sup>912</sup> ? Ce jeu d'imitation qui nourrit l'ambition de DVC et son rêve de devenir écrivain est le même qui est recommandé lors d'une lecture cauwelaertienne : jouer à l'écrivain afin de le comprendre et de saisir ses allusions.

DVC raconte :

*Je me souviens d'une Brigitte très en chair, à qui j'avais fait croire que j'étais candidat au fauteuil d'André Maurois, et qui m'imaginait sous la Coupole en habit vert à culottes courtes.*<sup>913</sup>

Le pacte entre l'écrivain et le lecteur s'apparente à ce jeu qui consiste à « croire ». Et parfois, encore plus, c'est un pacte de complicité qui se noue entre les deux. Nous l'avons déjà évoqué, dans *Corps étranger*, la

---

<sup>907</sup> *Ibid.*

<sup>908</sup> *Ibid.*, p. 65.

<sup>909</sup> *Ibid.*, p. 179.

<sup>910</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>911</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>912</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>913</sup> *Ibid.*, p. 30.

lectrice prétend repérer : « *tous ces cailloux de petit poucet qu'on ne doit pas être nombreux (prétentieuse !) à ramasser.* »<sup>914</sup> Avoir évoqué le petit poucet renvoie au monde magique et enfantin des contes de fée et accentue l'adhésion au merveilleux. Le jeu et l'imaginaire forment deux faces d'un même corps. Chez DVC, ils s'alimentent mutuellement.

Il écrit dans son autobiographie : « *la frénésie naturelle avec laquelle cette grande dame imposante et sérieuse entrait dans l'imaginaire de mes jeux d'enfant était, peut-être, un indice de la folie qui demeurait en elle.* »<sup>915</sup> Cet imaginaire qui devient plus tard source de l'écriture repose sur une réalité de laquelle DVC cherche à transmettre ce qu'elle « *présentait d'inimaginable* ». <sup>916</sup>

Le jeu dans la lecture est ainsi le fait de déceler, sur les pas de l'écrivain, « *les limites entre le fictif et le réel* »<sup>917</sup> que l'écrivain lui-même décrit comme « *si mouvantes dans son (mon) esprit* »<sup>918</sup>.

Comme l'auteur, le lecteur devrait faire de la lecture une exploitation, une investigation. DVC écrit sur l'écriture, dans *Le Père adopté* : « *C'est mon destin, ma règle du jeu, mon devoir.* »<sup>919</sup> Et le lecteur, par mimétisme, est invité à faire de la lecture sa « *règle du jeu* ».

La lecture pour DVC, telle qu'il l'a apprise par son professeur préféré, est un jeu, une devinette. Le professeur lui apprenait à identifier à l'aveuglette le style et l'écrivain. Il raconte dans *Corps étranger* : « *et l'élève qui reconnaissait l'auteur à son style gagnait un coca.* »<sup>920</sup> La lecture devient à cette issue un jeu qui mérite récompense. DVC précise :

(...) avec sa méthode du livre inaccessible, m'avait si bien préparé à Homère, Eschyle, Aristophane, Platon et Virgile que leur découverte fut un mélange de retrouvailles et d'interdit enfin levé.<sup>921</sup>

Dans cette phrase, nous retrouvons la jouissance atteinte lors de « retrouvailles » avec l'autre, cette jouissance que Roland Chemama explique de la manière suivante :

(...) interdite, non pas au sens facile où elle serait barrée par les censeurs, mais inter-dite, c'est-à-dire qu'elle est faite de l'étoffe même du langage où le désir trouve son impact et ses règles.<sup>922</sup>

La lecture-jeu consiste en plusieurs fonctions : « *déchiffrer (j'ai déchiffré) l'histoire* »<sup>923</sup>, « *découvrir (j'ai découvert) le bonheur des mots* »<sup>924</sup>, « *saisir (j'ai saisi) la digression* »<sup>925</sup>, « *reconnaître (j'ai reconnu)* »<sup>926</sup>,

---

<sup>914</sup> *Ibid.*, p. 58.

<sup>915</sup> *Ibid.*, p. 148.

<sup>916</sup> *Ibid.*, p. 109.

<sup>917</sup> *Ibid.*

<sup>918</sup> *Ibid.*

<sup>919</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>920</sup> *Op. cit.*, DVC, *Corps étranger*, p. 111.

<sup>921</sup> *Ibid.*, p. 88.

<sup>922</sup> *Op. cit.*, Roland Chemama et Bernard Vandermersch, *Dictionnaire de la psychanalyse*, p. 295.

<sup>923</sup> *Op. cit.*, DVC, *Corps étranger*, p. 58.

<sup>924</sup> *Ibid.*

<sup>925</sup> *Ibid.*

<sup>926</sup> *Ibid.*

« rigoler (j'ai rigolé) »<sup>927</sup>. Le vocabulaire employé souligne le plaisir de découvrir et de savoir ; et le bonheur de l'apprentissage des mots et de leur pouvoir.

DVC est conscient de la liberté de l'interprétation propre au lecteur. Il l'a lui-même expérimentée dans ses diverses lectures. La lecture, en tant qu'acte personnel, ressemble à la traduction et exige de la part du lecteur une explication en rapport avec « *des bribes* »<sup>928</sup> dont seul l'écrivain connaît le vrai sens. En fait, DVC raconte comment il a eu des lectures quasiment différentes de certains passages, ce qui a permis ensuite de métamorphoser les œuvres et de les faire renaître sous un autre regard.

Il a monté *Huis Clos* de Sartre « *comme une pièce de boulevard intimiste à la cruauté vivifiante* »<sup>929</sup>, ce qui lui a valu un encouragement de la part de Sartre en personne. En outre, il a donné une version humoristique de la pensée de Jean Jaurès qu'il évoque avec recul : « *j'avais pris ce cri du cœur humaniste comme un appel au crime...* »<sup>930</sup> Dans ces deux épisodes, est mise en évidence une reconnaissance du droit du lecteur d'interpréter comme bon lui semble une œuvre qui lui appartient, du moment où elle devient publique.

Le lecteur est l'œil qui lit mais aussi bien qui accueille, reflète et multiplie le regard de l'écrivain.

Et il a le droit de faire le lien entre la fiction et la réalité. D'ailleurs, un des lecteurs de DVC étant devenu témoin d'une certaine réalité vécue par l'auteur n'hésite pas à lui dire : « *Je m'explique mieux votre sensibilité, maintenant, [...] Je comprends mieux ce qui me touche dans vos livres, et comment vous percevez nos ressentis.* »<sup>931</sup> Mais parfois les apparences sont trompeuses et « *un lecteur, ça se ménage* »<sup>932</sup>, comme l'explique le père de l'écrivain.

L'effet du roman sur le lecteur, que DVC montre bien à travers la diversité de ses écrits, dépend comme l'a montré Hans Robert Jauss de deux éléments : « *l'effet (Wirkung)- est déterminé par le texte, et l'autre – la réception (Rezeption) – par le destinataire.* »<sup>933</sup>

Hans Robert Jauss explique ainsi :

*La constitution dialectique du sens requiert le jeu, dans l'expérience esthétique, d'une communication sur les deux plans de la forme et du sens, c'est-à-dire qu'elle implique que l'objet esthétique ait à la fois le caractère d'une forme artistique (dans le domaine de l'écriture, qui joue la fonction poétique du langage) et celui d'une réponse.*<sup>934</sup>

Le texte se recrée et son interprétation se renouvelle avec chaque lecture personnelle mettant en lumière des détails différents. Nous avons vu des exemples où DVC faisait des lectures avant-gardistes de certaines œuvres ; mais nous affirmons avec Hans Robert Jauss :

---

<sup>927</sup> *Ibid.*

<sup>928</sup> *Op. cit.*, DVC, *Le Père adopté*, p. 35.

<sup>929</sup> *Ibid.*, p. 240.

<sup>930</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>931</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>932</sup> *Ibid.*

<sup>933</sup> *Op. cit.*, Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, p. 246.

<sup>934</sup> *Ibid.*, p. 246-247.

*Le texte poétique est conçu comme une structure ouverte où doit se développer, dans le champ libre d'une compréhension dialoguée, un sens qui n'est pas dès l'abord « révélé » mais se « concrétise » au fil des réceptions successives dont l'enchaînement répond à celui des questions et des réponses.<sup>935</sup>*

Nous en déduisons donc que le contexte du récepteur, autrement dit le hors-texte, influence la réception de la lecture. Aussi l'interprétation d'un texte dépend-elle de la situation de la réception. Au niveau des écrits de DVC, plus précisément, les interprétations données mettent toujours en avant leur caractère humoristique et leur jovialité infantile insouciant, quels que soient les problèmes auxquels les personnages décrits doivent faire face. Il commente, dans *La Nuit dernière au XVe siècle*, le sens du mot qui doit être rendu dans son contexte afin de le comprendre correctement :

*« Merci à qui m'a tué ! »<sup>936</sup> dit un personnage, et son interlocuteur de lui expliquer : (...) « merci », au Moyen-âge, exprimait davantage la pitié que la reconnaissance.<sup>937</sup>*

Le lecteur cauwelaertien serait-il capable de jouer le jeu, de reconstituer le texte, les personnages et de résoudre l'énigme ? Serait-il capable de suivre l'écrivain sur les jeux de pistes qu'il disperse dans ses romans ? Serait-il capable de saisir les allusions et de déchiffrer la réécriture ?

### *1.2.3- La lecture du désir*

Lire est pour DVC donner voix aux mots. La lecture pour lui n'est pas silencieuse, elle bruite et vit. Parfois la lecture est un outil pour faire entendre autrui donc pour partager avec l'autre un moment de plaisir. Il est « *conteur arabe* »<sup>938</sup>, « *volubile* »<sup>939</sup> qui se plaît à trouver chez l'autre une attention et à transformer son lecteur en auditeur. DVC écrit dans *Un Aller simple* : « *un jour, j'inviterai Agnès pour lui lire tes dernières pages. Elle entrera dans ta chambre, elle s'assiera sur ton lit, elle retrouvera ta voix.* »<sup>940</sup>

Quelques lignes plus tard, il continue : « *un jour, si tu le veux, nous lui ferons l'amour.* »<sup>941</sup> Ce parallélisme entre la lecture et l'acte d'amour permet de définir la lecture comme l'acte d'aimer, capable de rendre la vie et de donner vie en même temps. Jean-Pierre participera à l'amour (bien qu'il soit décédé) et cette union permettra d'engendrer, parce que tout lecteur cauwelaertien est un écrivain en puissance. Agnès à qui il racontera des histoires, aura un jour envie de les raconter à son tour. Elle deviendra créatrice elle

---

<sup>935</sup> *Ibid.*, p. 248.

<sup>936</sup> *Op. cit.*, DVC, *La Nuit dernière au XVe siècle*, p. 70.

<sup>937</sup> *Ibid.*, p. 71.

<sup>938</sup> *Op. cit.*, DVC, *Un Aller simple*, p. 52.

<sup>939</sup> *Op. cit.*, DVC, *Le Père adopté*, p. 245.

<sup>940</sup> *Op. cit.*, DVC, *Un Aller simple*, p. 120.

<sup>941</sup> *Ibid.*

aussi parce que la lecture cauwelaertienne nourrit l'émulation.<sup>942</sup> Ce n'est pas un hasard si les deux êtres se rencontrent dans la lecture : chacun désire l'autre, et l'image qu'il se fait de l'autre. Paul Ricœur explique :

*Le fameux rapport triangulaire, le rapport œdipien (que Freud a présenté quelquefois comme biologique (...)), est une structure dialogique du désir. ... Le désir humain est un désir adressé à...*<sup>943</sup>

Dans *Cheyenne*, faire la lecture est un rituel pour ramener à la vie, recréer la personne perdue, revivre sa présence, dénier son absence. Le lecteur refait le cheminement de l'écriture, revit les mêmes symptômes, il ressent le froid, il se trouve dans la nuit. Il dit à Cheyenne :

*(...) Je suis allé te faire la lecture. À la lueur d'une bougie, enroulé dans un plaid, je t'ai recommencé à voix haute le manuscrit de papier jauni qui t'avait endormie autrefois, pour te réveiller aujourd'hui.*<sup>944</sup>

La lecture, à l'instar de l'écriture, est emboîtée dans les romans. Le lecteur réel constitue le double du lecteur-personnage. Dans *La Nuit dernière au XVe siècle*, le narrateur « déchiffre les membres de la phrase liés par un trait continu qui zigzague de ligne en ligne. »<sup>945</sup> Et le lecteur, à son tour, déchiffre le contenu qui lui est transmis en italique. Puis le lecteur-narrateur explique :

*Je repose la feuille, en avalant ma salive. Je vois ce que c'est : l'inconscient de la postière, chauffé par la testostérone, qui s'identifie à une damoiselle abandonnée par un chevalier de passage... Frustration, compensation, transfert dans l'occulte.*<sup>946</sup>

Alors lire est magique. Le fait d'avoir lu ce qui était écrit a permis au narrateur de « gagner (gagné) une vie ». <sup>947</sup> L'illusion se concrétise avec les mots suivants qui expliquent l'état du lecteur au moment de la lecture : « un peu déboussolé par cet enchaînement d'émotions bizarres. »<sup>948</sup> La lecture métamorphose ; elle est une occasion pour renaître : « Je suis le même que tout à l'heure, pourtant quelque chose a changé »<sup>949</sup> parce qu'elle permet d'« aller dans l'astral ». <sup>950</sup> S'identifier avec les personnages du monde fictif s'apparente au fait de « changer de plan vibratoire. Passer dans la dimension éthérique où évoluent les âmes errantes, les égrégores, les formes-pensées... »<sup>951</sup> Le plaisir, dans ce cas, répond au désir d'être un autre, de mener d'autres vies et d'accéder à l'éternité.

L'écrivain évoque dans plusieurs œuvres la cryptomnésie qui est, comme il l'explique : « le souvenir de lectures ou d'émissions que votre surmoi a occulté... »<sup>952</sup> Or si ces lectures réapparaissent et interfèrent avec d'autres éléments, c'est qu'elles persistent malgré la censure et témoignent du pouvoir fascinant de la

<sup>942</sup> Sentiment qui pousse à faire mieux qu'un autre, rivalité incitant à la créativité.

<sup>943</sup> Paul Ricœur, *Autour de la psychanalyse, Écrits et conférences 1*, Paris, Seuil, 2008.

<sup>944</sup> *Op. cit.*, DVC, *Cheyenne*, p. 122.

<sup>945</sup> *Op. cit.*, DVC, *La Nuit dernière au XVe siècle*, p. 53.

<sup>946</sup> *Ibid.*

<sup>947</sup> *Ibid.*, p. 58.

<sup>948</sup> *Ibid.*

<sup>949</sup> *Ibid.*

<sup>950</sup> *Ibid.*, p. 111.

<sup>951</sup> *Ibid.*

<sup>952</sup> *Ibid.*, p. 200.



lecture. Cette cryptomnésie ne ressemble-t-elle pas à l'écriture qu'elle produit ? Ne voyons-nous pas le reflet de celle-ci dans la phrase suivante : « *ce galimatias que je me suis écrit n'est qu'une resucée des informations données au dîner (...) mélange d'anecdotes, d'extrapolations et de fantasmes.* »<sup>953</sup> L'homme lit, de même qu'il écrit ses désirs, en faisant appel à son imaginaire et en faisant appel à son inconscient.

L'équation auteur-lecteur se transforme en relation d'égalité et si l'écriture est un voyage, l'histoire avance à deux. Aussi, après ce détour qui a tenté d'explorer en détails le plaisir du lire et de l'écrire dans cette double relation auteur-lecteur, nous nous intéressons à présent, pour conclure ce chapitre sur l'Esthétique de la réception, à la dimension publique des œuvres qui détermine l'image de l'écrivain.

### SECTION 3 : Les prix et sacres de l'écrivain

Après avoir considéré l'esthétique de la réception au niveau des interactions entre auteur et lecteur, il convient maintenant de s'intéresser à un dernier aspect qui entre dans la dimension de la réception, celle des œuvres face au public. C'est pourquoi nous rappellerons d'abord successivement les prix reçus par l'écrivain et le rôle des médias pour conclure ensuite sur l'image de l'écrivain.

#### *1.3.1- Récompenses*

En trente cinq ans de carrière, DVC s'est vu décerner divers prix, parmi lesquels le prestigieux prix Goncourt, qu'il est fier de partager avec son père, présenté dans le livre *Le Père adopté* comme « ... père d'un Prix Goncourt... »<sup>954</sup> Il a récolté une dizaine de récompenses, soit pour le tiers de ses livres. Ceux-ci répondent donc à plusieurs critères qui, en même temps, les font accepter par le grand lectorat et font qu'ils plaisent à un jury restreint. En mars 2009, cet écrivain fut candidat à l'Académie Française au fauteuil de Maurice Rheims bien qu'il ait dès son enfance convoité cette consécration suprême pour « *draguer les monitrices* »<sup>955</sup>, comme il le dit avec humour, et prétendit être « *candidat au fauteuil d'André Maurois* ». <sup>956</sup> Viser « *la postérité* » selon le mot de Jean Cocteau s'inscrit dans l'écriture cauwelaertienne et dans sa définition même. Mais en cette année 2009, les « Immortels » lui ont préféré François Weyergans.

Cette dignité inamovible attire toujours DVC qui est de nouveau candidat en 2013, élection déclarée blanche (aucun candidat élu faute de majorité). Ce rêve ambitieux consistant à faire partie des quarante membres de cette institution française prestigieuse, et de se voir « *sous la coupole en habit vert à culottes*

---

<sup>953</sup> *Ibid.*, p. 77.

<sup>954</sup> *Op. cit.*, DVC, *Le Père adopté*, p. 46.

<sup>955</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>956</sup> *Ibid.*

*courtes* »<sup>957</sup> ne l'a certainement pas quitté. Son père le soutenait d'ailleurs dans ce rêve et comme DVC l'a raconté dans *Le Père adopté*, ce dernier est devenu le complice de sa propre mythomanie. En ajoutant que ce trait de caractère est décrit notamment dans une scène où le père de l'auteur s'adressait à une certaine Brigitte : « *l'Académie française était comme certaines écoles prestigieuses, où il fallait inscrire l'enfant dès sa naissance pour être sûr qu'il ait une place.* »<sup>958</sup> À force d'espérer, il finira un jour par obtenir ce fauteuil qui le hante.

Cet écrivain répète « *être le produit de ses livres et non l'inverse* » et il a raison parce qu'il évolue avec chaque roman, apprend de son expérience et naît en tant qu'écrivain avec chaque histoire qu'il enfante-invente. À force d'écrire la gloire, il finira par l'avoir.

Dès le premier roman qu'il réussit à publier à l'âge de vingt-deux ans, DVC commence à récolter des prix. Pour son premier roman, *Vingt ans et des poussières*, on lui décerne le prix Del Duca en 1982. Ce prix mondial récompense « *une personnalité qui incarne un esprit humaniste* » et après le prix Nobel, il demeure le prix le mieux doté au monde. Ce roman qui est « *une merveille de drôlerie et de tendresse* »<sup>959</sup> selon *L'Express*, plaît au jury qui « *récompense annuellement l'activité littéraire ou scientifique d'une personnalité majeure des sciences ou des lettres.* » Il est en plus doté d'une somme de trois cent mille euros. Ceci s'avère un bon départ pour l'écrivain novice.

Nous supposons que l'histoire d'amour, à la fois pour la femme et la littérature, qui a teinté le roman de « tendresse » et de sentimentalité, en plus de l'univers adolescent qui ravive et rajeunit, rentre dans les critères d'un roman à succès selon La Fondation Simone et Cino Del Duca.

Del Duca est un éditeur italien qui, avec son frère, a inventé le prototype des « romans dessinés » puis « des romans fascicules », ensuite « *des romans photos et des histoires vécues* ». Ils sont les premiers à saturer le marché de la presse sentimentale, « *la presse du cœur* ». Comme ils publiaient des magazines pour enfants, ils ont publié le premier journal pour la jeunesse, ils sont les premiers à distribuer des « *romans roses* » et ils ont publié les premiers journaux de bandes dessinées en Italie. Ces deux innovateurs sont des experts du public littéraire et des sujets attrayants et sont parmi les premiers connaisseurs dans le marketing du livre.

L'année suivante DVC a reçu un prix pour son œuvre théâtrale *L'Astronome*.

Il lui faudra attendre 1994, avec *Un Aller simple*, pour se voir enfin décrocher le prix français le plus ancien et le plus prestigieux qui est le Prix Goncourt, « *une gloire* »<sup>960</sup> qu'il cite avec les deux autres gloires de sa vie à savoir la rencontre de Patrick Bruel et donner crédit à son roman familial, grâce à l'ambassadeur auprès de l'ONU, cousin lointain de son père. Dans *Le Père adopté*, DVC écrit : « *Je dois à cet excellent*

---

<sup>957</sup> *Ibid.*

<sup>958</sup> *Ibid.*

<sup>959</sup> *Op. cit.*, DVC, *Vingt ans et des poussières*, quatrième de couverture.

<sup>960</sup> *Op. cit.*, DVC, *Le Père adopté*, p. 87.

homme, [...] une gloire que ne purent éclipser, par la suite, ni le prix Goncourt ni mon service militaire avec le chanteur Patrick Bruel. »<sup>961</sup>

Ce prix littéraire, créé depuis le testament d'Edmond Goncourt en 1896 récompense des auteurs d'expression française. C'est un prix annuel décerné au début du mois de novembre par l'Académie Goncourt (après trois présélections dans les deux mois précédents) parmi les romans publiés dans l'année en cours. Il a été créé pour récompenser « *le meilleur ouvrage d'imagination en prose, paru dans l'année.* » Auparavant, ce prix était doté d'un prix annuel de 5000 francs or, tandis qu'aujourd'hui, il ne représente plus qu'un prix symbolique. Désormais, on présente aux lauréats 10 euros à mettre dans un cadre. Cependant, la vraie récompense convoitée est celle de voir son œuvre accéder au palmarès des meilleures ventes. À noter que ce prix ne peut être décerné qu'une seule fois à un même auteur, à une exception près : Romain Gary et Emile Ajar qui ne sont que deux pseudonymes d'un même écrivain « *Romain Kacew* ». <sup>962</sup>

En 1999, un autre prix français fut attribué à DVC. C'est le Prix Fémina Hebdo pour *La Demi-pensionnaire*. Ce prix littéraire fut institué en 1904, pour offrir un pendant au Prix Goncourt *de facto* pour hommes. Il fut créé, sous la direction de la poétesse Anna de Noailles, par vingt-deux collaboratrices du magazine *La Vie heureuse* (publié par Hachette) et soutenu par le magazine *Femina*. Le Jury est exclusivement féminin pour récompenser chaque année « *une œuvre de langue française écrite en prose ou en poésie.* » À titre d'exemple, Antoine de Saint Exupéry, maltraité par « Gaston Gallimard »<sup>963</sup> obtient le prix Femina en 1931.

DVC, qui se sentait « *grâce à la rigueur maternelle, un poète maudit* » comme Antoine de Saint-Exupéry, se trouve enfin apprécié par un jury féminin qui attribue le prix à un roman mettant en scène « *une femme assise* » qui aide « *un homme à se relever* ». Ce roman d'amour « *fou, drôle et tendre* », salué par la critique féminine, fut décrit par Audrey Mouge (dans *Elle*) comme « *une bouleversante leçon de bonheur, une merveille de tendresse et d'ironie.* »

Un autre prix encore est celui de Roger Nimier que DVC reçoit pour *Poisson d'amour* en 1984. C'est un prix littéraire créé en 1963 à l'initiative d'André Parinaud et Denis Huisman qui « *récompense un jeune auteur dont l'esprit s'inscrit dans la lignée de l'œuvre littéraire de Roger Nimier* ». Il est décerné au Fouquet's chaque deuxième quinzaine de mai et apporte de surcroît à son lauréat une prime d'un montant de 5000 euros.

---

<sup>961</sup> *Ibid.*

<sup>962</sup> *Ibid.*, p. 275.

<sup>963</sup> *Ibid.*, p. 61. DVC, dans son autobiographie, se compare avec cet écrivain, lui étant maltraité par sa mère, l'autre par l'éditeur « Gaston Gallimard ».

De quelle manière le roman de DVC s'inscrit-il dans « *la lignée de l'œuvre littéraire de Roger Nimier* » ? À notre avis, le roman en question, a été récompensé pour son style que l'écrivain a amélioré, suite aux remarques de « *la hussarde* »<sup>964</sup> qui lui signalait « *sèchement quelques fautes de style* ». <sup>965</sup>

Par la suite, son style se rapproche de celui des hussards<sup>966</sup> que François Dufay qualifie de « *bref, cinglant, ductile* ». Le style rapide et incisif de DVC rejoint le style des hussards que Bernard Franck décrit à son tour de la façon suivante : « *ils se délectent de la phrase courte dont ils se croient les inventeurs. Ils la manient comme s'il s'agissait d'un couperet* ».

De plus, ce roman a en commun avec ce courant littéraire le goût des causes perdues, le refus des modes, toute une tradition littéraire. Le style qui s'apparente à celui de Giraudoux, Aymé et Cocteau, est davantage récompensé, plus que l'histoire considérée par *L'Express* comme « *une irrésistible épopée amoureuse, interprétée sur un rythme endiablé, par un des ambassadeurs les plus convaincant de l'humour à la française.* »

Quant au livre *Les Vacances du fantôme*, il reçoit le prix Gutenberg en 1986. Ce prix est créé en mémoire du premier imprimeur allemand Johannes Genfleisch connu sous le nom de Gutenberg. L'association Gutenberg adjuge le prix en coopération avec la ville de Mayence. Ce dernier est conçu pour « *récompenser une contribution artistique, technique, ou scientifique exceptionnelle dans le domaine de l'imprimerie.* ». C'est le cas de ce roman qui relate l'histoire exceptionnelle de deux hommes se rencontrant le temps d'un roman.

En Provence, DVC prend le flambeau des écrivains connus du Midi comme Marcel Pagnol. D'ailleurs, son roman *Le Père adopté* se voit attribuer en 2007 le prix Marcel Pagnol. Ce prix, né à Aubagne sept ans auparavant à l'occasion du festival du livre « Terre enfance », récompense « *chaque année un livre sur le thème du souvenir d'enfance* » ; thème qui correspond magnifiquement aux souvenirs que DVC évoque en mémoire de son père décédé. Cette même année, la Ville de Nice présente ce même livre au Prix Baie des Anges dont le jury (comptant douze lecteurs de Nice Matin) se réunit au mois de juin sur la promenade des Anglais. *Le Journal du Dimanche* l'a qualifié de « *clé de voûte de l' (son) œuvre* » de DVC.

Six ans plus tard, le roman *La Femme de nos vies* obtient le prix Messardière du roman d'Été. Ce prix créé à Saint-Tropez, à l'initiative du directeur Général du Château de la Messardière Alexandre Durand-Viel en 2011 pour « *distinguer le roman français d'évasion, le compagnon de route de la saison estivale* » fut donc attribué en mai 2013 à DVC pour ce roman qui correspond à ce critère de l'évasion.

---

<sup>964</sup> *Ibid.*, p. 244, l'écrivaine Geneviève Dormann est la hussarde en question.

<sup>965</sup> *Ibid.*, p. 243.

<sup>966</sup> « Les hussards » est un courant littéraire français. Il s'agit du nom donné dans les années 1950-1960 par Bernard Frank à un groupe d'écrivains (Roger Nimier, Jean Giono. D'autres écrivains ont pu être rattachés à ce groupe comme Geneviève Dormann, Kléber Haedens, Jacques Perret, Guy Dupré et d'autres.) Ce courant s'oppose à l'existentialisme de Jean Paul Sartre.

Ajoutons ici qu'un autre aspect a retenu l'attention du grand public dans l'écriture cauwelaertienne : l'aspect scientifique. DVC aborde des sujets autour desquels s'engagent des discussions ou polémiques, tels que la mort, la conscience quantique<sup>967</sup>, l'« *expérience de mort rapprochée* ». Son intérêt pour les miracles inexplicables fait que l'auteur du *Dictionnaire de l'impossible* reçoit en 2002 le Prix Science-Frontières de la Vulgarisation pour son roman *L'Apparition*, pour lequel l'auteur a compulsé d'innombrables dossiers de recherche et d'études scientifiques. Pour cela, Jean-Yves Casgha, journaliste producteur/ animateur du magazine MicroMega (RFI) et président-fondateur du festival Science-Frontières (Palais du Pharo, Marseille) l'a reçu sur le plateau de la télévision *Science-Frontières* pour l'honorer et l'interviewer.

Enfin, le grand public a élu *La Vie interdite* pour le Grand prix des Lecteurs du Livre de poche en 1997. Ce prix annuel fut créé par la Société Librairie Générale Française, Département Le Livre de Poche, qui organise un concours sans obligation d'achat avec deux catégories : Livre de poche Littérature (24 livres) et Livre de Poche Policier (16 livres). Le prix est décerné par cent soixante-dix jurés amateurs qui sont choisis parmi une liste de candidats. Ce roman de la mort, dont le critique d'« *Elle* »<sup>968</sup> salue « *l'humour, la sensibilité, et la profondeur* » répond au goût du lectorat.

Le sacre de l'écrivain rentre alors pour lui dans une tradition naturelle qui procure du plaisir et de la fierté. Le narcissisme de l'écrivain se trouve comblé, surtout pour « *l'écrivain bâtard* »<sup>969</sup> qu'il est, qui aspirait à la reconnaissance sociale et à l'ascension.

### 1.3.2- Rôle des médias

DVC est conscient, au sein même de ses romans, de l'importance des médias dans le lancement d'un écrivain. Il raconte dans son autobiographie : « *pour me donner le courage, j'écrivais sur la première page de mon cahier, avec des guillemets, ce qu'en dirait la presse : " très nouveau, excellent, commercial ".* »<sup>970</sup> Ces trois qualificatifs, par lesquels il espère voir décrits ses romans à leur réception, expriment ses attentes propres à l'effet de sa lecture sur le monde expert. Pour lui, la reconnaissance d'un écrivain par le grand public passe par les journaux et la télé.

---

<sup>967</sup> C'est une hypothèse qui suggère que les phénomènes quantiques, tels que l'intrication et la superposition d'états, sont impliqués dans le fonctionnement du cerveau et en particulier, dans l'émergence de la conscience. Ses fondements ont été posés dans les années 1960 en sciences mais depuis, ses partisans ne sont pas encore parvenus à les démontrer. Cette théorie a le soutien de plusieurs physiciens mathématiciens comme Roger Penrose et Stuart Hameroff.

<sup>968</sup> Gilles Chenaille.

<sup>969</sup> *Op. cit.*, Marthe Robert, *Roman des origines, origine du roman*, terme employé pour désigner des auteurs comme Balzac.

<sup>970</sup> *Op. cit.*, DVC, *Le Père adopté*, p. 8.

Pour un écrivain souhaitant « *vivre de sa plume* »<sup>971</sup> comme lui, il est important d'atteindre un seuil de ventes élevé et de produire à la hauteur de la demande, soit à une fréquence élevée, des livres devant se vendre comme des petits pains.

Écrire devient une industrie rentable si l'écrivain tient compte du goût du lectorat, de ses préférences et s'il suit les (r)évolutions du monde littéraire. La matière première serait inspirée du quotidien humain, avec un brin de folie et une poussière d'évasion ; tout le travail assidu consiste à faire des recherches, élaborer un plan et rédiger à un rythme intense. DVC se transforme en « *machine à écrire* »<sup>972</sup> qui produit un à deux romans par an.

Il est parmi les premiers romanciers qui ont investi le suspense au profit de leur vente : il a d'ailleurs écrit des romans feuilletons et il est l'un des premiers à adhérer à l'*e-book* (le livre électronique). Nous l'avons démontré précédemment, lire, pour cet écrivain-conteur est l'équivalent d'entendre. C'est pourquoi il est aussi le premier à vendre des épisodes de livre envoyés par messages téléphoniques et il a enregistré ses romans que l'on trouve en format vocal.

DVC exprime la fierté qu'il ressent à deux (pour lui et son père « *par procuration* »<sup>973</sup>) quand il découvre que son père « *notait (notais) tous ses (mes) rendez-vous, tout son (mon) emploi du temps dans son (ton) agenda désaffecté* »<sup>974</sup>. Il cite, à titre d'exemple, quelques éléments phares de sa vie d'écrivain : « *12h30 : déjeuner Frédéric Dard, 17h : photos pour L'Express, 20h30 Apostrophes (maquillage).* »<sup>975</sup>

Quel bonheur ressent-il et quelle culpabilité, quand il voit son père, qu'il niait enfant, installer « *un laboratoire vidéo* »<sup>976</sup> pour suivre son évolution professionnelle minute par minute. Il décrit ce « *travail de ventriloque* »<sup>977</sup> du père qui constitue l'archive vivante de la production cauwelaertienne. Travail flatteur pour l'écrivain qui écrit, dans *Le Père Adopté* : « *Là, emmêlé dans les fils de tes magnétoscopes, tu enregistrerais chacune de mes apparitions à la télé, tu me copiais, tu m'isolais, tu m'avantageais au montage.* »<sup>978</sup> Unique, et mis en avant de la scène, il est exceptionnel aux yeux de son père, non seulement à la façon dont les parents voient leur progéniture mais aussi tel un lecteur, fasciné par l'image d'un écrivain. Il raconte : « *tu faisais un "bout à bout" de mes interviews, coupant le présentateur et les autres invités.* »<sup>979</sup> L'image de DVC dans les yeux du père n'est plus seulement celle du fils aimé, mais elle se double de l'image du porte-parole et du porte-flambeau, l'image de la réussite et de la consécration.

---

<sup>971</sup> [www.critiqueslires.com](http://www.critiqueslires.com), DVC interviewé par une journaliste.

<sup>972</sup> *Op. cit.*, DVC, *Le Père adopté*, p. 101.

<sup>973</sup> *Ibid.* p. 178.

<sup>974</sup> *Ibid.*

<sup>975</sup> *Ibid.*

<sup>976</sup> *Ibid.*

<sup>977</sup> *Ibid.*

<sup>978</sup> *Ibid.*

<sup>979</sup> *Ibid.*

Ainsi DVC décrit René van Cauwelaert comme ceci : « *tu me regardais à peine, rivé sur ton écran où mon image ondulait parmi les parasites et les zébrures.* »<sup>980</sup> Le père est fasciné par la fibre artistique à laquelle il a lui-même donné naissance, par l'écrivain qui devient célèbre grâce à ses encouragements, et par la réussite qui l'inscrira comme une étoile du monde littéraire. Il est heureux de donner à leur nom une postérité, et intéressé plutôt par l'image virtuelle que par l'être mortel de chair et d'os qui se trouve à son côté.

DVC accorde un rôle primordial à la presse. Il raconte dans son autobiographie la première interview de son père avec Anne de la Valette. Il rapporte, au style direct, les questions-réponses posées, insistant sur la collaboration concurrente entre le père et le fils : « *et c'est la première fois où je te vis tirer la couverture à toi...* », avant que l'interview ne mette l'accent encore une fois sur la naissance de l'écrivain qui se nourrit « *de biberons* »<sup>981</sup> et « *des histoires* » racontées par le père et qui « *allaient susciter sa (ma) vocation d'écrivain* ». <sup>982</sup> Pour parler des débuts de l'écrivain, le lecteur se trouve chaque fois amené à remonter trop loin, jusqu'à son arrivée sur terre, à écouter son mythe de bébé exceptionnel bien qu'apparemment semblable à ses pairs avec « *ses biberons* » et « *sa poussette* ».

Les Maisons d'édition font partie du succès des œuvres. Cela revient tout au long de l'autobiographie cauwelaertienne qui n'avait qu'un seul rêve : publier.

Il a essuyé plusieurs échecs qu'il a su inverser afin de les contrôler et les surmonter. Il n'est pas facile, après chaque refus de garder l'espoir et de recommencer l'écriture avec l'objectif déterminant d'y arriver. Pourtant DVC, né pour être écrivain, a réussi à le faire. Il écrit :

*Dans l'incapacité de te laisser voir mon désespoir, je te faisais partager un faux dilemme, et nous discutions sans relâche des mérites comparés de mes deux éditeurs potentiels, l'un étant à l'époque un sanctuaire voué aux prix littéraires qui se vendaient plus ou moins, l'autre une entreprise offensive alignant des succès mal vus par la critique. Nous n'arrivions pas à nous décider, ce qui me permettait de gagner du temps en espérant que mes mensonges finiraient par devenir prémonitoires.*<sup>983</sup>

Ce n'est d'ailleurs qu'après le changement de direction d'une Maison d'édition qu'il réussit à publier son premier roman. Ce changement avait certainement entraîné une modification de la politique de vente et d'édition. DVC se rappelle ce moment important de sa vie :

*À deux ans de là, quand Jean-Marc Roberts, après avoir accepté en douze heures Vingt ans et des poussières – prenant de vitesse Richard Ducousset d'Albin Michel, qui se rattraperait quatre livres plus tard lorsque le Seuil changerait de direction – me donna rendez-vous dans son bureau de la rue Jacob. François Régis Bastide était là. Il se souvenait de ma lettre au Masque et La plume, de sa réponse au roman de mes dix-huit ans. ...*<sup>984</sup>

Ce changement a joué en faveur de l'écrivain qui doutait de l'utilité de ces Maisons d'édition et les discréditait dans son autobiographie quand il raconte : « *je collais des cheveux sur la tranche, huit fois sur*

---

<sup>980</sup> *Ibid.*, p. 179.

<sup>981</sup> *Ibid.*, p. 245.

<sup>982</sup> *Ibid.*

<sup>983</sup> *Ibid.*, p. 257.

<sup>984</sup> *Ibid.*, p. 263.

*dix je les retrouvais en place.* »<sup>985</sup> Mais DVC reconnaît le rôle que jouent ces « *marchands de papier* »<sup>986</sup> dans le succès d'un écrivain et l'industrie du livre.

Il a toujours aspiré au monde littéraire, qui semble être d'après ses descriptions un monde fermé, limité et difficilement accessible. Lui aussi revendique le fait qu' « *il (je) était (étais) de la partie* ». <sup>987</sup> Il s'agit dans ce monde d'une concurrence ravageuse entre les éditeurs aussi bien qu'entre les auteurs. DVC ne nous raconte pas comment finalement il réussit à publier son premier roman, ni ce qui a fait le déclic chez l'éditeur (excepté le changement de directeur), pour qu'après douze ans d'insistance, il signe enfin un contrat, lui qui a tout essayé afin de se faire lire.

Il nous fait part de sa participation à une émission consacrée au courrier des auditeurs pour « *familiariser avec son (mon) nom* »<sup>988</sup> le directeur littéraire de Seuil qu'il avait « *soigneusement harcelé* ». <sup>989</sup> Il s'est rapproché de Mme Daniel-Rops pour qu'elle joue les intermédiaires auprès « *des éditeurs parisiens* »<sup>990</sup> dont il attendait sans succès un quelconque retour. Il cite : « *Fayard, Grasset, Le Livre de poche et la Bibliothèque verte* »<sup>991</sup> ...

Le marché du livre est au XXI<sup>ème</sup> siècle une industrie développée, un commerce rentable, alors que pour l'écrivain il est surtout une vie.

Il parle du roman de ses « *dix-huit ans* »<sup>992</sup> alors que chaque année qu'il vit semble propice à l'écriture d'un nouveau roman. Sans doute parce qu'au fond, la vie est un roman. D'ailleurs, pour l'encourager dans sa démarche, son parrain<sup>993</sup> lui avait acheté « *à prix d'or les éditions originales de ses (mes) romans, pour faire grimper sa (ma) cote* »<sup>994</sup>. Ce parrain soucieux de la rentabilité du métier qu'exercerait plus tard DVC, lui explique :

*L'avantage d'un écrivain par rapport à un peintre, c'est que son matériel ne lui coûte rien. L'inconvénient, c'est qu'un galeriste prend sur les ventes cinquante pour cent, alors que ton éditeur ne te laissera que dix.*<sup>995</sup>

Il le prépare surtout à envisager son futur d'écrivain, jouant la vedette, fasciné par son image à l'écran. DVC raconte :

*Sidéré, je me vis apparaître en face, sur l'écran du téléviseur [...] Henri [...] se mit à m'interroger sur mon œuvre en imitant Jacques Chancel.*<sup>996</sup>

Ce parrain, expert en tableaux, joua un rôle primordial dans l'initiation de DVC quant à la réception de ses œuvres. Ce dernier écrit : « *chez mon parrain, les chefs-d'œuvre n'étaient pas en prison : on les*

---

<sup>985</sup> *Ibid.*, p. 256.

<sup>986</sup> *Ibid.*, p. 243.

<sup>987</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>988</sup> *Ibid.*, p. 259.

<sup>989</sup> *Ibid.*

<sup>990</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>991</sup> *Ibid.*

<sup>992</sup> *Ibid.*, p. 263.

<sup>993</sup> *Ibid.*, p. 184 ; Il s'agit de Henri Gaffié.

<sup>994</sup> *Ibid.*, p. 198.

<sup>995</sup> *Ibid.*, p. 194.

<sup>996</sup> *Ibid.*, p. 195.



*touchait, on les caressait, on leur "flattait la pâte", comme il disait.* »<sup>997</sup> C'est cette conception qui l'inspire et qu'il tente de transmettre au lecteur : un chef-d'œuvre est un univers vivant.

C'est une fiction qui interagit avec la réalité, un monde qui s'ouvre à d'autres mondes parallèles, un tableau dans le tableau.<sup>998</sup>

La première rencontre avec un journaliste fut redoutée par l'écrivain et il nous raconte, non sans son humour habituel, comment « *chaque après-midi, tandis qu'il (je) écoutait (écoutais) sur France Inter, il notait dans un carnet les questions qui revenaient souvent dans la bouche de Jacques Chancel, et il peaufinait ses réponses pour ne pas être pris de court, le jour où il serait publié.* »<sup>999</sup> Pour chaque réponse, il ne fut pas question de spontanéité, mais de préparation s'étalant sur des années, où se mêlèrent les fantasmes et le travail visant à plaire au lectorat et à répondre à ses attentes. Avec, au-delà du lectorat, la nécessité de plaire aussi aux médias et de correspondre à l'image que, dans l'inconscient collectif, l'on se fait à ce jour d'un auteur à succès dans cette catégorie de livres.

### 1.3.3- L'image de l'écrivain

Dans son roman *Attirances*, l'écrivain évoque le rôle du lecteur dans la reconnaissance de l'écrivain et de son succès. Il parle du « *fan-club* »<sup>1000</sup> et comment un produit de l'imaginaire créateur appartient ensuite au public. L'écrivain-personnage dit : « *[...] et mon œuvre est derrière moi. Elle est à vous, ajouté-je souriant, pour la détendre.* »<sup>1001</sup>

L'auteur écrit par besoin d'exprimer quelque chose, mais au-delà, ce que l'auteur exprime dépasse parfois le cadre d'un livre, fût-ce son autobiographie.

En effet, le travail de lecture (que DVC invite implicitement son lecteur à faire) exclut le fait de chercher des réponses (ou une explication de ce que l'auteur souhaite exprimer) dans la biographie de celui-ci, et ce, contrairement à ce que dit un jour une lectrice qui avait affirmé : « *tout est dans vos livres* »<sup>1002</sup>. Cette lectrice dit cela à l'écrivain-personnage. Ce dernier, en retour, lui explique alors : « *je n'ouvre jamais le courrier des lecteurs. Chez moi l'écriture exclut la correspondance.* »<sup>1003</sup> Ainsi, l'image de l'écrivain que devrait construire le lecteur se contenterait des éléments racontés dans les livres sans avoir à chercher dans la vie et à analyser la personne.

---

<sup>997</sup> *Ibid.*, p. 185.

<sup>998</sup> Comme pour le tableau de Magritte.

<sup>999</sup> *Op. cit.*, DVC, *Le Père adopté*, p. 25.

<sup>1000</sup> *Op. cit.*, DVC, *Attirances*, p. 35.

<sup>1001</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>1002</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>1003</sup> *Ibid.*

Nous l'avons montré, DVC accorde au lecteur une place privilégiée dans ses romans et parmi ses personnages. Dans *Attirances*, DVC crée un personnage-écrivain évoquant la peur du pouvoir assassin du lecteur. Celui-ci est un ogre capable d'incorporer et de déchiqeter. L'écrivain, qui aime dans la vraie vie la lumière et la reconnaissance, dit à travers son personnage-écrivain dans *Attirances* :

*Je n'aime pas qu'on écrive sur moi. Qu'on m'analyse, qu'on me découpe, qu'on me dissèque. Je déteste les entomologistes, les embaumeurs et les gens qui vivent par procuration.*<sup>1004</sup>

L'auteur redoute que le lecteur confonde par métonymie, la vie réelle et la vie telle qu'elle est racontée. En fait, il craint que ce denier saisisse son « intérieur » et la réalité de ses pensées en se fiant à son écriture. Lorsque DVC raconte sa vie, tout en camouflant certains événements, l'on peut cependant en tirer des conclusions sur ce qui l'a touché, voire traumatisé. Plusieurs passages dévoilent ces moments clés. DVC explique, par exemple, que le personnage de Cheyenne a vraiment existé, mais qu'il a été en partie inventé. L'imagination s'ajoute ainsi à la réalité afin de l'embellir ou de la déguiser.

La critique qui le trouve « prévisible »<sup>1005</sup> et déduit à partir de l'œuvre, des similitudes avec sa personnalité, lui fait peur. Or juger la personne d'après son personnage est le risque phobique auquel s'expose un écrivain en se livrant. La thésarde dans *Attirances* dit à Alexis :

*Vous fonctionnez toujours de la même manière, monsieur Kern. Votre rapport aux événements, aux souvenirs, aux autres... La façon dont vous gérez l'égoïsme, la culpabilité. J'ai écrit votre biographie en annexe à mon mémoire. Tout se recoupe. Vous passez à côté des vivants et vous ne parlez bien que des morts.*<sup>1006</sup>

Dans ce roman (*Attirances*), DVC raconte comment « une personne a fait une fixation sur »<sup>1007</sup> l'écrivain. La vie privée de ce dernier devient l'objet des lecteurs qui, pour justifier leur recherche excessive, expliqueraient à l'instar de cette lectrice obsédée : « je ne travaille pas sur vous. Alexis. Je travaille pour vous. »<sup>1008</sup> Ces lecteurs auront donc un rôle dans la création de l'œuvre : « Le grand livre que vous portez en vous, je vous le ferai sortir. »<sup>1009</sup>

Finalement, les lecteurs jouent le rôle de maïeuticiens dans l'écriture cauwelaertienne. Cependant, l'écrivain est censé être vigilant pour ne pas finir incorporé. Son écriture, selon la parabole de DVC dans ce roman, doit instaurer des limites pour que le lecteur ni ne dépasse le cadre virtuel, ni ne pénètre dans la vie privée. Le lecteur, de son côté, et d'après sa lecture, doit se créer une image - imaginaire de l'écrivain et le créer à son tour. L'écrivain Alexis (dans *Attirances*) écrit :

---

<sup>1004</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>1005</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>1006</sup> *Ibid.*

<sup>1007</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>1008</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>1009</sup> *Ibid.*

*L'idée me traverse que les milliers d'heures passées sur moi lui donnent l'impression de me dialoguer. À force de me coucher par écrit, de me relire à voix haute.*<sup>1010</sup>

Le personnage du peintre que DVC crée dans ce roman témoigne de la dimension artistique qui transcende la réalité biographique de l'être. Un artiste, quel qu'il soit, donne de la valeur à ce qu'il touche, son pouvoir créateur lui donne le pouvoir de métamorphoser son sort. Ce peintre transforme sa cellule en chef-d'œuvre, renversant par là la réalité sordide de sa personne mortelle. Quand le juge d'instruction lui demande : « *-Pourquoi vous obstinez-vous à peindre des murs qui vont être rasés dans un mois ?* » Il se défend :

*- Parce que des murs peints par moi ne seront pas rasés. Je viens de faire quatre cents mille euros en cinq tableaux sur huit jours, Ok ? Ici, avec les huit cents mètres carrés de l'aile gauche et ma cellule, vous en avez pour combien ? Deux millions.*<sup>1011</sup>

Cet artiste qui aspire à la postérité explique « *... ou ils injecteront du béton dans le sous-sol, pour consolider la prison et me faire un musée.* »<sup>1012</sup> Lui faire un musée revient à lui accorder une vie éternelle qui le garde dans la mémoire des gens à partir de ce qu'il a créé. Cet artiste crie, dans un élan de mégalomanie : « *J'ai de la couleur sur les mains. Je capture les âmes et j'élimine les corps. Dieu fait la même chose, non ?* »<sup>1013</sup> Il déclare « *qu'il léguait à l'État son œuvre murale, mais qu'il voulait demeurer sur place [...]* »<sup>1014</sup>

Alors l'œuvre devient le centre de l'attention, une propriété intellectuelle publique, elle gagne de l'importance et atteint une dimension historique : « *c'est médiatique... Pour l'image de l'art contemporain comme pour celle du monde carcéral.* »<sup>1015</sup> Être créateur est un moyen pour devenir connu, sous une image totalement préfabriquée : « *puisque vous ne parlez dans vos journaux que de ce qui marche, puisque vous ne découvrez que les gens connus, je me suis fait connaître.* »<sup>1016</sup>

Les sujets que DVC développe dans ses romans sont polémiques, à la lisière entre la réalité et le fantastique, entre l'humour et le drame, entre la grandeur et l'absurdité mais servent de paraboles à déchiffrer. Ils sont une « *Démonstration que l'art, quel qu'il soit, est avant tout provocation [...]* »<sup>1017</sup> donc engagement.

Si dans ses romans il manifeste de l'intérêt pour la peinture comme création artistique, c'est surtout pour sa ressemblance avec l'écriture en tant que création, mais aussi peut-être faute d'avoir eu un talent de

---

<sup>1010</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>1011</sup> *Ibid.*, p. 57.

<sup>1012</sup> *Ibid.*

<sup>1013</sup> *Ibid.*, p. 59.

<sup>1014</sup> *Ibid.*, p. 68.

<sup>1015</sup> *Ibid.*

<sup>1016</sup> *Ibid.*, p. 71.

<sup>1017</sup> *Ibid.*

peintre. Il écrit, par humour, dans son autobiographie : « *c'était trop tard pour reculer : j'avais déjà écrit cinquante-huit pages, et de toute façon j'étais nul en dessin.* »<sup>1018</sup>

La peinture occupe une place importante dans les romans cauwelaertiens, d'ailleurs *La Maison des lumières* s'inspire du tableau de Magritte *L'empire des lumières*. Dans un autre roman *Attirances*, le personnage du peintre est à la fois un criminel-prophète, et un être exceptionnel voué à la postérité. Pourquoi le peintre dans ce roman signe-t-il avec des pigeons ? La réponse est dans le livre : « *Dans les rites vaudous, chaque homme possède un lien psychique avec un animal. Mon esprit voyage la nuit sous la forme d'un pigeon.* »<sup>1019</sup>

Or sans personne qui croit en lui, qui le fait « exister », l'artiste « *est un homme ordinaire [...] rendu à la vie normale.* »<sup>1020</sup>. Le récepteur, s'il croit, crée la légende de l'artiste et celle-ci lui sera alors bénéfique : « *la légende qu'il avait offerte au peintre avait fait exploser la cote de ses tableaux.* »<sup>1021</sup>

Le lien est donc intime entre le modèle qui inspire le personnage, le lecteur et l'écrivain. Ces quatre éléments sont dépendants les uns des autres. Dans *Attirances*, le peintre explique son rôle et les retombées sur les modèles réels de ses portraits : « *Pour les garder en vie. Tout le monde pense à elles, maintenant. Leur image vaudra des fortunes. Leur destin fera rêver des générations.* »<sup>1022</sup>

Mais il nous explique aussi comment, en tant qu'artiste, il ne peut exister sans eux : « *et moi je n'existe plus. Et moi je voulais exister pour elle [...]* »<sup>1023</sup> L'image que reflète chacun sur l'autre, n'est au fond que l'image intérieure de soi que chacun projette.

L'artiste (qu'il soit peintre ou écrivain) et le récepteur (qu'il soit modèle ou lecteur) ne sont-ils pas finalement tous à la recherche d'immortalité ?

---

<sup>1018</sup> *Op. cit.*, DVC, *Le Père adopté*, p. 194.

<sup>1019</sup> *Op. cit.*, DVC, *Attirances*, p. 81. Choisir le pigeon comme un animal –Totem, c'est choisir, en tant qu'écrivain, pour se représenter, un être volatile doté d'une dimension symbolique richement développée depuis des siècles. Cet oiseau représente l'un des symboles les plus nobles et positifs dans les cultures du monde entier. Il représente la paix, l'amour, la fidélité, ainsi que le messager (qui a un message à transmettre). Ce qui veut dire que dans toute œuvre de création, le créateur a un message à transmettre. Ce n'est pas un hasard si Picasso a choisi cette même signature pour ses tableaux.

<sup>1020</sup> *Ibid.*, p. 109.

<sup>1021</sup> *Ibid.*, p. 112.

<sup>1022</sup> *Ibid.*, p. 99.

<sup>1023</sup> *Ibid.*, p. 92.

## **CHAPITRE 2**

### **La génétique des textes**

## CHAPITRE 2 : La génétique des textes

### SECTION 1 : La genèse du texte

Que révèle l'étude génétique du texte ? Almuth Grésillon écrit dans son livre :

*Lire un manuscrit permet de comprendre les « sentiers de la création » et d'élucider les processus mentaux qui président à l'invention littéraire.<sup>1024</sup>*

L'enjeu d'une telle étude est donc d'explicitier toutes les phases de la création du texte qui ont contribué à lui donner sa forme finale.

Suite à notre demande d'un manuscrit à l'auteur afin de mener notre étude génétique, celui-ci nous a répondu : « *je vous enverrai le manuscrit que j'ai corrigé le plus.* » C'est celui de *La Demi-pensionnaire* écrit entre le 5-12-98 et le 11-12-99. Le texte manuscrit est un paquet de 360 feuilles volantes, A4 blanches, copiées en noir et blanc (bien que DVC ait dit qu'il écrivait « *toujours à la main, avec des feutres à pointe fine de différentes couleurs* »<sup>1025</sup> dans un entretien accordé à Joseph Vebret.)

Cela nous prive donc d'un élément d'analyse si, comme l'a affirmé Almuth Grésillon :

*De même, avec les reproductions en noir et blanc, on perd des informations que fournissent les différents instruments d'écriture, tel par exemple le passage de l'encre au crayon ou l'usage de plusieurs couleurs, éventuellement spécifiques, de différentes phases rédactionnelles.<sup>1026</sup>*

Aussi notre analyse de la reproduction en noir et blanc reste-t-elle malgré tout très instructive (même si nous avons quand même demandé à l'auteur quelques pages en couleur). Le Manuscrit comporte la date du début de la rédaction et celle de la fin sur la dernière page<sup>1027</sup>. En plus, le numéro du chapitre figure en haut au milieu de la page. À ce genre de détails, on comprend qu'une phase préparatoire a précédé l'étape de la rédaction.<sup>1028</sup> Période faite de choses lues, vues et entendues, de recherches selon le domaine à explorer, de notes documentaires, de carnets de travail et de souvenirs vécus.

---

<sup>1024</sup> Almuth Grésillon, *La Mise en œuvre, Itinéraires génétiques*, Paris, CNRS éditions, 2008, p. 43.

<sup>1025</sup> *Op. cit.*, Entretien de DVC avec Joseph Vebret, Salon littéraire, *journal électronique*, article posté il y a deux ans- Interview – Didier van Cauwelaert : « *Je me déconstruis pour aller vers les autres* ».

<http://salon-litteraire.linternaute.com/fr/interviews/content/1799199-interview-didier-van-cauwelaert-je-me-deconstruis-pour-aller-vers-les-autres> Mise en ligne en octobre 2012, consulté en février 2015.

<sup>1026</sup> *Op. cit.*, Almuth Grésillon, *La Mise en œuvre, Itinéraires génétiques*, p. 34.

<sup>1027</sup> *Op. cit.*, Entretien avec Joseph Vebret où DVC explique : « J'écris tantôt avec une difficulté extrême, tantôt avec une jubilation irrépressible qui me permet de travailler quinze heures d'affilée. »

<sup>1028</sup> *Ibid.* À la question posée : « savez-vous par avance où vous allez, avec un plan très structuré, ou vous laissez-vous une part d'imprévu ? » DVC répond : « Les deux. J'ai toujours un plan, et je ne le respecte jamais. Parce que tel personnage m'impose sa loi, telle situation prend le pas sur mes intentions premières... J'adore l'imprévu balisé. »

Quant à l'étape rédactionnelle, celle que nous étudierons, elle nous renseigne sur la textualisation comme mise en mots de tout cela. Il s'agit d'un brouillon où figurent des aménagements et des ajustements ponctuels qui permettent de nous informer sur la genèse du texte : comment se transforme-t-il d'un projet mental en une texture verbale, puis comment les séquences de mots se transforment-elles en phrases et en unités textuelles ?

Le Manuscrit nous éclairera sur la nature du travail établi afin que le texte final nous soit présenté sous la rubrique « roman ». Il nous montre comment se tisse *la trame*, comment les *unités textuelles* se transforment en d'autres unités textuelles à travers diverses opérations comme la reformulation, les ajouts, les suppressions, les paraphrases. Quelles sont les étapes successives qui jalonnent cette riche expérience qui joint la soif de raconter des histoires à la précision dans la construction du texte ? Comment l'écrivain passe-t-il de la curiosité de comprendre des phénomènes surnaturels (notamment la mort) à une puissance de travail et d'organisation assidue ? Comment ces éléments réunis sont-ils capables tous ensemble de produire une œuvre littéraire ?

Nous rappelons que DVC travaille sur des feuilles volantes numérotées. Il utilise le recto seulement et construit son texte d'un jet. Il réserve d'importantes zones de blancs à la marge gauche et l'espacement entre les lignes est suffisant pour introduire plusieurs couches de corrections, de rajouts ou de choix, possibilités interlinéaires.

Chaque page contient en moyenne 22 lignes avec des interlignes remplies soit au moment de l'écriture, soit ultérieurement lors d'une deuxième relecture parce que la nature de l'encre parfois diffère.

Quant aux marges, DVC les utilise de temps en temps pour ajouter des passages entiers. Les indices visuels et spatiaux se transforment alors en indices temporels, nous renseignant sur l'histoire et les circonstances dans lesquelles l'œuvre naît.

Ce qui a été écrit à propos de la naissance du texte chez Flaubert est aussi vrai pour DVC. C'est une idée qui se matérialise sous forme de mots qui « se textualisent » puis, dans un second temps, ces mots subissent une élaboration secondaire, une correction et une mise en forme :

*Même si Flaubert est totalement habité par la pulsion scripturale, il y a au départ, un donné, une sorte de préconstruit à mi-chemin entre le mental et le textualisé, entre ce qu'il voit comme « à l'état de rêve » et les phrases qu'il écrira, un tissu pré-syntaxique qui détermine les grandes lignes de ce que tout travail sur la langue mettra ensuite au point, mais qui justement, relèvera davantage de l'élaboration secondaire et du déplacement métonymique que de la naissance métaphorique du signifiant.<sup>1029</sup>*

### 2.1.1- DVC en généticien. Situation de l'écriture

---

<sup>1029</sup> Collectif, *L'Écriture et ses doubles, Genèse et variations textuelles*, Paris, Editions du CNRS, 1991, p. 30.

Almuth Grésillon dit à propos de l'analyse génétique qu'elle permet à la fois de connaître les modalités de naissance et d'écriture d'un texte.

Elle écrit : « *À la dynamique interne de l'écriture s'ajoute la dynamique externe de l'histoire dans laquelle l'œuvre surgit, évolue, se transmet, s'efface ou disparaît.* »<sup>1030</sup>

Au regard de ce constat, DVC traite le manuscrit de son père comme un document révélateur, porteur d'histoire et riche d'indices sur les moments qui ont accompagné l'écriture et la rédaction, ainsi que sur l'état dans lequel son père écrivait.

Il agit en généticien analysant la situation, d'ailleurs il raconte dans son autobiographie (comme sur le ton de l'anecdote) :

*Je pense que tu as renversé du yaourt sur ta page 45. Malgré mes efforts pour gratter la vieille croûte laiteuse, les mots délavés me privent d'un paragraphe ... Je le reconstitue de mémoire.*<sup>1031</sup>

Mais n'est-ce pas plutôt lui, DVC, qui en fin de compte, au moment de « *gratter* »<sup>1032</sup>, crée la rature suprême et supprime ce qui est marqué afin de le passer sous silence et de reconstituer le paragraphe selon son point de vue ? Almuth Grésillon donne en effet une définition intéressante de la rature. Elle la définit comme « *le grattoir qui servait à éliminer du précieux parchemin les tracés jugés obsolètes.* »<sup>1033</sup> Cet épisode montre que DVC a lui-même pratiqué l'étude génétique et s'est intéressé à la vie prénatale du livre, à savoir le manuscrit.

Il connaît bien aussi ce qu'Almuth Grésillon explique en disant : « *Le manuscrit relève de la sphère intime, de l'inaliénable* »<sup>1034</sup>. Et ce n'est donc pas anodin qu'il dise à son père : « *c'est drôle, cette sensation que tu écris par-dessus mon épaule, depuis que je pille ton cahier bleu.* »<sup>1035</sup> Il se sent comme un espion (ou un enquêteur peu scrupuleux) fouillant dans la vie privée, « pillant » même, avec toute la connotation négative que porte ce mot. Il nous semble même que la lecture du manuscrit du père (qui a donné la réécriture de *Le Père adopté*) est le noyau du roman et constitue un moment crucial et sacré pour DVC où il sent le souffle du père « *comme une spirale d'énergie tourner autour de lui (moi) et s'engouffrer dans sa (ma) poitrine.* »<sup>1036</sup>

Almuth Grésillon décrit le moment de la lecture d'un manuscrit en ces termes : « *Le transcendant " ceci est mon corps " semble au premier contact plus fort que la notion analytique de corpus.* »<sup>1037</sup> Il est donc

---

<sup>1030</sup> *Op. cit.*, Almuth Grésillon, *La Mise en œuvre, Itinéraires génétiques*, p. 40.

<sup>1031</sup> *Op. cit.*, *Le Père adopté*, p. 129.

<sup>1032</sup> Au sens de doubler ou de dépasser (comme il en est dans l'acte de réécriture).

<sup>1033</sup> *Op. cit.*, Almuth Grésillon, *La Mise en œuvre, Itinéraires génétiques*, p. 83.

<sup>1034</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>1035</sup> *Op. cit.*, DVC, *Le Père adopté*, p. 122.

<sup>1036</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>1037</sup> *Op. cit.*, Almuth Grésillon, *La Mise en œuvre, Itinéraires génétiques*, p. 35.



normal, comme l'indique cette remarque, que DVC se sente en communion avec son père en lisant son manuscrit avant de le considérer comme une matière (à travailler).

Il sait aussi les difficultés du déchiffrement des lettres qui est une étape basique pour le généticien, il connaît très bien le lien entre le manuscrit et la mémoire. Toute cette démarche ou approche ne lui est étrangère en rien. Pour cela, nous ne pouvons dire que DVC n'accorde pas d'importance à l'avant-texte. Pour preuve, il refuse jusqu'à ce jour d'utiliser les nouvelles méthodes et instruments qu'offre la technologie. Il se réserve d'imprimer son texte sur ordinateur par peur de ne pas conserver la mémoire de l'inconscient du texte, et par désir de retrouver toutes les traces qui, sans mener nécessairement à l'origine du texte, peuvent tout au moins un jour nous révéler le processus qu'a suivi la mise en mots de ses idées.

La situation de l'écriture en elle-même transparaît parfois dans le manuscrit. Par exemple, un ajout dans le chapitre premier ne nous a semblé d'aucune importance fonctionnelle dans le texte. Il s'agissait, en effet, de l'ajout dans la marge du texte manuscrit<sup>1038</sup>, de la phrase suivante :

***Le capuchon de Bie stylo bille qui m'aide à arrêter de fumer est tombé sous le sous-main en skai.***

On ne peut pas écarter l'idée selon laquelle ce détail<sup>1039</sup> que DVC a choisi d'insérer dans sa fiction, pourrait concerner et impacter sa situation vis-à-vis de sa propre écriture.

Autre exemple, il écrit à la fin d'une page manuscrite : « ~~***Je me suis endormi***~~ »<sup>1040</sup>, sans finir sa phrase. Puis il continue à la page suivante :

***J'étais en train de glisser dans le sommeil en relisant pour la dixième fois cette lettre, comme si avec la même attention, la même implication que je mettais à vérifier chaque mot avant de cacheter***<sup>1041</sup>

Nous relevons une incohérence dans cet épisode qui révèle que les deux pages n'ont pas été écrites successivement et par ailleurs que le fil de l'idée a été rompu. Soit « ***je me suis endormi*** »<sup>1042</sup> relève de la situation de l'écriture et le texte a été complété après, d'où cette rupture apparente, soit « ***je me suis endormi*** » correspond à la diégèse (c'est-à-dire au fait raconté), et l'incohérence est due au télescopage de l'action racontée au sein de l'histoire avec la forme coupée du texte manuscrit. Nous penchons plutôt vers la première hypothèse. De toute façon, l'incohérence réside dans le fait d'avoir les idées brouillées à cause du

<sup>1038</sup> DVC, Le Manuscrit de *La Demi-pensionnaire*, dossier génétique, p. 4.

<sup>1039</sup> *Op. cit.*, DVC, *La Demi-pensionnaire*, p. 2.

<sup>1040</sup> *Op. cit.*, DVC, Le Manuscrit de *La Demi-pensionnaire*, dossier génétique, p. 29

<sup>1041</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>1042</sup> *Ibid.*, l'idée commence p. 28 puis est deux fois recopiée à la p. 30.

sommeil. Dans le texte, Thomas lit la lettre écrite par Charles, ce n'est pas lui qui l'écrit pour vouloir la cacheter avant de l'envoyer. Ce passage subit alors une nouvelle correction afin de suivre la *logique de la narration* et à cet effet, DVC rajoute dans l'interligne « **autrefois** »<sup>1043</sup> afin de renvoyer à des événements semblables et passés. L'épisode devient finalement dans le texte publié :

*Dix fois, j'ai relu cette page de cahier avec la même anxiété, le même soin que je mettais à vérifier chaque mot, jadis, avant d'envoyer mes lettres d'amour.*<sup>1044</sup>

Almuth Grésillon explique :

*L'écriture manuscrite pose d'emblée un problème particulier : elle est la résultante de plusieurs facteurs, dont certains sont collectifs – toute écriture reflète plus ou moins le code graphique appris à l'école – et d'autres, individuels, dont certains sont de nouveau soit invariants, soit soumis à variation, à l'évolution ou à la déformation par le temps, par l'humeur ou l'outil d'écriture.*<sup>1045</sup>

L'analyse attentive du Manuscrit de DVC laisse voir plusieurs indices menant à divers détails sur la situation d'écriture et tous les éléments dont parle Almuth Grésillon (soulignés ci-dessus) semblent en même temps s'y trouver. Ainsi, après plusieurs lectures comparatives au regard du texte publié, nous sommes arrivés à déchiffrer les mots (car nous nous sommes habitués à la forme ou graphie même des lettres). Cela rend le déchiffrage, à un certain niveau, plus facile et plus rapide, bien que certaines erreurs de notre part ne soient pas exclues.

Néanmoins, nous sommes arrivés à relever des différences dans l'écriture de la première campagne à la deuxième « campagne de correction » ou même, à distinguer une écriture où les lettres étaient plus grandes et une autre, laissant apparaître un stress ou une tension, avec des lettres plus serrées.

De fait, l'écriture de DVC n'est pas homogène. Elle peut varier sur une même page, laissant déduire un changement d'outil (stylo à plume, Bic, crayon) et surtout un changement d'humeur.

L'analyse génétique nous permet aussi de déceler plusieurs changements dans la manière de calligraphier un mot. On remarque que les lettres, ordinairement déchiffrables et lisibles même sous les ratures (ou tantôt devinables) deviennent dans les rajouts en marges très serrées<sup>1046</sup>, « en pattes de mouche » donc toutes petites. Même, à plusieurs moments, les mots sont difficilement déchiffrables comme si l'auteur avait du mal à les trouver ou avait perdu l'envie d'écrire ou était fatigué, pris par le sommeil. On ne sait. Et les mots restent, dans ce cas, de vrais *ducti*.

Almuth Grésillon a évoqué la question du déchiffrement des lettres comme une étape élémentaire de l'étude génétique. Elle explique :

---

<sup>1043</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>1044</sup> *Op. cit.*, DVC, *La Demi-pensionnaire*, p. 29.

<sup>1045</sup> *Op. cit.*, Almuth Grésillon, *La Mise en œuvre, Itinéraires génétiques*, p. 45.

<sup>1046</sup> Cf., Annexe A, Une sélection de pages du Manuscrit de *La Demi-pensionnaire*, p. 523- 536.

*Et quand on connaît et l'alphabet et la langue, tout n'est pas forcément gagné, tant un tracé individuel peut être difficile à déchiffrer... Le déchiffrement devient évidemment plus aisé au fur et à mesure que l'œil du lecteur intériorise l'image globale et les traits particuliers d'un tracé.<sup>1047</sup>*

DVC, de son côté, a fait face à ce même problème en voulant retranscrire le texte paternel. Il a décrit cette écriture du père et le mal qu'il a eu pour retrouver les mots : « *Tu écrivais tellement petit* »<sup>1048</sup> dit-il à son père décédé. De même, DVC explique à son lecteur comment étaient ses premiers manuscrits d'adolescent, refusés par les éditeurs. Il écrit avec humour dans son autobiographie :

*Comme elle utilisait tes fournitures de bureau pour ce travail au noir, elle économisait le papier, rognant sur les marges et les espaces pour te coûter moins cher. Résultat : mes tapuscrits ressemblaient à des minutes de tribunal. Les pages étaient des pavés indigestes et, lorsque les éditeurs commencèrent à refuser mes romans ainsi compactés, j'accusai bien sûr la présentation de Mme Vandromme qui, pour ne rien arranger, avait la fâcheuse habitude de corriger mes jeux de mots en bon français.<sup>1049</sup>*

Ce paragraphe met en lumière la présentation des « tapuscrits » de jeunesse de DVC, illisibles, non aérés et noircis par les lettres. Ces corps « compactés » n'encourageaient pas à la lecture et se trouvaient inaptes à la publication. Leur aspect enlevait l'envie de les feuilleter et, par conséquent, de les imprimer et les rendre publics. Ce sont tels des rejetons avortés à cause de leur malformation physique.

Un « tapuscrit » se devrait donc d'être agréable à la vue et attirant au premier contact s'il voulait être publié. DVC raconte comment, enfant, il se livrait à ces campagnes de correction, un jeu qui pour lui, donnait de l'importance à son existence solitaire et différente. Il écrit :

*Cette maison, donc. Cette maison où mes histoires voyaient le jour, prenaient leur envol et me revenaient sous forme d'« épreuves », sur lesquelles je traquais les coquilles et les corrections vandrommesques.<sup>1050</sup>*

Chaque manuscrit est ainsi attaché à un temps de gestation, et à un espace-maison où il évolue vers sa forme finale.

Dans ce passage, DVC explique le rapport au manuscrit comme à un souvenir appartenant à un lieu où il a vu le jour. Le mot exact qu'il emploie pour décrire la part génétique des textes est le verbe « traquer »<sup>1051</sup>. Le généticien va à la « traque » des erreurs, des « accidents heureux »<sup>1052</sup> et comme l'explique Almuth Grésillon y découvre un effet de réel or « *cet " effet de réel " fonctionne à tous les coups, pour le meilleur, mais aussi pour le pire.* »<sup>1053</sup>

---

<sup>1047</sup> *Op. cit.*, DVC, Le Manuscrit de *La Demi-pensionnaire*, p. 45.

<sup>1048</sup> *Op. cit.*, DVC, *Le Père adopté*, p. 102.

<sup>1049</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>1050</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>1051</sup> Louis Hay, « *Le manuscrit : langage de l'objet* », *Bulletin de la bibliothèque nationale*, 3<sup>e</sup> année, n°2, Paris, Le Petit libraire, juin 1978. Louis Hay utilise le même mot, - comment traquer ces traces ? « L'analyse matérielle ».

<sup>1052</sup> *Op. cit.*, Almuth Grésillon, *La Mise en œuvre, Itinéraires génétiques*, p. 11.

<sup>1053</sup> *Ibid.*, p. 37.

Dans un autre cadre, DVC se positionne comme un généticien face à un manuscrit inachevé. Il se rappelle de ce grand moment constitutif de son enfance où il se mettait « *dans la peau de l'académicien* » et essayait de compléter sa phrase inachevée et d'en interpréter le sens incomplet. Il écrit avec humour :

*Rien n'avait changé, depuis sa mort. La plume posée devant l'encrier, le dictionnaire ouvert à la lettre B, la phrase interrompue en haut de la feuille : « Le jour dit, lorsqu'ils se retrouvèrent à l'auberge pour prendre langue, ils ne ». Sur la page suivante, je m'efforçais de poursuivre son histoire – après tout, me disais-je ce serait peut-être plus simple d'être édité à deux, la première fois, pour me faire un nom sur le dos de la célébrité à qui je prêtais main-forte. Mais mon essai de collaboration avec un confrère d'outre-tombe partait sur un contresens, « prendre langue » ayant spontanément signifié pour moi « embrasser sur la bouche ».*<sup>1054</sup>

Ce passage nous explique qu'il n'est pas facile pour l'auteur-généticien de trouver une réponse à toutes les questions qu'il peut se poser, ni de trouver l'interprétation exacte d'un segment supprimé afin d'être remplacé par un autre. Toutes ses interprétations restent des possibilités et il peut même être induit en erreur et être amené à faire un contresens s'il ne réussit pas à déchiffrer un mot et le prend pour un autre.

L'analyse génétique est donc un terrain doublement périlleux : tout d'abord au niveau du déchiffrement des lettres, *stemma*<sup>1055</sup> et mots, puis au niveau de l'interprétation des sens des mots ainsi déchiffrés. Cependant, malgré l'ouverture à la polysémie que nous reconnaissons chez DVC, nous sommes d'avis, avec Almuth Grésillon, que :

*Les manuscrits sont des garde-fous autant contre l'assignation d'un et d'un seul sens que contre les interprétations sans rivages.*<sup>1056</sup>

Certaines pages manuscrites de DVC deviennent de véritables chantiers ou, au contraire, forment des tableaux à contempler avec des couleurs diverses et des dispositions désordonnées et géométriques de paragraphes. Nous citons, à titre d'exemple, les pages 27, 29, 50, 182 manuscrites<sup>1057</sup> (en annexes).

Comme l'explique Almuth Grésillon :

*Parfois le « déroulement linéaire de l'écriture, interrompu par des paquets de variantes, cède la place à un déroulement « multivectoriel », c'est à dire qui prend toute la liberté par rapport à l'espace graphique de la page. ... L'écriture suit donc une orientation horizontale, verticale, diagonale, ou s'inscrit tête-bêche...*<sup>1058</sup>

Ces divers éléments nous mettent sur la voie du *déroulement chronologique de l'écriture* et permettent au généticien de déduire les diverses « campagnes de lecture » opérées avant de valider un passage pour l'édition. Aussi, à ces indices de l'occupation de l'espace d'une page, s'ajoutent encore d'autres éléments à valeur métatextuelle que nous allons à présent détailler.

<sup>1054</sup> *Op. cit.*, DVC, *Le Père adopté*, p. 28.

<sup>1055</sup> *Stemma* : c'est un tableau généalogique des manuscrits d'une même œuvre ou, selon Lucien Tesnière (linguiste français, considéré comme le fondateur de la grammaire de dépendance) : arbre représentant la structure de la phrase. La représentation graphique du *stemma* sert à visualiser des relations verticales et horizontales au sein des constructions syntaxiques. Le modèle de Tesnière se fonde donc sur la distinction entre l'ordre linéaire et l'ordre structural de la phrase. L'ordre linéaire, monodimensionnel, est réalisé en discours et observable, alors que l'ordre structural est pluridimensionnel et caché.

<sup>1056</sup> *Op. cit.*, Almuth Grésillon, *La Mise en œuvre, Itinéraires génétiques*, p. 7.

<sup>1057</sup> Cf., Annexe A, Une sélection de pages du Manuscrit de *La Demi-pensionnaire*, p. 528- 531.

<sup>1058</sup> *Ibid.*, p. 51.

### 2.1.2- Indices et fonction métatextuelle

Plusieurs petits indices permettent de distinguer les deux principaux rôles de DVC face à son manuscrit : il en est à la fois l'écrivain et le lecteur.

Certains détails écrits en marges témoignent du passage de DVC - lecteur avec sa plume et son regard critique sur le texte produit d'un seul jet et dans un état second de sublimation.

À cette étape subconsciente où s'opère la correction (la censure, la rature, la biffure), apparaissent çà et là, mais relativement rares par rapport au nombre de pages, des expressions métatextuelles qui témoignent d'un changement. Ces remarques, qui ne figurent pas dans le texte publié, servent à communiquer avec le récepteur du manuscrit, éditeur, premier lecteur ou autre (soi-même).

Nous en avons souligné quelques-unes telles que : « **TSVP** »<sup>1059</sup> entouré et suivi d'une flèche.<sup>1060</sup> Étant donné que le paragraphe qui suivait avait été complètement supprimé, DVC a rajouté ces abréviations pour inviter son lecteur à ne pas prendre en considération le paragraphe qui succédait en bas de la page. Une autre note est ajoutée dans une autre page du Manuscrit afin d'inviter le lecteur à lire la fin : DVC écrit dans la marge et entouré « **v. fin** »<sup>1061</sup> Ici, v. peut correspondre à « voir » ou également à « vers » pour désigner un déplacement effectué. Un lecteur habitué devinera le sens conventionnel de cette abréviation. Autre exemple, dans la marge de la page 79 (qui a été réécrite à la page 78 bis), nous voyons aussi le mot « **utile ?** » entouré et le point d'interrogation est situé en-dessous, isolé. Est-ce que l'écrivain note ces mots afin de revoir ultérieurement s'il garde un paragraphe ou l'enlèvera (lors d'une seconde relecture) ou bien essaie-t-il de communiquer avec un autre lecteur dans le but de prendre un avis ? Et si c'est le cas, qui est ce mystérieux lecteur ?

Nous lisons aussi au début du chapitre 6, dans la marge en haut à droite et entourée d'un cercle, la phrase infinitive « **parler des capuches** » comme s'il s'agissait d'un aide-mémoire afin de développer un détail qui d'ailleurs, à notre avis, n'est pas aussi important que serait le fait, par exemple, d'introduire le personnage d'« Odile »<sup>1062</sup>, personnage apparaissant soudainement dans la narration, sans être présenté.

Concernant ce personnage, le lecteur du roman édité ne comprendra pas de qui il s'agit, tandis que dans le Manuscrit la précision existe.<sup>1063</sup> La précision disparaît du roman publié. Par inadvertance ou volontairement, nous ne le saurons pas.

---

<sup>1059</sup> Tournez s'il vous plaît.

<sup>1060</sup> *Op. cit.*, DVC, Le Manuscrit de *La Demi-pensionnaire*, p. 70.

<sup>1061</sup> *Ibid.*, p. 159.

<sup>1062</sup> Dans le roman publié, DVC, *La Demi-pensionnaire*, *op. cit.*, p. 31, 34 ; DVC, Le Manuscrit de *La Demi-pensionnaire*, *op. cit.*, p. 36, 40 (sa sœur).

<sup>1063</sup> *Ibid.*, p. 40, il s'agit de la sœur ou mère imaginée pour le personnage principal Charles d'Arboud (Dans le roman *La Demi-pensionnaire*, le passage se trouve à la page 20) :

**son ex-femme**

Parfois, les moyens communicationnels semblent ambigus comme c'est le cas pour ce segment noté dans la marge du bas « **fauteuil roulant quickie (la marque).** »<sup>1064</sup> Cet énoncé explicatif est probablement inséré à des fins informatives.

D'autres corrections révèlent un œil attentif et critique quant à la logique du texte, dans le but d'éviter les incohérences et les invraisemblances.

Tel un réalisateur, DVC revoit donc son texte. Ce faisant, il ajoute avec indignation la remarque entourée « **ville française !** »<sup>1065</sup> quand il trouve une description qui lui semble exagérée ou peu crédible. Il procède de même lorsqu'il trouve un illogisme à rectifier. Ainsi, serait-t-il plus logique que la photo d'Edmée, affichée à l' « aéroclub », corresponde à une ville française.<sup>1066</sup>

Rien n'empêche pour autant qu'un championnat du monde ne se déroule ailleurs, au Canada par exemple, comme le voulait DVC au départ. « **, Cannes-Mandelieu, Toulouse, Carcassonne, Vancouver, Canada** »<sup>1067</sup> propose-t-il parmi les variantes paradigmatiques dans le Manuscrit, pour finalement choisir de ne pas trop dépayser ses lecteurs.

De ce même point de vue de l'exagération et de l'imagination débordante de DVC, un commentaire entouré dans la marge signifie que cet auteur pense être allé loin en inventant des histoires extravagantes. D'ailleurs il écrit : « **Chute efficace mais too much, ici, et explicatif. Mieux avec Mieux avec H. dans la chambre.** »<sup>1068</sup>

Ceci est encore un exemple qui montre qu'il note des commentaires à prendre en compte au moment de la correction, avec un regard critique et de façon relativement objective. Il emploie des termes anglais qui expriment avec précision son idée et qui sont facilement visualisés lors de la lecture, cette technique attirant l'attention et servant de clignotant au moment de la correction.

---

**1-Sa veuve est s'était certainement remariée**

**2-son petit garçon disait « papa » à un autre,**

**[Odile devait être une accro. du]**

**3-sa sœur était une punaise pers**

**[qui, sœur ou mère, l'avait blâmé de son vivant et le récupérait]**

**4-prie-Dieu qui l'enfermait dans son  
chapelet.**

<sup>1064</sup> *Ibid.*, p. 104.

<sup>1065</sup> *Ibid.*, p. 162.

<sup>1066</sup> *Op. cit.*, DVC, *Le Père adopté*, p. 234, « là même où se trouve aujourd'hui une vitrine contenant mes livres, ma photo et une plaque avec mon nom surmontant mes dates (1975-1978). » Nous soupçonnons que cette correction ait un rapport avec l'image mentale et le souvenir qu'il a lui-même gardé de ses propres photos au Lycée Estienne d'Orves.

<sup>1067</sup> *Op. cit.*, DVC, *Le Manuscrit de La Demi-pensionnaire*, p. 162.

<sup>1068</sup> *Ibid.*, p. 69.

À plusieurs reprises aussi, le mot « **Non** »<sup>1069</sup> entouré avertit le lecteur d'une suppression, parfois de l'annulation d'une page entière. L'écrivain a tantôt recours à l'usage du mot anglais court et connu « **cut** »<sup>1070</sup> pour inviter à couper.

Sur certaines pages, quelques marques portent en elles un sens flatteur ou une certaine note de satisfaction par rapport à ce qui est écrit. Elles sont la preuve d'un éloge ou d'un encouragement qui, de la part de l'auteur, reflètent une image narcissique que nous lui reconnaissons déjà ou/et, de la part d'un autre lecteur, signifient un accord sur ce qui est raconté et la manière dont est raconté un épisode.

Ainsi lit-on dans la marge gauche l'exclamation « **magnifique !** »<sup>1071</sup> ou encore l'appréciation : « **j'adore** »<sup>1072</sup> entourée.

D'autres remarques montrent que l'écrivain pense à tout son récit (analepses et prolepses) en même temps qu'il rédige et développe ses idées. Déjà au milieu de son roman, nous lisons, entouré dans la marge gauche, le fragment suivant : « **mettre en intro de la 4ème de couv ?** »<sup>1073</sup> Cette question montre que DVC pense d'ores et déjà à la couverture de son roman, et que les paratextes font partie intégrante du roman lui-même. Le lecteur comprendra alors, grâce à cette note, qu'il est intéressant d'étudier la conception de ces éléments.

Après examen, nous avons remarqué que les chapitres 7 et 8 comportent le plus de marques à fonction métatextuelle. Un changement de temps est aussi signalé par cette phrase nominale entourée : « **au présent à partir de là** »<sup>1074</sup> qui figure dans l'espace blanc, séparant l'épisode précédent narré au passé, de l'épisode suivant écrit au conditionnel (futur du passé- comme une projection dans le futur de la part du narrateur). L'écrivain prévoit le changement et le note. Là, grâce à une ellipse, il retourne au moment actuel et à la réalité comme s'il était absorbé dans sa rêverie diurne. Nous remarquons que le passage du passé au présent est marqué par un large espace blanc dans le Manuscrit :

**Abusif 1 un avenir à l'usure. Le chèque qui**  
**a** **[les charmes] délétère**  
**2 m'avait propulsé dans l'univers factices**  
**3 de l'avenue Foch était sans provision ;**  
**est**  
**4 l'aventure était close.**

---

<sup>1069</sup> *Ibid.*, p. 199.

<sup>1070</sup> *Ibid.*

<sup>1071</sup> *Ibid.*, p. 164.

<sup>1072</sup> *Ibid.*, p. 169.

<sup>1073</sup> *Ibid.*, p. 170.

<sup>1074</sup> *Ibid.*, p. 185.

5 *Et puis j'ai caressé mes plantes,*  
*envahissent*  
6 *machinalement. Mes plantes adoptives qui envahissaient*  
*à la verrière*  
*Le pallier 7 grimpaient jusqu'au châssis-vitré du toit. Cet ??*  
*( c'était)*  
*c'est 8 c'était toute la vie qui de mes voisins, un couple de*  
*îlot de verdure ont*  
9 *des retraités qui d'année en année les avaient*  
10 *sorti les yuccas, les ficus et les philodendrons de*  
11 *leur deux-pièces, à mesure qu'ils devenaient*<sup>1075</sup>

D'autres commentaires écrits concernent l'agencement des parties et le lien à établir entre les idées lors de la finalisation textuelle comme l'annonce cette phrase « **Liaison à faire !** »<sup>1076</sup> De même, DVC écrit dans un cercle le mot « **placé** »<sup>1077</sup> chaque fois qu'il arrive à insérer des parties déplacées dans un contexte adapté et dans le cours de l'histoire.

D'un autre côté, un commentaire figurant dans une page peut appartenir à un épisode suivant ou un chapitre à venir. Il n'a donc pas sa place dans la page où il apparaît. DVC note probablement les idées d'une vision qui surgit au moment de l'écriture, il les note alors pour ne pas les perdre et en vue de les développer ultérieurement. Il continue l'écriture et, au moment venu, il reverra sa note et l'insèrera dans sa rédaction.

Ainsi, le fragment « **le monsieur de chez Gerlain** »<sup>1078</sup> ne semble pas homogène avec le texte et n'a aucun rapport avec la diégèse (c'est-à-dire l'univers dépeint) au moment où il apparaît pour la première fois. Le lecteur peut facilement penser qu'il s'agit d'une note extra-textuelle ou probablement d'une pensée personnelle que l'écrivain voulait se remémorer. Mais quand le généticien poursuit sa lecture, il retrouve ce détail et le reconnaît développé et bien intégré dans le texte quelques chapitres plus tard.

Dans le Manuscrit, nous notons aussi la présence de quelques dessins<sup>1079</sup> qui apparaissent dans la marge. Ils prouvent que DVC dessine en même temps qu'il s'imagine une scène ou une image. Les dessins en question sont en réalité une illustration authentique et exacte de la description que l'écrivain fait en parallèle, dans la même page. Par exemple, celui d'un portillon. Les motifs<sup>1080</sup> décrits dans la phrase sont dessinés presque sur la même ligne à côté, comme si DVC se les représentait tout en imaginant la scène et en l'écrivant<sup>1081</sup> :

---

<sup>1075</sup> *Ibid.*

<sup>1076</sup> *Ibid.*, p. 257.

<sup>1077</sup> *Ibid.*, p. 81.

<sup>1078</sup> *Ibid.*, p. 267.

<sup>1079</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>1080</sup> *Ibid.*

<sup>1081</sup> *Ibid.* Remarque sur la présentation des extraits : dans le Manuscrit, il y a des ajouts dans la marge ou aux interlignes. Seules les lignes sont numérotées par nos soins (le reste que nous avons marqué entre [ ] correspond à l'interligne ou aux marges).



**10 Lui dire. J'hésitais à presser le bouton**  
**11 qui jouxtait l'étiquette ., ~~Il y avait des symboles~~**  
**12 découpés dans une carte de visite. Il y avait**  
**[ roue étoile**  
**petits dessins une croix, un ourson et des palmes]**  
**13 des symboles à la suite du nom, étoiles-et**  
**[des petits pois symboles de probables de]**  
**14 des palmes et petites croix, ~~indiq~~ représentent dans**  
**[apprennent]**  
**15 ~~sur~~ des décorations qui m'évoquent rien.**

La rédaction (du manuscrit) finit au mois de janvier. Serait-il possible que le chapitre rédigé pendant la période de Noël, soit inspiré de cet événement fétiche chez DVC et que le titre « **Réveillon 2** »<sup>1082</sup> barré, puis remplacé par « **réveillon 3** »<sup>1083</sup> puis par « **réveillon 4** »<sup>1084</sup> corresponde à la situation de l'écriture qui inspire l'épisode ? Où quelle serait la valeur réelle de la correction répétitive de ce chapitre ? Car pour nous, toute correction effectuée sur un manuscrit porte un sens, et n'est pas le produit d'un hasard, mais plutôt d'une action réfléchie et voulue.

### 2.1.3- Les corrections : l'expression narrative, linguistique et inventive

Lors des relectures de son manuscrit, avant de taper le texte pré-éditionnel, DVC effectue diverses corrections utiles et nécessaires dans le but de rendre le texte parfaitement cohérent. Plusieurs types de corrections sont alors apportées au texte, que nous pouvons classer en trois catégories : le premier type de correction est narratif, concernant la chronologie, le déroulement de l'histoire, les personnages, leurs rôles et caractères. Le deuxième type consiste en corrections linguistiques, sémantiques, grammaticales ou orthographiques. Il faut savoir que ce genre de fautes est pénalisé par les Maisons d'édition qui retranchent un pourcentage sur les *royalties* touchées par l'écrivain contre la correction qu'elles effectuent elles-mêmes dans ce cas. Le troisième type de fautes est d'ordre inventif ou idéal<sup>1085</sup> (ce terme désignant ce qui ne saute pas directement aux yeux, et que seul un lecteur cultivé et ayant une bonne mémoire est capable de repérer au niveau des incohérences, des extravagances et des exagérations, dans un texte réaliste et contemporain).

Par exemple, au chapitre 2 du Manuscrit, DVC hésite entre deux réalités historiques à insérer dans son roman : la guerre en Bosnie ou la guerre au Liban ? À l'époque où il écrivait, il était en effet question de ces deux nouvelles aux informations. Mais en choisissant le Liban, il confond probablement ce pays au Moyen

<sup>1082</sup> *Ibid.*, p. 301.

<sup>1083</sup> *Ibid.*, p. 303.

<sup>1084</sup> *Ibid.*, p. 304.

<sup>1085</sup> Il s'agit de corrections apportées aux idées qui, au moment de la création sortent spontanément et sont parfois trop extravagantes. Une deuxième lecture permet donc d'observer la logique intérieure et de repérer les limites de la progression des images et des idées.

Orient, avec la Libye, pays nord africain. La description géographique dans le Manuscrit manquait donc d'authenticité et c'est la relecture ultérieure qui a permis à DVC de rectifier ses connaissances en éliminant des termes comme « **désert** »<sup>1086</sup>, « **bédouins** »<sup>1087</sup> tout en gardant le passage nommant le général Aoun ayant réellement existé, et remplaçant le Sahara par « la Bekaa »<sup>1088</sup> qui est une plaine libanaise, rendant ainsi la description plus vraisemblable.

Une autre correction apportée par l'auteur au passage portant sur le ski est importante, au niveau de la narration. Il décrit :

*J'ai perdu la notion du temps, du bas, du haut. Je m'en fous. Je n'ai même plus peur. Une espèce d'ivresse a succédé à la nausée. Je me retrouve au sommet du Grand Paradis, un soir de bivouac. Les Anglais<sup>1089</sup> que je prépare au Mont-Blanc<sup>1090</sup> m'ont filé un pétard. Je plane dans le vide au ralenti. Je fais la planche en riant quand la cime des sapins me chatouille.<sup>1091</sup>*

Or à la place de la dernière phrase : « *Je fais la planche en riant quand la cime des sapins me chatouille* », nous lisons dans le Manuscrit, sans biffure : « **Je fais la planche en riant sur les nuages.** »<sup>1092</sup> Le remplacement de « **nuages** » par « sapins » montre la confusion dans l'esprit de l'écrivain entre le souvenir réel qu'il se remémore et la scène fictive qu'il invente, « la voltige ». Lui qui a travaillé comme moniteur de ski pendant sa jeunesse, mélange dans les visions qu'il rédige ce qui appartient à sa vie privée, son expérience personnelle et ce qui fait partie de la fiction qu'il crée. Cette correction subtile dans une phrase narrée au présent, ramène ici le passé avec toutes les sensations qui l'accompagnent et revitalise une expérience de synesthésie<sup>1093</sup> comme ayant lieu à l'heure même de la narration. La comparaison entre le ski et la voltige est pertinente grâce à ce rapprochement inconscient.

Autre exemple encore, l'une des scènes la plus importante du roman est la (soi-disant) scène d'amour<sup>1094</sup> qu'Hélène demande à Thomas-Charles lors de sa première visite chez eux. La simulation est d'autant plus

---

<sup>1086</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>1087</sup> *Ibid.*

<sup>1088</sup> *Op. cit.*, DVC, *La Demi-pensionnaire*, p. 27.

<sup>1089</sup> Thomas, Le personnage, à cause de l'apesanteur, dans l'avion piloté par Hélène, a le vertige et se rappelle de la montagne, des Anglais qu'il entraînait au ski dans le temps.

<sup>1090</sup> Le personnage était moniteur de ski ou guide de montagne. Il raconte au début du roman : « C'était la première fois depuis des mois. La neige me manquait tant, j'éprouvais une telle nostalgie pour le Grand-Bornand, les chiens d'avalanche et le ski hors piste que je passais presque toutes mes nuits en discothèque. Dans mon exil parisien, c'étaient les seuls moments où je pouvais me croire encore à la montagne. », p. 63.

<sup>1091</sup> *Ibid.*, p. 126.

<sup>1092</sup> *Op. cit.*, DVC, *Le Manuscrit de La Demi-pensionnaire*, p. 175.

<sup>1093</sup> Synesthésie (du grec *syn*, avec (union) et *aesthesis*, sensation): expérience subjective dans laquelle des perceptions relevant d'une modalité sensorielle sont régulièrement accompagnées de sensations relevant d'une autre modalité, en l'absence de cette dernière. Larousse. Dans le texte la sensation évoquée en rapport avec le fait de faire du ski est confondue avec celle ressentie lorsque l'on s'exerce à des exercices de voltige.

<sup>1094</sup> *Op. cit.*, DVC, *La Demi-pensionnaire*, p. 64. Dans ce passage, Hélène veut simuler une scène d'amour afin qu'Edmée Germain-Lamart (qui se tient derrière la porte) croie qu'elle est en train de vivre une folle histoire d'amour. Edmée souhaite la voir heureuse avec Thomas, comme elle l'était avec Charles, son amant perdu en guerre :

« – Caresse-moi, dit-elle très fort.

intéressante que la concentration est fondée sur le bruit, le rire, la voix, et que l'amour consiste en un jeu de « *bras de fer* ». <sup>1095</sup> Les deux font l'amour avec les mains. DVC raconte :

*Je fais jouer mes biceps. Elle encaisse la poussée, contre-attaque avec une puissance parfaitement maîtrisée -oui, encore ! Lance-t-elle entre les mâchoires crispées. ...* <sup>1096</sup>

Dans cet épisode, un détail est supprimé de la scène. Nous le retrouvons dans le Manuscrit où il est écrit : « **(une cigarette pour m'occuper les mains)** » <sup>1097</sup> Cet objet à connotation phallique se trouve supprimé de la version finale, et le rapport de la cigarette à l'oralité se trouve remplacé par la voix et les mots pris dans un sens sexuel.

Une autre expression appuyant cette explication est elle aussi supprimée dans la version imprimée : Il s'agit de « **sexe à haute voix** » <sup>1098</sup>, expression soulignée par l'auteur donc importante et mise en relief. Ces corrections narratives donnent finalement aux bras un rôle phallique et générateur du plaisir (jeu, dominance, gain) et la partie supérieure du corps prend toute l'importance par rapport à la partie inférieure. Ainsi, le corps se trouve interverti, le narrateur dit avoir « *le cœur dans les talons* » <sup>1099</sup> puis, suite à l'acte d'amour, il est atteint d'une obsession de se laver les mains. L'écrivain bute sur ce passage dans le Manuscrit. Il décrit, suite à l'acte d'amour, ce désir de se laver les mains :

***elle baisse les épaules, fait non de la tête avec un sourire attendri,  
dépose un baiser sur ma joue, me dit merci et me désigne la porte à gauche  
du piano. Je vais me laver les mains (...)*** <sup>1100</sup>

Mais ce passage est reporté. DVC le déplace et l'insère plusieurs pages suivantes, suite au paragraphe qui montre que le héros est démasqué et son identité révélée. L'auteur écrit :

***(Bouleversé de tendresse), je passe dans la salle de bains rose  
11-(Perdu de reconnaissance, je vais  
me laver les mains.) Le vrombissement (de l'eau) dans la tuyauterie  
[(d'avant-guerre), tandis  
que je me lave les mains,  
l'illusion d'  
(d'avant-guerre) achève de colporter à l'autre bout de l'appartement]  
1 2- me laver les mains. — Sans — Je ne sais  
l'illusion d'une étreinte aussi torride que brève. Nous ferons mieux  
[peut mener]  
13- pas où me mènera cette histoire, mais*** <sup>1101</sup>

---

Debout à un mètre d'elle, je m'absorbe dans le motif de dentelle bleue entre les boutons de son chemisier, et je l'entends gémir sous la caresse de mes cils » p. 64 En réalité, il s'agit dans cette scène d'un bras de fer entre les deux, qui les pousse à gémir comme deux personnes en plein ébat.

<sup>1095</sup> *Ibid.*, p. 65.

<sup>1096</sup> *Ibid.*, p. 66.

<sup>1097</sup> *Op. cit.*, DVC, Le Manuscrit de *La Demi-pensionnaire*, p. 80.

<sup>1098</sup> *Ibid.*, p. 83.

<sup>1099</sup> *Op. cit.*, DVC, *La Demi-pensionnaire*, p. 68.

<sup>1100</sup> *Op. cit.*, DVC, Le Manuscrit de *La Demi-pensionnaire*, p. 84.

« Laver les mains » répété trois fois dans le Manuscrit, avec beaucoup d'images et d'association émotive (tantôt vers la « tendresse », tantôt vers l'amour « baiser, étreinte ») nous rappelle Macbeth et le sentiment de culpabilité que cache l'obsession de se laver les mains, comme pour se purifier et éliminer les traces d'un acte culpabilisant. Le narrateur se sent coupable d'avoir fait l'amour à une femme porteuse d'un handicap. Il se sent même coupable de son handicap et plus handicapé qu'elle.

Les mains sont, tout au long du roman, remplacées par des « ailes » transformant les personnages en êtres aériens. « *Cette fille me donne des ailes* »<sup>1102</sup> dit le narrateur à propos d'Hélène. Il parle d'Edmée à la fin du roman en disant qu'elle « *lui a redonné des ailes* »<sup>1103</sup> ; rajout que l'écrivain commente, notons-le, par le mot « **beau !** »<sup>1104</sup> entouré dans le Manuscrit.

Enfin, au niveau narratif, beaucoup de corrections sont faites pour que le texte cadre mieux avec la *stratégie narrative* de l'écrivain. Nous remarquons, à partir du Manuscrit, que tous les personnages sont interchangeables, que les caractères déteignent d'un personnage à l'autre, qu'il n'existe pas d'étanchéité concernant le rôle de chacun. Même les genres ne sont pas limités : un roman peut devenir une pièce de théâtre, une narration peut être présentée comme une mise en scène. Et le manuscrit révèle toujours le secret du texte. Ainsi par exemple, dans la marge du Manuscrit, DVC écrit<sup>1105</sup> :

***1- soudain, malgré  
justifie  
2- moi, justifie ma présence  
malgré moi  
soudain change les  
nôtr  
renforce  
me donne  
le beau rôle  
change les rôle.  
(inversé)  
redistribué les rôles***

Cette inversion des rôles sur laquelle DVC bute et qu'il hésite à reformuler est un souci principal, commun à tous ses romans. Mais dans le texte final, toute cette hésitation disparaît au profit de l'économie du texte. Ainsi, ce passage barré donne finalement place à la phrase suivante :

*Je m'en veux de cette situation de dépendance dont j'ai l'air de profiter, de cet incident qui soudain modifie les rôles et rend ma présence indispensable.*<sup>1106</sup>

---

<sup>1101</sup> *Ibid.*, p. 87.

<sup>1102</sup> *Op. cit.*, DVC, *La Demi-pensionnaire*, p. 79.

<sup>1103</sup> *Ibid.*, p. 216.

<sup>1104</sup> *Op. cit.*, DVC, *Le Manuscrit de La Demi-pensionnaire*, p. 326.

<sup>1105</sup> *Ibid.*, p. 147.

<sup>1106</sup> *Op. cit.*, DVC, *La Demi-pensionnaire*, p. 107.

Cette interchangeabilité des personnages qui apparaît à plusieurs reprises, volontairement ou inconsciemment de la part de l'auteur, est attestée dans ce passage où nous lisons explicitement :

*Il m'a draguée pendant des mois. Edmée l'adorait. Tout à fait son type, vous avez vu. Elle l'invitait à déjeuner, il nous criblait de fruits confits (...)*<sup>1107</sup>

Edmée et Hélène ne sont qu'un, Pierre et Charles ne sont qu'un, (le nom de l'un était attribué à l'autre au début du Manuscrit) et la mort du chat<sup>1108</sup>, animal présent quasiment dans tous les romans (tel un totem, le chat qui adopte le personnage, le reconnaît) n'est pas sans lien avec la naissance du nouveau personnage, Charles, « qui commence à germer » en Thomas.

Dans *La Demi-pensionnaire*, le chat apparaît au début du roman<sup>1109</sup>, puis le narrateur décrit leur rapport dans un long paragraphe qui termine par cette phrase : « *Je l'ai recueilli en lambeaux, à demi noyé dans ma gouttière, le jour où j'ai emménagé. Il lui a fallu près d'un an pour accepter ma présence chez moi. Le temps que j'apprenne à me passer de mes chiens.* »<sup>1110</sup> Ensuite, le narrateur entend un cri rauque, le chat bascule « *par-dessus la gouttière dans un miaulement de colère* »<sup>1111</sup>. Après une soixantaine de pages, nous apprenons qu'il est mort : « *Et puis mon chat est mort, alors ...* »<sup>1112</sup> Suivant la logique freudienne, du moment où Thomas Vincent accepte d'être Charles d'Arboud, l'âme de ce dernier l'habite et celle du chat s'en va.

## SECTION 2 : Le texte en profondeur

### *2.2.1- La précision sémantique*

Le texte cauwelaertien subit plusieurs modifications dont deux sont particulièrement importantes. La première porte sur le plan syntagmatique et la seconde, sur le plan paradigmatique. Tout au long du jaillissement du texte, phrase après phrase, DVC note plusieurs paradigmes différents propres à des mots qu'il souhaite utiliser dans son écriture. Puis, au vu de ces définitions, il effectue un choix.

Pour ne pas oublier l'idée, il étale verticalement dans l'espace interlinéaire un panel de propositions dont il sélectionne ensuite la plus adaptée et la plus convenable à ses yeux. Ainsi rencontre-t-on des séries ternaires de mots synonymes comme ceux-ci<sup>1113</sup> :

#### **[adhérent**

<sup>1107</sup> *Ibid.*, p. 68.

<sup>1108</sup> Le chat, l'angora ou d'autres animaux domestiques sont présents dans les romans de DVC où leurs âmes communiquent avec le personnage, ils le reconnaissent, l'adoptent et sont en lien avec lui, tel le totem défini par Sigmund Freud.

<sup>1109</sup> *Op. cit.*, DVC, *La Demi-pensionnaire*, p. 18.

<sup>1110</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>1111</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>1112</sup> *Ibid.*, p. 93.

<sup>1113</sup> *Op. cit.*, DVC, Le Manuscrit de *La Demi-pensionnaire*, p. 2, ligne 1.



Alors que dans ce passage son chat et sa mère sont évoqués ensemble, l'un le laissant seul en mourant, l'autre l'abandonnant parce qu'elle « *ne l'aime pas* »<sup>1115</sup>, au deuxième chapitre le chat meurt réellement et il ne lui reste que l'amour des femmes, qui viennent compenser un amour maternel qui fait défaut.

Comme en témoignent ces quelques extraits, le jeu consiste donc à relier les événements et découvrir les associations, qui la plupart du temps ont rapport avec le vécu de DVC, et ses souvenirs.

### 2.2.2- La caractérisation des personnages : Construction d'un profil

La naissance du texte nous révèle simultanément la naissance des personnages. Nous approuvons ici l'idée d'Almuth Grésillon : « *c'est à travers ce parcours d'écriture qu'on voit se construire la complexité et l'ambivalence du personnage.* »<sup>1116</sup>

Il s'agit de la caractérisation des personnages afin qu'ils aient un nom, prennent une forme, acquièrent une existence. L'exemple que nous proposons est celui de la description du personnage féminin dans le premier chapitre<sup>1117</sup> du Manuscrit :

<i>j'ai</i>	<i>absolues</i>	<i>[revendications abusives Aux jeux abusifs]</i>
<b>17- Mais j'ai beau j'avais beau être habitué aux demandes absurdes, et aux</b>		
<b>[poil]</b>		
<b>18- déjantés de tout fe calibre, je me suis</b>		
<b>19- retrouvé complètement démunì, devant</b>		
<b>[-là]</b>		
<b>20- te ce lundi matin, devant la vieille</b>		
<b>[pistache]</b>		
<b>21- dame en tailleur bei bleu lavande</b>		
<b>[boucles]</b>		
<b>22- Qui, sous ses mèches blanches dépassant</b>		
<b>[tyrolien m'a souri sourit]</b>		
<b>23- D'un chapeau fleuri, me souriait d'un air</b>		

Le texte final est le suivant :

*Mais j'avais beau être habitué aux demandes abusives et aux déjantés de tout poil, je me suis retrouvé complètement démunì, ce lundi-là, devant la vieille dame en tailleur pistache qui, sous ses boucles blanches dépassant d'un chapeau tyrolien, m'a souri d'un air...*<sup>1118</sup>

Plusieurs types de corrections ont été apportés à ce paragraphe : La correction du temps verbal qui apporte des précisions sur l'action, à l'imparfait duratif ou habituel, est importante pour marquer l'étalement dans le temps. Une précision semble être éliminée dans la version finale : le lecteur ne saura s'il s'agit de

<sup>1115</sup> *Op. cit.*, DVC, *La Demi-pensionnaire*, p. 64.

<sup>1116</sup> *Op. cit.*, Almuth Grésillon, *La Mise en œuvre, Itinéraires génétiques*, p. 127.

<sup>1117</sup> *Op. cit.*, DVC, *Le Manuscrit de La Demi-pensionnaire*, p. 3, de la ligne 17 à la ligne 24.

<sup>1118</sup> *Op. cit.*, DVC, *La Demi-pensionnaire*, p. 9.

matin (moment de la rencontre avec « la vieille dame ») que s'il lit le Manuscrit ; sinon, il le supposera d'après le contexte, le déroulement des événements et en remontant au début (ce moment est clairement précisé précédemment à l'ouverture du roman).

Quant à la divergence des choix concernant la description de la vieille dame : à savoir la nature des cheveux, la couleur du tailleur et la forme du chapeau, elle peut nous sembler aléatoire à première vue, sauf que la métaphore donnée à la page suivante ligne 15 complète le profil et éclaire le choix effectué. La transcription « diplomatique »<sup>1119</sup> est la suivante :

- 13-                            *J'ai relu Sa*  
                                  *[chèvrefeuille]***
- 14- *Voix douce, son parfum de cannelle et*  
      *[sa silhouette déguisée                            m'ont frappé me frappèrent]***
- 15- *Son allure de jeune fille camouflée en grand-mère m'atteignirent en même*  
16- *temps.***

Ce qui donne dans le texte publié :

*Sa voix douce, son parfum de chèvrefeuille et sa silhouette de jeune fille déguisée en grand-mère m'ont frappé en même temps.*<sup>1120</sup>

Il suffit donc de lire cette phrase pour comprendre le choix entre deux couleurs, deux formes ou deux parfums. Le bleu lavande est remplacé par le pistache (le vert étant la couleur de la jeunesse), le chapeau fleuri est remplacé par le tyrolien plus âgé, quant aux mèches, elles sont remplacées par des boucles qui vont mieux avec l'âge (quatre-vingt deux ans<sup>1121</sup>) de cette « *jeune fille déguisée en grand-mère* » et non grand-mère déguisée en jeune fille.

Nous constatons que les accessoires (comme les boucles et le chapeau) la vieillissent alors que son allure et la couleur de son tailleur font contraste et montrent qu'elle possède un physique juvénile. N'oublions pas que cette dame est championne en voltige aérienne (donc sportive). À l'aide du manuscrit, nous découvrons comment DVC configure le portrait qu'il se fait de cette femme. Il crée son personnage, lui donne un physique, l'habille et le caractérise.

---

<sup>1119</sup> Terme employé dans la génétique afin de parler de la transcription d'un texte qui photographie le document en rapportant, avec les outils qui le permettent (malgré leurs limites) tous les événements d'un manuscrit.

<sup>1120</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>1121</sup> *Op. cit.*, DVC, Le Manuscrit de *La Demi-pensionnaire*, l'âge donné à la dame, Edmée, ne figure que dans le texte manuscrit, p. 21.



Une autre accumulation paradigmatique concerne cette fois-ci les noms propres des personnages. Dans son Manuscrit, nous notons que l'écrivain hésite, pense, pose plusieurs choix, comme s'il s'agissait d'un prénom à donner à son enfant. Ainsi découvrons-nous d'autres choix possibles<sup>1122</sup> :

- [Je suppose Claude Germain ?  
C . Germain]**  
1- **C'est vous G. Bernard ?**  
2- **-J.C. Bernard, c'est vous ?**

Et on obtient : « *C'est vous, Claude Germain ?* »<sup>1123</sup> dans la version finale. Le nom propre reste non-définitif plusieurs chapitres plus loin dans le Manuscrit et est sujet à des rajustements à plusieurs endroits dans le premier chapitre et même le deuxième. Nous rencontrons donc dans les pages suivantes du Manuscrit, une hésitation inscrite cette fois-ci au sujet de l'orthographe du nom propre<sup>1124</sup> :

- d'Arboud**  
**Charles Aymont d'Arboux]**  
**6- - Lieutenant Pierre Aymond d'Arboud,**

Cependant, DVC conserve « *Lieutenant Charles Aymon d'Arboud* »<sup>1125</sup> dans le texte publié. Ce nom réapparaît dans un autre roman *L'Éducation d'une fée*, sorti deux ans plus tard (2000). Il écrit dans ce roman : « *il était chef d'escadrille dans les forces de l'OTAN* »<sup>1126</sup>. Cette profession est fabriquée de toutes pièces, la lecture du Manuscrit de *La Demi-pensionnaire* le montre bien. Ainsi lisons-nous<sup>1127</sup> :

- 7- ~~14eme BCA, attaché à la Forp~~**  
**[Chef d'escadrille de la FORPRONU chargé]**  
**8- 3eme escadrille de de combat de la FORPRONU**

Puis DVC précise dans *L'Éducation d'une fée* que le petit garçon est le fils de Charles Aymon d'Arboud, l'ancien fiancé d'Hélène (dans *La Demi-pensionnaire*). Il rajoute : « *il préférerait continuer à s'appeler Raoul Aymon d'Arboud, et devenir vicomte à la mort de son grand-père.* »<sup>1128</sup>

La phrase suivante, qui décrit Ingrid dans *L'Éducation d'une fée*, veuve de Charles d'Arboud, nous permet de confirmer l'idée qu'un lien existe entre le vocabulaire employé pour décrire « *la jeune déguisée en vieille fille* » de *La Demi-pensionnaire* et son profil de jeune-vieille dame. En effet, DVC précise dans *L'Éducation d'une fée* à propos de la jeune Ingrid : « *son parfum d'adolescente, chèvrefeuille et vanille, est*

<sup>1122</sup> *Ibid.*, p. 7, ligne 1.

<sup>1123</sup> *Op. cit.*, DVC, *La Demi-pensionnaire*, p. 11.

<sup>1124</sup> *Op. cit.*, DVC, Le Manuscrit de *La Demi-pensionnaire*, p. 20, ligne 6.

<sup>1125</sup> *Op. cit.*, DVC, *La Demi-pensionnaire*, p. 20.

<sup>1126</sup> *Op. cit.*, DVC, *L'Éducation d'une fée*, p. 17.

<sup>1127</sup> *Op. cit.*, DVC, Le Manuscrit de *La Demi-pensionnaire*, p. 20, ligne 8.

<sup>1128</sup> *Op. cit.*, DVC, *L'Éducation d'une fée*, p. 30.

*aussi peu assorti à son tailleur sévère que son prénom torride* »<sup>1129</sup>. Le chèvrefeuille est donc rattaché à une idée de jeunesse, étant un « parfum d'adolescent » dans l'inconscient de DVC.

Puis, au sujet du nom d'Arboud, ce même nom refait surface dans un troisième roman, écrit dix ans après : *La Nuit dernière au XV<sup>ème</sup> siècle (en 2008)* où un personnage du XV<sup>ème</sup> siècle, Guillaume d'Arboud<sup>1130</sup> est le double du personnage principal. Le personnage explique :

*Après quelques instants, le moteur de recherche m'aiguille sur le site d'une famille d'Arboud, sorte de forum dynastique invitant d'éventuelles branches inconnues, liées par la devise *Défendre et servir*, à venir compléter les trous dans l'arbre généalogique. Je déplace mon curseur vers la souche, remonte un peu, tombe sur un Guillaume d'Arboud dont les dates (1402-1450 ?)*<sup>1131</sup>

Voilà qu'un nom, ayant pris naissance après tant d'hésitations en 1998 sous la plume de l'écrivain, acquiert une existence effective dans le monde fictif, avec une descendance « Raoul » et une veuve Ingrid, un père « le vicomte Aymon » et toute « une dynastie ». Il devient même membre d'une famille d'aristocrates ou de chevaliers bien connus à travers les siècles et dont l'arbre généalogique pourra remonter jusqu'à « Guillaume d'Arboud » amant d'Isabeau, le sauveur auquel elle crie « *Délivre-moi* »<sup>1132</sup>.

On voit bien que le personnage est de plus en plus ancré dans la fiction, il a une histoire, un passé et aura un futur, un prolongement filial. Ce n'est pas un hasard, puisque tous les mâles des romans, quoique faisant partie de générations différentes, représentent le Moi de l'écrivain, le père et le fils se concurrençant afin de construire ce personnage résultant des deux. Le complexe d'Œdipe est ainsi clair et pertinent. Nous lisons dans le Manuscrit<sup>1133</sup> un aveu que l'écriture préliminaire dévoile :

**2- C'était presque moi. En fait, ç'aurait  
[moi. Ou mon à mon âge]  
3- Pu être mon père, ou mon fils.**

Dans le texte publié, ce brouillon devient :

*C'était moi. Du moins c'était presque moi. Ç'aurait pu être moi. Ou mon père à mon âge.*<sup>1134</sup>

Le personnage, à l'instar de l'écrivain, s'identifie à tous les membres de la lignée mâle de sa famille. La suppression de « ou mon fils » révèle que l'auteur préfère ne pas se projeter dans l'avenir, au travers d'un fils qu'il n'a pas eu. C'est donc une suppression qui intervient aussi sur un possible non advenu, que l'auteur ne s'autorise pas à imaginer.

Cette brève étude de la caractérisation des personnages permet à l'étude génétique de dévoiler la psyché de l'auteur et de démontrer comment prend corps le Moi de l'écrivain à travers ses personnages.

<sup>1129</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>1130</sup> *Op. cit.*, DVC, *La Nuit dernière au XV<sup>ème</sup> siècle*, p. 240.

<sup>1131</sup> *Ibid.*, p. 133.

<sup>1132</sup> *Ibid.*, p. 53.

<sup>1133</sup> *Op. cit.*, DVC, *Le Manuscrit de La Demi-pensionnaire*, p. 19, ligne 2- 3.

<sup>1134</sup> *Op. cit.*, DVC, *La Demi-pensionnaire*, p. 19.

### 2.2.3- L'inconscient du texte : suppression ou ajout

*J'ai avalé ma salive, les dents serrées. La semaine dernière, c'est un petit vieux frigorifié qui était venu passer une audition de baryton en échange d'un repas chaud à notre cantine. Je l'avais félicité pour son interprétation de Carmen, mais je lui avais expliqué que nous n'étions hélas pas une antenne musicale des Restos du cœur, et je lui avais donné dix francs. Depuis, il m'envoyait du monde et on commençait à me regarder de travers, dans le service.*

- *Je pense que vous vous êtes trompée de document.*

- *Non pourquoi ?*

*J'ai insisté, en m'efforçant de garder ma sérénité pour entrer en résonnance avec sa logique intérieure :*

- *Si je comprends bien, c'est pour un dépôt de partition.*

- *Tout à fait. Quel est le problème ?*<sup>1135</sup>

Ce passage est le texte publié d'un paragraphe qui se trouve à la page 5 manuscrite. Il constitue un texte rajouté dans la marge en haut du texte, et qui continue, faute d'espace dans la marge gauche, en deux couches : (musicale-document) puis le dialogue (Non pourquoi-problème). Le corps de ce passage introduit un personnage -marginal « le vieux frigorifié » décrit plus tard comme « le clochard ».

Dans ce passage c'est le personnage principal qui l'évoque, la deuxième fois, c'est la vieille dame qui se le remémore : « *La deuxième fois, je vous ai entendu consoler un clochard qui vous chantait Carmen, et j'en ai été toute remuée.* »<sup>1136</sup>

Cette fois aussi, il s'agit d'un ajout inséré dans la marge du Manuscrit (p. 16). Ce personnage y apparaît très tôt dès la deuxième page, encore une fois, dans la marge, au bas cette fois-ci, en dessous d'un trait qui le sépare du texte comme une note pour l'écrivain :

***Je traite clochard mais le suis comme apprenti-compositeur ;  
Pas de scandale. L'institution d'abord.***<sup>1137</sup>

Le Manuscrit nous informe que « ce clochard » dont il est question, est le même que l'« *allumé verdâtre* »<sup>1138</sup> parce que le passage ***[et parka piercing anneau dans le piercing]***<sup>1139</sup> totalement supprimé réapparaît. Il est donc en lien avec l'image du clochard auquel la vieille dame fait allusion, détails encore une fois supprimés par l'auteur<sup>1140</sup> :

***[réécouter  
regarder ~~parler au clochard qui  
je vous ai entendu parler calme une sorte de]~~  
4- ~~Seconde fois j'ai entendu votre voix au  
clochard avec des anneaux dans le nez)~~  
5- ~~téléphone.~~***

<sup>1135</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>1136</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>1137</sup> *Op. cit.*, DVC, Le Manuscrit de *La Demi-pensionnaire*, p. 2.

<sup>1138</sup> *Op. cit.*, DVC, *La Demi-pensionnaire*, p. 8.

<sup>1139</sup> *Op. cit.*, DVC, Le Manuscrit de *La Demi-pensionnaire*, p. 2, lignes 15-16.

<sup>1140</sup> *Ibid.*, p. 16, lignes 4- 5.

Ces constats nous permettent de souligner que certains ajouts, comme certains éléments supprimés, servent à éclairer une situation ambiguë, à apporter certaines explications à la logique du texte. Bien que ce personnage du clochard n'ait pas un rôle principal, il a servi au rapprochement de ces deux personnes (la vieille dame et le narrateur) et sa présence a aussi permis de dévoiler certaines facettes du protagoniste, ce qui explique la démarche de la « vieille dame » et l'audace de sa demande.<sup>1141</sup>

La question qui se pose aussi concerne l'intertexte : l'opéra *Carmen*.<sup>1142</sup> La référence à cette chanson est-elle due au hasard, dans ce texte où le personnage explique sa solitude, et où la « vieille dame » lui propose de jouer le rôle du fiancé d'Hélène qui ne peut supporter l'idée de la mort de ce dernier, ou bien cette référence refigure-t-elle l'amour ultérieur ?

Enfin le clochard a un rôle indirect dans la réflexion de DVC au sujet du plagiat et de la propriété intellectuelle.

Dès la deuxième page manuscrite, ce personnage marginal, est associé à l'idée de l'appropriation de ce qui ne lui revient pas : il vient pour « manger à la cantine » et à la fois prendre les employés pour des dupes et profiter du vol qu'il effectue dans les créations d'autrui. DVC écrit dans le Manuscrit<sup>1143</sup> :

***l'allumé***

**14- La tendance est au *sampleur*. L'allumé verdâtre**

**15- à lunettes noires (et ~~park~~ *piercing* anneau dans**

**16- *piercing*) généralement *disc-jockey*, qui, *abusé***

**[décider**

***soucieux disposer]***

**17- ~~mal inform~~ de sérieux de faire reconnaître, de protéger et**

**[le fruit de son passage**

***son travail***

***pillage d'extraits]***

**18- de rentabiliser x (ce qu'il appelle son œuvre), ce découpage**

**[musicaux pillés de ci de là et mis pillés à droite à gauche et]**

**19- d'extraits de chansons musicaux d'autrui se mis**

**[œuvre personne]**

**20- bout à bout afin de constituer une nouvelle production.**

<sup>1141</sup> *Op. cit.*, DVC, *La Demi-pensionnaire*, (p. 22) : elle lui demande d'usurper l'identité d'un mort. « -Ma fille. Le traumatisme a bloqué son esprit : elle n'a jamais admis la mort de Charles, et elle attend toujours qu'il revienne. Je ne sais pas ce que j'espère. Un électrochoc, ou une confirmation [...] Une lueur de bonheur dans ses yeux. Que peut-on appeler « guérison » dans son cas ? Le retour brutal à une réalité sans espoir ? Ou l'accompagnement de son rêve ? Je ne sais pas... Je ne sais vraiment pas. »

<sup>1142</sup> Cf. Annexe G, *Carmen*, p. 559- 563.

Georges Bizet, *Carmen*, Opéra. L'aria (*habarena*) du premier acte de cet opéra est :

« L'amour est un oiseau rebelle

Que nul ne peut apprivoiser

Et c'est bien en vain qu'on l'appelle

S'il lui convient de refuser...

Et c'est l'autre que je préfère

Il n'a rien dit, mais il me plaît

[...]

Et si je t'aime prends garde à toi

[...]

L'amour est un enfant de bohème

Il n'a jamais connu de loi (...) »

<sup>1143</sup> *Op. cit.*, DVC, Le Manuscrit de *La Demi-pensionnaire*, p. 2.

- 21- Certains vont jusqu'à ~~es es es~~ espérer qu'ils**  
**[vont même jusqu'à s'imaginer]**
- 22- qu'en déposant demande croient même qu'en**  
**[déposant à la SACEM 2 Be 3]**
- 23- déposent des bouts de Goldman, des To be free three**  
**[d'Ophélie Winter, Goldman de et de Beethoven**  
**d'Ophélie Winter**  
**Mozart désormais, en tant qu'auteurs du tronçonnage]**
- 1- **Ou de Beethoven, ils percevraient V un**  
 2- **pourcentage sur la diffusion des titres originaux**  
**[pill tronçonnent]**  
 3- **des (qu'ils utilisent)**

Dans le texte achevé, on lit :

*La tendance est au sampleur<sup>1144</sup>, l'allumé verdâtre à lunettes noires, généralement disc-jockey, soucieux de déclarer, protéger et rentabiliser le fruit de son travail, ce pillage d'extraits musicaux mis bout à bout afin de constituer une nouvelle œuvre. Certains s'imaginent même qu'en déposant à la Sacem des bouts d'Ophélie Winter, Goldman et Beethoven, ils percevront désormais, en tant qu'auteurs du tronçonnage, un pourcentage sur la diffusion des titres originaux.<sup>1145</sup>*

Il est clair que DVC décrit péjorativement le sampleur. Il utilise l'adjectif « *verdâtre* » pour évoquer la laideur de la couleur et par métonymie la laideur de l'acte réalisé par cette personne. Il le décrit avec des adjectifs connotés négativement tels que « l'allumé », « abusé », « mal informé » dans la version première, puis met en relief l'ignorance, l'aveuglement qui transparaissent à travers les verbes comme « jusqu'à espérer, jusqu'à s'imaginer, croient », ainsi que le mode verbal du conditionnel « percevraient ». Et les lunettes noires vont bien avec cette idée d'aveuglement que DVC cherche à transmettre au lecteur.

L'idée du « pillage » rajoutée à deux reprises, avant la ligne 18 et la ligne 19, est abandonnée au profit d'une idée beaucoup plus grave : « le tronçonnage », qui porte atteinte au corps de l'œuvre en le découpant et le hachant. Le délit de vol est transformé en crime pour « rentabiliser » et gagner de l'argent de façon illégitime. Le mot « production » est abandonné au profit du mot « œuvre » et « personnel » disparaît dans le texte final.

Ce qui résulte du découpage ne devient jamais « personnel » et ne peut consister en une production, puisqu'il s'agit d'une appropriation illégale d'une possession d'autrui et d'un mélange ingrat. En l'occurrence, la lecture du Manuscrit révèle donc bien la position de l'écrivain par rapport au plagiat.

Autre remarque, les cheveux du personnage subissent plusieurs corrections, à la deuxième page :

***Simplement j'ai les cheveux je porte, je porte les cheveux plus longs et je***  
***Sens moins les frites, la frite.***

<sup>1144</sup> *Sampler* est un mot anglais signifiant échantillonneur. Il désigne l'équipement électronique constitué d'un écran vert et d'un tableau / clavier noir, ou bien la personne qui échantillonne avec des boucles de bandes magnétiques.

<sup>1145</sup> *Op. cit.*, DVC, *La Demi-pensionnaire*, p. 8.



fait, rien n'est laissé au hasard. Nous pensons (c'est là notre avis et théorie) que tout a une signification, parce que l'inconscient agit dans l'écriture. Inconsciemment, des événements de la vie réelle ou des souvenirs traumatisants, refoulés surgissent dans l'écriture de manière condensée ou déplacée.

Ainsi, le mot vérité comporte inconsciemment le sens de véracité. Il laisse entrevoir une « vérité » relative à la vie de l'auteur surtout en l'associant avec « sensibilité » que nous retrouvons dans l'autobiographie. L'écriture « diplomatique » dans le Manuscrit est la suivante :

- 7- *J'ai répondu non, ce qui était une*
- 8- ~~vérité, même si elle~~ *Forme de vérité.*
- 9- ~~(Depuis que j'étais à Paris, revenu à Paris,~~
- 10- ~~ma conception de la fide)~~
- 11- *J'avais toujours été eu des tendances monogames,*
- 12- *mais depuis que j'étais revenu à Paris (ma*  
*[ne m'incitait plus qu'à]*
- 13- ~~conception de la fidélité consistait à~~  
*utiliser*
- 14- ~~employer) mes refle réflexes de fidélité~~  
*[employer]*
- 15- *ne consistaient plus qu'à utiliser une marque*  
*[En fait c'est]*
- 16- *de capote différente avec chaque fille. (les*  
*[(ceci dit, Mais, c'était temps) surtout contre moi-même que je me protégeais]*
- 17- ~~premier mois, mon record éta avait été de~~
- 18- ~~six boîtes en cours)~~ *(j'étais plein de naïveté, au départ)*
- 19- *je me s disais protégeais avant tout contre la sensibilité, je me disais*  
*beaucoup*
- 20- *Comme ma la ressemblance que je leur infligeais,*
- 21- *en les traitant toutes de la même manière,*
- 22- *rendait mes nuits aussi répétitives que*  
*[j'avais fini par essayer]*
- 23- *mes journées, (j'ai fini par essayer) j'avais (même)*
- 24- *essayé la chasteté, l'été dernier, l'hiver dernier. Ce*  
*[c'était]*
- 25- *n'est pas plus gai, mais c'est moins triste. J'avais tenu*
- 26- *trois semaines.*
- 27- *-De toute manière, a dit Mme Germain-Lamart, vous serez*  
*[Quoi qu'il en soit]*
- 1- *beaucoup mieux avec les cheveux courts*<sup>1149</sup>.

Or on trouve que dans la marge gauche deux textes figurent, mais ils sont supprimés de la version finale :

*[Outre cette sensibilité le montagnard des villes pouvait donner aux filles à mes rencontres conquêtes d'un soir un tel pouvoir sur moi.*

*Je gardais les King-size pour les grandes occasions ; si je me protégeais, c'était avant tout contre moi-même. Cette sensibilité du montagnard des villes dont qui trompait les filles sur ce qu'elles pouvaient]*<sup>1150</sup>

<sup>1149</sup> *Op. cit.*, DVC, *Le Manuscrit de La Demi-pensionnaire*, p. 20 bis.

<sup>1150</sup> *Ibid.*, p. 18.

Enfin, l'ensemble de ces lignes donne le passage publié suivant :

- *Avez-vous une femme dans votre vie, en ce moment ?*  
*J'ai répondu non, ce qui était une forme de vérité. J'avais toujours eu des tendances monogames, mais depuis que j'étais revenu à Paris, mes réflexes de fidélité ne consistaient plus qu'à employer une marque de capotes différente avec chaque fille. Comme la ressemblance que je leur infligeais, en les traitant toutes de la même manière, rendait mes nuits d'amour aussi répétitives que mes journées, j'avais fini par essayer la chasteté, l'été dernier. Ce n'était pas plus gai, mais c'était moins triste. J'avais tenu trois semaines.*  
- *Quoi qu'il en soit, a dit Mme Germain-Lamart, vous serez beaucoup mieux avec les cheveux courts.*<sup>1151</sup>

La réplique de Mme Germain-Lamart vient comme une coupure, une sorte d'invitation à la castration, à l'abstinence, ce qui évoque une ressemblance avec l'épisode de Sylvie, le premier amour de DVC en présence du père où il ne réussit pas, à cause de la surveillance et la présence paternelle envahissante, à aller plus loin qu'un baiser, et il cède finalement en restant sage. Le choix de « *l'été dernier* » renforce l'association de ce passage à ce souvenir d'adolescent. Quant au mot « *montagnard* », il se réfère à DVC le savoyard. Ce mot est employé pour désigner le père René van Cauwelaert dans *Le Père adopté*. Il s'agit donc d'une réécriture de cet épisode qui forme une obsession pour l'écrivain.

Une autre métaphore obsédante apparaît dans le Manuscrit<sup>1152</sup>, il s'agit d'un ajout à la fin de la ligne 11, qui continue dans la marge au sujet des lentilles.

**(je suis coquette) : je sui coquette**  
**11 - Non, malheureusement ( : j'ai des lentilles.). Elles-me (Mais Et je ne (les) supporte pas V**  
**[lentilles : je ne les mets**  
**que vous pour venir ici, ...**  
**(par coquetterie)**  
**Voyez, je**  
**vous-dis**  
**n'ai pas**  
**de secret**  
**pour vous. Je vous attends à midi (et demi),**  
**92 rue av Foch, près de la place porte Dauphine**  
**vous . (Venez)**  
**demain**  
**midi et demi**  
**125 bis]**

Le côté jeune de cette vieille dame est accentué dans le texte publié qui donne la version :

- *Non malheureusement : je suis coquette. Mais je ne supporte pas mes lentilles, je ne les mets que pour venir ici... Voyez, je n'ai pas de secrets pour vous. Je vous attends donc demain, 92 avenue Foch, à midi.*<sup>1153</sup>

Le motif des lentilles qui sont dans ce passage, et qui font contraste avec l'âge et la génération à laquelle appartient cette dame, laisse à supposer que le personnage d'Hélène, que DVC avait voulu appeler Audrey

<sup>1151</sup> *Op. cit.*, DVC, *La Demi-Pensionnaire*, p. 21.

<sup>1152</sup> *Op. cit.*, DVC, *Le Manuscrit de La Demi-pensionnaire*, p. 18.

<sup>1153</sup> *Op. cit.*, DVC, *La Demi-Pensionnaire*, p. 19.



au départ, et le personnage de la femme âgée, la mère d'Hélène (mère adoptive à devenir), Edmée, ne devaient faire qu'un seul au départ (au début de la narration). L'écrivain hésitait à faire de cette personne féminine une vieille ou une jeune, pour lui donner le rôle principal. La création de l'autre personnage principal féminin arrive plus tard au cours de l'écriture de ce passage. Les lentilles nous rappellent donc la jeune Cheyenne avec ses lentilles qu'elle enlève et remet ou perd, geste inscrit dans la mémoire de DVC.

Nous en arrivons donc, à partir de tous ces exemples, à une conclusion essentielle de cette réflexion sur la génétique des textes :

Chaque fois qu'il y a un ajout, nous remarquons que ce qui est produit dévoile l'inconscient du texte et son rapport avec les autres textes et les autres romans dont ils sont une réécriture renouvelée et déguisée même si DVC ne le reconnaît pas.

D'ailleurs, à la question que lui pose le journaliste Joseph Vebret : « *Finally, n'écrit-on pas toujours, mais différemment le même livre ?* »<sup>1154</sup> Il répond :

*Les auteurs sans imagination, certainement. Et ceux qui se recopient pieusement de livre en livre, de peur de déranger les habitudes de leurs lecteurs et le confort des critiques. Mais diriez-vous de Balzac, Alexandre Dumas, Marcel Aymé, Romain Gary, Frédéric Dard qu'ils écrivent le même livre ? La chose la plus renversante que j'aie entendue sur moi remonte à 1988, dans la bouche d'une critique du Monde : « Avec un aussi beau style, quel dommage qu'il ait autant d'imagination. »<sup>1155</sup>*

Dans ses propos, DVC ignore la part inconsciente de sa création littéraire, il ne reconnaît pas le pouvoir de l'inconscient et des métaphores obsédantes.

En tant qu'analysant, nous ne sommes pas du même avis que lui, qui, cela est évident, écrit son mythe personnel à travers l'ensemble de ses œuvres. Peut-être que s'il se l'avouait, l'écriture perdrait son but, son efficacité et même sa raison d'être. L'auteur préfère refuser tout risque superflu.

Mais il écrit le livre DVC, le même, l'unique. Nous n'en doutons pas, la signature Cauwelaert transparaît dès le texte manuscrit (qui en porte témoignage) et au vu des ratures qui permettent de mettre en évidence les spécificités du texte cauwelaertien.

### SECTION 3 : Les spécificités cauwelaertiennes dans la textualisation

#### 2.3.1- L'économie du texte et le suspense.

---

<sup>1154</sup> *Op. cit.*, Salon littéraire, Interview DVC : « *Je me déconstruis pour aller vers les autres.* » Propos recueillis par Joseph Vebret.  
<sup>1155</sup> *Ibid.*

Dans un souci de rendre le texte plus cohérent, plus précis, et d'éliminer le superflu, DVC supprime certains passages et en rajoute d'autres. Au départ, en écrivant, l'auteur a tendance à noter beaucoup de détails afin de décrire un lieu, expliquer une situation et mettre en mots une vision qu'il a ou une image mentale qui se présente à son esprit. Puis, au fil de la rédaction, il se corrige, il biffe les détails inutiles, condense, rature le « trop » du texte pour le rendre plus léger, plus consistant.

Il travaille sur un manuscrit unique qui s'enrichit au fur et à mesure de la rédaction, de la relecture et des différentes campagnes de corrections. Pierre-Marc de Biasi affirme au sujet des écrivains à structuration rédactionnelle<sup>1156</sup> : « *plus la rédaction avance vers son terme et plus elle se développe en extension et en repentirs* »<sup>1157</sup>.

À la page 5, ligne 5, un dialogue est rectifié afin de devenir plus probable :

***J'ai dit :***

~~***C'est pour un dépôt de partition ?***~~

~~***Oui ?***~~

Cette réplique du protagoniste est comme une anticipation. Le personnage est un employé à la Sacem. Il donne l'impression, avec une telle réplique, de jouer un rôle plutôt que de faire naturellement son travail, et par ailleurs de souffler la réponse à une cliente et au lecteur comme s'il s'agissait d'une devinette. Alors DVC préfère corriger cette réplique et utiliser à sa place une phrase qui renforce le quiproquo et sert à prolonger le suspense concernant le sens des paroles de la vieille dame qui sert d'interlocuteur. Elle l'avait abordé de la sorte :

*C'est vrai que vous avez quelque chose, m'a-t-elle dit avec élan, comme si elle continuait une conversation.*<sup>1158</sup>

Cet agencement des passages montre clairement que l'écrivain connaît plus que le narrateur, et que l'architecture du chapitre premier est déjà échafaudée.

Almuth Grésillon a expliqué :

*Les manuscrits, on l'a vu, attirent notre attention sur des indices subtils et parfois contradictoires qui risquent de passer inaperçus lors d'une lecture « normale » du texte imprimé.*<sup>1159</sup>

---

<sup>1156</sup> Pierre-Marc de Biasi, *La Génétique des textes*, Paris, Armand Colin, 2005, p. 33. « Les écrivains à structuration rédactionnelle », contrairement aux écrivains qui ne peuvent travailler qu'avec un canevas précis selon le « principe d'une programmation scénarique », sont des écrivains qui « se jettent dans la rédaction sans se sentir contraints par le moindre plan ». Leur plan naît progressivement en même temps que leur texte. La structuration rédactionnelle : il s'agit de la stratégie appliquée afin d'organiser le contenu d'une rédaction, et le plan d'un écrit lors de la phase de rédaction. C'est une structuration générale et locale des plans et scénarios, des notes de régie, des plans partiels, des esquisses et des ébauches d'ensemble afin de les textualiser. *Ibid.*, p. 39, 41.

<sup>1157</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>1158</sup> *Op. cit.*, DVC, *La Demi-pensionnaire*, p. 9, le sens de cette phrase ne se révèle que lorsque le lecteur comprend la ressemblance entre le personnage et le beau-fils de cette vieille dame et découvre l'enjeu de cette visite, qui semble à première vue totalement absurde.

<sup>1159</sup> *Op. cit.*, Almuth Grésillon, *La Mise en œuvre, Itinéraires génétiques*, p. 128.

En effet, l'absurdité de la situation relevée dans le passage précédent s'inscrit dans une intention humoristique de DVC et ses personnages, mais ne bluffe pas le lecteur, qui comprendra par la suite le sens de la visite de cette dame : non pas déposer la partition « *une minute de silence* »<sup>1160</sup>, mais convaincre le personnage de jouer un rôle, de se mettre dans la peau d'un autre, péripétie tout à fait en rapport avec les thèmes romanesques de DVC.

Le clochard sert à cet effet, ainsi que le rapprochement fait entre les mots « *absurde* », « *paranormale* » et « *irrationnelle* »<sup>1161</sup> employés pour qualifier « la situation ». Ils informent le lecteur du Manuscrit que la suite du roman, comme DVC nous y a habitué, ne dépend pas d'une rencontre absurde, mais plutôt d'une rencontre « irrationnelle » ou, si l'on veut rester dans le type d'écriture cauwelaertienne, correctement qualifiée de « paranormale ».

À la page 9 manuscrite, DVC montre la perplexité du narrateur face à la dame âgée un peu bizarroïde qui fait irruption dans son lieu de travail de bon matin. Nous lisons :

***Des cinglés***

- 22- Le meilleur moyen de se débarrasser d'une des tordus***  
***23- malade mythomane est d'entrer dans son***  
***24- jeu en lui donnant la marche à suivre.***

Dans le roman imprimé, DVC choisit « *tordus* »<sup>1162</sup> en dépit des autres synonymes figurant dans la liste des variantes paradigmatiques, parce que ce mot décrit mieux l'idée saugrenue de la vieille dame. Il ne s'agit donc pas de mettre l'accent sur « l'esprit dérangé, fou » de Madame Germain-Lamart ni de l'accuser « de mensonges et affabulations », ni de prétendre qu'elle est malade (avec tous les sens de ce mot). Quand DVC supprime un mot pour en mettre un autre, il souhaite, la plupart du temps, construire des phrases intelligentes, et créer des mots d'esprit à la place de phrases plates, simples et attendues ou d'expressions stéréotypées.

Almuth Grésillon souligne que :

*Le balayage horizontal-syntagmatique de la lecture est nécessairement interrompu par celui, vertical, du paradigme de variantes.*<sup>1163</sup>

Aussi la lecture enrichie par les variantes paradigmatiques révèle-t-elle une crise créatrice, une bifurcation et une biffure, « un nœud »<sup>1164</sup> qui rendent l'acte de lecture semblable à un véritable chantier d'interprétation et de découverte.

<sup>1160</sup> *Op. cit.*, DVC, *La Demi-pensionnaire*, p. 11.

<sup>1161</sup> *Op. cit.*, DVC, *Le Manuscrit de La Demi-pensionnaire*, p. 5, ligne 27.

<sup>1162</sup> *Op. cit.*, DVC, *La Demi-pensionnaire*, p. 13.

<sup>1163</sup> *Op. cit.*, Almuth Grésillon, *La Mise en œuvre, Itinéraires génétiques*, p. 47.

<sup>1164</sup> *Ibid.*, p. 88.

Almuth Grésillon explique encore : « [...] la lecture manuscrite excède par certains aspects les procédures de la lecture normale. »<sup>1165</sup>

Cette expansion, en multipliant le sens, décuple le suspense et fait croître la tension narrative, jusqu'à ce que la lecture syntagmatique vienne dévoiler la suite et créer la chute.

La substitution que DVC fait subir à certaines expressions a une valeur dans le texte. Elle advient dans le but de retarder la « décharge de l'excitation psychique »<sup>1166</sup>. Ci-dessous un passage intéressant du Manuscrit<sup>1167</sup> prouve cette idée :

**sa**  
**28- J'ai désigné la partition d'un,**  
**[dit**  
**articulé]**  
**29- avec et j'ai répondu , avec la conscience de**  
**[tel qui]**  
**30- parler faux, comme un innocent qui,**  
**[diffamation]**  
**31- mal préparé à l'accusation dont il est fait, l'objet,**  
**32- face à l'énormité de ce dont on l'accuse,**  
**en**  
**33- ne trouve pas sait pas comment se défendre**  
**qu'on lui balance qui se rend compte**  
**34- ne trouve pas de prise pour de de, comprend au moment**  
**35- qu'il s'enfoncé à mesure qu'il se défend.**

Dans le texte final ce passage donne la version suivante :

*J'ai désigné la partition, et j'ai dit avec la conscience de parler faux, tel un innocent qui, mal préparé, comprend qu'il s'enfoncé à mesure qu'il se défend.*<sup>1168</sup>

Dans cette phrase, le segment C.O.D. « qu'il s'enfoncé à mesure qu'il se défend » a subi plusieurs remaniements jusqu'à l'expression la plus économique et la plus contrastive pour montrer la fragilité du personnage qui se sent en danger comme un accusé face à « l'énormité de l'accusation », mais qui, en réalité, n'est qu'un état complètement absurde dans ladite situation. L'exagération sert alors à la fois à inverser les rôles et à prêter à rire.

Dans le manuscrit, le jeu de mots réapparaît accompagné de suspense, deux caractéristiques du texte cauwelaertien qui sont voulues et inventées par l'auteur avec délicatesse et attention.

<sup>1165</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>1166</sup> Au sens du rire. « D'après Spencer, le rire est un phénomène de décharge de l'excitation psychique et montre que l'emploi de cette excitation s'est tout d'un coup heurté à un obstacle. » *Op. cit.*, Sigmund Freud, *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, p. 221.

<sup>1167</sup> *Op. cit.*, DVC, Le Manuscrit de *La Demi-pensionnaire*, p. 5.

<sup>1168</sup> *Op. cit.*, DVC, *La Demi-pensionnaire*, p. 10- 11.

DVC supprime tout ce qui rend son texte trop clair, et il fait confiance à son lecteur, sans vouloir trop répéter et donner de détails. Nous trouvons surtout des suppressions intervenues dans les dialogues pour alléger la discussion et éviter les répétitions comme dans ce passage redondant raturé dans le Manuscrit<sup>1169</sup> :

14- ~~—On dépose une musique ou un texte,~~  
15- ~~à la sace ici, madame. Pas une minute~~  
16- ~~—Vous prétendez~~  
17- ~~- Vous ven Ah bon ? Vous venez~~  
18- ~~déposer au nom de quelqu'un d'autre~~  
19- ~~sérieusement inscrire au répertoire de la Sacem~~  
20- ~~SACEM une œuvre sans votre partition un~~  
21- ~~texte intitulé «La La Minute de Silence.~~

Almuth Grésillon explique la fonction du déplacement syntagmatique au sein de la première écriture :

*Une autre technique, qui sert à augmenter la tension narrative, consiste à déplacer certains épisodes plus loin dans le texte, à les différer pour attirer ainsi l'attention du lecteur.*<sup>1170</sup>

Nous rappelons à nouveau l'exemple du personnage de Pierre d'Arboud dont l'identité n'est démasquée que quelques chapitres après son apparition ou entrée en scène, afin d'attiser le doute chez le lecteur et de créer le suspense. S'agit-il en l'occurrence d'un test ludique adressé par DVC au lecteur ?

### 2.3.2- Le jeu de mots

Quelques rajouts entre parenthèses servent à l'écrivain d'aide-mémoire pour la scène qu'il imagine et met en place. Nous citons ce passage du Manuscrit<sup>1171</sup> :

13- **Avisant M. Bolmuth (devant la machine**  
14- **à café), dans le couloir, j'ai retiré ma**  
15- **main en disant que je m'absentais**  
16- **un instant. Son regard m'a suivi**  
17- **jusqu'au seuil du bureau.**  
**coincée**  
**Et encore une ~~deux francs~~ qui bloque la fente**  
18- ~~—Quelqu'un a encore bloqué la fente~~  
19- **(du long court – av sans-sucre) avec une**  
20- **pièce ~~deux francs~~, a per râlé M. Bolmuth**  
**[prenant à témoin]**  
21- **en me regardant.**

Ce passage devient dans le roman publié :

<sup>1169</sup> *Op. cit.*, DVC, Le Manuscrit de *La Demi-pensionnaire*, p. 8.

<sup>1170</sup> *Op. cit.*, Almuth Grésillon, *La Mise en œuvre, Itinéraires génétiques*, p. 129.

<sup>1171</sup> *Op. cit.*, DVC, Le Manuscrit de *La Demi-pensionnaire*, p. 11.

... Avisant M. Bolmuth dans le couloir, j'ai retiré ma main en disant que je m'absentais un court instant. Son regard m'a suivi jusqu'au seuil.  
- Et encore une coincée qui bloque la fente, a râlé M. Bolmuth en me prenant à témoin.<sup>1172</sup>

Ce passage est rendu plus ambigu grâce aux rectifications et suppressions apportées, ce qui retarde la compréhension de la vraie signification des mots et permet l'introduction du mot d'esprit cher à DVC. Tout d'abord, le lecteur ne sait pas qui des deux personnages, de M. Bolmuth ou de Mme Germain-Lamart est désigné dans la phrase « son regard m'a suivi jusqu'au seuil. » (S'agit-il d'un regard d'en face ou par derrière ?)

D'un autre côté, avec la suppression des expressions (machine à café), (court- long- sans sucre) et de l'expression (deux francs), le signifié, le référent devient équivoque. Est-ce que l'adjectif « coincée » employé au féminin désigne Mme Germain-Lamart ou bien la pièce de monnaie ?<sup>1173</sup> En effectuant ces suppressions, DVC réussit à donner à son texte la verve humoristique que nous connaissons chez lui.

Almuth Grésillon explique :

*Ainsi, certains types de jeux de mots, comme le mot-valise, naissent exactement de ce genre de télescopage : la linéarité de la langue est brisée par l'accident, par l'irruption d'une homophonie.<sup>1174</sup>*

DVC, par ce geste rectificatif, arrive à donner au lecteur une idée de ce qu'est l'« arsenal de phrases hermétiques »<sup>1175</sup> de M. Bolmuth, sachant que « hermétiques » est maintenu en dépit de l'autre proposition que nous découvrons dans le Manuscrit, à savoir l'adjectif « **étendues** ».<sup>1176</sup> Ce dernier adjectif explicite la pensée de DVC : étendre le sens des mots et le multiplier pour rendre les phrases plus énigmatiques.

DVC rature plusieurs exemples qu'il invente afin de donner une idée à ses lecteurs du type de phrases polysémiques de M. Bolmuth<sup>1177</sup> :

**~~De « Vingt-cinq minutes de toute chapelle écoute Défense alors  
Et quand et soi-disant sur le panneau dit que c'est fluide »  
De (« Vraiment la gauche, quand vous avez vu  
à « l'ananas, merci, questions fibres  
à vingt-cinq minutes  
L'ananas plus jamais en passant par à « Soi-disant que c'est fluide quand on écoute sur Fip  
à « vraiment, question fibres l'ananas, plus jamais. »  
C'est tout vu pour la Bourse »)~~<sup>1178</sup>**

<sup>1172</sup> *Op. cit.*, DVC, *La Demi-pensionnaire*, p. 14- 15.

<sup>1173</sup> *Op. cit.*, Sigmund Freud, *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*. « b) Le double sens, créé par le sens réel et le sens métaphorique d'un mot, est une " source " féconde de la technique de l'esprit. », p. 51.

<sup>1174</sup> Almuth Grésillon, *La règle et le monstre : le mot-valise*, Tübingen, Niemeyer, 1984.

<sup>1175</sup> *Op. cit.*, DVC, *La Demi-pensionnaire*, p. 15.

<sup>1176</sup> *Op. cit.*, DVC, Le Manuscrit de *La Demi-pensionnaire*, p. 12.

<sup>1177</sup> Bolmuth est un personnage qui apparaît une seule fois au début du roman. Sa présence est très importante afin que le protagoniste puisse savoir qui est la dame en face de lui et qui vient à la Sacem afin de lui confier une mission auprès de sa fille. C'est donc Bolmuth qui dévoile l'identité de cette dame et annonce à Thomas sa place sociale.

<sup>1178</sup> *Op. cit.*, DVC, Le Manuscrit de *La Demi-pensionnaire*, p. 12.

Il maintient, de toutes ces propositions, seulement celles en rapport avec la radio et la nourriture (le monde de M. Bolmuth), il élimine celles qui sont en rapport avec la politique, « la gauche », la religion, « chapelle », la loi, « Défense », et l'économie, « Bourse ». Il trace par ailleurs le portrait d'un homme qui profère des phrases énigmatiques et se limite à son monde quotidien sans élargir l'horizon de ses discussions. De surcroît, ces phrases forment un prélude de l'« intrigue » que M. Bolmuth organise afin d'être nommé aux « Perceptions ».

Les phrases conservées dévoilent que les sujets d'expression de M. Bolmuth sont restreints au monde du travail et à son quotidien, alors que ce personnage passe sous silence ce qui fait référence à ses ambitions et ce qu'il manigance en cachette afin de réaliser son rêve et assouvir son désir.

Entre choix et jeu de mots, essayons à présent de comprendre comment l'auteur décide entre deux synonymes. Il va être question de prendre en compte les nuances sémantiques, afin d'employer le mot qui est en même temps le plus précis et le plus apte à des interprétations multiples. Ainsi, les jeux de mots seront possibles.

Dans le Manuscrit, par exemple, nous retrouvons raturé le mot « **alimente** » qui est remplacé par « crédite ». Un jeu de mots se trouve ainsi motivé dans la phrase. Grâce à ce mot, qui ouvre plusieurs possibilités d'interprétation, le sens restreint de ponctionner à savoir « prélever une somme » se trouve élargi à son deuxième sens « enlever un liquide » qui correspond mieux aux deux sens d'alimenter : « nourrir » avec de la nourriture solide ou avec des idées. Un lien naît donc entre la nourriture et l'argent.

Cette richesse sémantique rend l'expression plus ouverte aux interprétations et aux associations d'idées. Un autre sens en découle pour le verbe « créditer ». Le sens « prélever une somme à quelqu'un » que porte en lui le verbe « créditer », en activant le sens d'alimenter (par opposition à « enlever un liquide » qui lui est associé dans le verbe ponctionner) réactive le deuxième sens de ce même verbe « créditer » à savoir : « croire ». Les deux sens sont donc simultanément sollicités.

Dans la description, faite selon le point de vue du narrateur, nous remarquons une certaine rivalité entre les deux hommes, et une certaine antipathie à l'égard de M. Bolmuth transparaît. En effet, le Manuscrit révèle une sorte de sentiment de culpabilité du narrateur, suite à l'envie ressentie envers ce personnage qui nourrit en *catimini* une ambition et une concurrence à l'égard de ce M. Bolmuth (peut-être dans l'intention de lui prendre sa place). Deux expressions supprimées du Manuscrit mettent en relief la culpabilité à l'égard de M. Bolmuth pour avoir convoité son poste : « **tout en vous soupçonnant** »<sup>1179</sup> et « **vous baissez la tête** »<sup>1180</sup> dévoilent la honte et l'incapacité du personnage à regarder en face son supérieur. Cette envie d'accéder à son poste est retardée dans le texte final jusqu'au moment où le narrateur explique son ambition

---

<sup>1179</sup> *Ibid.*, p. 12, lignes 10- 11.

<sup>1180</sup> *Ibid.*

en disant : « ...sous-chef du service que j'espère bien intégrer un jour. »<sup>1181</sup> Nous remarquons dans cette phrase qu'il n'est plus question de la personne mais du service.

Les phrases hermétiques de M. Bolmuth nous rappellent un passage hermétique du père de Van Cauwelaert<sup>1182</sup>, au sujet de Melchisedech<sup>1183</sup> :

*Mais quel était le sens de ce récit, que devons-nous comprendre ?... tu m'as laissé seul avec ce mystère qui, le lendemain, n'éveillait plus en toi le moindre souvenir.*<sup>1184</sup>

La ressemblance entre ces deux hommes met l'accent sur la rivalité et la culpabilité ressentie envers le père aussi bien qu'envers le supérieur décrit par le narrateur. Bien que le rôle du personnage de M. Bolmuth soit modeste dans le roman, il est bâti selon le modèle paternel.

Ce Monsieur dont les phrases sont très ésotériques devient quelqu'un de très éloquent quelques minutes plus tard (incohérence !) comme si ce côté lacunaire de sa parole était complètement oublié, ou comme si ce caractère « énigmatique » qui constitue un point commun avec le père Cauwelaert ne le concernait plus.

Il se transforme en homme clair et lucide, autoritaire de surcroît, et il révèle au narrateur l'identité de la « gogole »<sup>1185</sup>. Il devient même menaçant, avec une phrase injonctive bien claire :

*Allez lui régler son problème illico, soyez tout miel et tapis rouge, et si jamais elle se plaint de vous, je vous préviens : vous êtes morts !*<sup>1186</sup>

Dans le Manuscrit, on voit que la phrase comminatoire « **-Je vous tiens pour responsable !** »<sup>1187</sup> a été supprimée sans être raturée. Aussi, les expressions supprimées nous laissent comprendre la réalité de cet homme et la relation qui le relie au narrateur « *qui baisse la tête* », prêt à devenir « *tapis rouge* » que les supérieurs exploitent et « *tout miel* » doux avec les clients, et qui a toujours été une personne sans personnalité, capable de tout faire afin de plaire aux autres.

Le narrateur est démasqué ; M. Bolmuth sait désormais qu'il est capable, pour arriver à son but, de simuler une amabilité ne reposant en réalité que sur l'hypocrisie. C'est pourquoi il exige de lui qu'il se

<sup>1181</sup> *Op. cit.*, DVC, *La Demi-pensionnaire*, p. 15.

<sup>1182</sup> *Op. cit.*, DVC, *Le Père adopté*, p. 162.

<sup>1183</sup> Melchisédech est un personnage biblique (Melki-Roi et Tsedeq-charitable) qui n'est pas connu de l'écrivain. Il représente l'autorité ultime sur Terre. La littérature, qu'elle soit moderne, religieuse ou ésotérique, entretient un mystère autour de ce personnage et de son rôle. DVC interroge son père à propos de ce personnage en disant : « Ça te dit quelque chose, Melchisédech ? » Et ce dernier lui explique : « - C'est le roi de Salem, à qui Abraham verse la « dîme de tout », c'est-à-dire qu'il se considère inférieur à lui et qu'il le place au-dessus de tous les prophètes, car c'est lui qui a inventé l'Eucharistie - pourquoi tu me demandes ça ? » Le père Cauwelaert raconte ensuite une légende sur ce personnage, qui, on ne le sait pas, est invérifiable au niveau de son authenticité. Aucun écrit n'évoque l'épisode qui est inventé.

<sup>1184</sup> *Ibid.*, p. 167.

<sup>1185</sup> *Op. cit.*, DVC, *La Demi-pensionnaire*, p. 16. Thomas, le protagoniste, quand il rencontre Edmée Germain-Lamart qui passe à la Sacem afin de demander des droits d'auteur pour *La minute de silence* (p. 11) la désigne comme une « gogole » (p. 16) devant M. Bolmuth « directeur adjoint des Répartitions » (p. 15). Ce dernier lui explique alors qui est cette dame « La veuve de Claude Germain, l'auteur de la *Lettre au Père Noël*, trente-cinq versions à travers le monde ! » « Vous savez combien ça génère de droits chaque année depuis cinquante ans ? » lui dit-il (p. 16).

<sup>1186</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>1187</sup> *Op. cit.*, DVC, *Le Manuscrit de La Demi-pensionnaire*, p. 15.



comporte autrement avec Madame Lamart car c'est une dame notable. Dans cette phrase, narrateur est décrit comme un « bâtard », jouant les personnes soumises et obéissantes afin de conserver sa place, de plaire aux autres et d'arriver à ses fins.

Quant aux ajouts, on voit par exemple que DVC rajoute le mot « *curiosité* »<sup>1188</sup> par rapport au texte manuscrit. Or ce mot est la clé de la mise en scène qui suivra. Par « *curiosité* », le protagoniste va poursuivre le jeu, accepter le rôle, continuer le roman, et révéler la suite des événements. Un parallélisme se construit entre la curiosité du personnage et celle de l'auteur. Ce mot correspond donc à la fois à la diégèse et à la situation de l'écriture.

Par curiosité, l'écrivain extrait les images de son imaginaire et les textualise afin d'en voir le résultat. Vient en écho à cette curiosité la phrase suivante : « **(je n'en savais strictement rien.)** »<sup>1189</sup>

Dans le texte définitif, cette phrase est retardée (déplacée) : au lieu de suivre la phrase « *Puis elle s'est levée, sans même me demander si j'acceptais la proposition* », elle apparaît, dans le texte imprimé, après la phrase : « *j'aurais été incapable de le dire* ». Grâce à ce déplacement subtil, on voit qu'il ne s'agit donc pas d'une réponse à la dame, mais d'un aveu au lecteur afin de créer le suspense, d'autant que cette expression vient quasiment à la fin du premier chapitre.

### 2.3.3- Les souvenirs et le vécu

Almuth Grésillon écrit :

*Lire un manuscrit est une activité de lecture bien particulière. Activité complexe en raison des difficultés de déchiffrement propres à l'écriture manuscrite... Cette activité qui comme un voyage dans l'espace, fait passer d'un folio à l'autre, d'une note marginale au texte définitif, d'un contenu fictionnel à un souvenir biographique, d'une version à ses réécritures*<sup>1190</sup>.

Ce qui nous a frappé chez DVC, c'est son pouvoir de camoufler « un souvenir biographique » afin d'en créer une fiction. Par exemple, la lettre que Charles d'Arboud écrit à Hélène rappelle à DVC une lettre que son père avait écrite à sa mère « *en 1969, avant son (ton) opération de la dernière chance.* »<sup>1191</sup>

La comparaison montre presque le même contenu reformulé.

Dans *La Demi-pensionnaire* Charles dit à Hélène : « *sois heureuse, tu le mérites, et rends heureux un autre homme : c'est mon vœu le plus cher* »<sup>1192</sup> ; et dans la lettre signée par René Cauwelaert à sa femme, nous lisons : « *si un jour tu t'aperçois que la solitude est trop lourde, ne te sacrifie pas comme l'avait fait ma pauvre maman, refais ta vie.* »<sup>1193</sup>

<sup>1188</sup> *Op. cit.*, DVC, *La Demi-pensionnaire*, p. 18 « Je me suis rassis, partagé entre la curiosité, les mises en garde de M. Bolmuth, le charme envoûtant de cette vieille dame et la gêne d'avoir été observé à mon insu. »

<sup>1189</sup> *Op. cit.*, DVC, Le Manuscrit de *La Demi-pensionnaire*, p. 22.

<sup>1190</sup> *Op. cit.*, Almuth Grésillon, *La Mise en œuvre, Itinéraires génétiques*, p. 63- 64.

<sup>1191</sup> *Op. cit.*, DVC, *Le Père adopté*, p. 95 citée p. 96.

<sup>1192</sup> *Op. cit.*, DVC, *La Demi-pensionnaire*, p. 29.

<sup>1193</sup> *Op. cit.*, DVC, *Le Père adopté*, p. 96.

Ce qui nous confirme la pertinence de cette comparaison utile et vraisemblable, ce sont surtout les rajouts dans la marge qui ne figureront pas dans la version imprimée. Ainsi lisons-nous deux ajouts consécutifs dans le Manuscrit, en marge de la lettre<sup>1194</sup> :

**venons**

**1- Lycée de Foca Resh où nous avons de porter nos blessés, que nous avons transformé en hôpital de Fontaine)**

**2- ~~Le lycée de Raskolv que où nous avons transformé en hôpital transporté à nos hommes victimes en hôpital blessés du dernier raid il y a avait d'une attaque subi, écrit au tableau noir une phrase de le sujet de la dernière rédaction une phrase signée L.P Fargue :~~**

L'association d'idées entre l'hôpital où sont transportés les blessés et l'hôpital où le père de van Cauwelaert subira l'opération, montre que les deux hommes écrivent ces deux lettres dans deux situations quasi-semblables, le personnage fictif s'inspirant du réel. Certes, l'écriture de ces deux *marginalia* ne s'alimente pas d'un savoir livresque, mais d'expériences vécues, de bribes de vie inscrites dans la mémoire et qui forment des « *flashes* » investis dans la création fictionnelle.

D'autant plus que la réécriture du poème « Nocturne » de Léon Paul Fargue<sup>1195</sup> met en avance l'idée pessimiste des deux hommes qui allaient disparaître en laissant derrière eux leurs femmes.

Nous retrouvons dans ce même concours d'idées, le chat « *totem* »<sup>1196</sup> (que nous avons déjà mentionné), ainsi qu'un passage ajouté par l'auteur dans lequel il évoque un souvenir lié à son propre vécu, plus précisément une expérience enfantine identique à celle de son personnage. Dans le manuscrit de *La Demi-pensionnaire* nous lisons :

*Je fais semblant de m'extasier, je dispose dans le congélateur, avec des égards ostentatoires, les volatiles que je balance au vide-ordures dès qu'il a le dos tourné...*<sup>1197</sup>

Nous reconnaissons dans cette phrase les reliques de ce souvenir dévoilé des années plus tard, dans l'autobiographie où DVC écrit à propos de sa mère :

*Qu'apprendra-t-elle ? Que je l'avais remplacé à huit ans par un sosie, et que trente-deux ans plus tard nous avions jeté ses plats cuisinés pour nettoyer le frigo.*<sup>1198</sup>

Ce souvenir est tellement traumatisant qu'il revient encore une fois dans le Manuscrit<sup>1199</sup> au bas de la marge en note 2, associant la nourriture froide jetée, à l'angoisse de la mort. S'abstenir de manger transfère à la nourriture l'image du cadavre (de l'autre) que la personne en deuil se prive de consommer. DVC rajoute encore :

**[Vide le congélateur pour**

<sup>1194</sup> *Op. cit.*, DVC, Le Manuscrit de *La Demi-pensionnaire*, p. 29.

<sup>1195</sup> Poème de Léon Paul Fargue (1919) qui prévoit l'absence, la mort, le départ. Cf. Annexe E, *Nocturne* (poème), p. 556.

<sup>1196</sup> *Op. cit.*, Mariane Bitar, *La Naissance dans l'écriture dans Les Vacances du fantôme de Didier van Cauwelaert*, p. 40.

<sup>1197</sup> *Op. cit.*, DVC, *La Demi-pensionnaire*, p. 25 et Le Manuscrit de *La Demi-pensionnaire*, p. 25.

<sup>1198</sup> *Op. cit.*, DVC, *Le Père adopté*, p. 100.

<sup>1199</sup> *Op. cit.*, DVC, Le Manuscrit de *La Demi-pensionnaire*, p. 28.

***en jette au vide-ordures mes trois couscous vierge Findus  
pour transformer le congélateur en reposoir.]<sup>1200</sup>***

Au réveil le chat est mort. L'image de la mort, associée au froid, ne cesse de hanter DVC qui écrit aussi dans l'avant-texte <sup>1201</sup>:

***[J'ouvre le congélateur, avec un sourire à la mémoire de mon vieux chasseur,  
et je l'y couche  
le dépose  
au milieu des filets de colin qu'il ne mangera  
n'aurait pas n'avait eu le temps d'apprécier  
d'aimer]***

Finalement, ce passage horrible et fort est éliminé parce que l'humour noir ne convient pas à DVC. Toutefois, il laisse les traces de l'impact de la mort sur son inconscient et permet de mettre en lien l'image du froid, de la mort avec celle du « *clochard frigorifié* », associée à Charles qui n'est en l'occurrence qu'un revenant.

Un autre souvenir est souligné dans ce roman. Il s'agit du handicap du père. La ressemblance est grande entre Hélène, l'héroïne du roman et René van Cauwelaert qui souffrait à la jambe et aux articulations, suite à un accident de voiture.

Le personnage nommé Hélène se déplaçant dans un fauteuil roulant apparaît aussi dans *Les Vacances du fantôme*, le nom Hélène dans *Le Père adopté* est celui de la femme qui boitait que DVC a aimé dans l'eau, et qui préparait une thèse sur Romain Gary.<sup>1202</sup>

Hélène est donc, par définition chez lui, un personnage portant un handicap et que l'auteur chérit. Il peut facilement être associé à un personnage du vécu de l'écrivain. En effet, DVC écrit dans *Le Père adopté* :

*Ma chambre était devenue celle d'un vieil infirme. Le voir évoluer à ma place, en fauteuil roulant, dans ce décor de mes premières années, a joué d'après le Dr Plomb un rôle clé dans l'évolution de mon rapport à l'autre au fil de mes romans. Dont acte.<sup>1203</sup>*

Cette figure peut aussi être construite, dans son imaginaire, à partir de plusieurs personnages qui l'ont entouré dans sa vie réelle.

Il est toujours intéressant d'analyser la manière dont un écrivain conçoit l'idée de transformer son vécu en expérience d'écriture.

On remarque ici que le traumatisme obsédant et angoissant est dépassé chaque fois qu'il est écrit, exprimé, modifié. Comme nous l'avons montré, DVC met en regard le profil d'Hélène, sa bien-aimée, avec

---

<sup>1200</sup> *Ibid.*

<sup>1201</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>1202</sup> *Op. cit.*, DVC, *Le Père adopté*, p. 274.

<sup>1203</sup> *Ibid.*, p. 92 (Marius eut un accident et on lui coupa les deux jambes). Marius était « un grand athlète ténébreux », p. 91.

celui de Marius, tout en rajoutant ses connaissances au sujet du handicap (qu'il a acquises à cause de l'état de son père).

Dans le roman, il évoque une opération innovante, donnant un espoir de guérison à son père, comme dans ce passage qu'il se remémore dans *Le Père adopté* :

*À tes obsèques, ton chirurgien et tes médecins qui, pas rancuniers, étaient tous devenus amis malgré le défi que tes survies lançaient à la science, échangeaient leurs commentaires sur tes radiographies. Personne ne comprenait comment tu avais pu encore marcher, nager, danser, avec tes trois prothèses et ta maladie de Forestier, cette calcification intense qui soudait tes vertèbres hérissées en becs de perroquet. Première réussite française de la greffe de la hanche, tu as longtemps fait à ton insu, avec tes radios, l'ouverture des congrès de chirurgie orthopédique. Pour ses trente-six ans de longévité, ta tête de fémur en duralumin méritait d'entrer dans le Guinness des records.*<sup>1204</sup>

Comme ce père courageux et tenace, Hélène est une femme très forte qui ne recule devant aucun obstacle. Plusieurs indices confirment que ce personnage s'inspire du vécu de DVC : Hélène et le père de Van Cauwelaert sont tous les deux qualifiés d'égoïstes.<sup>1205</sup>

L'épisode de la rencontre entre Charles et Edmée rappelle celui de la première rencontre entre René van Cauwelaert et Paule Guigou accompagnée de son amie Simone à Valberg. DVC écrit dans son autobiographie :

*Paule Guigou était venue à la soirée avec son amie Simone : tu invites donc Simone à danser, pour l'interroger sur Miss Gobeuse tout en te montrant sous un jour meilleur : galant, pondéré et le cœur en miettes. Comme tu valsais avec une virtuosité à la douceur exquise, que ne laissait guère soupçonner la brutalité de tes entrées en matière, Simone persuada sa copine d'être aimable avec ce délicieux cavalier surgi tel Zorro de la nuit valbergane.*<sup>1206</sup>

Ce souvenir raconté sans aucun doute par son père à DVC l'a accompagné tout au long de sa vie. Il s'est imaginé ce grand moment qui a permis son existence, ce moment hors du temps relié à une date exceptionnelle, le « 6 février 1954 »<sup>1207</sup> où sa mère se livrait à un concours de gobeuse d'œufs et « reçut sous les acclamations le trophée de Miss gobeuse 1954... »<sup>1208</sup> Cette femme splendide qui à «...vingt-deux ans, sublime étudiante qui faisait tourner toutes les têtes, à la fac de droit comme sur les bateaux de guerre, payait ses études en travaillant chez un shipchandler qui ravitaillait la flotte américaine dans la rade de Villefranche »<sup>1209</sup> a donné une nouvelle vie à René van Cauwelaert.

Cette femme distinguée a donc attiré le père, lui a fait oublier ses « errances suicidaires »<sup>1210</sup> et a fondé une famille avec lui. La narration de l'événement de la rencontre entre Charles et Hélène ressemble à cet épisode. Le fait que la vérité soit révélée au narrateur de la *Demi-pensionnaire*, à travers une photo, rapproche le récit du souvenir vécu par l'auteur. Nous lisons encore dans le Manuscrit :

---

<sup>1204</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>1205</sup> *Ibid.*, p. 7. DVC, *La Demi-pensionnaire*, p. 127.

<sup>1206</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>1207</sup> *Ibid.*, p. 50.

<sup>1208</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>1209</sup> *Ibid.*, p. 50.

<sup>1210</sup> *Ibid.*

**Hélène est debout sur une marche  
de podium, une coupe levée au-dessus  
de la tête. Au second plan, (dans la foule)  
Edmée Edmée Gremain-Lamart, ~~la contemple avec~~  
~~ss dans une en robe de cocktail et capeline~~  
rose, la contemple avec ~~une fierté~~ toute  
la fierté du monde. Le photographe a figé le baiser  
qu'elle lui envoie. Hypnotisé par la scène, n'osant pas me retourner<sup>1211</sup>**

Puis, dans la marge, DVC a rajouté :

**Vers le comptoir, je reste devant le sous immobile devant le sous-verre étiqueté « Hélène  
Ruiz, championne de France 1992 »<sup>1212</sup>**

Un autre indice renforce le lien entre cette photo et l'image-souvenir à laquelle elle fait référence dans la vie de DVC. Il s'agit de la duplicité des personnages féminins. Charles plaisait autant à Edmée qu'à Hélène, de la même façon que René van Cauwelaert plaisait aux deux amies, Paule et Simone, présentes à la soirée.

Dans *Le Père adopté*, DVC raconte :

*En fait, Simone pensait que ton dévolu s'était jeté sur elle ; du coup elle chargeait Paule de lui préparer le terrain, et le malentendu fut un peu long à dissiper.<sup>1213</sup>*

Cette duplicité, DVC la confirme dans le Manuscrit de *La Demi-pensionnaire*. Il dédouble la photo et, en interligne, nous découvrons le rajout ci-dessous (attribuant le titre à l'autre femme) :

**[le même sourire que ce matin, cinquante ou soixante ans « E. Germain, dit l'étiquette. 1ère  
championne de France en voltige aérienne 19 4-5 6.]<sup>1214</sup>**

L'étude génétique nous a permis de dévoiler la face cachée du texte et de comprendre le lien qui existe entre un mot écrit et l'inconscient ou le vécu de l'auteur. Chaque choix est régi par la personnalité de l'auteur, son humeur, son humour et son expérience personnelle avec l'écriture.

Les coulisses du texte montrent au lecteur comment naît chaque phrase, comment s'enchaînent les idées et prennent forme les images. L'étude génétique permet au lecteur, de comprendre la littérature quand il « *Lis tes ratures* ». <sup>1215</sup>

---

<sup>1211</sup> *Op. cit.*, DVC, Le Manuscrit de *La Demi-pensionnaire*, p. 162- 163.

<sup>1212</sup> *Ibid.*, p. 163, championne de France en voltige aérienne alors que la mère de DVC était championne- Miss gobeuse des œufs.

<sup>1213</sup> *Op. cit.*, DVC, *Le Père adopté*, p. 55.

<sup>1214</sup> *Op. cit.*, DVC, Le Manuscrit de *La Demi-pensionnaire*, p. 164.

<sup>1215</sup> Marcel Duchamp, in : *Op. cit.* Almuth Grésillon, *La Mise en œuvre, Itinéraires génétiques*, p. 96.

## **CHAPITRE 3**

### **L'Intertextualité**

## CHAPITRE 3 : L'intertextualité

Étudier l'intertextualité, c'est réfléchir sur le processus de production du texte comme passant par la transformation de textes antérieurs. En ce sens, l'intertextualité n'est pas simplement la présence de la référence à un autre texte mais un véritable mode de production et d'existence du texte. Il ne peut se comprendre que par cette mise en relation, soit de textes différents entre eux (en ce sens le texte serait marqué par une sorte d'hérédité), soit d'un même texte avant et après sa publication.

Dans le même ordre d'idée, le rapport entre les textes n'est plus pensé du texte source vers le texte étudié mais du texte étudié vers ses textes sources. D'autant qu'en utilisant un texte antérieur, l'auteur est libre de modifier le statut de son texte et la lecture qu'on peut en avoir.

Il s'agit donc bien d'un processus complexe que nous nous proposons ici de détailler sous trois angles successifs : l'expérience de la réécriture chez l'auteur-lecteur, les images dans la mémoire et la mémoire des images.

### SECTION 1 : La réécriture de l'Autre

Abordant l'écriture sous divers angles, DVC se livre, dans son autobiographie, à une étude génétique succincte<sup>1216</sup> dans le but de réécrire « *le cahier bleu* »<sup>1217</sup> de son père. Ceci nous permet d'ouvrir la voie à plusieurs questions sur la réécriture en elle-même. Quand pourrions-nous parler de réécriture ? Quelles sont les modalités de cette réécriture chez DVC et quels sont les réels motifs de cette dernière ? Enfin jusqu'à quel point la réécriture fait-elle partie de l'écriture cauwelaertienne et quelle est sa place dans celle-ci ?

#### 3.1.1- Réécriture et émotion

Tout d'abord, nous allons voir ensemble comment DVC appréhende la réécriture. Pour lui, depuis son aspect visuel, un manuscrit révèle un style et dévoile la personnalité de celui qui l'a écrit (DVC accorde beaucoup d'importance à la graphie). Il décrit le manuscrit de son père en disant :

*Il est bleu, marron et vert – une couverture fabriquée par tes soins, avec des bandes horizontales qui évoquent un vieux téléviseur mal réglé. Il est plastifié, granuleux, vraiment moche.*<sup>1218</sup>

---

<sup>1216</sup> Nous venons de voir dans le chapitre précédent en quoi elle consiste.

<sup>1217</sup> *Op. cit.*, DVC, *Le Père adopté*, p. 101.

<sup>1218</sup> *Ibid.*, p. 102.

Plus que la description elle-même, ce qui nous intéresse réside dans la perception du manuscrit par le destinataire. Le lecteur reçoit en même temps la perception de la laideur et l'émotion qu'elle provoque chez le récepteur (en latin, *movere* contient l'idée d'une mise en mouvement).

Almuth Grésillon précise à ce sujet : « *Cette troublante proximité de l'objet manuscrit permet de s'en imprégner émotionnellement.* »<sup>1219</sup>

Nous en concluons que lorsqu'un manuscrit émeut et touche, l'aspect matériel ou visuel, quoique laid, devient à son tour un élément émouvant dans le sens où il provoque une réaction.

L'émotion fascine et change le rapport de tout sujet à l'objet. Elle est mouvement de l'un vers l'autre, de l'un à l'autre, de l'un pour l'autre. Le manuscrit est « *vraiment moche* »<sup>1220</sup> en raison de ses couleurs, de son inexactitude et de son asymétrie ; mais ce qui compte au premier chef, c'est l'amour. Il est fabriqué avec amour, avec cœur : « *fabriqué par tes soins* »<sup>1221</sup> avec tous les moyens possibles et disponibles. L'intérêt porté par la personne pour confectionner à la main ce lieu conçu dans le but d'y déposer son histoire est le fond de cette description.

Enfin ce qui compte le plus réside dans ce que ce lieu (non-lieu) enferme dans son contenu – (le génotexte) : l'hommage aux personnes qui ont donné la vie à son auteur et aux deux femmes qui l'ont marqué. Cette description subjective, chargée d'affects, est doublée d'une description objective qui précise la taille et les parties de ce document. DVC rajoute alors :

*Ton manuscrit, sur papier quadrillé petit format, se compose de cinquante-trois pages, divisées en deux parties. La première se termine par : « la suite après l'opération ». La seconde s'inachève par ces mots : « à terminer quand je repasserai sur le billard. »*<sup>1222</sup>

Certes, DVC réécrit l'objet. Il décrit dans ce passage le support, le volume et les chapitres mais il reprend aussi les mots de son père et les insère dans cette description afin de familiariser le lecteur avec le style de ce dernier et lui permettre un contact direct avec ses propres mots. Le manuscrit est doublement décrit : d'un côté DVC précise la forme, d'un autre, il s'attarde sur le contenu.

La description se veut objective, mais elle porte en elle des ellipses, des manques que le (ré)écrivain, à savoir le fils DVC, vient compléter avec une focalisation interne et par un récit homodiégétique (par conséquent de façon subjective).

Alain Tassel écrit dans l'avant-propos d'une étude sur l'intertextualité :

*Elles (en parlant des études sur l'intertextualité) nous invitent à voir comment le texte-récepteur intègre le texte-source dans sa propre logique, dans son propre mouvement, pour fonder sa spécificité. Qu'il se présente sous forme de relations de « coprésence » ou de « dérivation », le processus intertextuel ne réduit pas la littérature à un statut purement ludique. Il irrigue l'espace littéraire par l'énergie qui l'anime, une énergie puisée dans la dialectique de*

<sup>1219</sup> *Op. cit.*, Almuth Grésillon, *La Mise en œuvre, Itinéraires génétiques*, p. 37.

<sup>1220</sup> *Op. cit.*, DVC, *Le Père adopté*, p. 102.

<sup>1221</sup> *Ibid.*

<sup>1222</sup> *Ibid.*



*l'appropriation et de la transmutation. Il permet ainsi à l'écrivain de se frayer une voie singulière, à la faveur de cette rencontre avec une œuvre antérieure par rapport à laquelle sa manière se détermine et se forme.*<sup>1223</sup>

Il s'agit avant tout, dans une intertextualité d'une « voie singulière », une vision personnelle qui naît lors de la rencontre et qui mobilise les forces et les énergies pour une « appropriation » subjective et individuelle ainsi qu'une « transmutation », chez DVC, favorisée par l'émotion et motivée par l'amour.

Tout écrit exige des efforts particuliers de déchiffrement et d'appréhension, surtout après la disparition de la personne qui pourrait l'expliquer et éclairer le sens de ce qui y est écrit. DVC écrit sur un ton moqueur : « ... tu écrivais tellement petit que j'ai dû finalement aller chez l'ophtalmo pour arriver à te déchiffrer. »<sup>1224</sup>

L'écriture paternelle est tellement forte qu'elle atteint les yeux et le sens de la vue. Le terme « déchiffrer » est utilisé dans sa double sémantique : connaître les lettres, les signes pour qu'ensuite le lecteur puisse accéder au sens et au texte.

Ce passage transmet au lecteur la difficulté de la tâche de la réécriture et diffuse un malaise ressenti par l'écrivain, du fait de plonger dans l'intimité du père. Il met l'écrivain dans une situation œdipienne : Œdipe ne s'est-il pas crevé les yeux après avoir appris que Laïos était son père et que Jocaste était sa mère ?

Nous supposons alors que le cahier bleu renferme des passages que DVC a passés sous silence et n'a pas révélés pour des raisons d'ordre privé. Alors, est-il vraiment fidèle et authentique par rapport au texte de départ ? Parvient-il (et est-ce son intention) à nous transmettre le texte sans le passer par le filtre de son regard, de sa critique, et de sa censure ? Ces questions restent pratiquement sans réponse exacte, mais des indices montrent que la réécriture cauwelaertienne est subjective.

En fait, il semble que DVC essaie de s'effacer et d'être le plus transparent possible afin de transmettre le texte original avec le plus d'authenticité. Il écrit : « allez, je te passe la plume en recopiant ces petits mots serrés, penchés, réguliers comme des vaguelettes, (...) »<sup>1225</sup>

Puis il recopie le texte paternel en italiques<sup>1226</sup>. Il cite donc le texte de départ et « l'intègre dans sa logique »<sup>1227</sup>. Il s'agit en effet d'une continuité par le biais du collage, tout en signalant et délimitant le texte premier sans aller jusqu'à l'« absorption »<sup>1228</sup> puisque, dès le départ, DVC nous explique l'entreprise qu'il a l'intention d'entamer.

Enfin, il se livre à ce travail dans deux buts : d'un côté, le jeu, et dans ce cas son partenaire ciblé est le lecteur ; et d'un autre côté le sérieux, et la gravité exigée est alors en rapport avec l'origine - l'écrivain

<sup>1223</sup> Textes réunis par Alain Tassel, *Nouvelles approches de l'intertextualité*, Nice, Presses Universitaires de Nice Sophia-Antipolis, 2001, p. 7.

<sup>1224</sup> *Op. cit.*, DVC, *Le Père adopté*, p. 102-103.

<sup>1225</sup> *Ibid.*, p. 123.

<sup>1226</sup> *Ibid.*, p. 123-125.

<sup>1227</sup> Sophie Rabau, *L'Intertextualité*, Paris, Flammarion, 2002, p. 18.

<sup>1228</sup> *Ibid.*

original - qui demande la promesse d'inscrire l'histoire personnelle quelque part : « *écris-moi leur histoire, pour que les gens sachent* »<sup>1229</sup> dit ce dernier.

DVC se livre par le procédé de reprise à une « proximation » (terme de Genette<sup>1230</sup>) et à une « *actualisation du texte* »<sup>1231</sup> de son père. Il procède au « *croisement* »<sup>1232</sup> des deux textes qui se rejoignent et se répondent. Et l'écrivain reste quand même présent car le lecteur perçoit à travers lui la réalité telle qu'il la voit.

Le premier texte est présenté au lecteur de manière fragmentée, avec des commentaires et des rajouts, qui comblent les silences et détaillent les épisodes oubliés.

Sophie Rabau explique justement : « *l'intertextualité est en outre le retour du même sous la plume de l'autre.* »<sup>1233</sup>

Les mêmes épisodes sont quelquefois racontés du point de vue du fils et forment un écho à la parole du père et sa version (vision) des choses. Ceci crée un lien entre la réécriture et la question identitaire.

Dans le but de mieux se comprendre, DVC et son lecteur ont intérêt à faire une lecture du texte second, guidée par la lecture du document original qui permettra de déceler l'origine de certaines spécificités scripturales. D'autant plus que l'intertextualité « (...) *oblige à trancher entre le même et l'autre, à poser la question de l'identité de l'auteur et de l'œuvre.* »<sup>1234</sup>

La personnalité bâtarde de l'écrivain donne une idée de sa réécriture. Dans un passage de son roman *Corps étranger*, le personnage confirme : « *L'homme que j'ai sous les yeux ne lui doit rien ; tout ce que je suis devenu relève de ma famille adoptive.* »<sup>1235</sup>

À l'instar des personnages, les emprunts textuels se fondent et s'intègrent dans le nouveau texte, adoptent le style et en prennent l'apparence, et les traits d'héritage du premier géniteur deviennent méconnaissables. DVC explique : « *c'est drôle, cette sensation que tu écris par-dessus mon épaule, depuis que je pille ton cahier bleu.* »<sup>1236</sup>

La présence de l'écrivain original est tellement ressentie que DVC se sent en train de « *piller* » l'œuvre de son père, de plagier sa mémoire, de s'emparer de sa vie. Il transcrit en italiques les paroles de son père « *pour reprendre ses (tes) termes* »<sup>1237</sup> dit-il. Ensuite, dans la page suivante, il écrit : « *je laisse la conclusion du premier veuvage d'Hortense à tes pattes de mouches du cahier bleu.* »<sup>1238</sup>

---

<sup>1229</sup> *Op. cit.*, DVC, *Le Père adopté*, p. 100.

<sup>1230</sup> *Op. cit.*, Sophie Rabau, *L'Intertextualité*, p. 20.

<sup>1231</sup> *Ibid.*

<sup>1232</sup> *Ibid.*

<sup>1233</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>1234</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>1235</sup> *Op. cit.*, DVC, *Corps étranger*, p. 65.

<sup>1236</sup> *Op. cit.*, DVC, *Le Père adopté*, p. 122.

<sup>1237</sup> *Ibid.*, p. 114.

<sup>1238</sup> *Ibid.*, p. 115.

Le roman naît de la fusion des deux écrits.

« Ces pattes de mouche irrégulières »<sup>1239</sup>, « cette écriture d'avant qui lui (me) paraît à présent déguisée »<sup>1240</sup> est l'écriture paternelle. Le lecteur a l'impression de se trouver face à la collaboration de deux auteurs, à une complicité et un travail commun. L'un raconte, l'autre comble les lacunes, rajoute, se souvient et complète sans prendre la place de l'autre, et sans s'appropriier sa fiction, ni camoufler sa présence.

D'ailleurs au chapitre onze du *Père adopté*, DVC narre l'épisode de l'opération du père, jusqu'à la reprise de l'écriture par ce dernier. Il reconstitue ainsi les divers événements du texte paternel et réinsère l'ellipse. Il dépasse, bouscule la chronologie même, pour « établir entre les textes des réseaux qui n'ont rien de linéaire et font des œuvres littéraires le bien commun de plusieurs écrivains »<sup>1241</sup>, comme l'explique Sophie Rabau et ce, en admettant que la réalité chez DVC s'est faite texte.

### 3.1.2- Réécrire et co-naître

Quand DVC cite, il essaie de créer un trait d'union entre le lecteur et l'écrivain, sans se prétendre pédant, ni se montrer érudit. Dans *Corps étranger*, la lectrice explique la citation chez le personnage-romancier de la manière suivante :

*Vous ne « citez » pas pour en mettre plein la vue, ou pour créer une distance avec les moins-que-vous. Non, vous mettez des guillemets comme on tend la main, pour faire découvrir quelque chose qui rapproche deux êtres qui ne se connaissent pas.*<sup>1242</sup>

Les expressions employées dans cette phrase ne concernent pas uniquement le personnage-écrivain, mais correspondent également à DVC. Il tend la main à la fois au lecteur et à l'écrivain original et « rapproche deux êtres qui ne se connaissent pas » voire trois êtres (l'écrivain, le réécrivain et le lecteur). Il respecte son rôle d'intermédiaire et joue le rôle d'initiateur qui transmet un savoir et le partage.

De surcroît, DVC dissémine dans ses œuvres des commentaires graphologiques. Il écrit dans *Corps étranger* : « ...j'écris au stylo-bille, en déformant soigneusement les caractères (...) »<sup>1243</sup> Il attribue en fait à l'écriture (au sens de forme des lettres) une importance cardinale dans la construction de l'image de son producteur et sa personnalité, cette personnalité que le personnage essaie de camoufler par une « écriture " déguisée " »<sup>1244</sup>. Le lecteur est attentif à ceci. D'ailleurs, la lectrice dans le roman réclame :

<sup>1239</sup> *Op. cit.*, DVC, *Corps étranger*, p. 153.

<sup>1240</sup> *Ibid.*

<sup>1241</sup> *Op. cit.*, Sophie Rabau, *L'Intertextualité*, p. 14.

<sup>1242</sup> *Op. cit.*, DVC, *Corps étranger*, p. 105.

<sup>1243</sup> *Ibid.*, p. 97.

<sup>1244</sup> *Ibid.*

*Sans vouloir jouer les graphologues, il me semble que votre écriture a changé, depuis la première lettre. Que vous êtes (...) comment dire ? Un peu plus vous-mêmes, un peu plus l'idée que je m'étais faite de vous.*<sup>1245</sup>

Le changement de forme des lettres pourrait être révélateur et fonctionner tel un miroir d'une évolution dans le comportement de l'auteur et son humeur. Ainsi, la modification de l'écriture des lettres correspondrait à l'humeur tout d'abord timide puis fière et confiante de DVC. Ce dernier écrit notamment :

*(...) Je mesure que mon désir de voir s'incarner l'écriture ronde sur papier jaune n'est pas totalement platonique. Cette figure un peu ingrate... elle ressemble au fond des lettres que j'ai reçues... elle est le contraire de la Karine que j'ai imaginée.*<sup>1246</sup>

Ainsi, le commentaire graphologique dans *Le Père adopté* permet d'esquisser la personnalité du père tel qu'il est ultérieurement décrit dans ce roman. Au-delà du texte, le lecteur se familiarise avec l'auteur grâce aux différentes formes de la graphie.

Le fait de choisir des adjectifs « serrés », « penchés », « réguliers » est une manière d'influencer la graphie et révèle le caractère affectueux de l'auteur qui les emploie. Cet homme qui, malgré les différents rôles qu'il a joués dans la société, a su rester humble et conforme, égal à lui-même. D'ailleurs, cette graphologie est détaillée par DVC qui en analyse divers signes. Il écrit par exemple :

*Il y avait, dans tes points de suspension, toute l'affection patiente et attentive que j'éprouve aujourd'hui pour toi, depuis que tu as cessé d'être un simple mortel.*<sup>1247</sup>

Il parle de l'affection qu'il ressent et qui émane à son tour de l'écrit et des signes eux-mêmes. En réalité, l'affection met le point sur l'osmose entre les deux hommes qui se réalise par le biais du manuscrit. Partant, cette phrase explique de façon sous-entendue le lien fort qui existe entre le manuscrit et la mort, ou plutôt la continuité.

Le fils raconte la vie de son père, et jusqu'au décès de ce dernier. Ce faisant, il ravive sa mémoire, et le texte qui sert à cet effet, devient un moyen de perpétuer la mémoire et d'une certaine façon la vie et la présence du père disparu.

Les traces d'une existence, qui se trouvent dans l'écriture (le terme grec *graphein* contient l'idée de laisser une marque ou une entaille), ces mots qui affranchissent le temps et transcendent la mort constituent des éléments mnésiques éternels grâce auxquels toute (re)lecture se transforme en une véritable réactivation du passé.

Puisqu'en dehors du texte il n'y a que du texte, après la mort, la vie humaine devient texte chez DVC, ou plutôt le texte englobe une réalité, une vie et la transmet.

---

<sup>1245</sup> *Ibid.*, p. 125.

<sup>1246</sup> *Ibid.*, p. 160.

<sup>1247</sup> *Op. cit.*, DVC, *Le Père adopté*, p. 152.

DVC utilise l'intertextualité dans le cadre d'un roman autobiographique. Le lecteur en l'occurrence rencontre une réalité, il rencontre une vie et rencontre l'écrivain. Mais, cette réalité et cet écrivain sont faits textes, donc ils accèdent à l'immortalité.

Un manuscrit, selon la description de DVC, est un corps qui respire et vit. Il écrit :

*Au bout de dix pages, je sais si un roman a été fabriqué sur écran. On ne sent pas la rature, la surcharge, le rajout dans les marges, l'oreille qui cherche, la main qui hésite, la vie.*<sup>1248</sup>

DVC s'intéresse à la manière par laquelle un texte prend naissance et évolue jusqu'à sa forme finale. Ceci montre bien que les théoriciens du groupe « Tel Quel »<sup>1249</sup> ont raison quand ils « *pensent le texte comme un élément actif* ». <sup>1250</sup> Le texte renaît et se recrée avec chaque écriture « *...parce qu'un texte représente ses propres sources, on peut même dire qu'il invente ses origines, et donc se produit effectivement lui-même.* »<sup>1251</sup>

Le manuscrit accompagne l'écrivain et témoigne des différents moments de sa vie et des différentes étapes de sa genèse. Chaque événement est susceptible de l'affecter et de transformer ses épisodes, dépendant des fluctuations de l'âme et des désirs de l'inconscient ainsi que de tous les facteurs extérieurs. Le texte en effet porte les traces des événements qu'il traverse. DVC écrit :

*Je pense que tu as renversé un yaourt sur ta page 45*<sup>1252</sup>. [...] *Les mots délavés me privent d'un paragraphe intitulé : Encore un prétendant pour ma mère !*<sup>1253</sup>

Voilà un cahier qui est encore nourrisson, qui se nourrit de yaourt dérivé du lait ! Comme par hasard, la goutte de lait tombe sur la page quarante-cinq. Quand DVC écrit ce passage, il a quarante-cinq ans<sup>1254</sup>. C'est comme si le jour où il perdait son père, ses 45 ans tombaient dans l'enfance.

<sup>1248</sup> *Op. cit.*, DVC, *Corps étranger*, p. 9.

<sup>1249</sup> La notion d'intertextualité est apparue à la fin des années 1960 au sein du groupe Tel Quel. Julia Kristeva définit l'intertextualité comme une « interaction textuelle » qui permet de considérer « les différentes séquences (ou codes) d'une structure textuelle précise comme autant de *transforms* de séquences (codes) prises à d'autres textes. » Le texte littéraire se constituerait donc comme la transformation et la combinaison de différents textes antérieurs compris comme des codes utilisés par l'auteur.

<sup>1250</sup> *Op. cit.*, Sophie Rabau, *L'Intertextualité*, p. 25.

<sup>1251</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>1252</sup> Un manuscrit est un corps vivant, qui porte les traces de son évolution et de ce qu'il vit. Dans *Cheyenne* également, le manuscrit qui accompagne l'adolescent-voyageur est affecté par le périple. Il porte les traces de vomissements survenant lors d'un malaise de la voisine de siège de l'écrivain en herbe dans l'avion. Dans *Cheyenne*, *op. cit.*, DVC écrit ce passage ressemblant à celui du *Père adopté* qui semble en être une réécriture : « J'ai redescendu ma tablette pour constater les dégâts. J'avais la soixante-douze barrée d'un filet jaune à grumeaux verts, et tout le dernier tiers était plié en travers par la brusquerie de l'hôtesse. Mais, d'un autre côté, ça faisait vécu. », (p. 20)

<sup>1253</sup> *Op. cit.*, DVC, *Le Père adopté*, p. 129.

<sup>1254</sup> Ce passage nous rappelle un autre qui lui ressemble, écrit dans *Cheyenne*. L'écrivain parle de son propre manuscrit dans ce roman-là, qui subit un sort presque pareil que supra : « j'avais la soixante-douze barrée d'un filet jaune à grumeaux verts, et tout le dernier tiers plié en travers par la brusquerie de l'hôtesse » écrit-il, *Cheyenne*, *op. cit.*, p. 21. Anne-Marie Gignoux explique dans un travail de recherche : « D'autres types de réécriture fonctionnent de façon tout à fait similaire à la réécriture intertextuelle. Ce sont toutes les réécritures de soi, qu'il s'agisse de réécritures d'un livre à un autre ou encore à l'intérieur d'un même livre, d'un chapitre à l'autre », Anne-Marie Gignoux, « De l'intertextualité à la réécriture », in : Textes réunis par Alain Tassel, *Nouvelles approches de l'intertextualité*, *op. cit.*, p. 64. Il s'agit, par conséquent, dans la réécriture cauwelaertienne, d'une « réécriture de soi ».

Une autre coïncidence attire l'attention : le paragraphe estompé concerne le « prétendant de la mère ». Or, nous le savons, la lecture de DVC privilégie une « *approche psychanalytique où l'intertexte devient un synonyme d'inconscient.* »<sup>1255</sup> Encore une fois, le triangle œdipien pose problème et mérite d'être dissimulé.

Ceci touche au cœur de la question de la réécriture : réécrire consiste-t-il à recopier et répéter tels quels, les éléments d'un écrit ou bien à interpréter, modifier et sélectionner dans les écrits passés, ce qui en constitue le fondement, fût-il inconscient ?

« *Chaque texte transforme les autres qui le modifient en retour* »<sup>1256</sup> répond Sophie Rabau dans son étude sur l'intertextualité.

DVC nous donne sa vision des choses : tout en étant transparent et franc, il rajuste certains épisodes, et certains passages subissent des remaniements afin de devenir des éléments adaptés au genre romanesque. N'oublions pas que l'auteur est toujours le premier lecteur et en ce sens, la recherche de la « trace intertextuelle » à l'échelle de la phrase, du fragment ou du texte bref, est liée à un mécanisme de lecture propre au texte littéraire. Le lecteur identifie le texte comme littéraire parce qu'il perçoit « *les rapports entre une œuvre et d'autres qui l'ont précédée ou suivie.* » C'est pourquoi la dimension d'intertextualité est si importante chez DVC.

Si le lecteur retrouve l'auteur et la réalité dans le texte cauwelaertien, il ne s'agit pas de l'auteur réel, l'être vivant que les proches connaissent dans la vie réelle, ni de la réalité telle quelle, mais d'un auteur et d'une réalité textuels, des « *biographies imaginaires* »<sup>1257</sup> qui correspondent à l'image « *sincère sans être vraie (vrai)* »<sup>1258</sup> qu'espère donner l'écrivain de sa réalité et de sa vie.

Dans *Corps étranger*, le personnage affirme : « *c'est l'apparence que je vais essayer de donner à Richard pour correspondre à l'image qu'elle s'en est faite.* »<sup>1259</sup>

En parallèle à cette affirmation, nous pouvons citer les propos de Marcel Schwob (expliqués par Sophie Rabau) que nous partageons :

*Bien souvent le discours que nous tenons sur l'auteur n'est pas un retour au monde réel, une échappée hors du texte, mais une image que nous construisons à partir de ses propres textes.*<sup>1260</sup>

Ceci est vrai pour l'autobiographie cauwelaertienne et même pour l'inconscient que nous supposons dévoilé dans l'écriture de DVC. L'écrivain invente une fiction et ensuite, il essaie de confondre la réalité avec celle-ci et de faire coïncider cette réalité avec elle et non l'inverse parce qu'il dit (nous l'avons expliqué) : « *Un véritable écrivain est le produit de ses mots* »<sup>1261</sup>

---

<sup>1255</sup> *Op. cit.*, Sophie Rabau, *L'Intertextualité*, p. 22.

<sup>1256</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>1257</sup> *Ibid.*, p. 203.

<sup>1258</sup> *Op. cit.*, DVC, *Corps étranger*, p. 86.

<sup>1259</sup> *Ibid.*, p. 130.

<sup>1260</sup> *Op. cit.*, Sophie Rabau, *L'Intertextualité*, p. 203.

<sup>1261</sup> *Op. cit.*, DVC, *Corps étranger*, p. 124.

Par exemple, son personnage dans *Corps étranger* se transforme pour coïncider avec l'image que sa lectrice attend de lui. Il déclare être « *l'imposture dont elle était la cause* »<sup>1262</sup>. Il raconte :

*Ou bien j'arpentais les Puces, achetant au hasard... des accessoires d'ancien jeune homme, des éléments de décor qui peu à peu composaient comme une œuvre. Une histoire en gestation. En tout cas, un cadre de vie.*<sup>1263</sup>

Sur ce rapport d'intertextualité, Sophie Rabau explique encore :

*Les textes se comprennent les uns par les autres et chaque nouveau texte qui entre dans ce système le modifie, mais n'est pas le simple résultat des textes précédents, il est à la fois leur passé et leur futur (...)*<sup>1264</sup>

DVC écrit : « *j'ai raconté cette scène*<sup>1265</sup> dans *Cheyenne*, en 1993. *Je l'avais un peu enjolivée.* »<sup>1266</sup> « Enjoliver » pour DVC veut certainement dire ajouter sa signature, son style à la fois humoristique, policier et estampillé par le thème de la naissance. Le résultat est que la réécriture mâline l'écriture pour donner un texte nouveau qui, à l'instar du personnage cauwelaertien, n'est ni l'un ni l'autre, mais un être nouveau, mélange des deux.

Le texte cauwelaertien dans *Le Père adopté*, vu les circonstances de la rédaction, à la fois dérive du texte paternel et l'inclut.<sup>1267</sup> De toute sa vie, et face à la demande pressante de son père de continuer, « *À toi de continuer. Sers-t-en pour un livre* »,<sup>1268</sup> il n'a agi qu'après le décès de ce dernier. Cela accorde à la réécriture une symbolique : c'est « *une dette* »<sup>1269</sup>, une « *promesse* »<sup>1270</sup> dit-il. C'est sa manière de prolonger la vie de son père, de revivre dans ses pas et raviver sa mémoire, retracer son histoire et reconstruire son monde qui risque de s'effacer petit à petit s'il ne l'immortalise pas sur le papier, comme le ferait une vieille photographie mise dans un cadre. Il écrit au milieu de son roman :

*« À ma mère », disent tes mots penchés sur la page de garde. J'ai envie de répondre : « À ta mère », comme si nous trinquions à sa santé.*<sup>1271</sup>

Cette phrase résume ce que ressent DVC lors de la réécriture : Il revit chaque mot comme une communion avec le père, comme une cérémonie d'échange et de convivialité. Toute écriture est bien selon lui « *une seconde existence* »<sup>1272</sup>, « *une seconde vie offerte à ses (vos) personnages* ». <sup>1273</sup>

---

<sup>1262</sup> *Ibid.*

<sup>1263</sup> *Ibid.*, p. 123.

<sup>1264</sup> *Op. cit.*, Sophie Rabau, *L'Intertextualité*, p. 15.

<sup>1265</sup> Il s'agit de l'épisode où il décrit son père qui faisait face à sa maladie et sa douleur. « J'écrivais: "Il riait, comme toujours, pour ne rien laisser voir. Mais je sentais brûler entre nous ses rêves de marine de guerre, de théâtre, de fictions, ses concessions successives qui avaient alimenté paradoxalement son rayonnement de joyeux drille, parce que la vie lui avait suffisamment pris pour qu'il décidât de garder quelque chose à donner." » dit-il dans *Le Père adopté*, *op. cit.*, (p.177). Nous voyons ici que dans le but de faire comprendre au lecteur de l'œuvre suivante de quelle scène il s'agit, l'auteur a importé dans son nouveau texte l'épisode du texte précédent. Il cite entre guillemets ce qu'il a écrit dans *Cheyenne*.

<sup>1266</sup> *Op. cit.*, DVC, *Le Père adopté*, p. 177.

<sup>1267</sup> *Op. cit.*, Sophie Rabau, *L'Intertextualité*: « Genette [...] n'appelle plus intertextuelles mais transtextuelles », p. 17.

<sup>1268</sup> *Op. cit.*, DVC, *Le Père adopté*, p. 103.

<sup>1269</sup> *Ibid.*, p. 100.

<sup>1270</sup> *Ibid.*

<sup>1271</sup> *Ibid.*, p. 152.

### 3.1.3- Réécrire la vie

Un autre roman aborde le sujet de la réécriture tout en explicitant ce que représente celle-ci pour DVC. Il s'agit de *Corps étranger* où l'écrivain est à la fois romancier et critique littéraire. Ces deux métiers sont présentés comme étant antinomiques, tels qu'ils sont dans l'esprit de DVC qui a expérimenté les deux.<sup>1274</sup> Son personnage le regrette en disant :

*Le critique le plus intransigent de Paris a publié jadis sous le manteau un roman dans une collection rose, (...)*<sup>1275</sup>

Le romancier, magnifié, rêveur et créateur est incompatible avec le journaliste critique qui se livre parfois à des actes « ignobles » afin de gagner sa vie. Le critique finit par être déchu à cause de « *cette méchanceté résignée* »<sup>1276</sup> qui le gagne, « *ce personnage de misanthrope donneur de leçons derrière lequel* »<sup>1277</sup> il se cache et s'abrite.

Certes, le travail sérieux et imposant du critique pourrait être entaché par la production d'un roman d'amour médiocre, mais DVC nous montre aussi que le métier de critique n'est pas assez respectable non plus. Alors que le romancier éblouit le lecteur par le rêve, le critique casse et détruit le rêve de l'écrivain par le commentaire. Le critique fait honte à l'écrivain, déshonore le métier ; l'écrivain humilie le critique et est démerité à ses yeux, à cause des histoires d'amour irréelles. Le narrateur de *Corps étranger* avoue :

*Eh oui, mes amis, l'auteur de La Princesse des sables, c'était moi. Le même qui avait chambré de si merveilleux stylistes, pourfendu sans vergogne tant d'écrivains à nègres, confondu des dizaines de plagiaires (...)*<sup>1278</sup>

Juger les autres devient pour cet homme comme lapider Marie-Madeleine<sup>1279</sup> : comment ose-t-il jeter la pierre contre des écrivains alors qu'il a lui-même publié un roman ayant des vices et des défauts ?

La réécriture consiste en un jeu : il s'agit d'une reconstitution, d'un déchiffrement, d'une interprétation des énigmes et d'une invention de la suite de celles-ci. Or, l'écriture cauwelaertienne fonctionne précisément de cette façon. DVC explique :

---

<sup>1272</sup> *Op. cit.*, DVC, *Corps étranger*, p. 126.

<sup>1273</sup> *Ibid.*, p. 125.

<sup>1274</sup> Cf., *Franceinter.fr*, une brève carrière de critique littéraire pour enfants à Fr3 Côte d'Azur.

<sup>1275</sup> *Op. cit.*, DVC, *Corps étranger*, p. 46.

La lettre envoyée par une lectrice (Karine) à l'écrivain de ce roman unique *La Rose de sable* (qu'il avait écrit il y a une vingtaine d'années) le met mal à l'aise puisqu'il la reçoit alors qu'il travaille dans la critique littéraire et doit sembler intransigent. Il a peur que le milieu littéraire l'apprenne et « se délecte » à lui jeter la pierre pour un roman à l'eau de rose, probablement une « erreur de jeunesse » pour lui.

<sup>1276</sup> *Ibid.*, p. 67.

<sup>1277</sup> *Ibid.*

<sup>1278</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>1279</sup> *La Bible* : Parole de Jésus « *que celui qui n'a jamais péché lui jette la première pierre !* »



[...] *J'arrondis mes fins de mois en réécrivant incognito -désécrivain, plutôt- des morceaux de scénarios, resserrant les boulons (...)*<sup>1280</sup>

Les préfixes rajoutés au mot « écrire » signalent l'opposition qui existe dans l'acte même de réécrire. Il s'agit de démonter un texte puis de le monter afin de lui donner une forme nouvelle, un sens nouveau. À partir d'un texte, qui se transforme et se défait, renaît un autre. Les dérivés du mot « écrire » montrent, par analogie, que la critique et toute autre écriture (nouveau montage à son tour) qui découle d'un quelconque texte écrit en est dérivée. La réécriture<sup>1281</sup> consiste en un travail mécanique et une herméneutique<sup>1282</sup> dans le sens où *hermeneuein*, c'est expliquer, donc chercher.

DVC opte pour la comparaison fructueuse entre la lecture et la mécanique. Il écrit au sujet du professeur de latin (personnage du roman) qui lui a appris la vraie lecture :

*Son cours était comme un atelier de mécanique où nous retroussions nos manches pour démonter un texte, examiner les pièces, les remettre en état et les replacer dans leurs fonctions.*<sup>1283</sup>

Or selon Martin Walser : « *Lire et écrire sont une même expérience* ». <sup>1284</sup>

En effet, au delà des divergences qui existent entre ces deux activités, nous considérons les cheminements qu'une personne vit à travers ces deux expériences comme quasiment identiques. L'écrivain et le lecteur, dans ces deux procédés différents, s'identifient à des êtres fictifs, échappent momentanément à la réalité et au temps, et apprennent sur l'homme et la vie.

Par conséquent, dans le passage cité plus haut, DVC détaille les trois grandes étapes de la réécriture à savoir : démonter le texte, examiner les éléments dans leur homogénéité ou hétérogénéité puis juger et interpréter. En fait il s'agit avant tout, pour toute réécriture, d'une relecture qui, soit emporte le texte hors du contexte de sa production, soit le remet dans le contexte qui l'a produit afin de le comprendre. Le personnage de DVC (Frédéric Dard) explique :

*J'avais tellement peur d'être déçu, de poser sur mes phrases adolescentes un regard critique, un œil narquois, de me dire « ce n'était que ça ».*<sup>1285</sup>

Regarder avec du recul est le cœur de la critique et de la réécriture.

---

<sup>1280</sup> *Op. cit., Corps étranger*, p. 99.

<sup>1281</sup> « La réécriture ou réécriture est "l'action, le fait de réécrire", c'est-à-dire de "donner une nouvelle version d'un texte déjà écrit" ou de "réinventer, donner une nouvelle version de quelque chose" (trésor de la langue française, Gallimard, 1990) », Gignoux, Anne-Marie, « De l'intertextualité à la réécriture », in : Textes réunis par Alain Tassel, *Nouvelles approches de l'intertextualité*, *op. cit.*, p. 60.

<sup>1282</sup> L'herméneutique est l'étude des principes et méthodes de l'interprétation.

<sup>1283</sup> *Ibid.*, p. 111.

<sup>1284</sup> Walser, Martin, in : Almuth Grésillon, *La Mise en œuvre, Itinéraires génétiques*, *op. cit.*, p. 44.

<sup>1285</sup> *Op. cit.*, DVC, *Corps étranger* ; Le narrateur, après avoir reçu la lettre d'une lectrice, redécouvre son roman de jeunesse. Il replonge dans cet ancien livre, relit son vieux texte. « Mon Dieu, Dominique... J'ai tout oublié. Tout. » crie-t-il. Il ne reconnaît plus son écriture ni son style. Il rajoute : « Je pensais qu'il me faudrait un effort pour me remettre dans la peau de Richard Glen (il s'agit de son pseudonyme), pour comprendre l'état d'esprit de ma lectrice, déchiffrer le sens de son appel. Et je me retrouve spontanément en train d'imaginer, comme il y a vingt-trois ans, le déroulement d'une histoire que j'ai l'impression de n'avoir pas encore écrite. », p. 70.

Néanmoins, la réécriture chez DVC consiste aussi en un jeu. Il ne faut pas oublier pour lui cette dimension ludique de la réécriture. Elle apparaît dans cette autre comparaison formulée par DVC : « *Comme ces enfants qui empruntent des objets au salon pour aller meubler leur cabane dans le fond du jardin.* »<sup>1286</sup>

Tout récrivain devient un enfant devant le texte qui lui plaît, et dont il emprunte des idées et s'inspire, afin de reconstituer son texte, et DVC de dire :

*Finalemment le roman n'était qu'une matière première, dont on pouvait se dispenser au profit de ses produits dérivés.*<sup>1287</sup>

La réécriture a un rôle positif dans la diffusion du texte et son déploiement.

Cependant, la critique négative se classe, elle, dans la catégorie déchu de la réécriture parce qu'elle amenuise l'écriture en passant sous une loupe grossissante ses défauts, au lieu de trouver ce qui la rend populaire et d'encourager ses points forts. Elle influence la réception et affecte le public.

Le plagiat est aussi un autre sujet important abordé par DVC dans plusieurs romans. Il est, selon lui, à double tranchant. Frédéric, le personnage de *Corps étranger* dit : « *Je pompais mes congénères comme j'avais dû auparavant les inspirer, c'est tout.* »<sup>1288</sup> Le mot « pomper » utilisé dans le sens de plagier, va au-delà du mot s'inspirer. Il est en opposition avec « inspirer », et évoque l'idée d'une vie qui est comme retirée. Concrètement, l'écrivain épuise le texte, il le tue<sup>1289</sup> comme auparavant, il l'avait créé.

En revanche l'écrivain reconnaît au plagiat ses « *bienfaits paradoxaux.* »<sup>1290</sup> C'est pourquoi chez DVC la réécriture est une vraie problématique :

*Le problème n'est pas de savoir si Homère a existé, quel homme il fut ou combien ils étaient, mais de se demander : qu'est-ce qui ne fait pas Homère dans le texte ?*<sup>1291</sup>

Cette méthodologie que le personnage apprend par la lecture des textes anciens constitue l'essentiel de la question de la réécriture. Son professeur de grec et latin, le traducteur des grands textes qui lui « *vendit sa bibliothèque et les murs alentour pour le tiers de leur valeur, et disparut* »<sup>1292</sup> s'inspire du vrai professeur de DVC qui a joué un rôle important dans la façon avec laquelle il aborde un texte et le lit. Comme son personnage, après maints exercices de réécriture, nous trouvons que DVC préfère « *rester saltimbanque* »<sup>1293</sup> entre ces murs « *sans les marquer de sa propre empreinte* »<sup>1294</sup>. Il préfère transmettre la

---

<sup>1286</sup> *Ibid.*, p. 109.

<sup>1287</sup> *Ibid.*, p. 95.

<sup>1288</sup> *Ibid.*, p. 95.

<sup>1289</sup> Jacques Dubois, en parlant de la réécriture du texte (textes possibles) évoque un « attentat », in : Marc Escola, *Théorie des textes possibles, op. cit.*, p. 27. « Qu'en est-il au sujet du plagiat ? Nous pensons qu'il s'agit d'attenter à la fois au texte d'origine et à son auteur. »

<sup>1290</sup> *Op. cit.*, DVC, *Corps étranger*, p. 112.

<sup>1291</sup> *Ibid.*

<sup>1292</sup> *Ibid.*, p. 113 ; Le professeur s'appelle Monsieur Coutanceau (p. 109).

<sup>1293</sup> *Ibid.*, p. 87.

<sup>1294</sup> *Ibid.*

culture dont il a héritée et qui le dépasse parce qu'elle reste pour lui une bibliothèque « *dont le classement demeure un mystère* »<sup>1295</sup> ...

Sophie Rabau écrit dans son livre (au sujet de la réécriture) :

*... le lecteur, devra se placer sub specie aeternitatis, dans une perspective où présent et passé interagissent l'un sur l'autre.*<sup>1296</sup>

Sans doute, un regard à travers le temps est nécessaire sur les actions dans leur éternel retour, pour que les mythes dans les romans de DVC soient accessibles aux lecteurs et que les métaphores obsédantes dessinent leurs trajectoires. Ce regard accrédite l'écrivain qui devient à son tour « *uchronique* »<sup>1297</sup> parce qu'il se laisse émouvoir pour écrire. Le personnage cauwelaertien affirme :

*Je veux qu'elle croie à Richard Glen. Qu'elle m'aide à construire cette deuxième existence qui seule peut constituer pour moi aujourd'hui un avenir, c'est-à-dire une façon de repartir en arrière.*<sup>1298</sup>

Le moment de l'écriture, ou de la réécriture, devient un moment où le passé et le futur se rencontrent au présent.

D'un autre côté, selon DVC, l'écrivain est un homme qui a de l'autorité, il est capable de modifier la fin, la réécrire et la changer, non dans les limites du fantastique, mais dans le cadre des textes possibles. DVC écrit :

*Prenez le pouvoir ! Réécrivez l'histoire, refaites un cadre à votre amour, inventez d'autres événements et une morale heureuse.*<sup>1299</sup>

La possibilité de changer et de réécrire la fin, réécrire le même autrement, est la caractéristique de l'écriture cauwelaertienne.

En l'occurrence, la réécriture est une identification. DVC écrit :

*Je m'identifiais au Socrate des Nuées<sup>1300</sup>, lorsqu'il décide d'habiter à l'extérieur de sa maison, dans une corbeille suspendue en l'air, afin d'échapper à l'influence de la terre qui « attire à elle la fluidité de la pensée pour faire pousser le cresson. »<sup>1301</sup>*

Il s'agit dans ce passage d'une réécriture et non d'une allusion, parce que le fait d'évoquer Aristophane éclaire le lecteur sur la nature de la métamorphose et la quête identitaire que vivent les héros cauwelaertiens. À travers leur expérience d'aller « hors de soi », ils cherchent à savoir « qui d'autres ils peuvent être » et

---

<sup>1295</sup> *Ibid.*

<sup>1296</sup> *Op. cit.*, Sophie Rabau, *L'Intertextualité*, p. 43.

<sup>1297</sup> Selon l'inventeur du terme, Charles Renouvier, l'auteur d'une uchronie écrit l'Histoire, non telle qu'elle fut, mais telle qu'elle aurait pu être, à ce qu'il croit. Ce philosophe français a écrit *Uchronie dans l'Histoire* en 1857, *Le Personnalisme* en 1903, *Victor Hugo : le philosophe* en 1900.

<sup>1298</sup> *Op. cit.*, DVC, *Corps étranger*, p. 116.

<sup>1299</sup> *Op. cit.*, DVC, *La Nuit dernière au XV<sup>ème</sup> siècle*, p. 221.

<sup>1300</sup> Aristophane, *Les nuées*, v. 218- 234.

<sup>1301</sup> *Op. cit.*, DVC, *Corps étranger*, p. 122.

« qui ils sont réellement ». Non seulement DVC réécrit la pensée aristophanienne, mais il transmet aussi l'esprit moqueur de ce texte, parce qu'il tourne en dérision la situation insolite que vit son personnage.

Sophie Rabau évoque : « ... l'idée générale que la conscience humaine est traversée par l'altérité »<sup>1302</sup>. Ces propos nous intéressent dans la mesure où dans la réécriture de DVC, c'est l'autre (l'inconscient) qui y est réécrit. Le personnage de *Corps étranger* affirme : « Je savais que j'avais d'ores et déjà commencé à me tromper avec un autre moi-même. »<sup>1303</sup>

Il rajoute, en comparant l'œuvre et l'être : « ce n'est pas une œuvre qui est en train de naître ; c'est un étranger qui prend corps. »<sup>1304</sup>

L'écriture cauwelaertienne a pour objet d'écrire l'autre et cette façon de l'écrire est toujours rattachée à l'idée de le garder en vie. Cet écrivain explique :

*Qui peut dire si l'on ne maintient pas en vie la conscience de ceux qu'on a aimés en reproduisant leurs gestes, en reprenant leurs tics, en vaporisant leur odeur ?*<sup>1305</sup>

La réécriture ne signifie pas écrire de nouveau un texte, mais beaucoup plus profondément, réécrire une vie avec tout ce qui la traverse y compris l'écriture.

Il s'agit de réécrire une vie ou plutôt « Toutes ces vies qu'il (je) singeait (s), [...] Toutes ces vies qu'il (je) essayait dans la glace pour apprendre la vie »<sup>1306</sup> (comme le déclare le personnage de *Corps étranger*). La réécriture est l'essence de l'écriture de DVC dans ce qu'elle représente comme subjectivité et individualisme, et ce qu'elle porte en elle comme inconscient et identité, ainsi que dans son aspect et son apparence qui constituent la première approche physique de cet objet.

Toutes ces facettes de la réécriture concernent la question de la *mimèsis*<sup>1307</sup> à des échelles variables. Ce terme grec signifie : « l'action de reproduire ou de figurer et d'imaginer les choses. »

Tout est réécriture chez DVC. L'écrivain lui-même, produit de son texte, se réécrit avec chaque nouveau texte et se renouvelle, le personnage se réécrit en transformant sa vie, et l'œuvre n'est que la somme de ses réécritures avant de prendre sa forme finale, si forme finale il y a. Notons que dans *la Poétique*, Aristote a distingué deux types de *mimèsis* : la simple imitation de la nature et la stylisation de celle-ci. Il propose ainsi trois façons d'imiter : comme les choses sont, comme on les dit et comme elles devraient être.

Toute œuvre est une nouvelle œuvre à réécrire et porte en elle les germes d'une réécriture possible, d'une lecture différente. Plusieurs facteurs entrent en jeu dans une nouvelle lecture : qui lit ? Quand ? Où ? Quels enjeux accorde-t-il à l'œuvre ? Quel genre lui attribue-t-il ? Ainsi, la lecture qui est un acte répétitif et égal

---

<sup>1302</sup> *Op. cit.*, Sophie Rabau, *L'Intertextualité*, p. 76.

<sup>1303</sup> *Op. cit.*, *Corps étranger*, p. 119.

<sup>1304</sup> *Ibid.*, p. 126.

<sup>1305</sup> *Ibid.*, p. 135.

<sup>1306</sup> *Ibid.*, p. 209.

<sup>1307</sup> Platon (*La République*, livres III et X) et Aristote (*Poétique*) emploient le mot *mimèsis* pour désigner les arts d'imitation, c'est-à-dire les différentes formes poétiques et la représentation du réel par la littérature.

devient un acte renouvelé et différent. Selon le contexte, elle devient autre, à l'image de la réécriture redondante mais distincte.

Nous rejoignons ici les analyses de Paul Ricœur pour qui le récit est en perpétuelle évolution, proposant une triple *mimèsis* : au niveau de la préfiguration (c'est le temps vécu, pré-narratif), puis de la configuration (c'est le temps du récit, le temps de la mise en intrigue), enfin la reconfiguration (c'est le temps de la reconstruction). Pour lui, ces *mimèsis* sont cycliques dans le sens où elles forment des boucles mimétiques. Idée qui sera reprise par Charles Mauron<sup>1308</sup> pour explorer l'essence biographique de la relation entre un auteur et son œuvre.

## SECTION 2 : Les images dans la mémoire

En analysant les travaux de Laurent Jenny, Sophie Rabau écrit dans son livre :

*À cette fin, nous proposons de parler d'intertextualité seulement lorsqu'on est en mesure de repérer dans un texte des éléments structurés antérieurement à lui, au-delà du lexème, cela s'entend, mais quel que soit leur niveau de structuration.*<sup>1309</sup>

À partir de cette définition de l'intertextualité, nous détectons plusieurs types d'intertextualité dans les romans de DVC, allant de la réminiscence à l'allusion, de l'intertextualité « faible » jusqu'à la réécriture au sens plein.

Plus précisément, nous distinguons trois types de réécriture :

Le premier concerne la réécriture de motifs ou d'épisodes ou de gestes (personnels), que nous assimilons à des métaphores obsédantes échappant inconsciemment à l'auteur, porteuses de sens au sujet de l'écrivain et de sa psyché. La répétition de ces motifs est un indice sur leur signification inconsciente primordiale et révèle l'importance de ces motifs dans la vie de l'écrivain.<sup>1310</sup>

Le deuxième est la réécriture des romans, avec le retour des personnages et la continuité des événements dans un même cadre spatio-temporel et une même intrigue. Dans ce cas, la réécriture se propose comme suite ou intervient pour développer un texte possible.

Quant au troisième type, il consiste en la réécriture d'autrui, d'autres écrivains cités ou réinterprétés par l'auteur. C'est ce type de réécriture du texte avec ses différentes corrections pour aboutir au texte final publié que nous avons détaillé dans la partie génétique.

---

<sup>1308</sup> Cf., ci-dessous, section 3, 3.3.1.

<sup>1309</sup> *Op. cit.*, Sophie Rabau, *L'Intertextualité*, p. 66.

<sup>1310</sup> Cf., Partie I, chapitre 2 de cette étude.

### 3.2.1- Les métaphores obsédantes<sup>1311</sup>

DVC raconte une vie dans ses romans. *Cheyenne* est un récit en mémoire de Cheyenne, *Le père adopté* est un hommage au père décédé. Puis les autres fictions racontent la vie des protagonistes inventés sans renier la possibilité d'inspiration de « vraies vies ». Comme nous l'avons évoqué précédemment, DVC avoue être un mythomane, mais nous sommes d'avis avec Jean de La Fontaine (dans *La vérité et la fable*) que la vérité et la fable sont toujours côte-à-côte et se font compagnie dans tous les propos.

Nous ne pouvons croire qu'il existe une vérité absolue pour DVC dans le sens où l'auteur ne dirait rien que la vérité, toute la vérité. Nous avons écrit à ce sujet :

*DVC s'amuse à distribuer ses connaissances dans ses romans, il s'amuse d'autant plus à mélanger certains caractères, à donner à l'un quelques traits (vérités) qui correspondent à l'autre. Parfois ceci lui échappe inconsciemment, puis avec le recul, il analyse son œuvre et remarque les ressemblances, alors le subconscient, le travail mécanique de l'écriture oriente son texte vers le même schéma.*<sup>1312</sup>

À l'inverse, nous ne pourrions dire que DVC affabule et invente tout ce qu'il nous raconte comme un roman. Mais, en tant que lecteur avéré, nous pourrions prétendre qu'un rapport intime, inconscient et significatif existe chez lui entre la fable et la vérité. D'autant que le choix d'un événement et sa façon d'être narrée dépendent de la psyché de l'écrivain.

Le Larousse donne trois entrées pour définir le mot « roman ». La première est la suivante :

*Œuvre d'imagination constituée par un récit en prose d'une certaine longueur, dont l'intérêt est dans la narration d'aventures, l'étude des mœurs ou de caractères, l'analyse de sentiments ou de passions, la représentation du réel ou de diverses données objectives ou subjectives ; genre littéraire regroupant les œuvres qui présentent ces caractéristiques.*

La troisième entrée, quant à elle, donne la définition suivante : « *histoire compliquée dénuée de vraisemblance* ». Or ce qui nous intéresse dans le rapport de ces deux définitions, c'est de savoir comment l'œuvre d'imagination représente la réalité. Quelle serait la part de l'objectivité puis celle de la subjectivité dans l'œuvre ? Et, de surcroît, que signifie le désir de vraisemblance ou son absence dans certaines œuvres ?

Pour répondre à ces questions, examinons quelques éléments propres à la création littéraire de DVC.

Tout d'abord, nous remarquons que le thème de la mort est présent dans chaque roman. Outre la représentation du deuil, le récit de la mort chez DVC est assez vraisemblable dans certains romans,

---

<sup>1311</sup> Titre inspiré de Charles Mauron qui explique ainsi les métaphores obsédantes dans son livre intitulé *Des Métaphores obsédantes au mythe personnel*, op. cit., (p. 39) : « La répétition peut avoir plusieurs causes. Pour qu'il y ait trauma, le moi doit avoir été submergé par une vague massive et soudaine d'excitations nerveuses, le choc étant assez violent pour entraîner une perte de contrôle. Ce trauma capable, de provoquer des répétitions ne saurait être parent [...] Le souvenir de la scène traumatique persiste pendant un certain temps. Si elle se répète en fantaisie, c'est que la personnalité y gagne de décharger l'excitation refoulée et de maîtriser l'expérience d'abord passivement subie. Cette répétition a la forme d'une oscillation amortie. Son énergie se dissipe. Des événements qui mettent en péril le moi peuvent évoquer des chocs anciens et leur emprunter une certaine énergie. »

<sup>1312</sup> Op. cit., Mariane Bitar, *La Naissance dans l'écriture dans Les Vacances du fantôme de Didier van Cauwelaert*, p. 100.

cependant, dans d'autres il l'est moins parce qu'il interfère avec la vie. Cela nous permet de souligner le pouvoir de la narration sur la mort : seules la fiction et la narration sont capables de vaincre la mort et même de la représenter comme une renaissance, de l'imaginer et de se moquer d'elle. Seule l'écriture permet cette renaissance. Et c'est à cette fin que l'humour est employé, il masque une angoisse que rien ne parvient à surmonter sauf l'écriture. DVC ne cherche pas à raconter des histoires fantastiques, mais plutôt à trouver et fournir une explication tantôt scientifique, tantôt psychanalytique ou paranormale, à des phénomènes inexplicables y compris la mort.

L'écriture est son moyen de trouver l'immortalité, ou de la (re)trouver telle qu'elle s'est forgée en la mémoire, dans la *mnesis*. *Mnesis* qui devient *mimèsis* et permet alors le passage de ce qui est souvenu-imaginé vers la réalité (écrite).

Au-delà du fait d'être un outil dans l'écriture qui permet la renaissance, l'utilisation du double, du sauveur, que nous retrouvons dans chacun des romans cauwelaertiens, est un élément du mythe de la naissance du héros dont nous avons précédemment démontré ceci<sup>1313</sup> :

[...] après avoir renié sa naissance, le héros se voit naître par lui-même, et l'auteur, dans l'ombre, se voit naître avec lui, par sa plume.

Dans l'espace de l'écriture, herméneutique et masque humain ne sont plus tant des formes antinomiques du réel que son expression plus profonde. N'oublions pas que dans la langue grecque, l'*herméneute* est un interprète.

DVC « réécrit une vie ». Mais l'imaginaire semble y céder le pas au réel : Il « réécrit une réalité » dans ses romans. Comme le dit Sophie Rabau : « la notion de *mimèsis* grecque englobe indifféremment l'imitation des livres, plus largement des œuvres d'art, et l'imitation du réel... »<sup>1314</sup> DVC réécrit des gestes, des visages, des épisodes qui l'ont marqué. Il les revoit par la mémoire, les imagine, et les retranscrit pour qu'ils ne s'effacent plus jamais. « *Je pourrais lui raconter Coutanceau, mon professeur de lettres, ce magicien têtu [...]* »<sup>1315</sup> nous dit-il. Le narrateur est ainsi capable de raconter une personne c'est-à-dire sa vie, son caractère et ses actions.

Quatre épisodes de la vie réelle, racontés dans l'autobiographie de l'écrivain, sont insérés dans des textes fictifs : Le père qui surveille le premier acte d'amour de son fils, l'histoire de son père et d'Hortense<sup>1316</sup>, les prouesses sexuelles de l'adolescent et le fœtus mort avec sa mère. Parmi eux, la réplique qui fait la fierté de DVC est la suivante :

---

<sup>1313</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>1314</sup> *Op. cit.*, Sophie Rabau, *L'Intertextualité*, p. 30.

<sup>1315</sup> *Op. cit.*, DVC, *Corps étranger*, p. 109.

<sup>1316</sup> *Op. cit.*, DVC, *Poisson d'amour*, p. 57- 58, p. 77. Le narrateur écoute l'histoire du père de Jeanne. Il ressemble au père de DVC et l'histoire racontée dans cette biographie est identique à celle de René van Cauwelaert dévoilée dans *Le Père adopté*. Cf., Annexes H, Extrait de *Poisson d'amour*, p. 564- 565 et Annexe I, Extrait de *Le Père adopté*, p. 566.

*C'est là que mon professeur de lettres interrompt le panégyrique en demandant : « est-ce qu'il fréquente déjà, ce jeune homme ? » Moue pudique de Magali. Sourire complice de mon oncle, ramené sur un terrain plus familier, tape indulgente sur ma joue pour rappeler que j'ai à peine quatorze ans. Je rougis mortifié sous les complexes. Alors plein d'une considération altruiste, le gros homme voûté dans sa veste informe autour de sa pipe d'écume me prend à témoin : « le plus difficile, n'est-ce pas c'est d'arriver à faire entrer la personne à l'intérieur d'un lieu clos. » Et moi dans un réflexe de mimétisme, empruntant son air entendu, je réponds de ma voix qui mue : « Non, c'est d'arriver à la faire sortir après. »<sup>1317</sup>*

Évoqué ainsi dans une œuvre fictive, ce passage ne semble pas être associé à la vie de l'écrivain. Personne ne soupçonne le rapport qui existe entre les paroles prononcées, les personnages et la réalité. Or la comparaison avec un épisode raconté dans l'autobiographie écrite des années plus tard, dévoile les modifications subies par ce passage. Une partie a été amputée, et non la moins importante, comportant la question essentielle posée par la personne réelle, représentée par une autre dans la fiction. Cette question était : « *notre jeune homme a-t-il déjà gravi le mont de Vénus ?* »<sup>1318</sup> De plus, le personnage de la mère disparaît de la scène, quoique Magali vienne le remplacer.

Le déplacement s'effectue en même temps au niveau des personnages féminins et le sens de la question sur le mont de Vénus. Cette périphrase n'a pas éveillé chez l'adolescent la signification voulue or une fois DVC devenu adulte, il en saisit le sens et se trouve mal à l'aise. La gêne ainsi causée par l'ancienne question (que lui seul connaissait à l'époque) se déplace alors dans le texte fictif sur le personnage présent et DVC décrit : « *je concentre ma gêne sur les seins de Magali qui palpitent [...]* » La périphrase et la métonymie sont de la sorte une réécriture du référent qui met en relief la perception de l'objet par l'auteur (le sujet).

Ce que cette reprise met en évidence, s'avère aussi la réponse de DVC en rapport avec le problème de l'accouchement. En effet, le sens réside dans la partie supprimée : Si DVC a fait la connaissance « du mont de Vénus », le « lieu clos » serait l'utérus, et certes il est plus facile de féconder « faire entrer, pénétrer » que de « faire sortir » ou accoucher, faire naître. Ainsi, DVC dévoile son inconscient, la difficulté de créer ou d'engendrer.

De surcroît l'épisode de l'enfant perdu que nous trouvons dans *L'Éducation d'une fée* révèle une ressemblance entre le sort de son prétendu enfant et de son père. L'accident de voiture est lié à la mort-naissance et cause un traumatisme. De ces épisodes réécrits, nous déduisons comme le confirme Charles Mauron :

---

<sup>1317</sup> *Op. cit.*, DVC, *Corps étranger*, p. 110, la deuxième version arrive dans *Le Père adopté*, *op. cit.*, p. 201 où DVC raconte Nicolai, « l'aîné des confrères » du père qui, un jour, demande à la mère de DVC :

« - Alors, chère Paule, déclarait-il à ma mère en lui baisant la main, notre jeune homme a-t-il déjà gravi le mont de Vénus ?

- Mon Dieu... Il n'a pas douze ans.

[...] Et tandis qu'elle regagnait vivement les fourneaux, il se tournait vers moi pour m'offrir une nouvelle branche à écrire :

- sachez, mon garçon, que le plus difficile est toujours d'amener la personne à pénétrer avec vous dans un lieu clos.

Ce à quoi je répondais, caméléon, sur le même ton d'élégance boulevardière :

- Non, le plus dur, c'est de l'en faire sortir après.

- Félicitations, mon vieux, la succession se profile, te disait-il avec une bourrade, et tu rosissais de fierté. »

<sup>1318</sup> *Op. cit.*, DVC, *Le Père adopté*, p. 201.



*Dès qu'un élément idéo-affectif prend la qualité d'intrusion et de hantise légèrement angoissante, on peut soupçonner l'intervention de facteurs inconscients.*<sup>1319</sup>

Ainsi, toutes les figures mâles des romans se scindent entre la figure du fils et celle du père en concurrence, à la conquête de l'amour de la femme maternelle. Or Charles Mauron explique encore : « *La création correspondrait à une mère retrouvée, mais que l'enfant sans souvenir croit émerger du néant.* »<sup>1320</sup>

Dans une précédente étude, nous avons déclaré :

*L'analyse nous démontre que les diverses figures masculines dans les romans sont les avatars d'un même phantasme. La présence du Père laisse la place à l'écrivain dans les romans pour vivre l'histoire et la continuer, et les romans montrent que l'écrivain n'est autre que le Père intériorisé, le père qui vit à travers son fils.*<sup>1321</sup>

Les deux « Moi » de l'écrivain<sup>1322</sup> correspondent à deux entités différentes : le père d'un côté et lui-même de l'autre ; le Moi social et le Moi créateur<sup>1323</sup>. La réécriture révèle comme l'explique Charles Mauron :

*L'intensité de la hantise dépend de la quantité d'énergie bloquée, donc du conflit entre la personnalité et le milieu, ou entre deux parties de la personnalité ou même d'un mouvement de flux ou de reflux entre la conscience et l'inconscient, entretenu par des énergies qui peuvent provenir de part ou d'autre.*<sup>1324</sup>

L'une des hantises qui transparaît dans les romans cauwelaertiens est celle d'avoir un enfant, et d'être le père de l'enfant de l'autre. Cette obsession laisse entrevoir un problème de stérilité<sup>1325</sup> ou une angoisse de ne pas pouvoir engendrer. Ce désir fort se trouve donc condensé en une hantise sur le sujet de l'écriture comme accès à l'immortalité, le livre étant, dans ce cas, considéré comme un prolongement de soi. Un souvenir obsessionnel revient à plusieurs reprises chez DVC signalant une culpabilité persistante, comme si le fait de ne pas désirer un enfant entraînait sa perte, le punissant par une privation éternelle. Le passage qui relate ce souvenir de l'enfant perdu est le suivant :

*On s'est connu en Savoie, sur la tombe de mon père. C'était elle qui m'avait prévenu ; on était seuls à l'enterrement. C'était sa dernière compagne. J'avais deux ans moins qu'elle. [...] On a quitté le cimetière, on a échangé le peu qu'on savait de lui, et on a fait l'amour. À sa mémoire. J'ai plaqué le lycée pour vivre avec elle. Presque tout de suite, elle est tombée enceinte. J'avais dix-huit ans, rien devant moi, elle non plus. On se disait : on verra bien. Elle l'a perdu à six mois, dans un accident de car. Elle a mis des années à s'en remettre. Et cet enfant qui n'est pas né [...] il est toujours là, entre nous. Comme mon père.*<sup>1326</sup>

---

<sup>1319</sup> *Op. cit.*, Charles Mauron, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, p. 39.

<sup>1320</sup> *Ibid.*, p. 233.

<sup>1321</sup> *Op. cit.*, Mariane Bitar, *La Naissance dans l'écriture dans Les Vacances du fantôme de Didier van Cauwelaert*, p. 108.

<sup>1322</sup> Dans DVC, *Corps étranger*, *op. cit.*, il écrit : « J'ai travaillé toute une année sur les mécanismes de la création, les différents " moi " de l'écrivain contemporain [...] Eh bien je n'ai rencontré que des combats souterrains entre les instances narratives, comme ils disent, des guerres de tranchées opposants la *persona*, l'*anima*, l'*ego*, l'*en-soi*, le *pour-soi*, et tout ça débouchant sur quoi ? La souffrance de l'être au lieu du plaisir de faire. » p. 125, dans la même page la lectrice du personnage-écrivain lui dit : « Ou alors, simplement, vous avez un métier, une famille ; une autre vie qui vous a détourné de votre œuvre. », p. 125.

<sup>1323</sup> *Op. cit.*, Charles Mauron, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, Charles Mauron écrit à propos du Moi social et du Moi créateur : « L'œuvre ne peut que retentir sur la vie, à qui elle prend une grande énergie et à qui elle impose des exigences très strictes, à long terme, qui ont des conséquences infinies dans l'existence quotidienne. », p. 231.

<sup>1324</sup> *Ibid.*, p. 215.

<sup>1325</sup> L'angoisse de ne pas produire, de sécher devant la feuille blanche.

<sup>1326</sup> *Op. cit.*, DVC, *L'Éducation d'une fée*, p. 111.

Or la comparaison du passage avec la réalité racontée dans *Le Père adopté*<sup>1327</sup>, montre une réalité déguisée, au point de devenir méconnaissable. Dans le passage fictif, le rival devient le père, puisque la femme aimée est sa dernière compagne, elle reste vivante, fait l'amour avec le fils, et donne naissance à un enfant qui décède après sa naissance. Dans cette version les personnages se rencontrent sur la tombe du père. Ces changements sont d'une grande importance. Le désir parle et transforme la réalité en faveur du sujet. Le séparateur est éliminé, cependant un trauma persiste : l'enfant et le père restent comme des obstacles entre l'homme et chaque femme.

DVC explique lui-même, à travers des propos attribués à son personnage<sup>1328</sup>, que le fait de répéter les gestes des êtres chers qu'on perd est un moyen de les maintenir en vie. Il écrit dans *Corps étranger* :

*Qui peut dire si l'on ne maintient pas en vie la conscience de ceux qu'on a aimés en reproduisant leurs gestes, en reprenant leurs tics, en vaporisant leurs odeurs ?*<sup>1329</sup>

Et pourquoi pas en réécrivant leurs mots, en racontant leurs habitudes et en écrivant un roman pour se remémorer de leur personne ? Tout texte romanesque reste ainsi un « texte ouvert »<sup>1330</sup>, au sens déployé et chaque métaphore supporte plusieurs interprétations.

À cet effet, nous pouvons noter un geste obsessionnel chez la plupart des personnages cauwelaertiens féminins : perdre leurs lentilles ou les avaler, ou « tordre » leurs cheveux longs. Ce geste imaginé naît d'un tic que DVC en personne avait remarqué chez Cheyenne<sup>1331</sup>, son premier amour passé.

Une autre image se répète comme une hantise dans plusieurs romans : la chambre mauve.<sup>1332</sup> Elle est associée à l'histoire du viol à chaque fois qu'elle apparaît, créant un lien entre la couleur « violette »<sup>1333</sup> et l'acte du « viol ». Le rouge mêlé au bleu serait le rapport du chaud au froid, de la force à la faiblesse. Le viol lui-même est en rapport avec une blessure que DVC ressent depuis tout petit à cause de la tentative de viol de sa grand-mère et de celle de Cheyenne qui l'ont marqué et l'ont intrigué par le silence et le refus qu'elles génèrent chez les personnes qui en sont victimes.

### 3.2.2- La réécriture du roman

---

<sup>1327</sup> *Op. cit.*, DVC, *Le Père adopté*, « le père lui dit : - c'est bien que tu l'aie mise dans un roman » Il raconte l'épisode : « [...] Pendant les révisions du bac, elle tomba enceinte. Elle voulait garder l'enfant- moi non, sans doute, je ne sais pas. [...] Il n'y eut rien à présenter. Au début du troisième mois, elle mourut dans un accident de moto. [...] nous n'étions que deux lycéens à avoir séché les cours [...] Il enfonça d'un coup les mains dans ses poches et répondit : - J'attendais un enfant d'elle », p. 225- 226.

<sup>1328</sup> *Op. cit.*, DVC, *Corps étranger*, p. 135.

<sup>1329</sup> *Ibid.*

<sup>1330</sup> *Op. cit.*, Umberto Eco, *Lector in fabula*, chapitre 3, section 3.3, p. 72- 76.

<sup>1331</sup> *Op. cit.*, DVC, *L'Éducation d'une fée*, p. 31.

<sup>1332</sup> *Op. cit.*, DVC, *La Maison des lumières*, p.150, « chambre aux murs lilas », (p. 147), « sent le chou et la violette ».

<sup>1333</sup> La signification de la couleur.

Neuf ans se sont écoulés avant que DVC ne publie la suite du roman *Hors de moi* que nous lisons dans *Double identité*. Néanmoins, chacun de ces deux romans s'auto-suffit dans le sens qu'il n'exige pas la lecture de l'autre pour révéler son sens. DVC répond à son intervieweur<sup>1334</sup> au sujet de ce roman, en expliquant :

*Jamais je n'aurais passé des années avec un personnage qui ne serait qu'un prétexte. C'est lui qui a refait appel à moi. Comment réagir, lorsqu'on a retrouvé toute la mémoire, et non plus seulement celle de l'homme qu'on a cru être ? Dans le coma, son inconscient avait effacé tout ce qui n'était pas la fausse identité qu'il avait endossée. En lisant *Hors de moi*, un psychiatre m'a dit qu'il avait connu un tel cas. La situation est si forte que j'étais obligé de le pousser dans ses derniers retranchements : la rédemption active. Vivre une vraie histoire d'amour avec la veuve de l'homme pour qui l'on s'est fait passer, et réussir, à sa mémoire, le projet fou qu'il n'avait pas eu le temps de mener à bien.*

Pourquoi ce roman-là méritait-il un retour ou une suite de la part de son auteur ? Que vient ajouter, rectifier ou dévoiler DVC dans la suite ? Pourquoi donc ce retour, après la mort de son père en 2009, et le titre est-il une reconnaissance de la « double identité » présente dans tous les romans après une phase de révolte et d'énervement ? Est-ce que face à l'incompréhension identitaire, les émotions du personnage ont changé : est-il finalement passé de l'étape de la sidération et du déni à l'étape de la résignation et de l'acceptation ? Quels sont les éléments dans le premier texte qui permettent à l'écrivain d'y revenir et de le reprendre ? Quelles sont les modifications apportées et leurs significations ?

Tout d'abord, le personnage principal Monsieur Martin Harris est un agent secret qui est donc capable d'endosser plusieurs personnalités, et de porter plusieurs masques.

Ensuite, entre le premier roman et le deuxième, la femme principale change, il n'est plus question de Muriel qui paye de sa vie à la place du personnage.<sup>1335</sup> Celle-ci est éliminée (dès le début du deuxième roman) pour laisser la place à Liz, à qui est dédié le roman.

Enfin, l'introduction de l'élément végétal, la fleur fée magique et miraculeuse<sup>1336</sup> qui représente la mémoire, puisqu'elle est la fleur du « non-dit », du secret, est importante et reliée au deuil chez DVC.

L'analyse intertextuelle permet de trouver dans le premier texte l'une de ces « *trois tendances : le manque, la mise en relief et le potentiel* ». <sup>1337</sup> L'examen attentif du texte nous permet de relever plusieurs possibles. Les prémisses de l'intrigue du roman-prolongement se trouvent dans le premier roman. La lecture attentive nous permet de nous demander pourquoi cet agent de la section 15 de la CIA, le personnage

---

<sup>1334</sup> *Op. cit.*, Entretien recueilli par Joseph Vebret, la question est :

- Dans votre dernier roman *Double identité*, vous refaites appel à un personnage de *Hors de moi*, un tueur repenté doublé d'un usurpateur d'existence. Êtes-vous attiré par le fait-divers et les criminels, ou n'est-ce qu'un prétexte pour faire avancer la narration ?

<sup>1335</sup> Elle meurt dans un attentat qui visait le personnage (explosion d'une voiture piégée).

<sup>1336</sup> La Kimani est une fleur qui rentre en contact avec le personnage à travers le rêve et le pousse à recontacter Liz, le personnage féminin. « Je me réveille en sursaut, une plante et un nom dans la tête. La Quimanie. Une herbacée aux feuilles rougeâtres terminées par des vrilles, avec des fleurs à mi-chemin entre la passiflore et l'orchidée. Jamais vue. Jamais entendu ce nom. Est-ce un reliquat d'hypnose, une image d'archive enregistrée à mon insu ? » pense Steven, le personnage. *Op. cit.*, DVC, *Double identité*, p. 19.

<sup>1337</sup> *Op. cit.*, Sophie Rabau, *L'Intertextualité*, p. 41.

principal, échoue dans la mission dont il est chargé et prétend être le mari de Liz. Puis il est question d'un amour qui est au-dessus de tout et qui change le destin de l'homme : « *sa vie bascule* ». <sup>1338</sup>

Dans *Hors de moi*, plusieurs possibilités sont dispersées dans le texte et ne trouvent pas leur réponse au sein de l'œuvre, ni même après la fin. La première possibilité que le narrateur nourrit est celle de l'épouse adultère. Ainsi Martin Harris pense-t-il : « *Ma femme connaît un autre homme, elle l'a installé pendant que j'étais à l'hôpital.* » <sup>1339</sup> Puis il émet une autre hypothèse, celle de l'épouse jalouse qui se venge - « *je l'ai trompé, elle se venge* » <sup>1340</sup> -, hypothèse qui ne tient pas la route parce que l'argument est minime : « *elle a peur d'être planquée, elle anticipe.* » <sup>1341</sup> Ce personnage n'arrête pas de réfléchir afin de comprendre sa situation et se donne ensuite une explication possible.

Il se dit : « *rien ne s'est passé, tout est normal* ». <sup>1342</sup> Il envisage par ailleurs la possibilité d'une blague ou d'une crise conjugale dont il est victime <sup>1343</sup>. Il soupçonne sa femme d'avoir tout organisé « *ma femme qui a tout monté. Elle a cru que j'étais mort et elle a fait passer son amant pour moi.* » <sup>1344</sup>

L'idée motrice de DVC réside dans la phrase suivante : « *les détails sont importants pour notre identité.* » <sup>1345</sup> Comme il le répète : « *C'est le détail intime qui est révélateur, celui auquel on n'attache pas d'importance.* » <sup>1346</sup>

Dans toutes ces possibilités envisagées, à aucun moment le personnage ne cherche à trouver la cause en lui-même. Il ne croit pas que c'est lui qui a changé et non pas l'autre. Toujours est-il qu'il pense que ce qui lui arrive émane de l'autre, de sa prétendue femme.

Ensuite, quand il avance plus dans son récit, les raisons personnelles sont écartées et il commence à envisager des causes professionnelles. Il pense alors à un complot professionnel : « *un coup pareil* » <sup>1347</sup>, « *Il travaille chez Mossanto* » <sup>1348</sup>, « *un remplacement était déjà programmé* » <sup>1349</sup>.

Au cours des événements et des rencontres, dans le but d'affirmer sa personnalité, les autres lui donnent d'autres explications à ce qui lui arrive : « *il a un double* » <sup>1350</sup>, « *un psychopathe, des gens qui envient des autres* » <sup>1351</sup>, « *on sort du coma et pof* » <sup>1352</sup>, il subirait un « *genre de transfert* » <sup>1353</sup>.

Puis c'est au tour du psychologue d'émettre une supposition qui n'est pas totalement fausse. Il explique :

---

<sup>1338</sup> *Op. cit.*, DVC, *Double identité*, p. 7.

<sup>1339</sup> *Op. cit.*, DVC, *Hors de moi*, p. 8-9.

<sup>1340</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>1341</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>1342</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>1343</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>1344</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>1345</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>1346</sup> *Ibid.*, p. 68.

<sup>1347</sup> *Ibid.*, p. 63.

<sup>1348</sup> *Ibid.*, p. 65.

<sup>1349</sup> *Ibid.*, p. 71.

<sup>1350</sup> *Ibid.*

<sup>1351</sup> *Ibid.*, p. 79.

<sup>1352</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>1353</sup> *Ibid.*, p. 85.

*Imaginons que vous soyez amoureux fou d'une femme prénommée Liz [...] elle vous repousse, ce mari est un homme brillant, socialement désirable, [...] le coma s'apparente parfois à une sorte de laboratoire du rêve [...] tout devient vous.*<sup>1354</sup>

Ce qui n'est pas totalement faux. Le complexe d'Œdipe revient en surface. L'avant-dernier chapitre révèle l'explication de ce que le personnage vit comme un épisode « hors de soi » sous l'effet de l'hypnose. Le Dr. Netzki explique comment il a programmé cet agent pour qu'il soit capable d'exécuter une mission : « *Je ne fabrique pas que des couvertures pour vos machines à tuer, moi, je permets à l'individu de modifier totalement sa structure interne !* »<sup>1355</sup> s'exclame-t-il, et il cite brièvement Sabrina, un autre agent également programmé, « *Sabrina Wells, ta partenaire sur tous les contrats depuis cinq ans* »<sup>1356</sup> précise Ralph. Il est là le « détail intime ».

Bien que toutes les hypothèses constituent des éléments qui amplifient le suspense, ces mêmes éléments constituent « le potentiel du texte » pour produire un autre texte qui continue, dans la même optique, la quête identitaire ou plutôt l'aveu identitaire, parce que cette suite commence par ces mots : « *À force de se croire un autre, on finit par le devenir.* »<sup>1357</sup>

En ce sens, Sophie Rabau écrit :

*Un texte est porteur de son passé qu'il détermine plus qu'il n'est déterminé par lui ; inversement un texte est porteur de son futur qu'il contient en puissance sinon en acte : la trace est trace du futur plus que du passé.*<sup>1358</sup>

Alors, l'un et l'autre roman nous indiquent l'interprétation que nous pourrions donner à cette reprise. C'est donc au travers du second roman (la réécriture du premier) que les actes d'un personnage prennent sens et deviennent explicables. Le narrateur nous explique que le texte sera clos et n'aura plus de suite. Il déclare : « *C'est le dernier stade de ce que nous appellerons ma rédemption.* »<sup>1359</sup> Le lecteur apprendra la vérité par la suite en même temps que le narrateur du manuscrit, puisque le roman a un destinataire : « *C'est pour toi que j'écris notre histoire* »<sup>1360</sup> affirme le personnage. Ils apprendront donc ensemble « *pourquoi Steven (je) tenait à Liz (toi) avant même qu'ils (on) se rencontrent.* »<sup>1361</sup>

Il est essentiel de noter que DVC avoue son admiration pour la série américaine *Castle* dont les personnages principaux sont un écrivain de romans policiers et une agente du FBI « Beckett » qui collaborent avec succès afin d'élucider des crimes et d'en trouver les criminels. Cette série inspire le roman-suite en question.

Pourtant la lecture du second roman, sans avoir lu le premier, n'enlève rien à la compréhension (comme nous l'avons déjà précisé) parce que les événements passés se trouvent parfaitement résumés dans le deuxième chapitre du nouveau roman.

---

<sup>1354</sup> *Ibid.*, p. 87- 88.

<sup>1355</sup> *Ibid.*, p. 207.

<sup>1356</sup> *Ibid.*, p. 205.

<sup>1357</sup> *Op. cit.*, DVC, *Double identité*, p. 7.

<sup>1358</sup> *Op. cit.*, Sophie Rabau, *L'Intertextualité*, p. 37.

<sup>1359</sup> *Op. cit.*, DVC, *Double identité*, p. 7.

<sup>1360</sup> *Ibid.*

<sup>1361</sup> *Ibid.*

L'élément invraisemblable qui permet la continuité du roman est de « croire qu'un professionnel comme Steven Lutz (toi) reviendrait sur les lieux d'une ancienne imposture »<sup>1362</sup>, péripétie possible grâce à l'introduction de la Kimani « plante-fleur rouge », qui n'est rien d'autre que « le nom de code que Netzki avait donné à sa (ta) programmation mentale, sur ce coup-là. »<sup>1363</sup> Celle-ci appelle le personnage vers cette identité précise, l'attire vers Liz et lui « permet (a permis) de trouver, dans ses (tes) yeux, sa (ma) véritable identité »<sup>1364</sup>, l'identité du sauveur.

Le dernier chapitre, où le point de vue et le narrateur changent, semble être complètement inadéquat avec le début qui est une dédicace. Cependant il apporte des éclairages et dévoile la véritable identité du personnage féminin, qui cette fois-ci se démasque aux lecteurs sans inclure le personnage (Steven Lutz) et qui pense : « la femme que tu aimes n'est qu'un rôle »<sup>1365</sup> puis rajoute : « on avait l'air si vrais. Deux solitudes qui jouaient à se projeter dans l'image d'un couple »<sup>1366</sup> pour conclure le roman avec cette maxime : « tu me crois, donc je suis vraie »<sup>1367</sup> avant de lire, comme une confirmation dans la note de l'auteur : « Tout n'est pas inventé, dans ce roman ».<sup>1368</sup>

Les personnages se résument à leurs rôles dans le roman. Deux objectifs seront donc les motifs de cette suite tardive au premier roman. Si le premier s'inscrit dans la théorie du roman, le second investit le potentiel du premier dans le cadre de la construction identitaire cauwelaertienne. Il démasque le personnage de Sabrina, afin de retrouver le triangle œdipien habituel chez DVC. Selon Umberto Eco « aucun monde narratif ne pourrait être totalement autonome du monde réel. »<sup>1369</sup> La vérité et le mensonge (ou la dissimulation) vont de pair.<sup>1370</sup>

Le second objectif est dans le revirement du personnage lui-même afin d'en faire un personnage cauwelaertien par excellence. Il explique lui-même : « J'étais un personnage de Dostoïevski, moi pas de

---

<sup>1362</sup> *Ibid.*, p. 203.

<sup>1363</sup> *Ibid.*, p. 180. En fait, afin de bien comprendre ce qui arrive au personnage, il faudra se référer à l'œuvre *Hors de moi*, qui, à la fin, élucide ce qu'il a subi. À la page 204- 205, l'adversaire de Steven lui explique : « [...] Je vous ai programmé votre identité de Martin Harris, votre biographie, les bases de votre caractère, et un fichier de connaissances en botanique où puiser pour faire vrai. » Il est donc un personnage construit.

<sup>1364</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>1365</sup> *Ibid.*, p. 201.

<sup>1366</sup> *Ibid.*, p. 204.

<sup>1367</sup> *Ibid.*, p. 205.

<sup>1368</sup> *Ibid.*, p. 206.

<sup>1369</sup> *Op. cit.*, Umberto Eco, *Lector in fabula*, p. 171.

<sup>1370</sup> La Fontaine : *La Fable et la vérité* :

« Cela n'est pas adroit. Tenez, arrangeons-nous,  
Qu'un même intérêt nous rassemble :  
Venez sous mon manteau, nous marcherons ensemble. »  
Et ensuite :  
« Servant par ce moyen chacun selon son goût,  
Grâce à votre raison et grâce à ma folie,  
Vous verrez, ma sœur, que partout  
Nous passerons de compagnie. »

Steinbeck. »<sup>1371</sup> La réécriture a un rôle dans la caractérisation des personnages, nous l'avons vu, et Mikhaïl Bakhtine<sup>1372</sup> explique :

*En effet, le roman- et tout particulièrement l'œuvre de Dostoïevski qui, pour Bakhtine, en constitue le paradigme – a pour objet spécifique « l'homme parlant et son discours ». Le roman ne fait pas du langage un véhicule destiné à transmettre un message mais il représente le langage lui-même, toujours déjà marqué par des énoncés et des énonciations antérieures.*<sup>1373</sup>

Le personnage cauwelaertien n'est pas un criminel, une crapule, mais un sauveur dont le rôle se trouve dans le mythe de la naissance du héros. Pour cela, Steven Lutz a besoin de se racheter. Une rédemption doit avoir lieu et ceci, en retrouvant la vraie femme, ou celle qu'il croit être la vraie, la femme maternelle, la femme de l'autre. Arrêter la fiction sur une fin qui montre le personnage comme un imposteur criminel ne suffit pas, il faut répondre aux critères du mythe de la naissance du héros cauwelaertien, qui a pour vraie mission de « sauver » une cause, une personne. Choisir cette fin pour le personnage est anagogique. Il devient chamane, accède au savoir, et vit une rédemption nécessaire pour se laver de la honte et de la culpabilité.

### 3.2.3- La réécriture des prédécesseurs

Dans une analyse précédente<sup>1374</sup>, nous avons étudié les modifications apportées par DVC au mythe de *Dr. Jeckyll et Mister Hide* lors de la réécriture qu'il en fait dans *Les Vacances du fantôme* et nous avons conclu :

*Si DVC a fait subir à l'œuvre d'origine ces modifications, c'est qu'elles représentent pour lui, inconsciemment, et pour lui seul, des significations particulières. Elles nous aident à dévoiler la psyché de l'écrivain. Tout d'abord l'image du père qu'il développe dans son texte corrobore un attachement très fort pour son vrai père - René van Cauwelaert.*<sup>1375</sup>

Ainsi, chaque fois qu'il y a réécriture chez DVC, ce qui est écrit est en rapport avec le père, l'autre, et « s'accompagne d'un désir ambivalent de s'identifier avec le père d'une part, et d'affirmer une personnalité indépendante du père d'autre part, ce qui explique le meurtre du Père. »<sup>1376</sup>

<sup>1371</sup> *Op. cit.*, DVC, *Double identité*, p. 10.

<sup>1372</sup> Mikhaïl Mikhaïlovitch Bakhtine (né en 1895 à Orel, Empire russe - 1975 à Moscou, Union soviétique) est un historien et théoricien russe de la littérature. Il s'est également intéressé à la psychanalyse, à l'esthétique et à l'éthique, et a été un précurseur de la sociolinguistique. C'est cependant pour ses travaux sur la littérature et, plus spécifiquement, sur le roman qu'il est le mieux connu aujourd'hui. Il a notamment développé les concepts de *dialogisme* et de *polyphonie* dans le champ littéraire. Pour lui, l'œuvre n'est pas uniquement un matériau, c'est une rencontre orchestrée par l'auteur entre langage, forme et contenu. La littérature est pour lui un mode d'expression singulier décidé par un sujet qui a une histoire, une idéologie, un imaginaire.

À noter que Bakhtine a influencé la théorie du langage de Julia Kristeva.

<sup>1373</sup> Nathalie Piegay- Gros, *Introduction à l'Intertextualité*, Paris, Dunod, 1996, p. 26.

<sup>1374</sup> *Op. cit.*, Mariane Bitar, *La Naissance dans l'écriture dans Les Vacances du fantôme de Didier van Cauwelaert*, Mémoire de Master 2, 3.1.a. Les sources de l'œuvre, p. 86- 88.

<sup>1375</sup> *Ibid.*

<sup>1376</sup> *Ibid.*, p. 88.

Par ailleurs, DVC fait allusion à certains écrivains, il montre aussi une certaine culture, un engouement pour certains écrivains « pères ». Il les évoque pour montrer une connaissance et une reconnaissance envers eux.

À la question posée lors d'un entretien avec un journaliste : « Êtes-vous un grand lecteur ? Quels sont les écrivains qui vous ont façonné et ceux qui vous accompagnent encore ? » Il a répondu avec franchise :

*Je lis comme je bois. Avec une modération très relative, alternant avec des périodes d'abstinence dues aux nécessités de l'écriture. Mes écrivains de chevet, au vrai sens du terme : Diderot, Aymé, Gary, Balzac, Cocteau... Ils ne m'ont pas façonné : ils m'ont confirmé dans mes choix et incité à toujours mettre la barre plus haut.*<sup>1377</sup>

Quant à son livre préféré, il répond dans le même entretien à la question posée « *Votre livre de chevet ?* » en disant : « *En haut de la pile, souvent : Gros Câlin, le premier Gary signé Émile Ajar* ».

Les allusions sont insérées dans les romans comme une sorte de « clin d'œil » au lecteur donc comme un jeu qui sera soit compris, et le lecteur devient partenaire, soit ignoré et dans ce cas, passe inaperçu.

Socrate est cité en se référant à une œuvre, voire une attitude, à laquelle le personnage s'identifie.

*Voyeur du vide allumé que je laissais en face. Je m'identifiais au Socrate des Nuées, lorsqu'il décide d'habiter à l'extérieur de sa maison, dans une corbeille suspendue en l'air, afin d'échapper à l'influence de la terre qui « attire à elle la fluidité de la pensée pour faire pousser le cresson » J'ignorais ce qui allait naître de ces heures de contemplation sans but, dans ce qui était devenu peu à peu ma résidence secondaire.*<sup>1378</sup>

Il s'agit d'une réécriture de toute œuvre créatrice, une certaine reconnaissance- instauration d'un écrit déjà connu. DVC annonce un écrivain, critique ses sujets et donne son point de vue à l'égard de sa manière d'exister en tant que tel. Dans *La Demi-pensionnaire*, le narrateur raconte :

*Hélène m'entretient des malheurs de Marcel Proust.*  
- *Quatorze ans de travail pour nous démontrer qu'il est un paresseux, un velléitaire qui désespère ses proches. Tu comprends la démarche ? Six volumes pour s'accuser de ne pas être un écrivain, tout en en faisant une œuvre. C'est ça la liberté, dans tous les sens de l'étymologie.*  
- *Le KB 800 de chez Kubika, désigne le vendeur. Très léger, très maniable, trois vitesses, une merveille. Emportée par son sujet, elle me dit qu'en latin liber désigne la partie vivante de l'arbre, celle qui le fait grandir.*  
- *Batterie charge-rapide en titane garantie deux ans, insiste le garçon en s'installant dans le fauteuil pour nous faire une démonstration.*  
- *Mais liber veut dire aussi « enfant » et « livre ». Chez Horace, ça signifie même le vin, par référence à une vieille divinité paillardes qu'on a confondue plus tard avec Bacchus.*<sup>1379</sup>

Le double nivellement du dialogue permet de creuser le gouffre entre le monde de la vie pratique, « *mono-interprétatif* »<sup>1380</sup>, et le monde littéraire, polysémique. Proust selon DVC est un enfant, dont l'œuvre est la partie vivante qui le fait grandir. C'est un homme libre qui est un vrai Bacchus. En un paragraphe, DVC était capable d'ouvrir, dans son texte, une fenêtre sur les « six volumes » de Marcel Proust et de décrire son écriture.

<sup>1377</sup> *Op. cit.*, Salon littéraire, Interview DVC : « *Je me déconstruis pour aller vers les autres.* » Propos recueillis par Joseph Vebret, il y a deux ans.

<sup>1378</sup> *Op. cit.*, DVC, *Corps étranger*, p. 122.

<sup>1379</sup> *Op. cit.*, DVC, *La Demi-pensionnaire*, p. 111.

<sup>1380</sup> Néologisme inventé par nos soins.



Nous réitérons notre affirmation : ce que Nathalie Piégay-Gros appelle « *entrouvrir l'œuvre sur un ailleurs* »<sup>1381</sup> ne consiste pas seulement, chez DVC, dans fait que « *l'écrivain convoque dans son texte ceux des autres* »<sup>1382</sup>, mais aussi à convoquer sa mémoire et son expérience personnelle<sup>1383</sup> c'est-à-dire des « sources inconscientes ». <sup>1384</sup> L'on peut alors se poser la question : n'est-ce pas la même chose pour tout écrivain ? Certes, cela se vérifie à des degrés différents et selon la culture de chacun. Cependant, toute convocation est proportionnelle et relative. Notre approche s'accorde ainsi avec la description de Charles Mauron qui affirme :

*Loin d'expliquer l'œuvre par le milieu, nous verrons bien plus volontiers en elle l'effet d'un acte créateur, qui a choisi dans le milieu ses éléments, comme le potier choisit son argile.*<sup>1385</sup>

Cette approche rejoint l'idée de Nathalie Piégay-Gros : « *L'intertextualité est donc au cœur de la relation que le sujet entretient avec sa mémoire, le réel et la littérature* »<sup>1386</sup> sans la renier.

Un effet de miroir touche les romans de DVC où nous voyons une concordance entre l'histoire, la lecture, l'écriture et le réel.

Ce qui est remarquable est que DVC remonte dans la réécriture jusqu'aux épisodes bibliques. Il écrit dans *Le Père adopté* deux longues pages qui sont intrigantes. Il s'agit de l'épisode sur Melchisédech. Il décrit comment son père arrive tout de suite à reconnaître ce personnage sans avoir recours à une recherche préalable (indice d'une culture riche). Il écrit :

- Ça te dit quelque chose, Melchisédech?  
Le matin même, Patricia, l'amie qui m'avait initié au reiki, m'avait rapporté un de ses rêves où l'on me conseillait, par rapport à toi, de « me brancher sur Melchisédech ». Nous ignorions elle et moi à quoi correspondait ce nom. Et voilà que, tout naturellement, tu réponds :  
- C'est le roi de Salem, à qui Abraham verse la « dîme de tout », c'est-à-dire qu'il se considère inférieur à lui et qu'il le place au-dessus de tous les prophètes, car c'est lui qui a inventé l'Eucharistie - pourquoi tu me demandes ça ?  
J'étais soufflé par ta mémoire, mais il n'y avait rien là-dessous de prodigieux. [...] <sup>1387</sup>

Dans ce passage, évoquer le Roi de Salem semble être une réécriture de la Bible afin de situer un personnage dans l'Histoire et expliquer son rôle et son importance qui le rend mémorable à travers les siècles. Mais dans une réécriture, il s'agit de vérifier les sources pour mieux comprendre, alors DVC continue sa recherche. Il raconte :

*Je suis allé vérifier tes sources. La Bible de Jérusalem ne mentionnait qu'à trois reprises le nom de*

---

<sup>1381</sup> *Op. cit.*, DVC, *Corps étranger*, p. 4.

<sup>1382</sup> *Ibid.*, p. 5.

<sup>1383</sup> « Toutefois la présence des interdiscours matérialisés par l'intertexte maintient à l'intérieur de la structure fermée du récit des fenêtres ouvertes sur le monde, laissant présager qu'à son tour celui-ci pourra devenir matière à citation, qu'il n'est, lui aussi, que discours. », écrit Nicole Biagioli, « Narration et intertextualité, une tentative de (Ré) conciliation », in : Alain Tassel, *Nouvelles approches de l'intertextualité*, *op. cit.*, p. 31.

<sup>1384</sup> *Op. cit.*, Charles Mauron, *L'Inconscient dans l'œuvre et la vie de Racine*, p. 49.

<sup>1385</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>1386</sup> *Op. cit.*, Nathalie Piégay-Gros, *Introduction à l'Intertextualité*, p. 87.

<sup>1387</sup> *Op. cit.*, DVC, *Le Père adopté*, p. 164-165.

*Melchisédech : dans la Genèse, le psaume CX de David et l'épître aux Hébreux de saint Paul. C'était en effet un roi-prêtre qui « apporta du pain et du vin » à Abraham, préfigurant l'eucharistie (Gn 14). Dans Le Sacerdoce du Messie, David fait dire à Yahvé: « Tu seras prêtre à jamais selon l'ordre de Melchisédech » (Ps CX). Et Paul écrit: « Ce roi de paix qui est sans père, sans mère, sans généalogie, dont les jours n'ont pas de commencement et dont la vie n'a pas de fin, qui est assimilé au Fils de Dieu, ce Melchisédech demeure prêtre pour toujours » (Hé 7). Un renvoi en bas de page précise que ce personnage mystérieux est considéré par certains pères de l'Eglise comme « le Messie de l'Ancien Testament », celui « en qui et par qui change la Loi »; une sorte de prototype annonçant Jésus.*  
(...)<sup>1388</sup>

Il s'agit bien d'un inventaire de passages où ce personnage était cité, qui ne rapportent rien à l'explication donnée par René van Cauwelaert. Est-ce pour montrer un lien entre ce personnage biblique et l'état du père que cet épisode mérite de s'attarder sur sa description ? Comme nous connaissons chez DVC l'amour du paranormal, cette hypothèse est fort probable. Rien d'étonnant jusque là. Cependant, la suite est troublante. DVC écrit :

*Deux heures plus tard, tu refais surface pour prendre l'apéritif. Tu es curieusement en forme. On ne t'a plus vu comme ça depuis des mois.*<sup>1389</sup>

DVC écrit-il ce passage, pour montrer que Melchisédech est capable, par ses actes bienfaisants et ses pouvoirs extraordinaires, de guérir René van Cauwelaert et d'améliorer son état de santé ? (Rapport avec le rêve et le Reiki) DVC poursuit son conte et écrit en détail la longue histoire (qui peut correspondre avec le personnage de Melchisédech). Il précise donc :

*Je rapporte aussi fidèlement que je peux cet épisode qui, j'ai vérifié, ne figure pas dans la Bible, cet épisode que tu as inventé sous nos yeux<sup>1390</sup>, mais qui semblait sorti tout chaud de ta mémoire - ou du rêve que tu venais de faire.*<sup>1391</sup>

Puis DVC rajoute juste avant la dernière partie du récit rapporté au style direct :

*C'est là que ton récit se raccordait à l'épisode de la Genèse, et tu fis la soudure sans aucune transition, comme si tout cela était sur le même plan et coulait de la même source.*<sup>1392</sup>

L'histoire racontée par René van Cauwelaert, certes, montre son talent de conteur. Il est doué pour raconter des histoires qui, difficilement, peuvent être distinguées de la source, tellement le style et la morale sont authentiques. Mais la question que se pose le lecteur est : pourquoi ce passage surgit-il au bon milieu du récit ? Pourquoi ce récit précisément ? Et pourquoi occupe-t-il autant de place ? Nous pensons que la

---

<sup>1388</sup> *Ibid.*

<sup>1389</sup> *Ibid.*

<sup>1390</sup> Nous évoquons Paulo Coelho, dans *L'Alchimiste*, qui s'inspire aussi du même personnage de Melchisédech pour écrire l'histoire de son berger qui réalise sa « légende personnelle ». Santiago rencontre, sur sa route pour l'Égypte, le roi de Salem qui lui donne des conseils et deux pierres « Ourim et tourim » ainsi que la bonne parole qui ne cesse de résonner dans la mémoire de ce berger à la recherche de son trésor. Il s'agit d'une réécriture spirituelle chez Paulo Coelho dont le personnage biblique de Melchisédech est à l'origine. Chez René van Cauwelaert, ne s'agit-il pas d'une réécriture libre s'inspirant de ce personnage, ou même de la réécriture de Paulo Coelho ? (Beaucoup de points sont communs : L'Égypte, le berger et la parabole.)

<sup>1391</sup> *Op. cit.*, DVC, *Le Père adopté*, p. 164- 165.

<sup>1392</sup> *Ibid.*

réécriture à cet endroit est redondante<sup>1393</sup>. Nous prenons la redondance dans ce cas dans le sens de « *superfluité de mots, de paroles* »<sup>1394</sup>.

D'un autre côté, nous retrouvons dans ce passage une redondance selon la deuxième définition de ce mot, soit : « *Augmentation de la longueur d'un message par introduction de symboles supplémentaires dans un but de vérification.* »<sup>1395</sup>

DVC insère ce passage afin d'introduire « des symboles supplémentaires » dans le but d'une double vérification :

La première est celle du rapport du personnage avec le paranormal et l'état de bien-être total. La deuxième, nous semble être celle de vérifier si le lecteur est capable de créer un lien avec d'autres sources de ce texte qui ne figure pas dans la Bible.

Ce passage, difficilement inclus dans le roman *Le Père adopté*, et qui a l'air coupé du reste et redondant, est une preuve qu'une possible réécriture est à vérifier chaque fois que le récit est intrigant, incompréhensible et redondant.

### SECTION 3 : La mémoire des images

#### 3.3.1- *Les sources*

L'écriture cauwelaertienne étonne par son ancrage dans le réel. Le texte présente à ses lecteurs des indices qui le rattachent à l'histoire (Saddam, Bill Clinton, le président iranien, la guerre au Liban, la réalité des cités marseillaises). Il transmet aussi une réalité linguistique (l'usage courant de la troncation et quelques corrections orthographiques) qui est intimement liée à une certaine réalité sociale. Mickaïl Bakhtine explique :

*L'image d'un tel langage dans le roman, c'est celle d'une perspective sociale, d'un idéologème social soudé à son discours, à son langage.*<sup>1396</sup>

Chez DVC, cet ancrage expose un double enjeu : d'un côté, il trace le cadre spatio-temporel de l'histoire narrée, de la diégèse, ainsi qu'il caractérise ses personnages comme nous l'avons montré ; et d'un autre côté, il précise l'époque relative à l'écriture du roman. L'épisode de la grande affiche<sup>1397</sup> dans *Double identité*

---

<sup>1393</sup> Larousse : Sens de l'adjectif redondant : « qui est de trop dans un écrit ».

<sup>1394</sup> Larousse.

<sup>1395</sup> Larousse.

<sup>1396</sup> Mikhaïl Bakhtine, « Du discours romanesque », *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, p. 27, in : Nathalie Piégay-gros, *Introduction à l'Intertextualité*, op. cit., p. 184.

<sup>1397</sup> Op. cit., DVC, *Hors de moi*, p. 138. La dette nationale, « panneau qui donne le montant », « soixante-six mille deux cent neuf dollars... » dont il est question dans le roman correspond à la dette réelle à la fin de l'année 2003 en milliards de dollars. Le

relève à la fois d'un indice qui précise la date exacte de l'événement narratif, mais surtout le souvenir de ce chiffre qui correspond à un déjà-vu réel de l'écrivain, qui était aux États-Unis lors de l'écriture du texte romanesque. Cet indice sert donc à préciser l'heure exacte de l'écriture de ce passage (comme la date exacte de la dette internationale).

L'écriture cauwelaertienne se veut actuelle et contemporaine de l'écrivain. Il ne choisit pas d'autres époques que la sienne pour y faire évoluer ses personnages, ni d'autres lieux qu'il n'a lui-même connus. La volonté de réalisme est le sceau qui marque l'ensemble de ses romans quoique fantastiques.

L'intertexte est alors comme le définit Nathalie Piégay-Gros « *un point pivot autour duquel s'articule le sujet, l'écriture, le lieu et la mémoire* »<sup>1398</sup> que seul le cerveau humain qui « *est donc lui-même un palimpseste* »<sup>1399</sup> est capable de repérer.

Et cet intertexte, chez DVC, trouve donc sa référence dans la réalité, bien que cette réalité soit construite par le roman lui-même, comme nous l'avons expliqué auparavant.<sup>1400</sup>

Il s'agit, de même que pour tout intertexte, d'une intériorisation et d'une assimilation, voire parfois d'une transformation qui précèdent l'investissement. Comme l'explique Nathalie Piégay-Gros, la permanence du lieu et le retour du sujet à ce lieu « *comme la signature d'un moi passé* »<sup>1401</sup> expliquent ceci :

*Le moi peut ainsi apparaître comme le seul principe d'identité : c'est lui qui fédère les éclats des différents textes et les rassemble par-delà la séparation des temps et des œuvres.*<sup>1402</sup>

De son côté, le lecteur effectue le même trajet, allant de l'identification à l'interprétation. L'écriture cauwelaertienne n'existe pas *ex nihilo*, mais elle est le résultat d'une « *innutrition* ». Nous avons vu dans *Un Aller simple* comment l'« Atlas » inspire à Aziz l'histoire d'Irguiz. L'auteur doit se pénétrer de ses modèles, les faire siens, les assimiler, « *se transform(er) en eux, les dévor(er), et après les avoir digérés, les convert(ir) en sang et nourriture* »<sup>1403</sup> ainsi chaque référence incarne le *totem* du roman, son origine et son père au sens freudien.

DVC trouve ses modèles dans son entourage et intègre dans ses romans la transcription d'histoires orales, racontées par son père, qui forme la première réécriture chez lui. Il fait de ses romans des « *biographies* ». Il

---

narrateur écrit : « Mais il y a cet autre phénomène encore plus bizarre : la surimpression. Au moment d'inscrire la date et le lieu de mon mariage, une image venue d'ailleurs s'est installée par-dessus la scène, dissipant le décor du Country Club de Greenwich. Je suis avec Liz dans une rue de Manhattan, exactement au coin de la Quarante-deuxième Rue et de la Sixième Avenue, là où le panneau géant affiche en direct, à chaque seconde, le montant de la dette nationale et sa répartition par foyer américain. Je suis en train d'embrasser Liz, mais je me vois de dos, en contrebas, comme lorsque je survolais mon corps pendant le coma. Et les chiffres à cristaux liquides défilent, de plus en plus lumineux, de plus en plus nets : soixante-deux milliards quatre cent soixante-dix millions sept cent trente-deux mille huit cent quinze. » *Ibid.*, p. 104- 105. C'est Martin Harris en compagnie de Liz (sa prétendue femme) qui étaient au Times Square au États-Unis et ont vu le chiffre, selon le narrateur.

<sup>1398</sup> *Op. cit.*, Nathalie Piégay- Gros, *Introduction à l'Intertextualité*, p. 86.

<sup>1399</sup> *Ibid.*, p. 127.

<sup>1400</sup> Cf. Partie I, chap. 3 et partie II, chap. 1.

<sup>1401</sup> *Op. cit.*, Nathalie Piégay- Gros, *Introduction à l'Intertextualité*, p. 86.

<sup>1402</sup> *Ibid.*

<sup>1403</sup> Joachim du Bellay, *Défense et Illustration de la langue française*, Paris, Arnoul L'Angelier, 1549, in : Nathalie Piégay- Gros, *Introduction à l'Intertextualité*, *op. cit.*, p. 114.

raconte comment son personnage, lui-même écrivain dans la plupart de ses romans (*Cheyenne, Un Aller simple, Corps étranger*) s'inspire des grands écrivains pour créer ses histoires. Il écrit, dans *Corps étranger* :

*Ne faites pas la grimace, c'est dans l'alimentaire qu'on progresse : tous les vrais romanciers y sont nés, de Balzac à Simenon, d'Alexandre Dumas à Frédéric Dard. Prenez un pseudo, appliquez le cahier de charges (amours impossibles mais qui finissent en mariage, un drame, et un bonheur toutes les dix pages), et pour le reste vous serez libres.*<sup>1404</sup>

Chez DVC, le retour des personnages rappelle aussi les romans balzaciens. Il permet de jeter des ponts entre les divers romans et d'insister sur l'unité du monde cauwelaertien ou son univers romanesque.

Mais l'on y trouve surtout des références faites à des écrivains fictifs tels qu'Alexis et Peyrolles. Dans *Corps étranger* Hélie Paumard, un personnage du monde littéraire, pose la question à Richard Glen, personnage-écrivain : « Tu connais Guillaume Peyrolles. Comment " non " ? Tu l'as lu au moins ! »<sup>1405</sup>

Ce même Guillaume Peyrolles apparaît dans *Vie interdite*, où il écrit son premier roman. Les écrivains tournent toujours dans les romans de DVC. Ce sont des êtres qui sont cités, lus, faisant partie d'une bibliothèque, vivant à travers le temps, des hommes que la fiction rend immortels.

Ce que Nathalie Piégay-Gros écrit au sujet de Balzac est tout aussi vrai pour DVC qui a recours à la même technique balzacienne :

*Mais c'est aussi et surtout un jeu complexe qu'établit cette référence entre la fiction et la réalité, le narrateur et l'auteur. Car elle ne se contente pas de dessiner une parenté entre deux personnages fictifs : elle désigne l'un, Louis Lambert, comme modèle réel de l'autre ; elle tend donc à arracher à la fiction le personnage de Louis Lambert et ses écrits. L'ouvrage de Raphaël n'est pas fictionnel : il a pour modèle un livre « réel », celui d'un personnage de roman... : l'intertexte produit un effet de vertige puisque, par un véritable coup de force, le roman se désigne comme l'authentique modèle de la fiction, repoussant ainsi les limites de la réalité, comme incluse dans l'univers romanesque lui-même. En outre, la relation intertextuelle tend à identifier le narrateur de Louis Lambert à l'auteur de *La peau de chagrin* : à Balzac même. C'est donc le statut même du roman qui se trouve brouillé, puisqu'il menace de basculer dans le biographique, à moins que la figure de l'auteur ne soit projetée dans la fiction.*<sup>1406</sup>

Il est tout aussi vrai que le statut du roman se trouve brouillé chez DVC, puisqu'à chaque fin de roman figure le protagoniste-écrivain en train de mettre les touches finales au texte qu'il avoue avoir écrit. Il reste donc cette ambiguïté : est-ce l'auteur qui se projette dans la fiction, ou est-ce le roman qui bascule dans le biographique ? DVC a recours à cet amalgame à des fins qui concernent sa réflexion sur l'écriture. À notre avis, lui-même s'interroge intérieurement : comment sait-on les limites du réel et du fictif ?

Ce mélange atteint les personnages du roman, qui ne sont ni des êtres absolument fictifs, ni des êtres tout à fait réels, mais un mélange des deux : des êtres fictifs inspirés de personnes réelles, avec des caractères métissés et des profils enrichis par l'imagination. L'écrivain-personnage explique comment il crée son personnage principal, l'héroïne de *La Princesse de sable* dans *Corps étranger* qui s'inspire de la mère de Dominique :

<sup>1404</sup> *Op. cit.*, DVC, *Corps étranger*, p. 50.

<sup>1405</sup> *Ibid.*, p. 138.

<sup>1406</sup> *Op. cit.*, Nathalie Piégay-Gros, *Introduction à l'Intertextualité*, p. 49- 50.

*Nous broderions sur l'histoire de Sunday, la petite orpheline du Massachussets, qui tentait d'endiguer le sable avec un bulldozer pour sauver la maison condamnée par l'érosion de l'Atlantique du Nord.*<sup>1407</sup>

L'amalgame volontaire, entre le biographique et la fiction, prend une autre forme dans un passage de ce même roman : le personnage-écrivain, à son tour, commente l'exergue placée au début de son roman *La Princesse de sable*, et que le lecteur trouve effectivement au début du roman de DVC *Corps étranger*. Il se souvient :

*Celui qui revenait le plus souvent, dans les séances du vendredi, était Thalès de Milet. Coutanceau déplorait sans cesse qu'il fût passé à la postérité pour son importation de la géométrie égyptienne, et non pour ses écrits philosophiques ou ses découvertes capitales dans le domaine de l'huile d'olive. Devancier d'Aristote et inventeur de la pression à froid, notre professeur lui attribuait la phrase que j'avais inscrite en exergue dans son carnet de correspondance, et dont la musique originelle revient en moi si précise, ce soir, devant le papier à lettres : « S'interroger sur son identité, ce n'est pas rechercher ses racines, c'est ce demander : qui d'autre puis-je être ? »*<sup>1408</sup>

Au vu de l'exergue dont il est question chez DVC, le lien entre le personnage-narrateur et l'écrivain se trouve justifié par le rôle que l'écrivain essaie de jouer et d'explorer le temps du roman, une autre vie qu'il expérimente l'espace d'un récit.

Ce qui est donc le plus important, c'est ce que Charles Mauron appelle « *l'animation par le dedans, c'est le pouvoir qu'a le créateur de se glisser lui-même dans la peau des êtres qu'il imagine, afin de vivre en eux et de leur donner une vie au même instant.* »<sup>1409</sup> Cette question que DVC marque en épigraphe constitue la problématique psychocritique de son œuvre. Nathalie Piégay-Gros explique :

*L'épigraphe, cette citation placée en exergue d'un livre ou d'un chapitre, manifeste parfaitement cette attente d'une lecture qui donne sens à l'intertexte.*<sup>1410</sup>

À contre-sens, l'épigraphe chez DVC oriente vers une lecture précise, donne les ingrédients de la lecture souhaitée par l'auteur. En cela, c'est elle qui oriente la lecture du roman.

Il est vrai, comme l'indique Nathalie Piégay-Gros, que « *l'épigraphe suppose donc une lecture rétrospective et implique fortement le lecteur qui doit activement participer à l'élaboration du sens de l'œuvre.* »<sup>1411</sup>

Le sens que nous donnons par ailleurs à la lecture cauwelaertienne est celui d'une réécriture magnétique qui attire à elle les éléments de la vie de l'auteur, tels des aimants afin de les fondre et en faire un matériau fictif adapté pour construire une fiction.

Charles Mauron a écrit à ce sujet : « *Pour créer ses personnages, l'écrivain puise dans ses observations faites plus ou moins consciemment sur les autres et sur soi-même.* »<sup>1412</sup> Ceci est donc une évidence. La

<sup>1407</sup> *Op. cit.*, DVC, *Corps étranger*, p. 53- 54.

<sup>1408</sup> *Ibid.*, p. 111.

<sup>1409</sup> *Op. cit.*, Charles Mauron, *L'Inconscient dans l'œuvre et la vie de Racine*, p. 33.

<sup>1410</sup> *Op. cit.*, Nathalie Piégay- Gros, *Introduction à l'Intertextualité*, p. 100.

<sup>1411</sup> *Ibid.*

<sup>1412</sup> *Op. cit.*, Charles Mauron, *L'Inconscient dans l'œuvre et la vie de Racine*, p. 32.

présence de Coutanceau, le professeur, qui fait référence à un modèle ayant réellement existé dans la vie de DVC, rend cette interprétation pertinente. DVC réécrit sa vie, en la transformant, en la pastichant, en la parodiant et la citant. Il réécrit son mythe personnel. Finalement, que l'on choisisse d'étudier l'œuvre de DVC par l'approche psychocritique, ou génétique, ou du point de vue de la réécriture, la conclusion est donc la même.

Charles Mauron explique encore :

*La critique littéraire classique, en effet, examine les œuvres une à une selon le point de vue conscient normal ; et d'abord, elle s'attache à en reconnaître les origines. Or, aux sources qu'elle découvre, particulières et conscientes (bien que diffuses à la limite), nous prétendons en ajouter une, constante et inconsciente.*<sup>1413</sup>

Ainsi se scindent en deux les sources d'une création littéraire : les sources extérieures et la personnalité de l'auteur. Bien qu'il soit délicat de déterminer la part entre la personnalité de l'écrivain et la psychologie de ses personnages, la psychocritique confirme : « *qu'au drame, apparemment objectif, qu'un auteur nous raconte, peut correspondre un autre drame intérieur, personnel, dont il ne nous dit rien.* »<sup>1414</sup>

L'écrivain peut se diviser et donner à chaque personnage une voix pour exprimer divers aspects de sa personnalité. Grâce à l'épigraphe citée en haut, DVC lui-même indique sa stratégie de réécriture, il s'agit d'une relation transitionnelle où il tient à la fois en sa main (donc en son pouvoir, tel un démiurge) son lecteur et ses sources (contemporaines et anciennes) afin de les mettre en contact.

En un sens, le texte constitue un non-lieu, au sens où l'entend Marc Augé. Un non-lieu où peut prendre naissance la rencontre de deux pensées, d'un lecteur avec un auteur, mais aussi, si la lecture est perspicace, la rencontre d'un lecteur avec d'autres auteurs par l'intermédiaire des mots et de l'intertextualité. Nous sommes donc en présence d'un dialogisme fonctionnant entre les textes.

Nathalie Piégay-Gros écrit :

*Julia Kristeva, en effet, établit un parallèle entre le statut du mot, dialogique, chez Bakhtine, et celui des textes : comme le mot qui appartient à la fois au sujet et au destinataire et est orienté vers les énoncés antérieurs et les énoncés contemporains.*<sup>1415</sup>

Enfin, dans le cadre de l'autobiographie, la réécriture est une transcription de « l'oral » à l'écrit, et surtout des souvenirs s'étendant sur deux générations voire plus. La *mimésis* s'inscrit entre le père et le fils comme un prolongement. Il existe aussi une ressemblance entre l'intertextualité et l'expérience de « transvasement » vécue par les personnages, ainsi qu'entre la dualité des personnages et celle de la personnalité de l'écrivain. L'effet de miroir rapproche le personnage-écrivain de l'écrivain réel et de son expérience d'écriture. En effet, le texte est multiple, le personnage est multiple, l'auteur est multiple et la lecture est donc en fin de compte multiple.

---

<sup>1413</sup> *Ibid.*, p. 41.

<sup>1414</sup> *Op. cit.*, Charles Mauron, *L'Inconscient dans l'œuvre et la vie de Racine*, p. 33.

<sup>1415</sup> *Op. cit.*, Nathalie Piégay-Gros, *Introduction à l'Intertextualité*, p. 28.

La culture livresque que DVC accorde à ses personnages, surtout les personnages-écrivains, est au départ la sienne et dépend de sa connaissance littéraire et scientifique. Par exemple, quand il fait dire à son personnage-écrivain ce qui suit : « ... *l'héroïne que je m'étais choisie, ... c'était Grand-Mère Donald. J'avais tellement fantasmé sur elle, avec son joli ranch à la campagne, son sourire serein et ses tartes qui sortaient du four...* »<sup>1416</sup>, l'image de DVC enfant, avec son livre préféré, *Mickey Parade*, ressurgit de son autobiographie pour créer un lien osmotique entre DVC écrivain et le personnage-écrivain qui est comme le double fictif de l'auteur, incarnant ses goûts et ses pensées.

### 3.3.2- La bibliothèque

En traitant du phénomène de la lecture dans ses œuvres, DVC la considère comme un lieu d'échanges. Dans *Cheyenne*, l'écrivain lit la lecture de l'autre, ses annotations et comprend à travers elles comment le lecteur reçoit son œuvre. Non seulement le lecteur s'approprie l'œuvre, mais en retour, l'écrivain se réapproprie l'œuvre telle qu'elle a été appréhendée par le lecteur ou au moins prend acte de la lecture autre. L'échange se décuple, se propage et se reproduit.

En ce sens, pour Jean-Marie Goulemot, la lecture est un « procès d'appropriation et d'échange ». Avec DVC, il s'agit d'ajouter « de part et d'autre ». C'est un processus de communication. La lecture est un débat autour du livre et d'une vie.

Poursuivant son analyse, Jean-Marie Goulemot conclut que la lecture réunit le « texte et le hors-texte », c'est-à-dire « le lecteur et la situation de lecture ».

Pour DVC, elle va même plus loin, parce qu'elle réunit une certaine image du monde, y compris « le lecteur et la situation de lecture » telle que l'écrivain les imagine, sans oublier le « texte et le hors-texte » que ce dernier donne à voir au lecteur. Ainsi la situation de lecture est déterminée par divers facteurs : « *une physiologie, une histoire et une bibliothèque* » écrit Jean-Marie Goulemot.

Or encore une fois, à partir de notre expérience des textes de DVC, nous pouvons dire que ces facteurs ne déterminent pas uniquement la situation de lecture, mais aussi celle de l'écriture. En sous-main, on discerne un objectif didactique comme l'un des enjeux de l'écriture cauwelaertienne.

Jean-Marie Goulemot avance que la lecture est aussi déterminée par « *la mémoire des lectures antérieures* » et par « *les différents modèles narratifs qui coexistent à une époque donnée.* » Il explique en effet que :

*Toute lecture est une lecture comparative, mise en rapport du livre avec d'autres livres. ... Lire, ce serait donc faire émerger la bibliothèque vécue, c'est-à-dire la mémoire des lectures antérieures et des données culturelles. Il est rare qu'on lise l'inconnu. Le genre du livre, le lieu d'édition, les critiques, le savoir scolaire nous placent en*

---

<sup>1416</sup> *Op. cit.*, DVC, *Corps étranger*, p. 116.



*position valorisée d'écoute, en état de réception ... la culture institutionnelle nous prédispose à une réception particulière du texte.*<sup>1417</sup>

Qu'en est-il de ces conclusions au regard de l'œuvre de DVC ?

Il est intéressant de remarquer, chez DVC, que la bibliothèque est un lieu portant en lui un savoir, certes, mais aussi une histoire subjective et personnelle.

Quand il explique dans *Corps étranger* : « ... et j'irai débusquer des points communs dans les mémoires de la manucure de Mitterrand... »<sup>1418</sup>, il est difficile de comprendre exactement ce qu'il veut dire pour des lecteurs qui ne connaissent pas Paris. Nous supposons que l'écrivain en évoquant « la manucure de Mitterrand » fait un raccourci de deux lieux : la manucure rue Tolbiac et le métro François Mitterrand qui lui est contigu. Ainsi la bibliothèque Mitterrand est-elle la vraie cible concernée par l'expression « mémoires de la manucure de Mitterrand. »<sup>1419</sup>

Nous reconnaissons une fois de plus ce non-lieu cher à DVC où en plus des rencontres inopinées interpersonnelles, nous découvrons des échanges interculturels inattendus, inter-livresques et imprévisibles.

La métonymie ainsi inventée met en évidence le fait que pour DVC, la bibliothèque désigne à la fois un lieu de savoir et de bien-être (un soin culturel et corporel est offert par la manucure de Mitterrand). De surcroît, l'échange avec la manucure apportera un savoir et transmettra un point de vue. Ce lieu de communication et de vulgarisation fait de la bibliothèque le non-lieu par excellence. Marc Augé écrit :

*Dans les non-lieux de la modernité, (...) les individus sont censés n'interagir qu'avec des textes sans autres énonciateurs que des personnes « morales » ou des institutions (aéroport, compagnies d'aviation, ministère des Transports, sociétés commerciales, police de la route, municipalités) dont la présence se devine (...) derrière les (...) innombrables « supports » (panneaux, écrans, affiches) qui font partie intégrante du paysage contemporain.*<sup>1420</sup>

L'expression évoquée par DVC montre que les bribes des textes de différentes cultures constituent des « innombrables supports » et font partie du « paysage contemporain » des non-lieux. Des supports s'y trouvent pour guider, orienter et communiquer des informations pour ceux qui en ont besoin ou qui les sollicitent.

Nous constatons aussi que DVC ne se contente pas d'une lecture de livres, mais qu'il s'ingénie à être plus spécialisé, plus précis dans ses lectures, en affinant son point de vue. Il perçoit le sens tel que les autres le

---

<sup>1417</sup> Jean-Marie Goulemot, « De la lecture comme production de sens », dans *Pratiques de la lecture*, Paris, Ed. Payot-Rivages, 1985, p. 116- 123.

<sup>1418</sup> *Op. cit.*, DVC, *Corps étranger*, p. 43.

<sup>1419</sup> Dans la salle de métro d'échange métro-RER, les marches de l'escalier en arc de cercle sont gravées de lettres des différentes écritures utilisées par l'humanité. Le volume exceptionnel de cette salle d'échange a été rendu possible car la station a été construite et non creusée. Disséminées un peu partout dans la station, 180 médaillons sont gravés de phrases reflétant l'universalité des cultures. (Wikipédia)

[https://fr.wikipedia.org/wiki/Bibliothèque\\_François-Mitterrand\\_\(métro\\_de\\_Paris\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Bibliothèque_François-Mitterrand_(métro_de_Paris))

Dernière modification de cette page le 11 décembre 2016, à 17:00.

<sup>1420</sup> *Op. cit.*, Marc Augé, *Non-Lieux*, p. 120- 121.

laissent transparaître dans leurs lectures diverses<sup>1421</sup>, mais en plus, il comprend que le sens des textes ne peut jamais être unique.

DVC écrit dans *Corps étranger* : « je cherche dans le parcours d'une jeune inconnue les souvenirs qui peuvent entrer en résonance avec les miens. »<sup>1422</sup> Cette phrase montre qu'il est à la recherche d'une connexion, de points communs, transmis par une culture, une écriture, et une lecture.

Un autre point attire l'attention dans la bibliothèque de DVC : elle est virtuelle. Elle est une image, une simple photo qui rend le livre « inaccessible »<sup>1423</sup>. Cependant, bien qu'elle soit « un poster »<sup>1424</sup>, « les livres ne lui manquaient pas »<sup>1425</sup> : la bibliothèque concrète n'est donc pas essentielle. DVC écrit :

*Avec une sorte de fierté gourmande, il (le professeur Coutanceau) affirmait que ses livres ne lui manquaient pas. Sa bibliothèque aux six mille volumes était intransportable et, renonçant à y prélever tel ou tel titre, à choisir selon des critères fatalement injustes, il l'avait abandonnée après l'avoir prise en photo. L'agrandissement occupait tout un mur du vestibule, traverse Longchamp.*<sup>1426</sup>

Dans ce passage, deux aspects retiennent l'attention. Le volume faramineux des livres de cette bibliothèque et son unité : elle est indivisible, inséparable. Ce sont surtout ces deux aspects que conserve l'« agrandissement » aplani. Il est inimaginable qu'un nombre aussi élevé de livres puisse être lu par un lycéen même s'il passe toute sa vie à lire. À supposer qu'il lise un livre par jour, il aurait lu 5840 volumes et non pas les 7000 volumes en 16 ans et des mois (c'est l'âge de Frédéric Dard à l'époque, le personnage principal de *Corps étranger*)<sup>1427</sup>.

Les citations, et l'échange avec un professeur connaisseur « professeur de français-latin-grec... »<sup>1428</sup> semblent pallier ce problème d'impossibilité de tout savoir. C'est ce que nous dit DVC :

*« Longtemps j'ai cru connaître Proust avant de l'avoir ouvert. Je ne suis pas certain que sa lecture, à dix-huit ans, m'ait apporté beaucoup plus. »*<sup>1429</sup>

Les textes sont aimés dans le regard de l'autre, ils sont appris grâce à l'autre qui sert d'intermédiaire.

L'intertextualité (au sens d'intermédiaire entre le texte et le récepteur) et la transmission de la lecture sont des facteurs bénéfiques pour la diffusion du savoir. Ce qui en bibliothèque était « intransportable » serait

---

<sup>1421</sup> Nicole Biagioli parle d'une fonction encyclopédique de l'intertexte. Elle écrit : « Jamais actualisé, peu cité, le plus souvent mentionné, l'intertexte émanant du narrateur a surtout une fonction encyclopédique. Titres des œuvres et vers retenus ne sont que des prédicats de la description de l'auteur cité. Cette encyclopédie narrative interne au récit correspond à l'idée que l'auteur se fait des connaissances de son lecteur. » Nicole Biagioli, « Narration et intertextualité, une tentative de (Ré) conciliation », in : Alain Tassel, *Nouvelles approches de l'intertextualité, op. cit.*, p. 26.

<sup>1422</sup> *Op. cit.*, DVC, *Corps étranger*, p. 89.

<sup>1423</sup> *Ibid.*, p. 89.

<sup>1424</sup> *Ibid.*, p. 88.

<sup>1425</sup> *Ibid.*, au sens de faire défaut.

<sup>1426</sup> *Ibid.* Frédéric Dard habite l'appartement de son professeur de français-latin-grec, Charles Coutanceau, qui lui a laissé son appartement avec la grande bibliothèque qu'il possède pour aller vivre avec « son vieux père grabataire » (p. 87) et s'occuper de lui.

<sup>1427</sup> La référence faite à Sénèque laisse transparaître que DVC l'a lu, surtout son livre II « *Des voyages et de la lecture* » : « Fais un choix d'écrivains [...] On ne fortifie pas un arbuste par de fréquentes transplantations. [...] la multitude des livres dissipe l'esprit. Ainsi ne pouvant lire tous ceux que tu aurais, c'est assez d'avoir ceux que tu peux lire. »

<sup>1428</sup> *Op. cit.*, DVC, *Corps étranger*, p. 87.

<sup>1429</sup> *Ibid.*, p. 88.

transportable et transmissible à travers des personnes cultivées. Cet état « communiquant » des œuvres selon DVC apparaît pleinement évident dans la phrase qui suit :

*Chaque fois qu'on m'invite à « signaler » les qualités d'un livre, je les dilue dans l'éreintement d'un autre, sauvant ainsi l'honneur, la face et mes arrières.*<sup>1430</sup>

De la même manière, les auteurs sont communicants.

La bibliothèque devient pour DVC un habitat, un contenant. Il se souvient dans *Corps étranger* : « je n'ai pas choisi d'habiter ici ; j'ai acheté sur photo une bibliothèque et la maison qui allait avec. »<sup>1431</sup> Parle-t-il en l'occurrence en personnage ou en écrivain ? La maison est-elle dans la bibliothèque ou la bibliothèque dans la maison ? Un Proust se classe dans une bibliothèque, pourquoi pas un Glen<sup>1432</sup> ? Les deux sont finalement contenus dans une bibliothèque parce qu'une bibliothèque contient le monde (Tout). Ce qui nous renforce dans cette idée est le passage suivant :

*[...] Je cherche les mots autour de moi, [...] Je promène les yeux sur les murs jaunis aux fissures cachées par des tapisseries qui tombent en miettes, sur la bibliothèque aux volumes gonflés d'humidité dont le classement demeure un mystère. Je pourrais dépeindre l'homme qu'elle imagine en racontant cette maison où rien ne m'appartient.*<sup>1433</sup>

Tout est fait de mots, il « cherche les mots » autour de lui, l'inspiration se trouve dans son habitat qui est une bibliothèque, donc l'inspiration se trouve aussi chez autrui, dans les écrits des autres.

Une remarque reste à ajouter au sujet de cette bibliothèque aux « volumes gonflés d'humidité ». Le jeu de mots est significatif puisque nous savons que les volumes ne sont que sur photo, « volumes » est alors à comprendre au sens de mesures. L'humidité désigne donc un facteur d'extension et de reproduction. L'ambiance est propice à la multiplication du savoir et à la productivité des livres. La dernière phrase de ce passage tombe donc comme un verdict : En se détachant de soi et se désignant comme cet « homme qu'elle imagine », il se mêle à tous les autres écrivains qu'il peindra en se peignant, à la part de lui-même qui leur ressemble et à tous les personnages qui constituent les divers mondes fictifs qui l'entourent.

De même, ne l'oublions pas, le personnage cauwelaertien se métamorphose jusqu'à devenir autre. Car le lieu déteint sur le personnage et lui transmet ses différentes histoires. Ceci explique et justifie la prédilection du personnage pour les objets ayant déjà vécu (seconde main). Il raconte, dans *Corps étranger* :

*Ou bien j'arpentais les Puces, achetant au hasard des allées un rocking-chair, au cannage usé, un vase en forme de Marilyn Monroe, un poêle Godin à foyer ouvert, un miroir entouré de rotin, une cafetière en fer bosselée, une reproduction du spirit of Saint Louis- des accessoires d'ancien jeune homme, des éléments de décor qui peu à peu composaient comme une œuvre. Une histoire en gestation. En tout cas, un cadre de vie.*<sup>1434</sup>

---

<sup>1430</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>1431</sup> *Ibid.*, p. 87.

<sup>1432</sup> Personnage écrivain dans *Corps étranger*.

<sup>1433</sup> *Op. cit.*, DVC, *Corps étranger*, p. 87.

<sup>1434</sup> *Ibid.*, p. 123.

Chaque objet ou meuble devient porteur d'une histoire qu'il est susceptible de raconter, et le monde qui constitue « *le cadre de vie* » devient un monde d'histoires non dites, mystérieuses, qui composent les « œuvres » puisque le personnage choisit de parler de son milieu, de sa bibliothèque pour se raconter lui-même en se représentant par métonymie (le contenu par le contenant).

Prenons en exemple la citation attribuée à Sénèque. Elle porte plusieurs lectures. DVC écrit : « *C'était l'homme le plus heureux que j'aie rencontré sur terre. "Vertige de la dépossession" souriait-il en citant Sénèque.* »<sup>1435</sup>

Plusieurs possibilités se présentent à l'esprit du lecteur. Soit DVC ne connaît pas littéralement les mots de Sénèque parce qu'il s'agit du « *vertige de la prospérité* »<sup>1436</sup>, ce qui est très improbable, soit DVC remplace prospérité par dépossession son contraire, pour caractériser le personnage du Professeur Coutanceau et lui donner un visage humoristique. Soit inconsciemment, DVC éloigne de la citation le mot prospérité paronyme de « postérité » cité dans le même texte de Sénèque et ce remplacement n'est pas anodin. Il est au contraire révélateur de la pensée de DVC concernant l'écriture. Sénèque écrit : « *c'est au profit de la postérité que je travaille, c'est pour elle que je rédige quelques utiles leçons (...)* » et « *... ce qu'a fait le hasard pour toi, n'est pas à toi...* »

Certes, ce que l'écrivain produit est destiné à l'humanité toute entière. Cela appartient à tout le monde mais, le fait que DVC utilise ce terme précis montre qu'il souhaite insister sur le droit de l'écrivain à la propriété intellectuelle.

Alors DVC, inconsciemment, dévoile combien l'écrivain se sent dépossédé par les autres quand ces autres s'attribuent des paroles qu'il avait dites comme étant les leurs. DVC, inconsciemment, évoque le plagiat comme une dépossession.

C'est la suite du texte de Sénèque qui nous éclaire sur le sens de « dépossédé » comme un lapsus mental. En choisissant d'écrire sur la réécriture et d'évoquer tous les secrets en rapport avec cette pratique, il ne peut certainement échapper à DVC de lire Sénèque. Le lapsus mental en est la preuve concrète.

Voilà donc le texte cauwelaertien non seulement « *traversé par d'autres textes* »<sup>1437</sup> mais aussi traversé par d'autres vies, d'autres mémoires qui transportent ces textes. Comme tout texte littéraire qui naît, il a des sources, comme les appelle Charles Mauron<sup>1438</sup>, extérieures et intérieures qui motivent son existence au niveau esthétique comme au niveau herméneutique.

On ne peut donc lire un texte qui fait référence à d'autres, sans faire le lien avec ces autres qui le traversent. Ainsi conclut Nathalie Piégay-Gros :

---

<sup>1435</sup> *Ibid.*, p. 88.

<sup>1436</sup> Sénèque, *Lettres à Lucilius* (Livre I, 8), « Je leur crie : Évitez tout ce qui séduit le vulgaire, tout ce que le hasard dispense. » [...] « Cette éminente position a pour terme la chute, et s'arrêter n'est plus possible, dès qu'une fois l'on cède au vertige de la postérité. »

<sup>1437</sup> *Op. cit.*, Nathalie Piégay-Gros, *Introduction à l'Intertextualité*, p. 1.

<sup>1438</sup> *Op. cit.*, Charles Mauron, *L'inconscient dans l'œuvre et la vie de Racine*, p. 46. Il écrit :

« Nous parlons de source inconsciente lorsque nous constatons, non pas même entre les diverses œuvres du même auteur, mais entre leurs structures affectives des ressemblances que rien ne justifie extérieurement, et que l'écrivain a probablement ignorées. » Nous pouvons rajouter que mêmes des sources extérieures peuvent être des sources inconscientes.

*L'œuvre d'art est perçue en relation avec les autres œuvres artistiques et à l'aide d'associations qu'on fait avec elles (...) Non seulement le pastiche, mais toute œuvre d'art est créée en parallèle et en opposition à un modèle quelconque. La nouvelle forme n'apparaît pas pour exprimer un contenu nouveau, mais pour remplacer l'ancienne forme qui a déjà perdu son caractère esthétique.*<sup>1439</sup>

### 3.3.3- La peinture

Dans la mesure où la réécriture et le phénomène de la lecture peuvent être transversaux et où l'écrit est conçu comme lieu d'échange, prêtons-nous au jeu. Ainsi, posant l'équivalence être lu / être vu, nous allons étudier, dans cette partie, la réécriture d'un tableau<sup>1440</sup> de Magritte : *L'Empire des lumières*, objet d'un roman de DVC en 2009.

La description qui en est faite au départ<sup>1441</sup> est totalement adéquate :

*C'est une huile sur toile de René Magritte, 195x131. La pancarte précise qu'elle a été peinte entre 1953 et 1954, et ça ne m'étonne pas que l'artiste y ait passé tout ce temps.*

Puis le personnage, et donc l'écrivain à travers lui, dans la fiction qu'il invente, attirent l'attention sur un détail « la lampe » ; à partir de ce détail, un texte possible<sup>1442</sup> est donc développé, annoncé par cette phrase à double sens : « *on verra si quelque chose se rallume.* »<sup>1443</sup>

Le personnage nous raconte alors les impressions du tableau sur lui, comme s'il s'agissait d'un rêve qu'il souhaite réaliser, un désir fort l'attire vers le tableau. Il dit :

*Je n'entends plus la rumeur des visiteurs autour de moi, je ne perçois plus les présences. L'esprit capté par le tableau de Magritte, je suis comme figé dans une toile d'araignée. J'aurais tant aimé vivre avec toi dans une maison de ce genre. Nos deux fenêtres éclairées parmi toutes ces chambres vides. Seuls au monde dans le silence et la place perdue- comme ce dimanche matin où, quatre ans plus tôt, j'étais venu livrer les croissants de mon père dans ta villa de famille.*<sup>1444</sup>

---

<sup>1439</sup> *Op. cit.*, Nathalie Piegay- Gros, *Introduction à l'Intertextualité*, p. 23.

<sup>1440</sup> « Enfin, une allusion intertextuelle peut se référer aux différents systèmes sémiotiques : la peinture, la musique... cela passe bien sûr par une verbalisation. Le tableau, le morceau de musique est décrit, évoqué au travers des mots. [...] on considérera donc la réécriture comme une restriction de ces pratiques à un seul système sémiotique : le langage verbal. Récrire, en effet, c'est écrire quelque chose qui a déjà été écrit, du déjà-verbal. » écrit Anne-Marie Gignoux, « De l'intertextualité à la réécriture », in : Alain Tassel, *Nouvelles approches de l'intertextualité*, *op. cit.*, p. 63. Nous expliquons supra dans quelle mesure nous considérons qu'il s'agit d'une réécriture du tableau de Magritte et non d'une allusion.

<sup>1441</sup> *Op. cit.*, DVC, *La Maison des lumières*, p. 14.

<sup>1442</sup> *Op. cit.*, Marc Escola, *Théorie des textes possibles*.

Marc Escola explique la théorie des textes possibles. Il écrit : « M. Charles, en traquant les lignes de faille, les hiatus, incohérences locales et autres "dysfonctionnements" qui témoignent à tout coup des hésitations de l'auteur entre plusieurs enchaînements distincts, il montre ensuite la plus grande habileté à déduire de la lettre du texte réel l'éventail des possibles au sein duquel forger quelque nouvelle variante [...] », p. 11. Là, nous pensons que réside l'innovation de DVC : il a remarqué que le peintre hésitait entre plusieurs versions du tableau (Cf. Annexe D, p. 543- 551) et a proposé un prolongement ou une nouvelle variante : le tableau de l'intérieur. Nous pensons que le roman cauwelaertien, dans ce sens, a tout le droit d'être considéré comme une réécriture du tableau de Magritte. En écrivant sur les textes possibles, Jacques Dubois explique : « Bref, au fil de sa lecture et de sa réflexion, il lui est permis, sans contester l'organisation textuelle de redistribuer autrement les accents, d'activer tel rôle face à tel autre, de profiter du jeu que la narration ménage en texte. Cette phase d'activation, qui, à l'origine, se limite à de menues inflexions peut, de proche en proche, gagner plus largement l'économie de la fiction. », Marc Escola, *Théorie des textes possibles*, *op. cit.*, p. 28.

<sup>1443</sup> *Op. cit.*, DVC, *La Maison des lumières*, p. 15.

<sup>1444</sup> *Ibid.*, p. 16.

Cette maison solitaire le touche, « *ce tableau désert* »<sup>1445</sup> finalement « *l'écoute* »<sup>1446</sup>. Il s'identifie à l'habitant de la maison et raconte une histoire où il habite un tableau, histoire surréaliste comme cette peinture de Magritte au « *décor sans passants* »<sup>1447</sup>. Le personnage revisite « *cette maison baignée d'un crépuscule improbable, alors que le ciel au-dessus des arbres est clair comme à midi* »<sup>1448</sup>.

La réécriture devient métaphore, comme le tableau dans le tableau de Magritte<sup>1449</sup> ; et les limites entre le réel et le fictif nous donnent une fois de plus le vertige. Le personnage raconte :

*Je sursaute. Les lumières orange viennent de disparaître sous mes yeux. Incrédule, je m'approche de la maison, recule, me décale sur la gauche, comme pour voir derrière le tronc d'arbre qui sépare les deux fenêtres.*<sup>1450</sup>

DVC décrit une surface plane comme tridimensionnelle. Il se croit/voit à l'intérieur. Est-ce sa vision qui est altérée et le monde peint est alors perçu comme tridimensionnel ou est-ce son esprit qui se libère et pénètre dans le monde de la toile ?

DVC développe toutes les possibilités jusqu'à aboutir à celle pour laquelle il éprouve une prédilection : « *the near death experience* » avec un objectif inconscient qui nous est à présent révélé : être le sauveur, doublement sauveur. Cette expérience lui permet de sauver son couple (à un niveau premier de l'histoire) et de sauver Martha, la maison et la toile (à un niveau second). Le protagoniste sauve donc les éléments de l'histoire aux deux niveaux de la diégèse<sup>1451</sup>.

DVC dans son écriture emploie ingénument des mots qui laissent la position de l'observateur ambiguë. Il dit :

*Je me retourne vers la toile, essaie de glisser un œil derrière le cadre. Il est trop proche du mur : pas moyen de repérer le système d'éclairage. C'est bien conçu, en tout cas. Je reviens au centre du tableau, colle le nez à l'une des fenêtres. La peinture des carreaux est gris-bleu, à présent. On ne décèle plus la moindre nuance orange.*<sup>1452</sup>

Est-il à l'extérieur ou à l'intérieur du tableau ? Le caractère énigmatique vient-il du tableau ou de l'observateur du tableau ? DVC écrit : « *Je me demande comment c'est possible, techniquement. Le catalogue a raison : Magritte était un génie.* »<sup>1453</sup>

Parler de Magritte comme un génie fait allusion à un autre génie de la peinture, celui responsable de la naissance du mythe du « *sourire de la Joconde* » qui a été longuement étudié par l'odontologie et la neuroscience<sup>1454</sup> et même par un logiciel de reconnaissance des émotions.

---

<sup>1445</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>1446</sup> *Ibid.*

<sup>1447</sup> *Ibid.*

<sup>1448</sup> *Ibid.*

<sup>1449</sup> Cf., Annexe D, Divers tableaux de Magritte, *La Condition humaine*, p. 542.

<sup>1450</sup> *Op. cit.*, DVC, *La Maison des lumières*, p. 19.

<sup>1451</sup> L'histoire du narrateur hors du tableau, et l'histoire du narrateur dans le tableau offrent un diptyque (deux histoires à la fois) au lecteur qui devient comme un spectateur en train de regarder un tableau dans le tableau.

<sup>1452</sup> *Op. cit.*, DVC, *La Maison des lumières*, p. 19.

<sup>1453</sup> *Ibid.*

<sup>1454</sup> Surtout Margaret Livingstone qui explique : « Léonardo de Vinci a longtemps étudié l'anatomie de l'œil et la perception visuelle pour créer volontairement une confusion entre la vision périphérique ... et la vision centrale ... »

Dans le livre *René Magritte : signes et images de Hary Torczymer*, à la rubrique « L'emprise du mystère », Magritte lui-même explique :

*J'aimerais vous dire que j'ai réussi un tableau très difficile, mais qui est sans doute trop difficile pour mener à bien. Il s'agit de peindre un paysage en plein soleil avec un ciel nocturne (étoiles et croissant de lune) j'ai peint et repeint ce tableau et je suis au stade du désenchantement : c'est raté tout à fait ! Un ami avait trouvé comme titre : « le Salon de Dieu », j'ai longuement hésité à l'adopter, un titre comme « le bal masqué » me paraissait préférable pour beaucoup de raisons dont la principale était la défense absolue de dire quoi que ce soit de Dieu. Je puis penser à un paysage ensoleillé sous un ciel nocturne. Mais le voir et le reproduire par la peinture n'est possible que si l'on est un Dieu. En attendant de le devenir, j'abandonne le projet...<sup>1455</sup>*  
(Lettre à S. Gablik –S.d.)

L'artiste évoque une comparaison entre l'artiste-créateur et Dieu en contemplant sa production. Or, voici DVC qui « le voit et le reproduit » par l'écriture, devenant à son tour un créateur et demiurge.

Pour le titre du roman, DVC choisit *La Maison des lumières*, « maison » remplace « empire » figurant dans le titre de Magritte. Le mot « Maison » donne au tableau un caractère plus familial et met en vedette la « maisonnée ». Il met en avant les personnes habitant ce paysage et qui ne figurent pas (sur la toile).

Il réussit aussi, en restant fidèle à ses thèmes, à mettre sous le même toit la vie (le jour) et la mort (la nuit) et faire l'expérience de la mort dans la vie. Attiré par l'ambiance mystérieuse que le tableau suscite, DVC, comme Magritte, réussit à « marquer et à (de) faire remarquer l'empire, l'emprise du mystère ».<sup>1456</sup>

Si le tableau a impressionné DVC au point d'écrire un roman sur lui et de lui consacrer une histoire, c'est que Magritte est un *alter ego* de cet écrivain, et traduit en peinture ce que lui, traduit en mots.

Si à la source de l'écrit se trouvent le réel et l'inconscient, à la source du tableau se trouvent l'œil et sa source picturale.

Magritte explique :

*Il faut, bien entendu, qu'une idée soit suffisamment stimulante pour que je m'applique à peindre fidèlement la chose ou les choses dont j'ai eu l'idée.<sup>1457</sup>*

De même, la réécriture du tableau exprime que le moi de l'écrivain a été suffisamment stimulé pour imaginer une histoire pour ce tableau et les habitants de l'empire qui y est peint. Magritte rajoute dans son livre : « cette évocation de la nuit et du jour me semble douée du pouvoir de nous surprendre et de nous enchanter. J'appelle ce pouvoir : la poésie ».<sup>1458</sup>

Entre le peintre qui trouve de la poésie dans le paysage qu'il peint, et le romancier qui accorde à un tableau le rôle principal dans sa fiction, il semble bien que la réécriture transcende les limites, et que tout devient texte.

<sup>1455</sup> Hary Torczymer, *René Magritte : Signes et images*, France, Draeger, 1982, p. 179.

<sup>1456</sup> *Ibid.*, p. 86.

<sup>1457</sup> *Ibid.*, p. 177.

<sup>1458</sup> Cf., Annexe D, Divers tableaux de Magritte, *L'Empire des lumières*, p. 543- 551.

## **PARTIE III**

### **LE MASSIF ROMANESQUE**



## PARTIE III : LE MASSIF ROMANESQUE

Après l'étude de la forme des œuvres (style de l'auteur, mélange de genre), de l'écriture même dans ses interactions avec le récepteur, du rôle accordé à l'intertextualité, il nous reste désormais à étudier ce que l'on nomme « le massif romanesque » c'est-à-dire les romans considérés, non plus de façon détaillée, mais comme un ensemble composé d'éléments ayant des rapports entre eux.

Il s'agit cette fois d'adopter un point de vue beaucoup plus extérieur et de considérer les romans, selon leurs liens et répartition comme formant un univers, entre fiction et diégèse.

Aussi, malgré l'épaisseur que représente le massif, c'est l'étude de son évolution dans le temps et de ses thématiques qui va nous permettre de montrer que l'écriture y est en perpétuelle régénérescence. Nous pourrons ainsi aboutir à notre conclusion : l'univers romanesque de Didier van Cauwelaert, comme une naissance dans l'écriture.

Pour ouvrir ce dernier volet, nous allons à présent tenter une étude narratologique c'est-à-dire repérer les techniques et structures narratives mises en œuvre par l'auteur.

# **CHAPITRE 1**

## **L'étude narratologique du texte**

## CHAPITRE 1 : L'étude narratologique du texte

Depuis son invention en 1969 par Tzvetan Todorov<sup>1459</sup>, la narratologie a redéfini les notions de schéma narratif et d'intrigue<sup>1460</sup> en insistant sur les émotions (suspense, curiosité, surprise) générées par la « mise en intrigue » des événements. Il s'agit de réfléchir sur les structures du récit selon une nouvelle approche ou avec un regard autre. On trouve désormais un nœud, inducteur d'incertitude, un retard qui entretient la tension narrative par une narration réticente, et enfin un dénouement qui vient, ou non, répondre aux questions engendrées par le nœud.

L'intrigue, quant à elle, peut prendre deux aspects différents : soit on s'interroge sur le développement ultérieur d'un événement et c'est alors que les pronostics du personnage accompagnent un sentiment de suspense, soit on s'interroge sur la nature d'un événement mystérieux (présent ou passé) et le personnage se livre à des diagnostics qui accompagnent notre sentiment de curiosité. Ainsi l'étude narratologique s'ouvre-t-elle par la considération du rapport de l'auteur à la fiction.

### SECTION 1 : La fiction

De prime abord, une fiction est une histoire davantage fondée sur des faits imaginaires que réels. Cependant, recherchant l'étymologie de ce terme, nous trouvons que le mot fiction vient du verbe latin *fingo, fingere* qui signifie à la fois « manier », « composer », « modeler », « toucher », « feindre », « faire semblant », « inventer », « se figurer », « imaginer ». De l'ensemble de ces traductions, nous retenons alors l'idée que l'élaboration d'une fiction consiste en une façon de manier des éléments pour composer, modeler un ensemble vraisemblable qui puisse toucher. Même s'il ne s'agit que d'une feinte, d'une façon de se figurer et d'imaginer, la fiction doit créer une impression de réel afin que le lecteur à qui elle s'adresse puisse croire, pendant un temps limité, que les faits racontés sont possibles. C'est ce premier aspect qui va ici nous intéresser.

#### *1.1.1- Curiosité et prédilection pour l'« inexplicé »*

---

<sup>1459</sup> Dans *Grammaire du Décaméron*. Puis en 1972, Gérard Genette définit certains de ses concepts fondamentaux dans *Figures III*.

<sup>1460</sup> La narratologie est dite post- classique (Raphaël Baroni, *La Tension narrative : suspense, curiosité et surprise*, Paris, Seuil, « Poétique », 2007, p. 110- 152).

La richesse du récit cauwelaertien réside dans un amour de conter<sup>1461</sup> et de raconter, passion qu'il a héritée de son père. Connu pour sa prédilection pour les histoires extravagantes et les choses insolites, ce qui est « extraordinaire » l'intrigue et l'attire : il se met alors à chercher, passe aux investigations et essaye de « comprendre ».

Son imagination débordante<sup>1462</sup> ainsi que sa curiosité donnent naissance à un foisonnement de paroles<sup>1463</sup>, une multitude d'images, une prolifération d'actions et d'aventures ainsi qu'une variété d'histoires énigmatiques et policières ayant toutes comme point commun un même état de fascination interrogative face à l'inconnu.

Les récits échappent soudain au schéma traditionnel narratif et se rapprochent d'un monologue « voix off » où le personnage raconte une étape de sa vie, accompagné parfois de digressions ou, d'autres fois, d'épisodes futiles. Nous relevons ce passage de *Les Vacances du fantôme* où le personnage qui se réveille le matin dans le corps d'un autre, avec la femme d'un autre et dans la chambre d'un autre, essaie de comprendre comment il en est arrivé là et pense *in petto* :

*Dans l'intervalle, j'ai dû draguer cette personne, mais ça me surprend car lorsque j'ai un verre dans le nez, je suis très antipathique. De plus, si je crois le décor de la chambre, dans le genre Hollywood à problèmes, avec des tentures bleues, des murs en soie, des arceaux métalliques pour éclairer le lit bas, cette fille n'est absolument pas dans mes moyens. Je lui ai plu gratuitement, et c'est une bonne nouvelle, parce que j'ai toujours eu une répulsion à piocher dans la caisse de la boucherie pour équilibrer mon budget.*<sup>1464</sup>

DVC décrit, dans le *Dictionnaire de l'Impossible*, ses principales attitudes devant les mystères, à savoir : la curiosité, le doute et l'envie de partager.

*Cartésien par méthode et allergique par prosélytisme, je ne suis victime que d'une curiosité sans limites, d'une vraie gourmandise à l'égard des savoirs insolites, et d'une envie spontanée de les partager.*<sup>1465</sup>

Envie ou besoin d'inconnu, l'étrange devient vite, sous l'effet de l'imaginaire, un centre d'intérêt. Pourquoi ? Peut-être y cherche-t-il une réponse à cette question identitaire qui habite ses romans et par

---

<sup>1461</sup> Cf., Image du conteur dans l'inconscient : « Conter » vient de l'ancien français conter, même mot que compter (graphie savante au sens de « calculer »), du latin *computare* « calculer, prendre en compte » et « énumérer », d'où, par glissement de sens, « raconter et conter », en latin populaire. Le conteur est une personne qui raconte oralement une histoire sans support autre que ses connaissances, son imaginaire et ses talents d'improvisation. Le statut du conteur varie selon les pays et les cultures. En France, la profession d'artiste-conteur est en cours de reconnaissance au même titre que le métier d'acteur du spectacle. En occident, depuis l'aède, le rhapsode, le barde et le troubadour, la tradition orale se basait sur la mémoire jusqu'à l'émergence de l'écriture.

Gilbert Durand écrit : « ainsi le terme " mythe " recouvre pour nous aussi bien le mythe proprement dit, c'est-à-dire le récit légitimant telle ou telle foi religieuse ou magique, la légende et ses intimations explicatives, le conte populaire ou le récit romanesque. », *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, op. cit., p.411. Le conte est l'équivalent d'un mythe dans l'inconscient collectif, il sert à comprendre le monde et simplifier les relations par analogie ou par causalité. Bruno Bettelheim explique : « Les contes de fée ont pour caractéristique de poser des problèmes existentiels en termes brefs et précis. » Bruno Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fées*, Paris, Robert Laffont, « Pocket », 1996, p. 20.

<sup>1462</sup> « Comme si l'imaginaire débordait la réalité, comme si les vibrations de l'esprit influençaient le destin » écrit-il dans l'avant-propos du *Dictionnaire de l'impossible*, p. 10.

<sup>1463</sup> L'origine du mot parole est une contraction du mot grec *parabole* qui signifie littéralement en grec ancien : « lancer à côté » et signifie de nos jours « rapprochement, comparaison ». Quant au mot « énigme », il dérive du latin *aenigma* qui veut dire « parole obscure ou équivoque » et « ce que l'on laisse entendre ». L'idée de d'approximation réside dans les deux, ce qui rapproche la parole de l'énigme. Alors toute parole est énigmatique.

<sup>1464</sup> Op. cit., DVC, *Les Vacances du fantôme*, p. 9.

<sup>1465</sup> Op. cit., DVC, *Dictionnaire de l'impossible*, p. 11.

lesquels il tente de la résoudre : « qui suis-je ? » donc implicitement « d'où est-ce que je viens ? Et vers quoi je retourne ? »

Dans ses romans, il utilise ses personnages pour poser des questions existentielles dans le but de « comprendre le monde ». Comment élucider les questions posées et trouver une réponse à l'interrogation fondamentale ?

Soit en suivant un parcours intérieur où le jeu de l'écriture et de l'échange personnage-lecteur est essentiel car il lui permet d'évoluer, soit en plaçant ses personnages, doubles de lui-même, dans des situations extérieures d'affrontement, donc enrichissantes.

Aziz dans *Un Aller simple* raconte la pensée profonde qui l'envahit, lui, l'enfant trouvé, en présence des autres qui se racontent leurs origines et leurs passés :

*Le soir, à la veillée, chacun se rappelle ses origines, ses traditions, les pays où il a roulé ses racines, regrette l'inox qui a tué la gloire des kalderash, étameurs-chaudronniers de père en fils, énumère entre deux grattements de guitare et trois solos d'harmonica les persécutions, les pogroms et les arrêtés municipaux qui l'ont fait échouer, voyageur dans la tête et caravane sur briques, à Vallon-Fleuri, Bouches-du-Rhône. Moi je suis là et je me tais. Je hoche la tête par respect ; j'ai l'esprit ailleurs. Je n'aime pas d'où viennent les autres. Je veux bien être sans histoire, à part l'Ami 6, mais ça me fait mal d'être le seul.*<sup>1466</sup>

DVC s'engage ainsi, dans la totalité de ses romans, à étudier l'homme en tant qu'élément dans sa relation qui l'unit à son entourage et en tant que personne.<sup>1467</sup>

En effet, dit-il, « *Je crois qu'il est toujours important de rappeler l'unité* »<sup>1468</sup>, unité de l'un dans ses rapports à l'autre. Cette affirmation est un point crucial dans l'ensemble des écrits où le personnage et son milieu sont traités inséparablement, comme un même corps.

DVC a tardivement expliqué son point de vue à ce sujet. Il dit dans une interview dans le salon d'Anaïs :

*Je pense qu'il faut arrêter ce positionnement de l'homme qui est au centre, et tous les personnages autour c'est un décor, un environnement. Non, nous sommes partie intégrante de ce décor, nous en sommes un élément comme tout le reste des créatures vivantes y compris ces végétaux, y compris ces minéraux que l'on croit complètement inertes et qui ont une vie vibratoire que l'on peut mesurer aujourd'hui.*<sup>1469</sup>

Ainsi, tout l'univers du roman forme un ensemble. Qu'il s'agisse des personnages, des objets, du temps, de l'espace, tous ces éléments forment un tout et ont à tour de rôle leur importance dans le récit. La prise de parole et l'angle de vue sont intentionnellement multiples, c'est pourquoi le texte peut toucher l'étrange et s'étendre de la réalité au suspense et à la fiction.

---

<sup>1466</sup> *Op. cit.*, DVC, *Un Aller simple*, p. 9- 10.

<sup>1467</sup> Nous entendons le mot « personne » au sens qu'en donne Michel Zérafra. Il écrit : « Par personne, nous entendons l'homme et sa présence dans le monde tels que le romancier les perçoit d'abord, les conçoit ensuite. » Michel Zérafra, *Personne et personnage*, Paris, Ed. Klincksieck, 1971, p. 10.

<sup>1468</sup> Interview avec Anaïs Sassy, [www.lesalondanais.com](http://www.lesalondanais.com), Nec Plus Ultra, novembre 2013. <http://www.lesalondanais.fr/novembre-2013-didier-van-cauwelaert.htm> Consulté en novembre 2015.

<sup>1469</sup> *Ibid.*

DVC est interpellé par tout ce qui pose problème et constitue un mystère pour la science et pour l'homme ordinaire. Il se questionne sur ce qu'il appelle l'« *inexpliqué* » en refusant le terme d'« *inexplicable* ». <sup>1470</sup>

Nous avons l'impression, en lisant ses romans, qu'il essaie de refaire le monde ou plutôt d'en donner une vision nouvelle, de le reconstruire sur le papier à partir de connaissances préalables qu'il acquiert avec avidité.

Pour cela, il effectue des recherches <sup>1471</sup> afin de trouver des explications, s'interroge ou interroge des experts dans certains domaines. Il cherche la connaissance où qu'elle soit, et sa soif de savoir est en quelque sorte encyclopédique. Son but est de faire de la fiction un véritable terrain d'exploration. Il dit, dans une interview qu'il accorde à France info :

*Et ce qui m'intéresse c'est lorsque ce qui échappe à la compréhension habituelle agit comme un stimulant intellectuel affectif. Mais il faut faire attention et ne pas laisser ouvrir la porte à l'inconnu ou aux sectes...* <sup>1472</sup>

Ses récits sont nourris d'informations scientifiques, de noms d'expériences, de références à « *Sciences et Nature* », et il dévoile même à ses lecteurs une collaboration avec des chercheurs en botanique ou des spécialistes en biologie moléculaire. Pour tout événement, il essaie de respecter la vraisemblance, en se renseignant auprès d'experts et de professionnels. Ainsi trouve-t-on dans ses récits des épisodes relevant de plaidoiries, des dialogues en langues étrangères et des explications scientifiques. Cette multiplication des sources de savoir montre que DVC est en perpétuel état d'excitation devant ce qui est incompréhensible ou ambigu.

Il est dans une interrogation constante au sujet de l'humain, du monde, de leur origine et leur but final. Ceci lui permet de faire face à tous les événements de la vie, la mort y compris. En effet, tout ce qui touche à la connaissance et à l'homme l'interpelle et devient matière à écriture. En ce sens, il répond positivement et à sa façon à la question « *pourquoi n'aimons-nous pas ce que nous ne comprenons pas ?* » :

*Parce qu'on a peur que ça nous dépasse ; et ce qui nous dépasse parfois nous donne l'impression de nous abaisser. Alors qu'au contraire, c'est pour nous aider à aller plus loin. Et en tout cas, il y a ceux qui choisissent cette philosophie : cette manière d'accueillir les événements et de réfléchir. À la fois garder l'esprit critique et ne pas refuser la faculté d'émerveillement est une chose importante lorsqu'elle est protégée et dopée par l'esprit critique, par l'humour, par le calme.* <sup>1473</sup>

Dans ses réactions face aux événements, dans sa recherche pour résoudre l'énigme du monde, DVC nous dévoile son attitude : loin d'être effrayé, il est dans un état d'émerveillement <sup>1474</sup> constant qui le pousse à se

---

<sup>1470</sup> Même si le premier terme met en relief la part d'inexpliqué relative au passé ou au moment présent, il contient aussi la possibilité d'une explication future. Le second, quant à lui, empêche et coupe la route à toute compréhension, que ce soit des événements passés ou futurs.

<sup>1471</sup> Cf., Partie II, chapitre II, sous partie 2 la génétique.

<sup>1472</sup> [www.dailymotion.com](http://www.dailymotion.com), franceinfo.com, Plon.fr, posté le 17 oct. 2013, Un monde d'Idées avec Olivier de Lagarde, mn. 2: 04.

<sup>1473</sup> *Ibid.*

<sup>1474</sup> Comme le disait Socrate, c'est le propre du philosophe, de s'étonner et c'est aussi avoir le sens esthétique, c'est-à-dire cette faculté d'*aisthesis*, d'être touché et éveillé au monde qui pousse à l'interrogation et la recherche (zététique).

poser des questions, adopter un esprit critique et poursuivre ses investigations. Il est « cartésien » comme il dit, et il transmet cet esprit au lecteur, joignant un fort désir d'étonner et d'expliquer.

Dans ses romans il donne des explications scientifiques éblouissantes. Dans *La Maison des lumières*, son personnage explique longuement :

*- La cryptomnésie ? avait ricané longuement Philippe Necker sur un ton agressif. Le souvenir non mémorisé qui remonte à la surface quand ça arrange les psys ? C'est comme l'asphyxie du cerveau, qui provoquerait des hallucinations censées expliquer les NDE. Sauf que si le cerveau n'a plus d'activité électrique, comme l'encéphalogramme le prouve dans les études cliniques, en toute logique il ne peut rien faire du tout, pas même halluciner. Et les aveugles de naissance en font aussi, des NDE, où ils décrivent non seulement le tunnel mais le personnel soignant, et ils vont jusqu'à donner le numéro de série du défibrillateur qu'ils ont vu pendant leur sortie du corps. Lisez les études publiées par des chirurgiens sérieux !<sup>1475</sup>*

Dans un autre roman, son personnage, chercheur en botanique, explique la pollinisation comme on raconte une histoire. Il dit :

*- Non, chez les thynnidées, seul le mâle intéresse l'orchidée, parce qu'il a gardé ses ailes. Alors, pour l'attirer, elle a mis au point un stratagème génial : elle lui fabrique l'odeur de sa femelle, avant même que celle-ci ne sorte du sol. Ses phéromones sexuelles, imitées à la perfection, imbibent la colonne de pollen ; le mâle fonce en piqué pour copuler, s'agite en vain et repart bredouille quand il a découvert la supercherie. Bredouille mais tout imprégné du pollen qu'il va transporter vers d'autres fleurs : le tour est joué.<sup>1476</sup>*

Le choix de l'extraordinaire montre qu'il se met dans la position du chercheur, du critique et de l'homme de science qui applique l'herméneutique<sup>1477</sup> scientifique mais aussi, dans la position du sage antique pour qui l'herméneute est interprète et dont l'une des qualités premières est l'étonnement. Être étonné par ce que le monde est capable d'offrir et curieux face au moindre détail. Son attitude s'apparente à celle d'un nouveau-né vis à vis du monde. Il regarde, observe et découvre. Car le secret de l'herméneute ou interprète, c'est cette capacité de connaître, héritée d'Hermès qui, dans la mythologie grecque, vola le feu des dieux.

DVC lutte pour partager cette position avec son lecteur et lui transmettre « la puissance des idées », « le pouvoir des médiums », « l'intelligence et la conscience » et tout ce qu'il nomme « extraordinaire »<sup>1478</sup> au lieu de paranormal.

Les phénomènes les plus extraordinaires qui puissent exister se trouvent selon lui dans l'être humain, dans son évolution, dans son intelligence, et dans le pouvoir de son cerveau. C'est pour son lecteur qu'il écrit. S'il crée des histoires invraisemblables, invente des intrigues fantasmagoriques, c'est afin d'aider le lecteur à comprendre avec lui.

---

<sup>1475</sup> *Op. cit.*, DVC, *La Maison des lumières*, p. 67.

<sup>1476</sup> *Op. cit.*, DVC, *Hors de moi*, p. 59.

<sup>1477</sup> D'un point de vue scientifique, l'herméneutique se développe en trois étapes : observation, expérimentation, constatation. Selon l'explication de Steve Denning, il s'agit de « capter l'attention, stimuler le désir de changement et dans un dernier temps emporter la conviction par l'utilisation d'arguments raisonnés. » (Steve Denning, *The secret Language of leadership*, USA, Jossey Bass, 2007).

<sup>1478</sup> [www.dailymotion.com](http://www.dailymotion.com), franceinfo.com, Plon.fr, posté le 17 oct. 2013, Un monde d'Idées avec Olivier de Lagarde « Nous avons peur de ce qui nous dépasse », mn : 2. 45.

<http://www.plon.fr/auteur/didier-van-cauwelaert/320629> Consulté en janvier 2016.

L'interprétation des romans cauwelaertiens se veut multiple, à l'image de la pluri-signification de certains mots employés. En rendant l'histoire ouverte à plusieurs interprétations, la parole et la langue se mettent au service à la fois d'une sémiologie décuplée et de la science.

DVC reproduit l'univers, allant de l'infiniment petit jusqu'à l'infiniment grand, associant des mondes parallèles. Entre réel et fiction, DVC fait de la parole un jeu à volonté.

### 1.1.2- Les intentions auctoriales<sup>1479</sup>

La vulgarisation de la science ainsi que la transmission du savoir semblent constituer les premières intentions de l'écrivain, lorsqu'il choisit ses sujets et les thématiques qu'il abordera dans ses récits. Ce faisant, DVC laisse pourtant le lecteur maître de son imagination et lui laisse le libre choix d'être, soit emporté par l'extravagance, soit sceptique face aux événements décrits. Le seul trait commun à tous ses romans, tient dans le fait que lorsqu'il va entrer dans le domaine de l'inexpliqué (ou de l'irrationnel), il incite le lecteur<sup>1480</sup> à réfléchir, à chercher et à vérifier la véracité ou la vraisemblance de ses propos.

Son écriture est donc une invitation à aller plus loin, à chercher soi-même (l'herméneutique se fait zététique) afin de se forger un avis, à prendre le texte pour une fiction mais aussi comme une lecture possible dans le sens d'une réalité à vérifier. Quand le journaliste lui demande « mais qu'est-ce que l'acceptation de ces miracles, de ces phénomènes inexplicables changerait ? » il répond :

*« D : Alors l'acceptation, c'est regarder en face et c'est réfléchir. Moi, je ne veux surtout pas qu'on accepte en lisant. Il faut lire ce Dictionnaire en se disant que l'on n'aura plus la même vision sur le monde. Votre vie va changer en lisant ce dictionnaire ; ça c'est sûr. Tous les gens qui l'ont déjà lu me le disent mais ça ne veut pas dire qu'on a une révélation mais on a sous les yeux des cas et puis moi je donne toutes les sources. Allez lire, regardez ça sur internet, renseignez-vous, faites-vous votre opinion parce que toute l'info est disponible mais il faut savoir où la chercher. »<sup>1481</sup>*

*« Il y a plusieurs explications possibles, ah bien sûr, il ne s'agit pas -c'est un domaine passionnant- il ne s'agit pas de l'aborder en disant je vais prouver : je vais prouver que c'est dieu, je vais prouver que c'est uniquement le pouvoir de l'esprit, je vais prouver que c'est bidon ou pas ; parce qu'à ce moment, on passe à côté de tout ce qui est passionnant parce qu'on ne cherchera que la preuve de ce l'on veut démontrer. C'est le contraire de ma démarche. Par exemple, j'essaie de comprendre comment tout à coup ... »<sup>1482</sup>*

La démarche de DVC est donc totalement ouverte, privée de tout *a priori* et il attend de son lecteur qu'il adopte cette même attitude.

---

<sup>1479</sup> Remarque : Dans le paratexte qui accompagne une œuvre (notion créée par Gérard Genette en 1987), on distingue : le paratexte éditorial (couverture, page de titre, commentaire en quatrième de couverture, etc.) et le paratexte auctorial (dédicace, épigraphe, préface, etc.) qui a pour but de dévoiler les intentions de l'auteur qui explique et justifie le choix de ses sujets d'écriture.

<sup>1480</sup> *Op. cit.*, Michel Picard, *La Lecture comme jeu*, p. 9. Michel Picard écrit : « Personne ne contestera que l'écrivain s'efforce de "communiquer" quelque chose, ni que sa *parole* s'inscrive dans une *langue*, dont la fonction même est la transmission de significations, ni que, dans une certaine mesure, le lecteur ait à "décoder", grâce à sa "compétence", une "performance" particulière, sorte de "message" qui a été auparavant, d'une certaine manière, "encodé". »

<sup>1481</sup> [www.dailymotion.com](http://www.dailymotion.com), franceinfo.com, Plon.fr, posté le 17 oct. 2013, Un monde d'Idées avec Olivier de Lagarde « Nous avons peur de ce qui nous dépasse », mn 16 : 18.

<sup>1482</sup> *Ibid.*, mn : 9.18.



À travers la technique d'exposition des faits qu'il utilise dans ses romans, DVC ne cherche pas à persuader mais à aider. Son objectif est de diffuser une information, expliquer, voire démontrer. Ceci paraît clair dans la réponse qu'il donne au journaliste lors de l'interview sur France-info :

*Journaliste : Vous évoquez beaucoup le spiritisme, les expériences aux frontières de la mort, au final on vous sent persuadé qu'il y a donc quelque chose après la mort.*

*DVC : Non, je constate. Moi, je ne suis pas un homme de conviction. Je n'ai pas besoin de croire. Je n'ai pas peur. J'ai une grande infirmité : je ne connais pas la peur. Donc je ne connais pas la peur de la mort. J'ai peur de perdre les gens que j'aime, mais en revanche ce qui m'intéresse, c'est ce qu'il y a après la mort. Est-ce qu'il n'y a rien ? Est-ce qu'il y a des choses ? S'il n'y a rien, est-ce que nous pouvons faire en sorte qu'il y ait quelque chose, par la manière dont nous allons construire dans notre tête notre au-delà ; que ce soit un paradis si on est religieux, ou une conscience qui continue à participer au mouvement global de la vie et ...*

*Journaliste : Donc ça devrait nous aider à vivre. Vous écrivez d'ailleurs « la mort qui empoisonne nos vies devrait nous réenchanter ». Pourquoi ?<sup>1483</sup>*

Il rajoute :

*C'est un message d'espoir, de vie et de [...] oui l'esprit peut des choses incroyables.<sup>1484</sup>*

Les idées qu'il développe dans ses récits servent à insuffler l'espoir et donner la foi en un avenir meilleur, lorsque l'être humain se trouve face à des difficultés, des sinistres ou un grand chagrin. Les récits qu'il destine à ses lecteurs portent donc une intention curative et cathartique. Il explique dans la même interview sa pensée sur les phénomènes inexpliqués :

*En lisant ce Dictionnaire, vous avez suffisamment de notes de direction de recherche pour en tout cas perdre une part de souffrance, de désespoir et de fatalisme, face aux pires choses qui peuvent vous arriver ; et aussi vous permettre de faire arriver à vous les belles choses parce que ça marche pour soigner le négatif mais ça marche aussi pour faire venir du positif.<sup>1485</sup>*

C'est justement cette vague qui domine toute son écriture et sa façon d'aborder les histoires de la mort ou du retour des expériences avec la mort.

L'identification que la lecture permet avec les protagonistes faisant face à des événements qui les dépassent, aide les lecteurs à avoir confiance en leurs capacités et à minimiser ce qui leur arrive. Plus qu'un écrivain, DVC s'attribue le rôle d'un entraîneur et accompagnateur pour ceux qui se résignent devant un état dégradant qui les attaque.

Ainsi, il entreprend, par ses écrits, de les pousser à la résistance, pour qu'ils combattent et continuent à espérer et désirer la vie. Il dit dans la même interview avec Olivier de Lagarde :

---

<sup>1483</sup> *Ibid.*, mn. 8 : 04 – 7 : 16

<sup>1484</sup> *Ibid.*, mn. 3 : 20.

<sup>1485</sup> *Ibid.*, mn. 1 : 03 ; C'est la même philosophie promue dans le livre de Rhonda Byrne, *The secret*, Luxembourg, Guy Trédaniel Éditeur, 2010, (la loi de l'attraction).

*Donc, nous avons en nous toutes ces possibilités d'auto-guérison et simplement il faut les réactiver. Et si ce Dictionnaire peut aussi aider à cela, en donnant quelques éléments précis mais aussi en décrivant le débat, voilà, je crois que c'est une lecture qui est à la fois divertissante et essentielle.*<sup>1486</sup>

La lecture est incitation à aiguïser sa curiosité et chercher la vérité. DVC, avant même d'écrire, prévoit les types de lecteurs qui seront face à ses livres : les sceptiques et les amusés, mais surtout les curieux. Il dit encore dans la même interview :

*Pour moi, l'humour est le vecteur absolument indispensable. La légèreté est ce qui permet de ressentir la profondeur des choses. Sinon ce n'est que de la pesanteur. Et voilà, je pense qu'on sort plus heureux, plus curieux, plus confiant, ou alors on a envie de me prendre en flagrant délit de dire n'importe quoi, et on va regarder les livres et les sites que je cite, et après on se fait son opinion.*<sup>1487</sup>

DVC, en utilisant l'humour veut, comme si de rien n'était, pousser à la réflexion à travers le discours qu'il tient. Cela prouve qu'il accorde une influence prépondérante aux histoires sur la vie des hommes : lui-même fut transformé par les histoires racontées par son père. Sa vie a changé : il est devenu écrivain. Hors de la médiocrité, il a accès au rêve et à l'écriture, et par la suite à la postérité. D'ailleurs, dans cette interview sur l'inexpliqué, il évoque le pouvoir des romanciers, un pouvoir auquel il croit :

*Il y a des exemples assez étonnants sur le pouvoir des romanciers notamment à créer un monde à partir de leur imaginaire qui va se matérialiser ensuite et je donne des exemples qui vont de Swift à Zola en passant par Frédéric Dard, San Antonio et Oscar Wilde, Victor Hugo bien sûr et tant d'autres.*<sup>1488</sup>

Soulignons bien cette affirmation : pour DVC, le romancier crée un univers, fictif certes, car romanesque, mais il n'en contient pas moins cet élan de vie, cette force de vie qui, en conséquence, apparente l'écriture à une naissance.

Ce qui l'attire le plus dans les histoires, c'est cette emprise qu'elles exercent sur le lecteur, emprise totale où le lecteur peut tout entendre et tout croire. DVC est fasciné par cette manière dont un lecteur est saisi par les histoires, par cette sorte de charme qu'elles opèrent sur son âme et son esprit. Il a d'ailleurs constaté, d'après ses diverses expériences, que plus une histoire touche aux miracles de l'existence et relate le cœur de la vie humaine, mieux elle est accueillie. Il raconte dans son *Dictionnaire de l'impossible* :

*Quand je relevai les yeux du dossier médical, je vis un noyau de lecteurs qui s'était formé autour du petit monsieur. Mes livres au bout de leurs bras ballants, ils me tournaient le dos, admirant sa jambe gauche aux cicatrices des plus discrètes sous le pantalon qu'il venait de retrousser. Une dame reposa mon roman pour me prendre des mains le dossier vert.*<sup>1489</sup>

---

<sup>1486</sup> franceinfo.com, Plon.fr, posté le 17 oct. 2013, Un monde d'Idées avec Olivier de Lagarde « Nous avons peur de ce qui nous dépasse », mn. 2 : 20. <http://www.plon.fr/auteur/didier-van-cauwelaert/320629> Consulté en janvier 2016.

<sup>1487</sup> *Ibid.*, mn. 2 : 06.

<sup>1488</sup> *Ibid.*, mn. 0 : 36.

<sup>1489</sup> *Op. cit.*, DVC, *Dictionnaire de l'impossible*, Chapitre intitulé « Abandon (victoire par) », p. 18.

L'envie de croire à une solution venue d'ailleurs, à la guérison inexplicée d'une maladie chronique ou grave se résume dans ce passage où le témoignage d'un homme du commun<sup>1490</sup> est devenu l'événement phare lors de la fête du livre : « *C'était un jour de fête du livre, à la fin des années 1990, dans les salons de la Mairie de Paris* »<sup>1491</sup> où DVC signait un de ses romans.

« *Les gens qui tournent le dos* », « *le roman qui est reposé* » pour saisir le dossier médical, montrent combien la littérature perd son importance et son charme devant tout ce qui touche à l'espoir d'un soulagement par rapport à la santé humaine et au bien-être de l'être vivant en quête du bonheur et de la prospérité. « *Chaque salon du livre nous réserve son lot d'admirateurs qui viennent nous soumettre un manuscrit* » écrit-il avant de narrer le récit du Monsieur (cf. note de bas de page) dont l'histoire attire tous les lecteurs.

Devant des gens qui racontent leur expérience unique de guérison, ou de sauvetage, ou d'un fait extraordinaire qui leur est arrivé, une histoire qui touche au cœur des intérêts de chacun, un écrivain redevient ordinaire. Il perd tout son intérêt et son aura. C'est celui qui a les choses les plus intéressantes à dire, celui qui touche, qui attire le public et emporte l'adhésion. Il raconte ainsi comment un Monsieur anonyme, incognito, tel le joueur de flûte de Hamelin, a pu en quelques secondes charmer son public et l'ensorceler puis s'évader avec lui. DVC conclut dans son *Dictionnaire de l'impossible* :

*Il allait très bien, les médecins avaient validé son miracle, il ne m'avait pas demandé mon avis ni mon aide, encore moins la médiatisation de son cas sous ma signature. Il n'avait pas besoin de moi, en fait. Il était reparti avec mon public, sans même me dire au revoir.*<sup>1492</sup>

L'écriture, telle que la veut et la conçoit DVC, rejoint en quelque sorte les propos de la théorie de l'attraction dont parle Rhonda Byrne.<sup>1493</sup> Ses histoires vont dans le sens de cette théorie : on finit par attirer les choses qu'on désire et les pensées qu'on évoque. Ce n'est donc pas étonnant à ses yeux (tandis qu'il cite parmi ses sources la thèse en médecine chez le poussin<sup>1494</sup>) de voir l'homme croire en la puissance des idées. Il écrit d'ailleurs :

*L'imagination a toujours été mon point de départ, mon terrain d'action. Je ne suis pas un homme d'idéologies, de croyances, d'abstractions. J'ai besoin de comprendre le monde et les autres, j'ai envie de les aimer au-delà de leurs limites apparentes, et c'est pourquoi je les bouscule. Mais à force d'inventer des situations possibles à partir des rencontres improbables ou d'événements extraordinaires bouleversant les repères de gens « normaux », ces*

---

<sup>1490</sup> Ce Monsieur racontait son histoire : « son récit dura tout au plus trois minutes. Ayant grimpé un arbre pour cueillir des cerises, un an plus tôt, il était tombé en brisant une branche qui lui avait ouvert la jambe gauche. Mal soignée, la plaie s'était infectée, et la gangrène s'y était mise. Lorsqu'il avait fini par se rendre à l'hôpital, c'était trop tard : la seule chance de le sauver était l'amputation. [...] – vous avez un chat ? Parce que c'est à lui qu'il faut demander. Excusez-moi. [...] Avec un soin dérisoire, il les (les poils du chat) étala sur la plaie de sa jambe, et il refit le pansement tandis qu'il demandait l'aide de son siamois, s'abandonnant à ce dernier espoir irraisonné. [...] Les praticiens étaient formels : la gangrène dûment constatée avait « guéri » de manière inexplicable, et les chairs se reformaient plus vite que de raison. » *Ibid.*, Chapitre intitulé « Abandon (victoire par) », pages 15- 18.

<sup>1491</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>1492</sup> *Ibid.*, p. 41.

<sup>1493</sup> Rhonda Byrne, *Le Pouvoir, Le secret* : ce sont des livres sur le développement personnel et la loi de l'attraction.

<sup>1494</sup> Thèse de doctorat en médecine de René Peoc'h à l'Université de Nantes, en 1986, traitant de l'action mentale du poussin sur le robot. Elle prouve la force de la pensée ou ce qui est appelé la Psychokinèse, DVC, *Dictionnaire de l'impossible, Op. cit.*, chapitre « Absolue (poussin, preuve) », p. 27- 28.

*histoires ont fini par m'arriver. Comme si l'imaginaire débordait la réalité, comme si les vibrations de l'esprit influençaient le destin.*<sup>1495</sup>

Dans l'introduction de son *Dictionnaire de l'impossible* il écrit cette remarque importante qui démontre qu'au delà des histoires extraordinaires qui sont assez fréquentes, un autre phénomène est d'autant plus assez fréquent : celui des gens qui croient en ces expériences et parmi eux des scientifiques et des cartésiens. DVC écrit donc :

*Et, d'année en année, à travers les confidences de mes lecteurs, de mes confrères ou de scientifiques attirés par mes fictions, j'ai été frappé de constater à quel point ce genre d'expériences était fréquent.*<sup>1496</sup>

Accréditer des personnes qui racontent leurs expériences extraordinaires, mais aussi tenter de donner des explications en recoupant les informations (pour lesquelles a été effectuée une recherche), telle est la mission que s'est donné DVC dans l'écriture de son *Dictionnaire de l'impossible*, et, aussi, dans l'écriture des romans où les personnages racontent leurs expériences au lecteur dans le but de lui montrer l'existence de l'inexpliqué et de lui donner une explication possible, tout en gardant ce lecteur attiré et fasciné par ce qui est raconté.

Mais ce qui nous intéresse particulièrement réside dans la transformation de ces histoires personnelles, recueillies ça et là, en récits fictifs qui se veulent informatifs et scientifiques, sans perdre de vue le cadre fictif. C'est en insérant des expériences concrètes dans les romans et en recherchant ce qui les explique, qu'elles changent de dimensions. L'écriture est alors un lieu de passage ou un chemin témoignant de ce pouvoir créateur propre de l'écrivain.

On découvre alors comment le pouvoir de bien raconter, en expliquant et en tolérant le doute, transforme une personne tournée en ridicule en une personne apportant une hypothèse, une connaissance, la métamorphose en narrateur entendu et reconnu, donc en centre d'intérêt, porteur d'une vérité. Quand le narrateur devient un homme qui démontre, s'appuyant sur les sciences et l'heuristique, la dérision disparaît et laisse la place à l'étonnement et à l'écoute. Il renaît dès qu'il a quelque chose d'intéressant à raconter, ce qu'il raconte renaît avec lui.

*Combien de personnes – simples témoins tournés en ridicule, chercheurs dépassés par ce qu'ils découvrent, religieux confrontés à des « preuves » que refusent d'entériner leurs autorités spirituelles, sceptiques déstabilisés par des événements « impossibles » qu'ils ont pourtant vécus -, combien de personnes m'ont remercié d'avoir abordé avec naturel, humour et rigueur des sujets prétendus « surnaturels », c'est-à-dire a priori glaçants et foutraques...c'est pour eux que je me suis lancé dans la vaste entreprise de ce Dictionnaire. Mais aussi pour fixer ma propre mémoire, et surtout pour combler mes lacunes.*<sup>1497</sup>

Bien avant ce Dictionnaire qu'il publie en 2015, l'ensemble de ses romans tend à recréer le monde, d'une manière émerveillée et pleine d'espoir. L'écrivain est avant tout, dans ses romans, une personne qui joue

---

<sup>1495</sup> *Ibid.*, p.10.

<sup>1496</sup> *Ibid.*

<sup>1497</sup> *Ibid.*

avec les données réelles afin de bouleverser les réalités et s'affranchir de la mort. Faire de la vie une fiction, s'inspirer de la vie et de ses petits miracles pour en faire des livres, tels qu'on l'a vu avec *Cheyenne* et *Le Père adopté*, est la particularité de cet écrivain.

Le contraire reste également vrai, puisque DVC espère des héros de ses livres qu'ils donnent naissance à des êtres réels les imitant (par identification) et les prenant pour leurs idéaux. Il souhaite donc transformer la fiction en réalité, telle une rêverie éveillée. Pour lui, ses livres sont « *un message d'espoir* » et il écrit dans son *Dictionnaire de l'impossible* :

*La vie a une imagination débordante. Le monde est un scénario en cours d'écriture et de réécriture permanentes, un terrain de jeu où la réalité et la fiction se dépassent l'une l'autre. Mais laquelle est partie en premier ? La vie est-elle le produit d'un canevas initial, ou le simple reflet de l'histoire que chacun de nous se raconte ?*<sup>1498</sup>

Il sait lui-même, d'après son expérience dans la vie, l'effet de l'extraordinaire sur l'être humain tiraillé entre l'envie de croire et la circonspection qui le ronge, le désir de trouver une réponse à tout, une explication qui le satisfasse et une vérité derrière ce qu'il conçoit. Il écrit encore :

*Quand on vous raconte un événement extraordinaire, vous ressentez sans doute une certaine volupté à vous exclamer : « ce n'est pas possible ! » Un élan d'enthousiasme aussitôt mûri de prudence, car le désir d'en savoir davantage le dispute à la crainte de se laisser abuser.*<sup>1499</sup>

Les enjeux sont nombreux dans chaque roman que DVC met au monde. Peut-on dire que, loin de l'extravagance, c'est un message d'humanisme que portent les romans cauwelaertiens faisant passer le lecteur par de multiples états : l'émotion, le questionnement, la curiosité, le rêve et enfin la quête et le rire ? DVC écrit aussi, quant à son *Dictionnaire de l'impossible* :

*Ce Dictionnaire n'a d'autre ambition que d'informer, rêver, douter, sourire et frémir. Modifier notre regard sur nous-mêmes, sur ce qui nous compose et ce qui nous entoure. Réenchanter le monde [...]*<sup>1500</sup>

### 1.1.3- Entre récit et argumentation : le storytelling<sup>1501</sup>

À partir de l'évènement du salon (un inconnu capte le public à sa place avec un récit qui porte une lourde charge affective), DVC a compris la loi fondamentale de la communication narrative : « *l'émotion rend plus réceptif* ». <sup>1502</sup>

---

<sup>1498</sup> *Ibid.*, p.11.

<sup>1499</sup> *Ibid.*

<sup>1500</sup> *Ibid.*, p.12.

<sup>1501</sup> Le *storytelling* ou conte de faits ou mise en récit signifie littéralement « action de raconter une histoire. » On le trouve parfois traduit en français par communication narrative. C'est une méthode en développement dans les domaines de la stratégie, du marketing et de la communication.

<sup>1502</sup> Selon Sébastien Durand, Consultant en communication et *storytelling*, cf., [www.sebastiendurandconseil.com](http://www.sebastiendurandconseil.com), il faut passer par l'émotion pour atteindre la raison. De même dans l'Antiquité, Socrate place, à l'opposé du discours rhétorique ou sophistique, la parole bonne, celle qui persuade, qui émeut dans le sens de mettre en mouvement.

Si nous évoquons le *storytelling*,<sup>1503</sup> c'est parce que cette technique alimente le récit fictif afin d'attirer le plus grand public et d'« accrocher » les lecteurs. Cette technique se sert du récit et de l'histoire afin d'introduire des argumentations et des idées à explorer, sans chercher à convaincre ouvertement.

Dans chaque roman de DVC, il existe deux niveaux de narration, deux plans différents, mais qui se rejoignent. Ces deux plans sont le plan des événements et le plan du récit. C'est pourquoi la focalisation est variable, tantôt interne, externe, zéro, voire indéterminable et les moments de narration multiples : ultérieur, antérieur, simultané à un événement voire intercalé où présent et passé se mélangent.

Régis Debray a écrit : « *Vivre, c'est se raconter des histoires* »<sup>1504</sup>, or si la vie est comme un récit, alors le roman est le nom de cette vie quand elle se parle. Pour lui, la mise en récit est travail de concaténation où les idées s'enchaînent à plaisir, une sorte de mise en ligne.

Le récit est en effet le fruit d'un processus secondaire qui sélectionne et met sous forme de mots des pensées, tandis que l'imagination est le fruit du processus primaire du rêve. Raconter des histoires, pour DVC, c'est donc faire rêver, tendre vers le processus primaire. Alors cet auteur a raison d'expliquer (dans le *Dictionnaire de l'impossible* et d'autres romans) que son but est bien d'« informer », et au-delà, de faire rêver, de « réenchanter le monde réel ».

Le processus primaire est sans temps, rebelle, désordonné. Or, l'ordre symbolique, pour Jacques Lacan, est l'ordre logico-langagier (linéaire) des mots. De ce fait, toute écriture relève de l'ordre symbolique et exige un travail subconscient qui se juxtapose au travail inconscient préalable. Aussi avons-nous démontré, dans notre travail de recherche antérieur, la part du conscient et de l'inconscient dans l'œuvre de DVC.

Nombreux sont les exemples de conteurs tels que Shéhérazade et Pénélope<sup>1505</sup> démontrant qu'écrire est un travail de mémoire, de désir, d'attente et d'attention, de patience et de représentation. Or achever son récit, comme le montrent ces mythes (celui de Shéhérazade et celui de Pénélope), équivaldrait à une mise à mort.<sup>1506</sup>

Raconter sert alors à différer la mort et suspendre la fin.

---

<sup>1503</sup> Terme employé pour la première fois par Christian Salmon qui dévoile les rouages d'« une machine à raconter » remplaçant le raisonnement rationnel, bien plus efficace que toutes les imageries orwelliennes de la société totalitaire.

<sup>1504</sup> Daniel Bounoux le cite lors d'un séminaire à l'Unice en 2013 sur le storytelling. Puis lors du Séminaire *Récit et Argumentation*, Séminaire interdisciplinaire UFR LASH, coordonné par Marc Marti, Nicolas Pélissier et Céline Lacroix, le 10 mars 2015.

<sup>1505</sup> Shéhérazade est le personnage féminin fictif de *Mille et une nuits*. Son rôle est très connu. Elle est la fille aînée du Vizir. Elle se porte volontaire pour se marier avec le roi de Perse Shahryar, qui avait décidé d'épouser chaque jour une vierge et de la faire exécuter au matin de la nuit de noces, parce que, selon lui, toutes les femmes sont perfides. Shéhérazade mit au point un stratagème : après son mariage, le soir venu, elle raconte une histoire palpitante à son mari le sultan, sans la terminer. Le roi veut tellement savoir la suite de l'histoire qu'il la laissa en vie pour une journée de plus. Ce stratagème dura mille et une nuits, temps suffisant pour que le sultan tombe amoureux de Shéhérazade et la garde auprès de lui pour toujours.

Quant à Pénélope, elle est le personnage mythologique, qui, suite au long voyage d'Ulysse son mari, prit la décision de faire attendre les nombreux prétendants et les repousser en leur promettant qu'elle choisirait l'un d'eux une fois qu'elle aurait fini de tisser le linceul de son beau-père Laërte. Afin que sa besogne dure, elle défait la nuit ce qu'elle a tissé le jour. Nous faisons donc un lien entre raconter et tisser, ou faire croire, en nous référant à ces deux femmes.

<sup>1506</sup> Shéhérazade termine son histoire la nuit même où le roi aurait dû la tuer, tandis que, de son côté, Pénélope n'en finit pas de défaire son tissage, sachant que si elle le termine, il lui faudra choisir l'un des prétendants alors que son seul souhait est d'attendre le retour de son mari, Ulysse.

Nous avons vu, dans les romans de DVC, comment les personnages revivent le temps d'un récit ou continuent à exister tant que les autres pensent à eux ou les interpellent. Le lien entre l'écriture et son pouvoir de retardement sur la mort s'accroît quand nous examinons de près le style de l'écrivain.

En effet, nous avons pu développer trois grandes lignes au début de notre recherche, dans l'étude générique : le fantastique, l'humour et le suspense. Or, ces trois veines romanesques ont affaire avec la mort, dans la mesure où la présence du mort (sous la forme du souvenir ou celle d'un revenant) atténue la mort et sert de mécanisme de défense contre l'angoisse de la mort.

DVC qui nie sa peur, est, inconsciemment, un être angoissé par la mort, hanté par la peur de perdre l'autre comme il le reconnaît, et l'humour lui sert de carapace pour cacher cette crainte qui l'habite. Quant au suspense, son rôle est de maintenir en vie, en stimulant la curiosité et l'envie d'en savoir plus sur l'être humain.

C'est donc en adoptant une vue globale sur l'écriture cauwelaertienne et en l'analysant de façon profonde, que nous sentons combien elle est proche de la vie. La contrainte linéarisante<sup>1507</sup> est curative et cathartique.<sup>1508</sup>

Les métaphores obsédantes qui se répètent dans les romans, et qui se suivent dans un cadre narratif, permettent l'évacuation de l'angoisse. DVC y fait pousser des mots et son inspiration (au sens de *pneuma*-âme et de *spiritus*-esprit), sans jamais s'essouffler.

Ainsi parle-t-il par exemple<sup>1509</sup>, après la mort du père, d'un retour à l'origine (aquatique) de l'être humain et au monde végétal qui est plus ancien. DVC explique au Salon d'Anaïs :

*Nous venons tous de la bactérie initiale qui a fabriqué le premier être unicellulaire qui était un végétal. (...), donc en Rhodésie, on a trouvé cette algue brune (là je vous parle de l'époque entre 3 et 4 milliards d'années), et à ce moment là, il y a une algue brune condamnée à flotter au gré de l'océan qui tout à coup se fait pousser des cils et ces cils vont lui permettre de nager donc de se déplacer intentionnellement. À ce moment là, cette algue faisait la synthèse chlorophyllienne, donc elle se nourrissait grâce à la lumière, au traitement de la lumière ; et tout à coup, en se déplaçant, elle inventa la chasse et se fabriqua une bouche. Cette algue va ingérer des proies plancton. Et en fait, on a la preuve que c'est cet être végétal qui a donné le premier être animal, parce qu'en se mettant à se déplacer et à chasser les proies extérieures, elle a arrêté la synthèse chlorophyllienne et s'est mis à respirer au bout d'un moment.*<sup>1510</sup>

DVC éprouve un intérêt pour la biologie, la biologie nucléaire, la physique et tous les phénomènes extraordinaires du monde, de même il est passionné par la capacité du cerveau humain, l'intelligence des

---

<sup>1507</sup> Le fait d'ordonner les idées dans des lignes d'écriture demande une priorisation, un arrangement et une élaboration seconde, qui déclenche un phénomène de conscience face aux idées inconscientes mises en forme au premier jet sur le papier. Ce double travail subconscient et conscient peut aboutir à un processus de perlaboration (néologisme créé par Jean Laplanche pour traduire le terme allemand *Durcharbeitung* qui signifie travailler avec soin. Il s'agit d'un travail qui permet de supprimer le symptôme névrotique. Ce travail consiste à répéter les mêmes scènes jusqu'à ce qu'une connaissance consciente du symptôme s'élabore et permet de le supprimer) par rapport à certains événements de la vie.

<sup>1508</sup> La *catharsis* ou « purification » est un moyen de convertir les passions. Pour Aristote, la *catharsis* est l'épuration des passions qui se produit par les moyens de la représentation artistique : le spectateur (ou lecteur) se libère de ses émotions et éprouve "un allègement accompagné de plaisir". Du point de vue psychanalytique, la *catharsis* consiste à se délivrer d'un sentiment encore inavoué.

<sup>1509</sup> *Op. cit.*, Interview avec Anaïs Sassy, [www.lesalondanais.com](http://www.lesalondanais.com), Nec Plus Ultra, novembre 2013.

<sup>1510</sup> *Ibid.*

êtres et de l'homme. Son attention est également retenue par la microbiologie, la conscience et la mémoire humaine.

L'écriture des romans, pour lui, ne se limite pas à imaginer une histoire et des personnages, ni à créer un monde fictif plaisant et permettant de s'évader, mais à transformer les faits merveilleux de la réalité en histoires fictives plaisantes. Pour lui, être écrivain est synonyme d'être curieux et intelligent ; et de faire des recherches dans les domaines des sciences et de l'histoire afin de vulgariser les premières et de réinterpréter la dernière.

Après le décès de son père, il cherche la grandeur, la vérité. Écrire, aussi bien sur des faits historiques, la guerre froide, les recherches ou les expériences, devient son objectif. L'autofiction<sup>1511</sup> certes est une histoire chétive, mais le brio réside dans le fait de transformer l'existence personnelle en une œuvre.

DVC évoque ses écrivains-ressources : Aymé, Balzac, Jean Cocteau et les anciens, qui publiaient dans les journaux par épisodes. Il a pu travailler avec de nombreux artistes et chercheurs tels que Soy<sup>1512</sup>, Jean-Marie Pelt<sup>1513</sup>. La collaboration avec des artistes disparates et l'ouverture sur les nouvelles technologies font de DVC un écrivain innovant, informé du développement scientifique et informatique vertigineux tout en restant attaché à l'invisible, nourri d'idées qui peuvent apparaître pour certains, superstitieuses.

La littérature, et l'écriture en particulier, lui ont permis deux choses : accéder à la compréhension de mondes divers, de sociétés, de cercles intellectuels, de comités scientifiques ; et créer des mondes parallèles, images du mélange d'informations qui en est issu, grâce à une curiosité tranchante et une soif de savoir.

Homme littéraire, il devient observateur, avec humour, sans besoin de convaincre, mais dans le but de constater, d'exposer, de transmettre, de dévoiler et d'aiguiser l'attention et la curiosité d'autrui. L'observation est liée au regard. Ainsi, l'univers entier est sujet à l'observation de même que l'auteur déploie son regard sur l'ensemble de son univers romanesque.

La re-création et le renouveau du roman (caractère que nous avons d'emblée attribuée au massif romanesque) transparaissent à travers l'expérience du texte numérique que DVC a connu avec *Drimm*. Il découvre l'écriture du texte qui naît des attentes du lecteur. À partir de la tension, de l'intérêt, des points forts détectés, naît le découpage « *chunks* ». <sup>1514</sup>

En l'occurrence, il attribue un rôle nodal à son lecteur : celui-ci doit à l'écrivain interactivité et participation. Ainsi, le récit cauwelaertien n'est pas fixe, il est en perpétuelle transformation. Les fans de

---

<sup>1511</sup> Néologisme créé par Serge Doubrovsky en 1977, pour désigner les récits fondés sur un pacte « oxymoronique » qui consiste en un croisement entre un récit réel de la vie de l'auteur et un récit fictif explorant une expérience vécue par celui-ci. Les autobiographies ainsi que les romans de DVC peuvent être qualifiés par ce terme et être classés sous ce genre, qui laisse une place prépondérante à l'inconscient pour s'exprimer dans le récit de soi.

<sup>1512</sup> Artiste peintre contemporaine qui a collaboré avec DVC pour créer son romanga *L'enfant qui venait d'un livre* (dont elle a élaboré les dessins).

<sup>1513</sup> Jean-Marie Pelt, né le 24 octobre 1933 en Moselle, décédé en décembre 2015, est un botaniste et pharmacien agrégé, botaniste-écologue. Il a enseigné la botanique et la physiologie végétale (à partir de 1972) à la Faculté des sciences de l'Université de Metz. Il a été nommé chevalier de l'ordre national de la légion d'honneur en 1995 et officier en 2005. Il a un grand nombre de publications à son compte : *Évolutions et sexualité des plantes* en 1970, *La vie sociale des plantes* en 1984, *Les langages secrets de la nature* en 1996...

<sup>1514</sup> C'est-à-dire : en morceaux ou séquences.



séries télévisées, à titre d'exemple, font des tags sur Internet au sujet des éléments qui les intéressent et les attirent dans le script, ainsi ce qui fait le *kudos*<sup>1515</sup>, la renommée, c'est : la famille, la tendresse, la douleur et le confort, la relation humaine, la romance, le contenu sexuel, la tension, la fantaisie, le super-naturel, les univers alternatifs, l'art, l'humour...<sup>1516</sup>

Tous ces éléments, nous les trouvons mis en pratique dans les romans de DVC qui travaille chaque détail et l'affine afin que les éléments concordent et forment un ensemble attrayant et attachant. Nous l'avons démontré, la famille est au cœur de chaque roman cauwelaertien, l'amour est le fil conducteur de chaque acte, même le plus inconscient qui soit. Quant à l'humour, il est toujours « *une correction de trajectoire* », comme le déclare DVC qui rapporte ce que le Dr. Bernard lui a dit un jour :

*N'oubliez pas que votre humour est le meilleur outil pour explorer l'invisible. Ne vous en privez pas. Vous le savez bien, il y a des phrases qui résonnent comme ça et qui vous poussent comme un diapason à trouver vos accords, développer vos thèmes. Je pense qu'il est indispensable, l'humour, pour ne pas tomber dans la fascination de choses extraordinaires qu'on découvre dans le Dictionnaire. Ce qui est vrai, ce qui est attesté est qu'il ne faut pas perdre pied non plus.*<sup>1517</sup>

Le *storytelling* génère une mise en tension dans le récit : le découpage, le suspense, les éléments défrichés sans explication, pour être explicités ultérieurement comme « *progression de la tension narrative* » encouragent le lecteur à poursuivre sa lecture afin de découvrir la fin, de comprendre à quoi sert telle apparition, tel outil, telle action. Il s'agit d'une compréhension cumulative.

Parfois, le caractère inachevé de certains éléments, d'une action non étayée, d'une fin qui ne ressemble pas à une fin, prennent racine dans la vie elle-même, et la mort qui l'interrompt soudainement, de plein fouet, les laisse en l'état, dans l'aspect d'une attente ou d'un instant figé. Ainsi, les romans de DVC sont un *continuum*<sup>1518</sup>, un ensemble dont on peut passer d'un élément à l'autre et attendre le retour d'un événement ou la résolution d'une énigme de l'un à l'autre dans un espace-temps à quatre dimensions où la quatrième est le temps.

C'est pourquoi l'écriture de DVC dévoile plusieurs types de narrateurs<sup>1519</sup> : tantôt extradiégétique (lorsque le narrateur n'est pas un personnage de la diégèse - dans les romans de ses débuts), intradiégétique (lorsqu'un personnage raconte une histoire et se fait narrateur), autodiégétique (lorsque le narrateur se confond avec le protagoniste principal), homodiégétique (lorsque le narrateur intervient à la première personne dans son récit, sans pour autant être un personnage de la diégèse).

Les romans ne se succèdent pas selon un ordre précis mais, en filigrane, on parvient à lire le dénominateur commun de l'écriture cauwelaertienne.

---

<sup>1515</sup> Terme anglais signifiant la gloire.

<sup>1516</sup> *Kudos* cités par Céline Lacroix Masoni, Docteur en philosophie, dont les recherches s'articulent autour d'une approche communicationnelle des discours et des récits, déclinée vers des thématiques culturelles et sociétales. Elle analyse aussi les sites de réception de séries télévisées.

<sup>1517</sup> *Op. cit.*, Interview avec Anaïs Sassy, [www.lesalondanais.com](http://www.lesalondanais.com), Nec Plus Ultra, novembre 2013: « C'est toujours Jean Bernard qui me répondait le premier mais des lettres de trois pages. Cet homme était, outre le grand professeur de médecine qu'on connaît, c'était un immense lecteur et quel lecteur ! J'étais très intimidé qu'il s'intéresse autant à ce que j'écrivais, et je me rappelle qu'au troisième roman, il m'a écrit une phrase où il m'a dit [...] (cf. la phrase citée précédemment) »

<sup>1518</sup> Notion notamment utilisée en physique relativiste.

<sup>1519</sup> Gérard Genette, *Figure III*, Paris, Seuil, « Poétique », 1972.

Dans le but de plaire à ses lecteurs, DVC s'imagine son lecteur avant même de se lancer dans l'aventure de l'écriture. Plaire et cultiver certes sont primordiaux pour tout écrivain, mais aussi estimer le facteur inhérent à toute publication : le côté mercantile. Le fait de vouloir « rendre public » un produit ou une création littéraire constitue l'objectif de la plupart des écritures littéraires. Ce vouloir n'échappe pas à l'œil expert dans l'écriture de DVC. Notre analyse montre que l'espoir, l'amour de la vie, le désir de réussir, de trouver le bonheur, sont parmi les sujets recherchés par les lecteurs d'aujourd'hui et en même temps, coïncidence ou pas, ces mêmes sujets constituent le terrain de développement des histoires cauwelaertiennes. Le caractère lucratif est présent dans l'esprit de tout écrivain qui gagne sa vie de son travail créatif. DVC semble satisfait de son métier de ce point de vue.

Il décrit, satisfait de ce qu'est son écriture :

*Inventer des personnages qui, une fois publiés, allaient faire rire et rêver des inconnus tout en me rapportant de l'argent, n'était-ce pas le plus beau métier au monde ?*<sup>1520</sup>

DVC, qui fait carrière de son écriture, a lui aussi pensé tirer profit de ses manuscrits (en l'état même avant la publication). Ainsi a-t-il tendance à accorder à son statut d'écrivain le caractère de tout travail méritant rendement. Ce comportement l'a d'ailleurs exposé à l'esbroufe du système Lhéritier.<sup>1521</sup> Un article dans *Le Point* rapporte :

*L'écrivain Didier van Cauwelaert, Goncourt 1994 et président de l'Institut des lettres et manuscrits créé par Gérard Lhéritier, se voit ainsi financer par Aristophil*<sup>1522</sup> *un film sur Einstein qui ne verra jamais le jour.*<sup>1523</sup>

Donc, son intérêt pour l'extraordinaire ne s'inscrit pas uniquement dans le cercle de la curiosité, ni seulement dans le cadre d'une quête de la vérité, mais dans ce qui de nos jours constitue une matière recherchée et intéressante pour le public qui souhaite accéder au pouvoir : cultiver sa personnalité et développer son caractère afin de retrouver son bien-être.

Précédemment<sup>1524</sup>, nous avons étudié la relation entre DVC et le Manuscrit. Ce document est la version première qui montre les différentes couches de rectifications. Il détient la vérité, étant donné que la rature sert à cacher ou barrer une partie ou un épisode de la vie. Or la fonction que DVC occupe comme président de l'Institut des lettres et manuscrits, renforce pour nous la valeur de ce document, qui grandira avec le

---

<sup>1520</sup> *Op. cit.*, Salon littéraire, Interview DVC : « *Je me déconstruis pour aller vers les autres.* » Propos recueillis par Joseph Vebret, il y a deux ans.

<sup>1521</sup> C'est l'affaire du siècle, appelée aussi « L'affaire du Madoff des lettres ». Il s'agit d'une fraude menée par la société Aristophil qui proposait à des épargnants d'investir dans des lettres et des manuscrits à haute valeur historique, laissant espérer des rendements très attractifs. Cette société a été placée en liquidation judiciaire en août dernier. Article publié le 29-10-2015 dans *Le Nouvel observateur*, par Vincent Monnier.

<sup>1522</sup> Le scandale Aristophil, du nom de ce fonds d'investissement spécialisé dans les manuscrits. Une affaire de gros sous qui ébranle le monde feutré des collectionneurs.

Article de Mélanie Delattre et Christophe Labbé, « Le bibliophile, les millions envolés et... Villepin », *Le Point*, n° 2218, jeudi 12 au mercredi 18 mars 2015, pages 38- 41.

<sup>1523</sup> *Ibid.*

<sup>1524</sup> Cf., Partie II chap.2.

temps, et nous permet d'attribuer à son écriture raturée, à savoir les parties de sa vie qu'il élimine, une valeur matérielle.

DVC est passionné par ce qu'il raconte et accède parfois à un état d'euphorie en démontrant ce qu'il a découvert en accumulant des preuves, et il raconte *n* fois ce qu'il aime raconter, sans se lasser. Il est habile à transformer son récit en texte argumentatif, explicatif et didactique en utilisant des raisonnements d'autorité :

*(...) l'Américain Eben Alexander, Neurochirurgien incrédule, considérant ces récits de rescapés comme de purs fantasmes, il se retrouve à la fin 2008 en état de mort clinique, suite à une méningite bactérienne qui lui détruit le cerveau. Dans l'espoir de le sauver, on s'apprête à le débrancher lorsqu'il rouvre les yeux. (...) A la stupéfaction générale, le DR Eben Alexander s'est réveillé « intact », en bonne santé et pleinement lucide malgré les dégâts provoqués par la bactérie dans son cerveau. Et il s'est mis à transcrire le souvenir d'un extraordinaire voyage psychique, au cour duquel s'est gravée en lui, dit-il, une connaissance immédiate et sans limites des univers quantiques.<sup>1525</sup>*

Il explique les hallucinations faites suite à une NDE lors de son interview avec Olivier de Lagarde. Il dit :

*(...) l'une des hypothèses, pour expliquer les scénarios d'expériences aux frontières de la mort, c'est de dire que le cerveau, privé d'oxygène, fabrique du glutamate<sup>1526</sup> en excès et il arrive finalement à produire de la kétamine qui est un anesthésique dissociatif. D'où toutes ces images. Mais pour faire ça, pour halluciner,<sup>1527</sup> il faut que le cerveau marche.<sup>1528</sup>*

Il parle aussi d'un autre cas connu dans ce domaine. Il dit :

*C'est l'opération de Pamela Renolst que je décris là : c'est une mort clinique déclenchée par les médecins. Seul moyen d'enlever un gigantesque anévrisme qu'elle a dans le cerveau. On réfrigère tout et on met donc (...) évidemment il n'y a plus de circulation sanguine du tout. Mais elle revient et décrit tout ce qui s'est passé dans l'opération.<sup>1529</sup>*

Puis il partage avec ses lecteurs un ensemble de questions que toute personne sensée peut se poser devant de pareils phénomènes, afin de mieux comprendre le fonctionnement de l'être humain :

*Donc, où se trouve le point d'observation alors que le cerveau n'est pas capable évidemment de gérer tout ça, est-ce que la conscience se trouve ailleurs ? Est-ce que c'est une sorte de disque dur externe qui sauvegarde la mémoire pendant que l'ordinateur est « out » ? Tout ça, ce sont des questions fascinantes auxquelles j'essaie d'apporter le plus de réponses possibles en me fiant, en tout cas, aux réponses que proposent les scientifiques de premier plan.<sup>1530</sup>*

---

<sup>1525</sup> *Op. cit.*, DVC, *Dictionnaire de l'impossible*, p. 313- 114.

<sup>1526</sup> Il investit cette explication dans son roman *La Maison des lumières*.

<sup>1527</sup> Documentaire *France 5* à 20h 40 Mardi 10 Mars 2015, Inédit : « Le Coma et ses mystères », réalisé par Olivier Pinte. Au Rehazenter, un centre spécialisé situé au Luxembourg. Ils réfutent la théorie du tunnel et déclarent qu'en sortant du coma le patient oublie tout et a un « trou noir ». Il ne se rappelle de rien, et ce qu'il raconte ne sont que des hallucinations dues à certains médicaments. Steven Laureys, neurologue au centre de Liège, auteur de *Un si brillant cerveau* (les états limites de conscience) et *Coma et état de conscience altérée*.

<sup>1528</sup> *Op. cit.*, [www.dailymotion.com](http://www.dailymotion.com), franceinfo.com, Plon.fr, posté le 17 oct. 2013, Un monde d'Idées avec Olivier de Lagarde « Nous avons peur de ce qui nous dépasse ».

<sup>1529</sup> *Ibid.*

<sup>1530</sup> *Ibid.*

Fasciné, passionné par ces sujets inexplicables, DVC entraîne le lecteur, entre récit et argumentation, dans un univers de possibilités et d'enchantement, le faisant rêver d'une mort qui n'en est pas une, le faisant suivre un personnage qui est mort mais qui continue à exister, agir et se projeter avec espoir dans un futur lui permettant, le temps du livre, de revivre, comme un Autre.

Le livre est témoin d'une naissance dans l'écriture et du déroulement de la vie. En effet, dans l'écriture, la mort, n'est pas définitive- d'où le fait que la voix du narrateur continue de se faire entendre, depuis l'au-delà (notamment dans *Les Vacances du fantôme*). Comme si au travers de cette voix qui le représente, c'était l'écrivain qui devenait immortel.

## SECTION 2 : Les personnages

### *1.2.1- Rôles et fonctions*

L'univers cauwelaertien est constitué de presque 300 personnages qui apparaissent dans 20 romans avec des retours et une émergence de certains rôles. Les personnages principaux sont doubles : ainsi trouve-t-on le narrateur et son double masculin avec, en parallèle, un rôle féminin lui aussi dédoublé. Les personnages ne sont pas étanches dans la mesure où les caractères déteignent les uns sur les autres. Leurs vies se mêlent et s'intervertissent.

Cette duplicité exige la simultanéité dans l'apparition parce que le personnage est l'un et l'autre en même temps. Or cette notion de simultanéité réconcilie, selon Bergson<sup>1531</sup>, le passé, le présent et le futur. Les moments s'empilent et le présent est mêlé à ce qui le précède et à ce qui le suivra.

Quelques caractères dessinent un portrait fragile, avec beaucoup de sensibilité et d'imperfection de telle manière que le lecteur compatit avec le personnage et reconnaît sa faiblesse humaine. Mais parallèlement à cette vulnérabilité passagère, les héros cauwelaertiens font montre de beaucoup de courage et d'audace.

DVC les décrit, dans un entretien<sup>1532</sup>, en répondant ainsi à la question de son intervieweur :

*« - Des vaincus traversent votre roman, des cassés de la vie, où les avez-vous croisés, dans la vie ou dans les livres ?*

*« - Ils sont partout. Mais j'aime les mettre en scène au moment où ils se réparent, où soudain ils croient de nouveau en eux par amour, par défi, par révolte... »<sup>1533</sup>*

---

<sup>1531</sup> Henri Bergson, philosophe Français, né en octobre 1859 et mort en janvier 1941. Le thème fondamental du bergsonisme est le temps en tant que durée. Il a publié de nombreuses études : *L'essai sur les données immédiates de la conscience* en 1889, *Matière et mémoire* en 1896, *L'Évolution créatrice* en 1907. Il a obtenu le prix Nobel de littérature en 1927.

<sup>1532</sup>Salon littéraire, Interview DVC : « Je me déconstruis pour aller vers les autres. » Propos recueillis par Joseph Vebret.

<sup>1533</sup> *Ibid.*

Les personnages évoluent d'une déconstruction vers une reconstruction jusqu'à finir en sauveurs. Leur mort est une rédemption, alors que leur vie est un gâchis. Ils sont vaincus par la réalité quotidienne qui les écrase, mais la fiction mytho-maniaque les embellit, les élève et les sublime. Dans la narration, ils gagnent, en statut et en importance. Ce sont des êtres qui se rachètent après avoir touché le fond, se métamorphosent et se transcendent. De personnes normales et ordinaires, ils deviennent des êtres distingués, dotés d'une expérience unique et exceptionnelle.

La plupart du temps, le narrateur devient lui-même une sorte d'écrivain dans sa phase d'invention et dans le sein de sa réflexion sur la création littéraire. Cette sorte de « roman sur le roman » est un bon moyen narratif pour penser la vie et la mort par ricochet. Les personnages deviennent alors des miroirs de l'auteur et porteurs de ses aspirations.

Le romancier leur confère la forme, la vie, et l'immortalité.

Le roman devient éminemment un lieu privilégié où l'écrivain et les personnages-écrivains peuvent s'interroger sur eux-mêmes et sur la littérature. Il paraît comme un lieu réflexif et psychologique où l'homme cherche sa vérité : « Qui suis-je ? »

Le personnage est une sorte de double de l'écrivain, vivant lui-même ce moment de dépersonnalisation et de surgissement d'un être étranger en lui. Ainsi, DVC se dit « romancier de la reconstruction »<sup>1534</sup>, précisant que « la meilleure façon de se réparer, c'est souvent de reconstruire les autres. »<sup>1535</sup> Mais qui désigne-t-il par « les autres » ? Probablement les gens qui l'entourent et qu'il distribue dans les rôles où, de façon ludique, il s'amuse à les déconstruire puis les reconstruire et enfin les façonner à sa manière, les recréer en leur donnant de lui-même, se projetant sur eux, et s'identifiant à eux jusqu'à ce qu'ils se détachent enfin, naissent, porteurs de ses empreintes, mais pourtant différents.

Quand le journaliste lui demande : « *Écrivez-vous pour vous reconstruire ?* », il répond :

*Au contraire. Je suis quelqu'un de très construit, depuis l'enfance. Trop construit. Je me déconstruis pour aller vers les autres, je me mets en pièces détachées, je me glisse dans leur peau pour essayer de les comprendre de l'intérieur. À l'écrit comme dans la vie, les pires épreuves que j'ai traversées dans ma vie, deuils et accidents, n'ont fait que renforcer ma charpente. Par l'écriture, je vole en éclats.<sup>1536</sup> À chaque fois. Et je vois ce qui reste. Un champ de ruine et une base de restauration.<sup>1537</sup>*

Il s'agit bien du morcellement et de la mort<sup>1538</sup>, qui, selon Otto Rank font partie du mythe de la naissance du héros<sup>1539</sup>.

---

<sup>1534</sup> *Ibid.*

<sup>1535</sup> *Ibid.*

<sup>1536</sup> L'impression « vole en éclats » peut être considérée comme un morcellement ou une projection démultipliée.

<sup>1537</sup> *Op. cit.*, Salon littéraire, Propos recueillis par Joseph Vebret.

<sup>1538</sup> Otto Rank, *Le Mythe de la naissance du héros*, Paris, Payot, 1983, p. 272- 273, « " Elle a le ventre plein d'os" (Mannhart I, p. 305) », cite-il Mannhardt au sujet de la femme enceinte, parce qu'archaïquement, l'idée était répandue que les enfants sont fabriqués par soudure des parties séparés. Il continue : « Cette image suppose évidemment un assemblage ultérieur. Il se peut qu'une idée de ce genre soit à l'origine de nombreux démembrements [morcellement], suivis de retours à la vie, que l'on rencontre dans les mythes et les contes ».

Le personnage cauwelaertien est plus important dans son existence et son devenir que dans ses réactions et ses relations. Ce qu'il fait sert à connaître sa psychologie, les failles de sa personnalité ; ceux qui l'entourent servent à dévoiler sa psyché et ses conflits internes. Ce qu'il dit, sans le résumer, le commente et le représente. Il est un être qui parle, ou plutôt qui pense, qui s'ouvre à autrui, qui se confie au lecteur. Il est un être qui tente de raconter la vie.

Parfois, l'écrivain ridiculise son personnage dans le but de faire rire, lui donne des traits comiques, mais au fond, ce même comique masque un côté humain pathétique. Les personnages sont des « *êtres en souffrance* ». <sup>1540</sup> Il brocarde le personnage de façon très poussée jusqu'à faire pleurer plus tard sur son sort et sa situation. Par exemple, dans *Les Vacances du fantôme*, Roger Croutin est décrit comme suit (par un autre personnage, son frère Francis) :

*Encore un coup de Josiane ! explosa-t-il. Cette punaise ! Ah ! Elle le veut pour elle toute seule, son petit fiancé, elle veut plus qu'il revienne avec des gnons sur la gueule, elle veut plus qu'il s'éclate. Mais elle le connaît pas : moi je vais vous dire ce qui va se passer, (...) Roger c'est une lavette, (...), moi je l'ai maintenu en forme, mais s'il arrête l'entraînement, dans un mois c'est un tonneau de lard, c'est plus rien, c'est un vieux !* <sup>1541</sup>

Ainsi se trouve détruite l'image physique du héros, grand, jeune, un mètre quatre-vingt et sportif.

Un autre exemple sert à décrire Antoine de Latour-Jacob dans le même roman :

*La curiosité me poussa à sortir d'autres dossiers, au hasard, dans lesquels je trouvai des pièces compromettantes, réunies de la même manière, en appendice. À croire qu'il commençait par faire acquitter ses clients, pour ensuite les faire chanter avec les preuves de leur culpabilité. Décidément, dans quelle existence j'avais mis les pieds !* <sup>1542</sup>

Celui-là n'est pas meilleur, quand, en rival, il déclare :

*Je prenais un plaisir un peu masochiste à me voir ainsi diminué, par procuration, tandis que ma personnalité prospérait sous l'effet de nonchalance qui poussait ses racines.* <sup>1543</sup>

Sans être ni prolix, ni concis sur les caractères, DVC peint son personnage en dévoilant progressivement son identité. Il décrit avec parcimonie en évoquant juste les éléments nécessaires pour créer une image, laissant à son lecteur la tâche de compléter les détails, de continuer avec ses propres référents.

Les personnages cauwelaertiens sont des gens anecdotiques, qui provoquent souvent le rire, dans leur façon de réagir, dans les propos qu'ils avancent et les comparaisons qu'ils font.

---

<sup>1539</sup> *Ibid.*, « Le Mythe de la naissance du héros, tentative de pionnier de dériver d'un rêve diurne adolescent- du "roman familial" - le conte très répandu de l'exposition du héros à sa naissance, demeure "la pierre angulaire de l'étude psychanalytique de la mythologie " (Reik 2, p. 508) », p.7.

<sup>1540</sup> « Des vaincus », « des cassés de la vie » traversent votre roman lui dit Joseph Vebret, *op. cit.*, Salon littéraire, Propos recueillis par Joseph Vebret. Il est vrai que le « lemme » de la souffrance est récurrent dans ses romans. Il appelle d'ailleurs l'un d'eux : *Un Objet en souffrance* où il parle d'un bébé que la souffrance, dès la naissance, - objectivise- et chosifie au point de lui ôter ses sentiments.

<sup>1541</sup> *Op. cit.*, DVC, *Les Vacances du fantôme*, p. 69

<sup>1542</sup> *Ibid.*, p. 190.

<sup>1543</sup> *Ibid.*, p. 225.

L'« actant » est toujours double chez DVC. C'est un personnage complexe menant une vie en surmenage, en conflit avec les autres, en crise conjugale, et de ce fait, en quête de son identité dans la mesure où il tente de se comprendre en comprenant ceux qu'il croise et avec qui il entre en relation à un endroit précis et un moment précis. Il se livre à un questionnement en tant qu'être humain pour savoir qui il est, quel est son rôle et ce qu'il est en train de faire lors de son passage dans cette vie.

Il est, à un moment crucial de son existence, habité à la fois par son ombre et par lui-même, par le lecteur et par le romancier qui brouille toutes les cartes. Le personnage est aussi étudié dans sa profondeur psychologique, dans son rôle narratif, dans sa progression au sein du récit et, ce faisant, les moindres recoins de sa personnalité sont décelés.

Le récit est toujours raconté à la première personne du singulier, hormis les deux premiers romans mais les contours sont flous et mal définis : tantôt le narrateur s'exprime en employant un « il », tantôt le « nous » glisse dans ses paroles. Il est partagé en parties déconnectées qui demandent à être rassemblées. Il donne ainsi une image partielle de lui-même jusqu'au moment où le lecteur obtient une vue d'ensemble sur l'intérieur et l'extérieur, et les petits secrets d'un homme qui mue.

Le récit homodiégétique où le personnage est en même temps narrateur, présente celui-ci comme vecteur unique et pourtant multiple, comme se voyant de l'intérieur et de l'extérieur, de très près et avec du recul, sous divers angles. Le romancier rappelle interminablement que le personnage est fictif, qu'il est le produit d'un mensonge, tout en essayant infatigablement de rappeler à son lecteur, que ce même personnage est inspiré de la réalité. Mais c'est une réalité insatisfaisante qu'il camoufle. D'ailleurs il explique :

*Ma source d'inspiration, c'est l'insatisfaction que me procure la réalité. Alors je la modifie, je la repeuple, je lui tords le cou, je la réenchante, j'essaie de la rendre vraie. Plus supportable et plus intéressante, en tout cas, pour mes lecteurs. Les journaux ou internet ne sont là que pour vérifier certaines choses. Je ne suis pas journaliste : j'invente d'abord, je contrôle ensuite.<sup>1544</sup>*

DVC avoue avoir trouvé dans la réalité, autour de lui, les « modèles » de certains de ses personnages : certaines données autobiographiques permettent de déceler la part du souvenir dans l'invention, la part de l'expérience personnelle sous la fiction ainsi que de mesurer l'ampleur de la transformation et de l'exagération apportées ou plutôt ce que Daniel Durosay appelle « dérivations » ou « distanciation »<sup>1545</sup> romanesques.

Attitude freudienne consistant à mettre à distance (les personnes, les événements, etc.), elle est à la fois attitude de défense, de (re)considération ou de remise en cause, produisant un effet de dédoublement (écho) pouvant aller jusqu'à la déréalisation. DVC raconte, sans s'impliquer et sa réalité devient celle du roman, se transforme en fiction romanesque.

---

<sup>1544</sup> *Op. cit.*, Propos recueillis par Joseph Vebret, la question à laquelle DVC a répondu était :

« - Quelles sont alors vos sources d'inspiration ? Votre quotidien, les cafés, l'actualité, Internet ? »

<sup>1545</sup> Daniel Durosay, « Les faux-Monnayeurs de A à S- et à Z. Quelques clés » et « Le dossier Sara Breitenstein », dans le *Bulletin des amis d'André Gide*, n° 88, octobre 1990, p. 443- 444.

Écrire permet à DVC de conjurer une angoisse enracinée depuis l'enfance, d'extérioriser une hantise, de satisfaire un désir et de réaliser un rêve. Comme nous l'avons déjà démontré, écrire est un jeu qui rajuste une réalité, embellit une vérité, et noue un lien avec un interlocuteur imaginaire, à la fois mystérieux et familier. Ainsi les personnages dans un tel contexte sont-ils des doublons améliorés de vraies personnes qui ont marqué l'écrivain.

La fiction les dote d'un pouvoir de se générer et de s'auto-crée.

Tout ce qui est construit, quant aux caractères et profils, se trouve aussitôt déconstruit par un coup de plume où le romancier rétracte certains événements, efface certains faits mettant ce revirement sur le compte d'une amnésie ou de troubles de mémoire du personnage. Il joue avec les facultés et trompe le lecteur qui confond désormais personnage, narrateur et auteur.

Cependant, le personnage cauwelaertien naît au cours de la narration, il ne se nourrit pas d'autres personnages littéraires (mais d'histoires littéraires), ni n'existe dans le monde réel de DVC. Il est toujours entre les divers mondes : tiers réel, tiers fictif, tiers réécrit. Il n'existe pas non plus en dehors de l'univers cauwelaertien, c'est pourquoi encore il y a naissance dans l'écriture.

Le personnage de DVC fait face aux chocs, il agit en tant que velléitaire qui se dépasse en confrontant la vérité. Le caractère ludique s'ajoute à l'humour de ces êtres « déchirés » et « en épreuve » qui deviennent autonomes à la fin du récit. Ils se libèrent par l'humour et la mort.

Mais l'aspect le plus étonnant de cette écriture, c'est qu'après leur avoir dessiné un cadre ou milieu puis attribué une physionomie et une identité, l'auteur se trouve démuné. Et ils « imposent leur loi » comme le dit DVC.

Lorsque le journaliste<sup>1546</sup> lui pose la question :

- Savez-vous par avance où vous allez, avec un plan très structuré, ou vous laissez-vous une part d'imprévu ?

Il répond :

*Les deux. J'ai toujours un plan, et je ne le respecte jamais. Parce que tel personnage m'impose sa loi, telle situation prend le pas sur mes intentions premières. J'adore l'imprévu balisé.*

C'est ainsi : sitôt esquissés, ces personnages semblent s'animer de leur vie propre.

Pour Charles Mauron<sup>1547</sup>, le personnage principal est le Moi de l'auteur. En effet, beaucoup d'épisodes attribués par DVC à ses personnages fictifs montrent qu'il se projette essentiellement sur eux et qu'il porte en lui divers caractères qu'il disperse et distribue, selon différents dosages, à tous ses personnages. On pourrait donc dire que ses personnages sont formés, de façon antinomique, des « rebuts de lui-même » comme du « meilleur en lui ». DVC répartit des fragments de sa personne en eux.

---

<sup>1546</sup> *Op. cit.*, Propos recueillis par Joseph Vebret.

<sup>1547</sup> S'appuyant sur la notion de *mimesis* dans la création littéraire, Charles Mauron propose une méthode d'analyse littéraire dans : *Des Métaphores Obsédantes au Mythe Personnel*, *op. cit.* Pour lui, le créateur reproduit, plus ou moins consciemment, son expérience humaine et son art réside dans sa capacité de sublimation de ses pulsions primaires.



Le personnage vit à l'état inchoatif les expériences et les événements, et l'écrivain, vit à l'état inchoatif son expérience d'écrivain et son devenir professionnel.

C'est en créant son personnage et lui donnant une histoire qu'il devient écrivain, uniquement ou exclusivement écrivain, faiseur de mots. Car en même temps, l'écrivain abdique sa personnalité pour pousser son personnage à bout et l'expurger, l'expulser hors de lui, lui donner naissance, lui conférer une parole, témoignant ainsi du pouvoir de se dépersonnaliser.

À son instar, phénomène quasi-magique s'il en est, son personnage est capable de donner naissance à une nouvelle personnalité, de donner racine à un nouveau portrait, d'où cet état de « flottement » décrit de façon systématique par les personnages pour signaler un état de métamorphose. DVC va jusqu'à prêter à ses personnages ses capacités d'écrivain, ses compétences de lectures et ses choix personnels de citations.

Le personnage qui se trouve *ad libitum* entre la vie quotidienne régulière terne et sans renouvellement, et entre l'inconnu, l'aventure, et l'étrange, se voit guidé par sa curiosité, sa croyance en ses forces, et les forces du surnaturel à emprunter le chemin du fantastique. Bien que le romancier ait le droit de changer l'histoire et de modifier son cours, le personnage cauwelaertien est autonome et devient lui même capable d'écrire la fin qu'il veut. DVC lui laisse cette possibilité.

*Ce qui peut arriver de plus heureux à un romancier, c'est que ses personnages mettent son plan en pièces et qu'ils agissent contrairement à tous les calculs de leur créateur, car alors, au lieu de faire ce qu'on appelle un livre bien construit et bien équilibré, mais immobile, il produira quelque chose de moins parfait, mais plus vivant. La vie elle-même comporte un élément de désordre qui semble inhérent à sa nature.<sup>1548</sup>*

Quoique l'imprévu soit « balisé » chez DVC, il donne au personnage l'opportunité d'être libre, et permet à certains rebondissements d'avoir lieu en rendant le roman plus vivant. La richesse de l'imaginaire (qui relève de la fiction) contribue ainsi à rendre le roman plus vivant. Or cet imaginaire est-il l'invention de l'écrivain ou dérive-t-il du déploiement du personnage, de ses capacités et de son autonomie acquise ? Cette caractéristique est perçue comme un jeu. Le roman revêt un caractère ludique. Et il est un être vivant qui se métamorphose en même temps qu'il se développe et arrive à sa fin.

### 1.2.2- Les figures types

Nous allons à présent nous intéresser aux figures-types ou récurrentes des romans, sorte d'« organigramme du personnel ».

Dans les nombreux romans de DVC, nous constatons non pas tant une variation des rôles, qu'une profonde constance statutaire de ceux-ci. En réalité, sous des noms différents et au sein d'histoires variées, les personnages ne subissent aucune transformation dans leur portrait ou en eux-mêmes. L'écrivain conçoit

---

<sup>1548</sup> « Le métier du romancier », III, 1424-1425, in : Pierre Glaudes, « Green et ses personnages », in *Construction/déconstruction du personnage, la forme narrative au XX<sup>ème</sup> siècle*, sous la direction de Françoise Lioure, Clermont-Ferrand, Université Blaise-Pascal, 1993, p. 45.

ses romans en construisant le triangle œdipien sur lequel se greffent ensuite les autres personnages dans des rôles secondaires.

Dans le roman cauwelaertien, le personnage n'est pas mortel, mais il est un mort<sup>1549</sup>. *Alea jacta est* (le sort est jeté). Ainsi, l'interrogation sur le personnage constitue la pierre de touche du roman cauwelaertien, sans pour autant le réduire à néant ni concevoir le roman sans personnages. Les noms des personnages existent, ils ont une vie, une identité, un métier, une famille, comme dans les romans traditionnels mais, de surcroît, ils sont multiples.

- *L'archétype de la mère :*

Toute femme dans les romans cauwelaertiens porte en elle l'image de la mère, or cette image-même est dichotomique. Elle englobe la bonne et la mauvaise mère, « *mère phallique et ogresse* »<sup>1550</sup>.

Le rapport à la mère phallique est particulièrement présent et prend racine dans la vie réelle de DVC : le rapport de l'auteur à sa propre mère est entaché de mésentente et de rabaissement.<sup>1551</sup> Dans cette relation, le père joue un rôle de complice et de tampon. Cependant la mère, bien que « *dure* » et « *autoritaire* », revêt aussi l'image d'une justicière. Au-delà, DVC dévoile, de sa mère, une autre facette ; celle d'une femme fragile et d'un personnage protéiforme. Elle est aussi la génitrice et la mère nourricière<sup>1552</sup>, d'ailleurs, elle se situe au premier plan du roman familial que vit l'enfant.

La femme aimée, elle aussi, est « *un catalyseur pour la naissance du personnage* ».<sup>1553</sup> Elle est « *l'espace permettant à l'homme de mûrir.* »<sup>1554</sup> La femme est une matrice où évolue le personnage, pour qui il existe et à travers le regard de laquelle il construit son image et son identité. « *C'est lui qui va s'auto-crée à travers ces femmes : chaque femme permet la naissance du héros.* »<sup>1555</sup>

- *Le père :*

Dans tous les romans, l'image du père est rapportée par le narrateur comme un « *papa cadeau* », qui ne joue pas le rôle d'un séparateur, mais au contraire, laisse toute la place à l'enfant auprès de la mère. Comme nous l'avons dit antérieurement : le personnage élimine « *le père totémique : il chasse le père, l'écarte de la mère, prend sa place, revêt son apparence et joue son rôle.* »<sup>1556</sup> Il s'agit, dans le rapport avec le père, de

---

<sup>1549</sup> Dans le sens que son rôle est d'être un mort, une personne qui a cessé de vivre, mais en tant que personnage littéraire, il est voué à rester vivant dans les livres, l'univers fictif et la mémoire des lecteurs.

<sup>1550</sup> *Op. cit.*, Mariane Bitar, *La Naissance dans l'écriture dans Les Vacances du Fantôme de Didier van Cauwelaert*, p. 31.

<sup>1551</sup> *Op. cit.*, DVC, *Le Père adopté*, p. 80, plusieurs épisodes l'indiquent, ainsi que les propos qu'il tient lors de son entretien avec le journaliste Joseph Vebret, *op. cit.* : « Ma mère, beaucoup moins enthousiaste par principe de précaution, et je l'en remercie, m'a appris très tôt à essayer les critiques. Au sens propre. »

<sup>1552</sup> *Op. cit.*, Mariane Bitar, *La Naissance dans l'écriture dans Les Vacances du Fantôme de Didier van Cauwelaert*, p. 31- 32.

<sup>1553</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>1554</sup> *Ibid.*

<sup>1555</sup> *Ibid.*

<sup>1556</sup> *Ibid.*, p. 36.

deux étapes successives, une étape d'identification à laquelle succède « *un rapport de rivalité* »<sup>1557</sup> dans le but de conquérir la femme.

- *L'enfant :*

L'enfant a un rôle primordial, il fait partie de la lignée mâle et des doubles du personnage. Il existe dans quasiment tous les romans avec des caractères à la fois comiques et distingués. Il est un génie, il est désiré, il crée le lien entre l'homme et la femme. S'il n'existe pas réellement, il est soit prévu, soit imaginé dans le ventre maternel.

L'enfant est le passé, mais aussi le futur, il est une étape marquante de la vie du héros, et de l'écrivain. Il a, dans tous les romans, un caractère exceptionnel et attachant. Il est le cœur de l'existence humaine, le noyau de la rencontre entre l'homme et la femme et même parfois exclusivement ce qui les lie et renforce leur relation.

Aussi le livre est-il, création et invention volontaire et désirée, assimilé à l'enfant, « *produit des entrailles* » d'un être humain.

- *L'homme de science*

L'homme de science est un personnage indispensable dans les romans fantastiques traitant du paranormal. Il est le personnage charnière pour accréditer l'histoire du protagoniste, justifier un phénomène surnaturel, apporter des explications rationnelles et donner au personnage sa raison d'être. Physiologue de formation, il parle de choses incompréhensibles, il porte des idées « *brindezingues* »<sup>1558</sup> sitôt abandonnées ou réfutées. Il est consulté pour son avis et ses connaissances à diffuser et à mettre en valeur. Au final, la plupart du temps, il renvoie l'homme à sa réalité et sa médiocrité face à la puissance de la nature. Il est mortel.

- *Le psychologue*

DVC dit ne pas avoir consulté de psychologue mais il reconnaît avoir eu un ami d'enfance devenu un psychologue connu. Son écriture révèle des connaissances dans ce domaine et un intérêt pour l'analyse psychanalytique. Ses romans, depuis *Un Aller simple* jusqu'à *On dirait nous*, font partie des romans psychologiques où il est en premier lieu question du roman familial, du mythe de la naissance du héros dont a parlé Otto Rank et du mythe du sauveur. Chaque fois le héros s'accorde une mission : celle de sauver une personne en danger.

Dans *La Maison des lumières*, Martha Beckman a besoin du personnage :

---

<sup>1557</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>1558</sup> *Op. cit.*, DVC, *Le Père adopté*, p. 200.

*Elle a tourné vers moi des yeux implorants, puis son regard s'est abîmé dans le tableau sur ma carte postale. Que voulait-elle de moi ? Que je l'aide à retourner chez elle, pour mourir au milieu des bêtes qui lui avaient fait oublier la cruauté des hommes ?*<sup>1559</sup>

Dans *Corps étranger*, il cherche une « Mamé »<sup>1560</sup>, puis arrive à s'offrir une « grand-mère »<sup>1561</sup> : Il sauve de la solitude une personne abandonnée « quand les familles se débarrassent ou ne peuvent pas faire autrement ». <sup>1562</sup> Il est humaniste :

*Le cœur en fête, je suis retourné à l'hospice, sans avoir eu besoin d'intervenir auprès du notaire qui m'aurait sans doute demandé de justifier mon identité pour préparer la succession. Mais je ne réclame rien. J'accompagne, c'est tout. Le jour où ma grand-mère disparaîtra, on ne me verra plus. D'ici là, je donne du bonheur, des complications et du travail. (...) j'ai enfin une famille à moi.*<sup>1563</sup>

Dans *Le journal intime d'un arbre*, le personnage qui n'est pas un psychologue est un sauveur- (expert en la psychologie humaine et très bon confident- analyste) c'est un arbre. Il affirme : « Que la valeur acquise par un bout de bois mort sauve des arbres vivants, je trouvais l'idée plaisante mais ça n'empêchait pas le sentiment d'abandon. »<sup>1564</sup>

Enfin on remarque que le psychologue apparaît surtout dans les derniers romans, après le décès du père de l'écrivain.

- *L'arbre ou la plante :*

Personnage-res (chose), il résume un point de vue, raconte une vie, est témoin d'un passage, ou est en lien avec un être. En accordant aux plantes une conscience et une réaction vis à vis des événements qui se déroulent autour d'elles, en faisant fi des études scientifiques prouvant le contraire, DVC attribue à la plante, dans ses thrillers, un rôle primordial et significatif qu'il ne faut aucunement ignorer. Ce rôle est à la fois extraordinaire et fonctionnel. La présence de cet élément végétal peut même constituer l'élément perturbateur qui fait avancer l'action telle que la kimani<sup>1565</sup>. Au chapitre trois, Steven Lutz dans *Double identité* raconte :

*Je me réveille en sursaut, une plante et un nom dans la tête. Quimanie. Une herbacée aux feuilles rougeâtres terminées par des vrilles, avec des fleurs à mi-chemin entre la passiflore et l'orchidée (...) Je me réveille une heure plus tard. Même nom, même plante (...)*<sup>1566</sup>

Puis il rajoute : « Nuit après nuit, le rêve me harcèle (...) »<sup>1567</sup> Ensuite il dit : « Lentement, je compose le numéro de téléphone. »<sup>1568</sup> Et voilà, l'action est lancée !

<sup>1559</sup> *Op. cit.*, DVC, *La Maison des lumières*, p. 139.

<sup>1560</sup> *Op. cit.*, DVC, *Corps étranger*, p. 307.

<sup>1561</sup> *Ibid.*, p. 302.

<sup>1562</sup> *Ibid.*, p. 307.

<sup>1563</sup> *Ibid.*, p. 308- 309.

<sup>1564</sup> *Op. cit.*, DVC, *Le Journal intime d'un arbre*, p. 79.

<sup>1565</sup> *Op. cit.*, DVC, *Double identité*, p. 56.

<sup>1566</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>1567</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>1568</sup> *Ibid.*, p. 21.

Frédéric Fladenmuller explique à propos du récit moderne, qui consiste en un changement de vision par rapport au personnage qui semble éliminé, que c'est l'objet lui-même qui devient producteur de sens. Il écrit donc :

*Ces objets définissent en grande partie, métonymiquement, des qualités intrinsèques du personnage et dans une certaine mesure, le substantialisent.*<sup>1569</sup>

Par ailleurs, la voiture (objet-contenant) prend le sens d'une matrice englobante et d'une nacelle.<sup>1570</sup> Dans *Les Vacances du fantôme*, par exemple, la voiture devient l'adjuvant du personnage. Elle le maintient en vie et prolonge la situation paradisiaque (intra-utérine). Antoine, qui vient de perdre sa mère, tuée à sa place, raconte :

*Pendant qu'on l'enterrait, trois jours plus tard, j'allai acheter une Jaguar chez Bineau-Motors et je partis au hasard de la vitesse, n'importe où, sillonnant des tronçons d'autoroute dans les deux sens lorsqu'ils étaient dégagés : mon seul but était de ne pas m'arrêter, de suspendre ma vie à l'aiguille du compteur pendant que la terre se refermait sur le cercueil. À deux cent trente jusqu'à la nuit, frôlant la mort à chaque instant, je maintenais ma mère en vie dans la pression du danger. Personne ne pouvait comprendre ma réaction, sauf elle, et l'indignation que je devais susciter au cimetière était notre dernier secret, notre pied de nez aux étrangers qui se penchaient sur sa fosse.*<sup>1571</sup>

La plante, c'est un personnage adjuvant. Elle est la *Kimani* (plante du secret), ou la plante du délire – l'*ayahuasca* qui libère le rêve, deux plantes ou deux mots, présents dans le roman cauwelaertien *Double Identité*.<sup>1572</sup>

- *Le chamane :*

Personnage nouveau<sup>1573</sup> qui apparaît dans les derniers romans cauwelaertiens, il incarne la sagesse et la connaissance du monde ainsi que le pouvoir de résister à la matérialité, de supporter les épreuves drastiques que l'être affronte dans la vie qui est « *tout Coton* ». <sup>1574</sup> Il est capable de s'abstenir et de ne se nourrir que d'énergie solaire. Être « *photophage* », il atteint la lumière dans toutes ses connotations. Il est l'être-soleil or le soleil représente la justice, l'œil qui regarde, la distinction et le savoir.

- *Le médium :*

---

<sup>1569</sup> Frédéric Fladenmuller, *La caractérisation et les modes de la narration dans le roman moderne*, NY, Peter Lang, Reading Plus, p. 4.

<sup>1570</sup> *Op. cit.*, Otto Rank, *Le mythe de la naissance du héros*, la nacelle et l'exposition : « Rappelons les thèmes essentiels du mythe de la naissance du héros : la naissance de parents prestigieux, l'exposition sur un fleuve et dans un coffret, l'éducation par des parents de rang inférieur – à quoi s'ajoute, dans le développement ultérieur, le retour du héros auprès de ses parents, avec ou sans leur châtement. », p. 101. « La matrice, le ventre maternel, est puits, chaudron, fosse, caverne obscure et arbre creux, objets également considérés d'ordinaire comme " siège des âmes non encore nées ". (Mannhardt 1, p. 255) », p. 113.

<sup>1571</sup> *Op. cit.*, DVC, *Les Vacances du fantôme*, p. 346.

<sup>1572</sup> *Op. cit.*, DVC, *Double identité*, p. 93 (*kimani*) et p. 55 (*Ayahuasca*).

<sup>1573</sup> DVC évoque la « forêt amazonienne » dans *Poisson d'amour* (1984).

<sup>1574</sup> Expression française qui veut dire difficile, pénible et que DVC emploie dans *Les Vacances du fantôme* pour décrire les actions auxquelles il fait face.

Personnage présent même dans l'autobiographie de DVC, il est essentiel dans les romans et la vie de l'écrivain, qui soutient une adhésion à la possibilité du contact avec les morts et une probable communication avec le monde spirituel d'après-la-vie. Cela répond à une conviction de l'écrivain, sans que ce dernier tente de persuader son lecteur, et témoigne d'une voie que les romans cauwelaertiens empruntent dans l'appréhension du monde. DVC répond à son intervieweur qui l'interroge pour savoir s'il a eu une expérience personnelle en matière de paranormal :

*D'abord, je n'aime pas le mot « paranormal ». Sauf quand le Pr Yves Rocard, père de Michel et de la bombe atomique française, grand spécialiste des sourciers, dit : « Le paranormal d'hier est la science d'aujourd'hui. » Il ne m'était rien arrivé de « bizarre » avant d'écrire La Vie interdite. Je pense que l'imaginaire m'a préparé à vivre des choses ahurissantes que j'ai trouvées naturelles, voire banales au bout d'un moment.<sup>1575</sup>*

Dans *Dictionnaire de l'impossible*, il raconte ainsi la scène « ahurissante » qu'il a « trouvé naturelle, voire banale au bout d'un moment ». Il écrit :

*Le plus troublant est peut-être de constater qu'un phénomène, aussi fabuleux soit-il, devient banal dès lors qu'il dure. Vingt minutes de billes et de pièces de monnaie qui vous tombent dessus dans une salle d'attente, ça finit assez vite par devenir monotone. Quelle que soit l'ampleur de notre étonnement, la répétition abolit le miracle. Ce fut l'une des grandes révélations de ma vie. (...) La scène se passe en 2000 à Cuernavaca, dans une agence immobilière. Je suis venu au Mexique couvrir un congrès scientifique pour un magazine français.<sup>1576</sup>*

Bien qu'il accorde aux personnages-médium une apparence « bizarre » et un comportement comique qui ne leur permet pas d'être pris au sérieux, ces personnages jouent un rôle dans le soulagement des êtres en souffrance qui peuplent les romans et que l'auteur met en scène. Ils sont là pour proposer une explication, établir un contact avec des absents, et absorber le mal ressenti à cause d'un chagrin, d'une séparation ou d'une perte tout en maintenant l'espoir dans l'avenir, même après la fin.

À l'écoute, confidente, et révélatrice, c'est toujours une femme, voyante ou spiritiste qui épaulé le personnage dans ses moments difficiles et lui apporte la consolation. L'écrivain fait figurer ce personnage dans ses romans sans désir d'imposer un point de vue, ni convaincre ni argumenter, mais dans l'intention d'inscrire ses romans dans une lignée paranormale aujourd'hui et scientifique demain. C'est à cet effet que les noms d'hypnotiseurs, de scientifiques et de chercheurs dans des domaines peu explorés jalonnent ses romans.

- *L'homme face à la mort :*

Les personnages de DVC font de leur mort une vie, une opportunité pour se racheter et se réconcilier avec autrui et avec eux-mêmes, rattraper ce qu'ils n'ont pas osé vivre, exprimer leur amour. Libérés de leurs craintes et de leurs réserves, ils se relâchent, s'expriment sans retenu. Dans leurs expériences ils ne cherchent ni paradis, ni enfer, mais essaient d'utiliser la réincarnation pour mettre le point sur leur passé et découvrir la connaissance absolue comme réponse à la question : « qui suis-je ? » Ils traversent donc un

<sup>1575</sup> [www.dailymotion.com](http://www.dailymotion.com), franceinfo.com, Plon.fr, posté le 17 oct. 2013, Un monde d'Idées avec Olivier de Lagarde « *Nous avons peur de ce qui nous dépasse* ».

<sup>1576</sup> *Op. cit.*, DVC, *Dictionnaire de l'impossible*, p. 337- 338.

espace-temps supplémentaire dans le but de retourner en arrière et d'en retirer la synthèse d'une vie qu'ils avaient perdue et gâchée.<sup>1577</sup>

Le personnage cauwelaertien type est soit une personne en deuil, soit un sujet décédé, soit un être ressuscité. Son rapport avec la mort accentue sa crise identitaire et l'amène à se poser une multitude de questions. Soulignons cependant que « *la femme est à l'origine du désordre identitaire du personnage* »<sup>1578</sup> cauwelaertien. Elle est supposée être la cause de ce que le personnage vit comme perte identitaire qui le mène à la quête véritable. Dans tous les romans, il est clair que l'amour, ou la perte de l'amour d'une femme, ou l'envie de reconquérir une femme ou de vouloir gagner son amour sont des motifs derrière chaque action : l'écriture, l'aventure, le départ, la quête.

Dans *Les Vacances du fantôme*, il s'agit de Nathalie. Antoine, l'habitant du corps de Roger annonce avec amertume à Nathalie que Roger est amoureux d'elle. Il lui avoue ceci en lui serrant la gorge : « *Il t'aime.* »<sup>1579</sup> Dans *Double identité*, Steven Lutz écrit à Liz :

*J'ai besoin de remettre ma vie entre tes mains, Liz. Toutes mes vies : celle que j'ai voulu oublier, celle que j'ai crue la bonne, celle que j'ai esquissée avec toi et qui, je le souhaite de tout mon être, sera la dernière.* »<sup>1580</sup>

Dans *Un Aller simple*, Jean-Pierre « *croyait de nouveau en lui, l'ancien volcan allait recracher son feu, il la séduirait comme la première fois, rappelle-toi, Clémentine, quand je te lisais mon manuscrit au restaur U.* »<sup>1581</sup>

#### - Onomastique et caractères

La détermination du nom des héros (étude des noms propres) occupe une place essentielle dans la genèse du roman.<sup>1582</sup> La construction du personnage, étape par étape, commence par son prénom. Le prénom déteint sur la personne, il révèle son visage, lui donne un portrait. La phonétique se reflète sur la physiognomie. Certains héros changeront d'ailleurs de noms au cours de l'élaboration du roman. Nous avons évoqué le cas des personnages de *La Demi-pensionnaire* (dans la partie où nous avons étudié l'élaboration des personnages). Hélène, le personnage principal avait la possibilité d'être nommée Audray.<sup>1583</sup>

L'ajout de la particule qui fait la différence, qui surélève le héros et le grandit, efface la bâtardise. Une tendance à se montrer développe le narcissisme et renforce le roman familial. Certains prénoms se répètent,

---

<sup>1577</sup> Selon DVC l'homme ne vit pas, il est mort jusqu'à ce qu'un événement extraordinaire dans sa vie le métamorphose ou le libère. Dans l'interview recueillie par Joseph Vebret, *op. cit.*, il dit :

« Ce n'est pas une question de dosage, mais de traitement. Je m'efforce de ne pas traiter différemment le produit de mon imaginaire et ce que j'emprunte à mes souvenirs, à mes amours, à l'histoire... Je crois que le roman qui m'a donné, à la relecture, le plus fort sentiment de « déjà vécu », c'est *La Vie interdite*. Le narrateur meurt à la première phrase et raconte ce qui lui arrive. C'est dire. »

<sup>1578</sup> André Durand, Comptoir littéraire, [www.comptoirlitteraire.com](http://www.comptoirlitteraire.com)

<sup>1579</sup> *Op. cit.*, DVC, *Les Vacances du fantôme*, p. 168.

<sup>1580</sup> *Op. cit.*, DVC, *Double identité*, p. 7.

<sup>1581</sup> *Op. cit.*, DVC, *Un Aller simple*, p. 62- 63.

<sup>1582</sup> Cf., Partie II, chap. 2 section. 2.

<sup>1583</sup> *Op. cit.*, DVC, *Le Manuscrit de la Demi-pensionnaire*, p. 21.

comme si l'auteur se délectait à les reprendre et les faire revivre. Il commente aussi certains prénoms comme Clémentine<sup>1584</sup>, réfléchit sur l'intonation du prénom Laëtitia en se disant :

*Je feuilletai l'agenda en arrière, rejetai deux prénoms de juillet qui me paraissaient vieux, un troisième sans adresse, ... un cinquième, Dominique, qui pouvait être un homme, et j'optai pour la sensualité romantique d'une Laeticia, couleurs pastel, coin de feu, coussins de soie.*<sup>1585</sup>

Puis le personnage rêve avec le prénom de Christelle : « *La Christelle rêvée blonde, qui était Africaine venait me chercher...* »<sup>1586</sup> Il essaie de mettre un visage sur chaque nom mais finalement, bien qu'un prénom soit nominatif et individuel, nous remarquons que, dès le manuscrit, les prénoms bien pensés, avec rigueur et réticence, sont transfusionnels aussi. Charles, au départ, s'appelait Pierre<sup>1587</sup> mais finalement les prénoms sont échangés et le père portera le prénom du fils et vice versa.

Par ailleurs, les personnages de DVC adoptent un discours bien nourri de la verve humoristique de celui-ci, en accord avec le langage familier contemporain, selon un rythme rapide, avec de nombreuses troncations et une trace d'oralité. Ils font des mots d'esprit et prononcent parfois des phrases poétiques. Frédéric Fladenmuller écrit : « *Tout style a son caractère dynamique propre, ses lois de propagation dans une isotropie avec le personnage ou ce qui lui ressemble, et qui est incrusté dans le texte.* »<sup>1588</sup>

Aussi, les romans de DVC appartiennent à l'époque contemporaine et sont caractérisés par l'intégration de la caractérisation des personnages à l'intérieur des procédés narratifs. Comme l'explique Frédéric Fladenmuller, le roman contemporain tend à intégrer la caractérisation à l'intérieur des procédés narratifs.<sup>1589</sup>

Si, entre « réseaux métaphoriques » et personnages-types se dessine le mythe personnel de l'auteur (selon Charles Mauron), l'aperçu sur ce panel descriptif, permet de compléter notre analyse psychocritique et de la pousser plus loin en considérant un dernier aspect du rapport auteur-personnage que l'on peut qualifier d'osmose.

### 1.2.3- L'osmose

Dans la vaste distribution des personnages, au-delà des figures récurrentes, on distingue une sorte d'osmose comme une influence réciproque entre l'auteur et son personnage, voire une interpénétration

---

<sup>1584</sup> Femme de Schneider dans *Un Aller simple*, op. cit., p. 44 « J'essayais de chercher le visage que pouvait bien avoir sa Clémentine. »

<sup>1585</sup> Nom que le protagoniste trouve dans l'agenda d'Antoine de Latour Jacob dans *Les Vacances du fantôme*, op. cit., p. 141.

<sup>1586</sup> *Ibid.*, p. 140.

<sup>1587</sup> Dans le Manuscrit de *La Demi-pensionnaire*.

<sup>1588</sup> *Op. cit.*, Frédéric Fladenmuller, *La caractérisation et les modes de la narration dans le roman moderne*, p. 4.

<sup>1589</sup> *Ibid.*, p. 5.



comme si l'un déteignait sur l'autre. L'écrivain le projette hors de lui ou se projette en lui, se sert de lui et finalement est aidé par lui, se faisant l'observateur d'un être né devant lui. Il le laisse libre et l'écriture devient alors un spectacle inattendu.

- *Le personnage de l'écrivain-créateur*

Le personnage de l'écrivain a le pouvoir sur le temps, il est le seul à retourner dans les romans, parce que l'écrivain accède à l'immortalité par la reconnaissance et la consécration. Alexis Kern<sup>1590</sup>, Guillaume Peyrolles<sup>1591</sup>, (personnages- écrivains à l'intérieur des romans de DVC) et d'autres deviennent des personnages trans-romanesques.

D'autant plus que le personnage-écrivain porte en lui l'image de l'écrivain et reflète le rôle de l'auteur de telle manière qu'à la fin de certains romans ils déteignent l'un sur l'autre, et se fondent dans un être les brassant tous deux. Ainsi, dans chaque roman, le personnage-écrivain consacre des passages à l'exposition de son travail, de ses craintes, de ses angoisses et de sa besogne créative.

*On peut se demander si cette histoire d'amour fou n'a pas été inspirée à l'auteur par le drame de Romain Gary (écrivain qu'il admire) qui est resté désespéré de la perte de Jean Seberg et qui s'est ressuscité sous l'identité d'Émile Ajar.<sup>1592</sup>*

DVC a expliqué comment il procède pour distinguer les personnages qu'il crée, des facettes de sa personnalité. Ainsi, bien que ces personnages représentent les instances psychologiques de l'auteur, l'écrivain les laisse s'exprimer, agir, raconter leur vie, le temps du roman. Il dit :

*Le vrai problème est de se perdre de vue afin de trouver le regard juste pour son personnage - sans cesser pour autant d'être sincère. J'ai écrit deux romans autobiographiques – c'est-à-dire des livres où je n'inventais que par dessus le silence des secrets, le flou des malentendus et le fouillis des mensonges. Cheyenne et Le Père adopté. Dans tous mes autres romans, les problèmes, les espoirs et le destin de mes personnages devenaient, le temps de l'écriture, plus importants que les miens.<sup>1593</sup>*

Les personnages cauwelaertiens sont les résultats du désir et du mot. DVC les imagine selon ses désirs et les représente avec des mots, leur attribuant les signifiants qui leur correspondent.

Bien souvent, la création littéraire est un état second, proche de l'amnésie. C'est dans cet état-là que DVC construit son univers et que les personnages, indépendamment, prennent forme et naissance : leur portrait, leurs actions et leurs mots se dessinent et se matérialisent (naissent).

En inventant tout ce monde vivant et se déployant, l'écriture assure sa fonction cathartique : DVC écrit pour se libérer. Se libérer du poids de la culpabilité, de la honte, et de l'angoisse de la mort.

---

<sup>1590</sup> Dans DVC, *Attirances*, op. cit., p. 11 et *La Nuit dernière au XV<sup>ème</sup> siècle*, op. cit., p.120.

<sup>1591</sup> Dans DVC, *La Vie interdite*, op. cit., p. 172 et *Corps étranger*, op. cit., p. 254.

<sup>1592</sup> Écrit par André Durand dans *le Comptoir littéraire*, [www.comptoirlitteraire.com](http://www.comptoirlitteraire.com) (revue en ligne), op. cit., au sujet de *Corps étranger*. <http://www.comptoirlitteraire.com/docs/482-cauwelaert-didier-van.doc> Consulté en février 2015.

<sup>1593</sup> *Op. cit.*, Propos recueillis par Joseph Vebret ; la question à laquelle DVC répond est la suivante : « Votre roman commence par cette phrase : " À force de se croire un autre, on finit par le devenir. " " N'est-ce pas le propre de l'écrivain que de devenir un autre en permanence ? " »

- *La part de la mise en scène :*

Il existe une ressemblance frappante entre la narration romanesque et les scènes théâtrales chez DVC. L'histoire est parfois une mise en scène. Le personnage est encadré (sur un plateau télé) ou le décor ressemble à celui d'un théâtre. D'autres fois, afin de mettre le lecteur au courant d'un événement passé, le personnage principal ou secondaire le raconte comme une mise en scène.

L'œil, la mise en scène, la filmographie, la voix *off* et le miroir sont des éléments qui s'infiltrèrent dans les romans cauwelaertiens, prenant en compte le regard extérieur à la scène. Le regard d'en face, alors que ceux qui appartiennent au monde fictif sont censés regarder dans le même sens, même en faisant l'amour.

Sur la couverture de *Les vacances du fantôme*, DVC choisit un tableau de Magritte<sup>1594</sup> où un miroir ne reflète pas le visage d'une personne mais son dos. Cette image suggère le type des romans cauwelaertiens, où il est avant tout question d'une quête identitaire et où le vrai visage de l'être n'est jamais révélé.

La scopophilie<sup>1595</sup> ou la pulsion scopique révèle le côté narcissique des personnages. Mais le personnage, au lieu de se regarder dans un miroir, se regarde comme un étranger, sur une photo, dans un contexte spatio-temporel différent et qui lui semble étranger. Pour reprendre l'image de Magritte, le personnage ne se montre pas, il ne livre pas son image ni même son double parce qu'il tourne son dos vers les autres, et que même dans le miroir, au lieu de voir son visage, on le voit de dos ; cherchant, se cherchant. Et le lecteur est alors libre d'imaginer son visage.

« *Esse est percipi aut percipere* »<sup>1596</sup> = « être, c'est être perçu ou percevoir ». Dans cette expression de Berkeley, la conjonction « ou » établit-elle une équivalence (excluant toute autre relation) ou marque-t-elle la différence entre ces deux phénomènes ? Et pourquoi la forme passive (« être perçu ») est première, primaire comme si de celle-ci dépendait la capacité (seconde) de l'être à percevoir les autres, le monde et lui-même ?

Les personnages de DVC sont des êtres narcissiques qui existent dans le regard d'autrui, et cherchent l'image qu'ils donnent à l'Autre afin de se connaître. Ils naissent dans le regard de l'autre. Nous avons écrit dans notre précédent travail :

*Le regard, dans l'univers cauwelaertien, est primordial. Le héros naît dans le regard de l'autre, la métamorphose est mesurée par le regard de l'autre, et enfin la naissance s'effectue grâce au regard de l'autre. Chacun crée par son regard l'image qu'il veut du personnage, il projette sur lui ses attentes et l'autre, comme par magie, devient conforme à cette image. Chacun voit en la personne ce qu'il a envie de voir, et dès ce moment-là, la*

---

<sup>1594</sup> Il s'agit du tableau de Magritte intitulé *La Reproduction interdite* (*op. cit.*, Hary Torczymer, *René Magritte : signes et images*, p. 55). Cf., Annexe D, Divers tableaux de Magritte, *La Reproduction interdite*, p. 552.

<sup>1595</sup> Littéralement : *skopos* est « celui qui observe » et donc qui prend plaisir à regarder.

<sup>1596</sup> Formule célèbre du philosophe George Berkeley pour qui les idées n'existent pas en dehors d'un esprit qui les perçoit. De même, quand je dis qu'un objet existe, je dis que je le sens, que je le vois, ou qu'il est perçu par un autre esprit. Mais quant à concevoir une existence absolue, c'est impossible ; l'*esse* de l'objet consiste dans son *percipi*. « *Esse est percipi* » (être, c'est être perçu). Nous ne parlons donc des choses qu'autant qu'elles ont du rapport à notre esprit et à la conscience perceptrice.

*personne est censée être fidèle à cette envie. Il suffit que l'autre voie dans le personnage un trait de caractère et le personnage y devient conforme.*<sup>1597</sup>

Le personnage est un « caméléon » et dans ce cas, « l'œil devient une matrice où se forme l'image de l'autre, de soi... »<sup>1598</sup>

Les scènes passées à contempler son image, chez Julien Green<sup>1599</sup>, inspirent à Pierre Glaudes qui l'étudie, ce propos sur l'écriture :

*Car leur retour obsédant (en parlant des scènes passées à contempler son image dans le miroir), s'il souligne un penchant narcissique évident, met surtout en abyme la mission que l'écrivain assigne à la création romanesque. L'écriture, elle aussi, joue le rôle de miroir : le romancier retrouve son propre reflet dans son œuvre, il y découvre les métamorphoses de son image et tente de percer le mystère de cet autre dont la présence, en lui, l'affole et lui rend son destin parfaitement opaque.*<sup>1600</sup>

La mise en scène et le jeu de miroir mettent en évidence l'osmose qui existe entre le personnage et l'auteur. L'écriture, comme l'explique Pierre Glaudes aide le romancier à retrouver « son propre reflet dans son œuvre », et au final, à se connaître.

- *Des personnages entre le bien et le mal*

Le personnage cauwelaertien tente de percer l'énigme de son identité.

L'univers romanesque de DVC se veut ainsi peuplé, comme dans la vie réelle, de personnages fonctionnels et de personnages fortuits.<sup>1601</sup> En effet, combien de fois le hasard nous met-il en face de personnes de passage que nous rencontrons sans qu'elles aient un impact sur notre parcours ? Aussi le lecteur a-t-il l'impression que certains personnages évoqués sont inutiles à l'histoire, mais en même temps, ils rendent la narration plus réaliste. Loin de devenir un gaspillage dans l'économie du récit, ces personnages « passant » dans les romans ressemblent à des personnes que l'on rencontre dans la vie sans qu'ils y laissent de trace ni changent un destin. Pourtant, le lecteur ne sait pourquoi, au tournant d'une image, l'un d'eux va jouer un vrai rôle. Il peut s'agir d'un nom simplement cité, « Odile »<sup>1602</sup>, d'une connaissance superficielle « Anne-Florence »<sup>1603</sup>. Certains personnages deviennent directement proches et « sans façons », et tout de suite ils s'appellent par leur prénom, rentrent dans l'intimité l'un de l'autre, juste parce que le hasard les a déposés sur le chemin des uns des autres, ou parce qu'ils se trouvent dans le même roman qui les rapproche.

Laissons conclure Frédéric Fladenmuller qui écrit :

---

<sup>1597</sup> *Op. cit.*, Mariane Bitar, *La Naissance dans l'écriture dans Les Vacances du Fantôme de Didier van Cauwelaert*, mémoire de Master 2, p. 14.

<sup>1598</sup> *Id.*

<sup>1599</sup> Julien Green, écrit plusieurs œuvres autobiographiques : *Partir avant le jour* (1963), *Mille chemins ouverts* (1964), *Jeunesse* (1974), *Jeunes années* (en quatre volumes) 1985, *Souvenirs des jours heureux* (2007). Il déclare une « maladie idolâtrique de la beauté masculine ». C'est un homme « immergé dans l'introspection », *le figaro.fr*, Culture, « Julien Green : Joie et effroi d'être au monde », mis en ligne le 10/ 03/ 2011.

<sup>1600</sup> Pierre Glaudes, « Green et ses personnages », in : Françoise Lioure (dir), *Construction/déconstruction du personnage, la forme narrative au XX<sup>ème</sup> siècle*, Clermont-Ferrand, Université Blaise-Pascal, 1993, p. 39- 59.

<sup>1601</sup> Et nous rappelions, au début de cette étude, ce mot de Balzac (dans l'Avant-propos à la Comédie humaine) : « Le hasard est le plus grand romancier du monde : pour être fécond, il n'y a qu'à l'étudier. »

<sup>1602</sup> *Op. cit.*, DVC, *La Demi-Pensionnaire*, p. 34.

<sup>1603</sup> *Op. cit.*, DVC, *Les Vacances du fantôme*, p. 140 (évoquée deux fois au début du même roman aux pages 27- 28).

*Si le personnage, le topos le plus connu du texte, peut être conçu d'une part comme une construction a posteriori du texte, d'autre part, il acquiert par sa geste le statut de producteur de texte qui commande à son tour l'arbitraire du récit. Personnage et récit coexistent dans un rapport métonymique où l'un en vient à désigner l'autre dans une relation nécessaire, qui est le style.<sup>1604</sup>*

## SECTION 3 : La narration

### *1.3.1- Le récit*

La narration chez DVC a la particularité d'être fondée sur un récit fallacieux, une imposture de départ et un *habitus* mythomane. Dans *Les Témoins de la mariée*, il cite Cocteau qui a écrit : « *Je suis un mensonge qui dit la vérité.* »

Dès les premières lignes, le narrateur atteste ce qu'il dit comme s'il s'agissait d'une vérité. Il incarne à la fois une attitude testimoniale et un comportement de régisseur. Il s'agit d'une focalisation interne qui ne sera que rarement contredite par une autre focalisation interne, neutralisant tout le récit et sapant les fondements de l'histoire en avançant des propos opposés. Cette technique homodiégétique est répandue dans les romans cauwelaertiens.

Le seul fait de proférer la parole et de prononcer l'histoire accorde à celle-ci une dimension réelle d'existence par rapport au narrataire et au lecteur. Le narrateur cauwelaertien est le garant de ce qui est raconté. C'est lui qui interprète les faits, commente, explique les détails, tente de convaincre comme si ce qui est dit avait besoin d'être accrédité au regard du narrataire et du lecteur. Il suggère, fait des suppositions, lance des hypothèses afin d'expliquer le concours d'événements ou même les coïncidences les plus extravagantes et des faits ambigus. Il se présente donc comme l'interprète de l'agencement des événements et des rebondissements qu'il raconte.

La narration jaillit avec force, « la force de mentir ». Elle s'appuie sur une imagination débordante qui cherche à trouver une explication dans l'expérience scientifique et se réfère à de grands chercheurs comme arguments d'autorité. La narration se rapproche donc davantage du type explicatif et alterne des passages démonstratifs comme s'il s'agissait de défendre l'histoire racontée aux yeux d'autrui, d'attester ce qui est présenté dans un cadre fictif, de justifier chaque geste, chaque mot.

DVC excelle dans la recherche de l'insolite, de l'inexpliqué et en inventant ses romans, il s'emploie à « inciter à la réflexion ». C'est comme s'il faisait un pari : soit le lecteur est convaincu et prend l'histoire pour vraie, possible, soit il ne croit pas et la prend pour une fiction. Le principal objectif sera dans les deux cas atteint : semer le doute.

---

<sup>1604</sup> *Op. cit.*, Frédéric Fladenmuller, *La caractérisation et les modes de la narration dans le roman moderne*, p. 10.

Chez DVC, la description est rare et apparaît plutôt telle des spots. Il promeut la narration explicative et la préfère à la narration descriptive. Une description se résume toujours en un paragraphe court, rapide, réduit à des phrases tantôt nominales ou simples et tantôt à rythme ternaire. Par exemple, dans *Un Aller simple*, le narrateur décrit celle qu'il aime en trois groupes nominaux juxtaposés et deux propositions. Il coupe court à la description pour arrêter la douleur que ce rappel sensuel cause en lui :

*Elle a les cheveux noirs, les yeux qui brûlent, l'odeur du tilleul en juin et des jupes rouges ou bleues jusqu'aux chevilles, qui s'envolent quand elle danse, mais j'arrête là parce que, la suite étant ce qu'elle est, ça me fait trop mal quand je me rappelle.*<sup>1605</sup>

La description se présente comme un sommaire bref et concis. Les détails sont épargnés et seuls les éléments frappants et fonctionnels sont décrits. Ainsi, l'auteur décrit parfois un personnage par opposition à un autre, ou décrit l'un d'eux pour faire ressortir un effet comique ou tourner en dérision.

Quant aux lieux, leur description est surtout fondée sur les sens : la vue, l'ouïe, l'odorat, le toucher, le goût et se fait toujours de façon ponctuelle et prompte. L'espace prend sens parce qu'il est perçu et habité. Il est comme le temps, et le personnage cauwelaertien a besoin de s'approprier son lieu et de le délimiter tel un animal. Il a besoin de le reconnaître après l'avoir deviné.

De même, lorsqu'il s'agit d'un événement, sa description se fonde sur les ressentis du personnage et donc, sur son point de vue. Toute description introduite dans le récit est émotionnellement chargée et développée selon des intonations subjectives. En cela, les différentes descriptions sont le fruit de l'osmose entre personnage, narrateur et auteur.

Le lecteur a l'impression que l'auteur est toujours pressé de raconter des événements nombreux et successifs et c'est pourquoi il ne prend pas le temps de s'étendre sur une description ou de trop la détailler. Au lieu d'être un arrêt, la description cauwelaertienne s'inscrit dans la dynamique du récit et le sert. Par exemple, pour combler une attente téléphonique, le narrateur décrit ses parents<sup>1606</sup> ; lors d'un déplacement en Normandie, il se rappelle les contours d'une bâtisse<sup>1607</sup>.

Ce qui l'intéresse avant tout, ce sont les interminables péripéties qu'il serait capable de multiplier grâce à sa culture et son imagination débordante, sa mythomanie qu'il prête aux personnages.

Parfois, la description d'un geste révèle un souvenir ancré dans la mémoire, un parfum rappelle un moment passé. La description est toujours un moment, qui au lieu d'être unique, entre en relation avec d'autres moments temporels et les relie : le passé, le présent et le futur se raniment et s'unissent au moment de la description.

---

<sup>1605</sup> *Op. cit.*, DVC, *Un Aller simple*, p. 9.

<sup>1606</sup> *Op. cit.*, DVC, *Les Vacances du fantôme*, p. 66- 67.

<sup>1607</sup> *Ibid.*, p. 297.

Les romans de DVC interrogent surtout sur l'identité : les actions y sont réduites à une quête identitaire. Ils (les romans) ont cette particularité : les actants du schéma actantiel se confondent dans les deux figures du héros (lui et son double). Il est à la fois le destinataire de cette quête, - il s'en va cherchant à élucider le mystère et à comprendre ce qui lui arrive/ - le destinataire de l'action et des péripéties qui ont des retombées sur lui et son avenir. Il est à la fois le sujet et l'objet du récit. Finalement, il est aussi l'adjuvant et le premier opposant par rapport à lui-même (les autres adjuvants ou opposants étant secondaires). C'est sa mémoire qui joue ce rôle essentiel : soit elle le sert, soit elle le trahit. Hans Robert Jausss explique<sup>1608</sup>:

*b/ la distribution actorielle peut avoir une expansion minimale et se réduire à un seul acteur ayant en charge tous les actants et rôles actantiels nécessaires (donnant lieu à une dramatisation intérieure absolue) ; la structure actorielle sera dite, dans ce cas, subjectivée.*

L'évolution du récit est interrompue à plusieurs endroits par des monologues intérieurs, comme si le personnage expliquait au lecteur son passé, racontait sa situation et le prenait pour complice et témoin de ce qui lui arrive. Certainement, les héros cauwelaertiens sont pour la plupart des personnages surnuméraires, pourtant, le retour de certains personnages précis les fait pénétrer dans une dimension différente : celle de l'histoire littéraire. Ils s'inscrivent comme des personnages connus dans le monde fictif de l'écrivain et sont d'ailleurs, à partir de leur deuxième apparition, des figures ayant une renommée, « un CV » dans l'univers romanesque.

Les monologues intérieurs rendent le lecteur seul narrataire voulu et prévu de l'histoire. En fait, toute l'histoire que raconte le personnage lui est destinée. Dans les romans cauwelaertiens, le lecteur occupe donc, nous l'avons vu<sup>1609</sup>, une place privilégiée et distinguée. DVC l'évoque fréquemment, c'est à dire que l'instance du lecteur est ainsi convoquée, évoquée et sollicitée dans la plupart des romans.

Cette technique efface la distance entre le personnage et le lecteur.

De plus, DVC adopte un style simple et accessible dans le but de toucher un large public et de créer un monde réaliste. Il invente des histoires proches de l'univers du lecteur. En conséquent, l'impression de familiarité qu'il tente d'instaurer rend la réception de ses romans abordable et permet au lecteur de se former une image littéraire des personnages créés. Dès les premières pages du roman, les personnages se délivrent et le lecteur se familiarise avec leurs histoires : en delà, il se sent proche de l'écrivain. Hans Robert Jausss explique au sujet du monde fictionnel. :

*La distance qui sépare le monde fictionnel du monde du lecteur est, selon Pavel, fonction de trois critères : l'écart culturel objectif (le lecteur doit faire plus ou moins d'efforts pour s'ajuster au cadre de référence du texte) ; le style de l'œuvre (solennel, il augmente la distance ; familier, il la diminue) ; et la « bienveillance » de la narration qui a loisir de présenter un monde accessible ou déconcertant.<sup>1610</sup>*

<sup>1608</sup> Hans Robert Jausss, *Théorie des genres*, Paris, Seuil, 1986, p. 59.

<sup>1609</sup> Cf. Partie II, chap.1 section 1.

<sup>1610</sup> *Op. cit.*, Hans Robert Jausss, *Théorie des genres*, p. 68- 69.

De surcroît, expert en ce monde littéraire, l'auteur emploie le procédé qui assure une meilleure vente de ses produits fictifs : le récit homodiégétique qui réduit la détermination du héros, comme nous l'avons montré supra. DVC fait rarement la description de ses héros, il transmet à ses lecteurs le juste nécessaire. L'ellipse, le vide est à compléter grâce à l'imaginaire du lecteur. C'est ainsi un portrait libre, un personnage aux traits mouvants qui s'offre à la diversité des lecteurs.

Hans Robert Jauss donne l'explication suivante : « *L'indétermination du " moi " établit une relation privilégiée entre lecteur et narrateur.* »<sup>1611</sup>

DVC écrit en connaissance de cause. Il écrit en pensant à son lecteur, lui réservant une place implicite dans la lecture et l'interaction avec le texte.

Comme l'explique encore Hans Robert Jauss :

*D'autres romanciers, à l'inverse, refusent de bout en bout la détermination textuelle de leurs personnages. Il s'agit alors – même si les motivations sont des plus diverses – d'influer sur le statut du lecteur, de faire de lui un agent du récit et non un récepteur. Le cas le plus flagrant est celui des narrations à la première personne (les récits autodiégétiques, selon la terminologie de G. Genette) où le héros-narrateur est rarement amené à faire son autoportrait. Le « je » est le personnage le moins déterminé qui soit. Pour cette raison, il est le support privilégié de l'identification.*<sup>1612</sup>

### 1.3.2- Le discours : entre narration et mise en scène

Le discours direct est fréquent chez DVC, peut-être parce qu'il a été un scénariste de métier durant sa carrière. Les romans se présentent comme un monologue intérieur où le discours indirect libre rapporte longuement la pensée du personnage principal qui dit « je ». Cette technique exprime le cheminement de la pensée du personnage qui tantôt fait des retours en arrière, tantôt se projette dans le futur, sans être fidèle à une chronologie temporelle mais plutôt à une priorité intérieure au personnage. Certes, dans l'ensemble, les grandes lignes de la progression dans le temps sont respectées mais avec, par endroits, des pauses achroniques.

Le discours direct fait référence à la situation d'énonciation du personnage, donc ramène au passé réactualisé et rapporté, et ne fait en aucun cas référence à la situation d'énonciation du narrateur. Encore une fois, le caractère audio-visuel prime sur le récit, parce que DVC emploie le présent de narration comme pour ramener un passé à l'endroit du narrateur, et rapporte les paroles comme si le personnage les proférait au moment même de la narration. Les détails du langage corporel et de la communication non-verbale sont aussi exacts que s'ils se passaient au moment même de la narration. Ils sont aussi beaux que les paroles racontées pour être vraisemblables. Ils sont la preuve d'une invention fictionnelle de la part de l'écrivain

---

<sup>1611</sup> *Ibid.*, p. 53.

<sup>1612</sup> *Ibid.*, p. 52.

tellement ils sont repris avec précision, quoique l'histoire racontée se rapporte à un passé et fasse partie d'un lointain temporel, chez des personnages ayant parfois vécu une EFM (expérience aux frontières de la mort).

Quelques répliques du narrateur se trouvent parfois données au discours indirect comme s'il s'accordait le droit de changer la structure des mots qu'il prononçait. La syntaxe de sa propre parole, le narrateur n'hésite pas à la déconstruire pour la reformuler. Quant à la parole des autres, elle doit rester intacte dans un souci de fidélité à la mémoire de chaque mot prononcé.

Dans certains discours, la parole se fond avec la narration, dans le but d'accélérer le rythme et de juxtaposer les événements. Nous remarquons d'ailleurs que la fréquence des passages narratifs est plus élevée que le récit des événements eux-mêmes. Par exemple, les métaphores obsédantes<sup>1613</sup> sont insérées *n* fois dans le même roman, et dans plusieurs romans, permettant de remarquer la place exceptionnelle qu'elles occupent dans l'inconscient et l'esprit du narrateur et donc le mythe personnel de l'écrivain. Ainsi trouve-t-on plusieurs passages, relatés à plusieurs endroits, faisant référence à un seul même événement marquant dans la vie réelle de l'auteur.

Il s'agit aussi de réalités sources d'émerveillement qui attisent la curiosité de l'écrivain, son imagination et son enthousiasme et le poussent à les partager. Il ne se lasse donc pas de les répéter sous le poids de l'étonnement et malgré un soupçon d'incrédulité. D'un texte à l'autre, elles réapparaissent avec insistance pour que le lecteur fasse attention à elles, pour l'interpeler et le convaincre du pouvoir de ce monde et de l'être humain.

#### *Mise en scène :*

La narration cauwelaertienne est une vraie mise en scène où il s'agit de mettre en accord les personnages, les archétypes et leurs actions dans les moindres détails.

Chaque personnage met en scène son expérience au regard de l'autre, son *ego*, ou son amour, et tout se reflète dans le regard de l'écrivain puis dans celui du lecteur, qui est là, à écouter et revoir défiler dans son imaginaire l'histoire racontée.

Ainsi, les mouvements concertés des personnages, le découpage du texte, l'apparition d'un nouveau visage, les incidents survenant se règlent avec harmonie, parfois même avec symétrie et intelligence.

Tout est prévu, tout est organisé, comme la clôture qui répond à l'ouverture du roman dans *Les Vacances du fantôme*. Sinon, il peut y avoir orchestration des divers événements qui dévoilent leur sens en avançant dans le texte. L'accumulation des événements dans *Les Vacances du fantôme* s'apparente à un puzzle en voie de construction, et le personnage comprend, à la fin, qu'il était visé, et que tout ce qui lui est arrivé

---

<sup>1613</sup> Cf. Partie II, 3.2.1.



n'était pas un hasard. Par exemple, les multiples tentatives d'assassinat que le héros ne comprend et ne prend au sérieux qu'après l'assassinat de sa mère à sa place.<sup>1614</sup>

Le revirement du comportement d'un personnage sert le déroulement des événements de l'œuvre. Nous donnons en exemple le fait qu'Antoine de Latour Jacob, personnage de *Les Vacances du fantôme*, se réveille un jour, et trouve sa femme Livia lui porter « *le petit déjeuner au lit* »<sup>1615</sup>, sur un plateau où se trouve même « *un journal roulé dans sa bande d'abonnement* »<sup>1616</sup>. Lui qui est en conflit avec elle, se trouve ainsi servi et chouchouté. Cela semble bizarre mais quand le lecteur découvre la suite, il comprend l'intérêt de cet acte pour la diégèse. C'est par ce geste, que le personnage peut avoir entre les mains le journal et découvrir l'effet de sa parole sur le président de la République, qui est son ami. En fait, Antoine est amnésique et incarné dans le corps de Roger Croutin. Il ignore son rôle auprès du président et lui donne la veille, son accord pour organiser un attentat à Nouméa.<sup>1617</sup>

De fait, plusieurs intentions régissent la mise en scène : tout d'abord, l'utilité fonctionnelle, ensuite l'esthétique du texte ainsi que sa malléabilité qui permet le passage d'un genre à l'autre, et enfin, le comique et la création de situations comiques, par cynisme ou par humour, et dans tous les cas pour animer l'ensemble.

La mise en scène dans le roman rapproche les genres et rend le passage entre eux plus facile.<sup>1618</sup> Dans cette mise en scène, le regard, le mimétisme et le côté visuel gagnent beaucoup en importance. Les sentiments d'émerveillement et de fascination sont toujours présents face à une mise en scène décuplée par les regards qui la reçoivent. L'écrivain est le premier à expérimenter cet effet devant les yeux de la vierge<sup>1619</sup> où l'on voit la scène multipliée par les regards de Juan<sup>1620</sup> et les autres personnages présents. Ce recours à la *mise en abyme* permet la mise en scène dans la mise en scène.

Enfin, DVC insère dans le texte narratif plusieurs autres genres, comme si la narration était le type de texte qui comprenait et englobait tous les autres genres littéraires jusqu'aux dessins qui se trouvent dans le manuscrit. La poésie (le vase de Soisson), l'épithaphe, l'épigraphe, le théâtre, la BD ou le manga sont ainsi des genres divers que nous trouvons insérés dans les romans de DVC. Genres mais aussi modes d'expressions ou registres si l'on considère, par exemple, que plusieurs lettres sont écrites par les

---

<sup>1614</sup> Tout d'abord, une voiture fonce sur l'écrivaine à la sortie d'un plateau de télé, mais en réalité c'est lui qui était visé. Ensuite, sa voiture explose et le voleur qui se trouvait au volant périt à sa place. Puis, dans le métro, un homme essaie de l'attaquer et son ignorance du danger qui l'entoure le sauve.

<sup>1615</sup> Dans DVC, *Les Vacances du fantôme*, op. cit., p. 220.

<sup>1616</sup> *Ibid.*

<sup>1617</sup> *Ibid.*

<sup>1618</sup> Transformation du roman *Attirances* en pièce de théâtre intitulée *Vous êtes mon sujet*, TF2, 18 février 2015.

<sup>1619</sup> Op. cit., DVC, *L'Apparition* : « Elle était là. La Sainte Vierge. Au moment où son image s'est matérialisée sur le tissu, elle était en train de contempler la scène, invisible, à soixante centimètre du sol et trente degrés à la droite de l'évêque - ce qui est, d'après mes calculs sur la position respective des personnages dans les deux yeux, le point de vue est probable.

- Le point de vue d'une Vierge invisible ayant visualisé dans les yeux du tissu tout ce que voyait son regard invisible », p. 153.

<sup>1620</sup> *Ibid.*, Juan Diego, un Saint du Mexique, personnage de *L'Apparition* dit : « je me suis retrouvé contre le mur à l'intérieur de mon vêtement, prisonnier dans les yeux de Notre-Dame, en compagnie de témoins du " miracle des roses "... » p. 121, « Captif de ma légende, je suis condamné à voir ce qu'observe la Vierge, à suivre la direction de son regard, à entendre tout ce qui se dit et se pense autour de son image hélas indestructible » p. 121, « [...] vous me redonnez, l'espace d'une fusion, la conscience du temps qui passe et vous me permettez de voir, par vos yeux, les horizons différents ; vous me ramenez au présent dans un monde qui change [...] » p. 122.

personnages pour des destinataires précis, même parfois en une langue correspondant à une époque révolue.<sup>1621</sup>

Le blanc, l'espace ou les astérisques sont aussi utilisés pour introduire un détail, un souvenir ou même signaler la présence d'une ellipse entre deux temps. Tous les modes d'expressions et les matériaux textuels sont ainsi sollicités, qu'il s'agisse de passer sous silence ou au contraire de révéler un événement en mémoire. Après un espace blanc à l'intérieur d'un chapitre de *Rencontre sous X*, la phrase commence comme suit :

*Après deux heures de route, on arrive dans une forêt encore plus décapitée que le bois de Boulogne sous mes fenêtres.*<sup>1622</sup>

Ainsi, le voyage effectué et qui dure deux heures est omis. Il n'est ni décrit, ni détaillé.

Du début jusqu'à la fin, la mise en page elle-même respecte l'harmonie du texte, le suspense et la fluidité des événements ainsi que les agencements temporels, dernier paramètre sur lequel nous nous penchons à présent.

### 1.3.3- L'espace-temps

Conformément aux lois de la physique quantique, le temps chez DVC, comme il le définit lui-même, n'est ni linéaire, ni cyclique, il est « *un millefeuille* »<sup>1623</sup>. Le meilleur roman qui illustre ce temps subjectif et oscillant entre présent, passé et futur est *Cheyenne*. Tout au long de celui-ci, le narrateur effectue des aller-retours vers le passé, il se remémore les événements de son adolescence, puis se projette dans le futur auquel il aspire et vers lequel il roule.

Le temps et l'espace sont intimement liés, ainsi le personnage roule à la fois « vers un passé et une amoureuse »<sup>1624</sup>. Pourrons-nous dire qu'il effectue une bilocation<sup>1625</sup>, voire une trilocation, et par la force de l'imagination se trouve dans trois espace-temps différents ? L'esprit, en tout cas, pour DVC, peut le faire. Le temps peut avancer en arrière. Il trébuche dans le passé, s'arrête dans les souvenirs, puis fait un saut dans le futur, pour retourner au présent qui n'est pas figé, mais consiste en un arrêt sur l'image, sur l'événement, sur l'amour.

---

<sup>1621</sup> Par exemple, l'emploi de l'ancien français dans *La Nuit dernière au XV<sup>ème</sup> siècle*.

<sup>1622</sup> *Op. cit.*, DVC, *Rencontre sous X*, p. 150.

<sup>1623</sup> *Op. cit.*, DVC, *Dictionnaire de l'impossible*, p. 380, DVC écrit : « référence à la théorie des super-cordes qui permet aux physiciens de concevoir le temps comme un millefeuille. »

<sup>1624</sup> *Op. cit.*, DVC, *Cheyenne*, p. 9, DVC écrit : « Je roule vers toi, mon point de départ. »

<sup>1625</sup> Terme employé par DVC dans *Dictionnaire de l'impossible* désignant le fait de se trouver dans deux endroits différents en même temps.

Le présent est multiple, comme les personnages, il peut être double, il peut se décomposer, appartenir à plusieurs personnes différemment, être ici et là.

Dans *L'Éducation d'une fée* le même moment est vécu parallèlement, raconté doublement par deux personnages : il est investi par chacun d'eux de façon divergente.

Le temps est aussi une unité de mesure de la pensée : plus le temps passe, plus le personnage pense, est à l'intérieur de sa conscience, et raconte une vie.

Le temps est naturellement double aussi puisqu'il est le temps de la narration qui se juxtapose au temps de l'événement ou de l'histoire revécue, et repensée. C'est un temps psychologique qui se dilate, se délecte à répéter ce qui est source de plaisir, ou se raccourcit selon les angoisses à fuir. Il correspond à un temps commun certes, un jour précis, une période, mais perd au fur et à mesure sa précision pour devenir un temps hors du temps, un temps de rêverie, d'état second ou de détachement géré par les désirs et les impressions humaines. Il est donc subjectif et changeable selon la situation.

Le lecteur partage cependant avec le personnage la notion de temps personnel qui pèse son poids sur l'être et se ralentit lors des moments difficiles comme au tribunal dans *Les Vacances du fantôme*, où l'heure tourne et le personnage tourne, ce mouvement circulaire vicieux livrant toute son impression oppressante.

Le temps est un *continuum* de moments phares qui s'agencent grâce à des indices temporels pour les situer dans l'espace d'une vie selon de rares expressions qui ponctuent vaguement le texte cauwelaertien, le mardi prochain, le vendredi, afin de lui tracer un cadre spatio-temporel, l'installer dans l'histoire.

Une année est indiquée, un événement historique permet de se situer, la période de Noël signifiant quant à elle la période de naissance et de renaissance, donc du renouvellement.

Enfin, le temps donne raison aux intrigues, aux actions ainsi qu'aux interprétations diverses. Dans *Double identité*, la mort semble arrêter le temps, ainsi le narrateur appelle-t-il Liz, la veuve de Martin Harris, la veuve au bois dormant<sup>1626</sup>, entourée par « un morceau de passé figé »<sup>1627</sup> et gardant la voix du mari sur le répondeur du téléphone comme une preuve d'amour et une vie en suspens. Même le bureau de Martin est gardé en l'état, avec les dossiers ouverts à la page où son geste s'est interrompu. Le narrateur l'exprime en disant : « déjà vu »<sup>1628</sup>, « arrêt sur l'image »<sup>1629</sup>, « cette impression de pause ».<sup>1630</sup>

Ce n'est pas le mort pour qui le temps s'arrête. Lui, il continue à évoluer dans l'autre monde, mais le temps s'arrête pour ceux qui lui survivent et restent vivants. À partir du moment du deuil, leur vie est interrompue, puis elle reprend en avançant à rebours, comme après la mort de Dominique dans *Corps étranger*.

---

<sup>1626</sup> En rapport avec le conte *La Belle au bois dormant*, où le temps s'arrête pendant 100 ans pour empêcher la mort réelle et offrir la solution du sommeil provisoire au lieu du sommeil éternel.

<sup>1627</sup> *Op. cit.*, DVC, *Double identité*, p. 65.

<sup>1628</sup> *Ibid.*, p. 70.

<sup>1629</sup> *Ibid.*

<sup>1630</sup> *Ibid.*

Le temps est fractionné, il se divise entre deux personnes, deux vies, il se multiplie, il peut s'additionner à d'autres éléments d'une autre nature comme le lieu, le virtuel ou il peut se transformer en se combinant au temps interne du personnage, en énergie, pensée et histoire (roman), donc en objet matériel ou comme un monde parallèle.

Dans *Cheyenne*, l'écrivain « *roule vers un souvenir d'amour, un rendez-vous, peut-être un piège...* »<sup>1631</sup>, il « *roule vers un passé mal éteint* »<sup>1632</sup>, il « *roule vers un inconnu, un décor de carte postale. (...) roule vers toi (cheyenne), son (mon) point de départ* ». <sup>1633</sup> Il s'agit ici d'une « *régression hypnotique* »<sup>1634</sup>, d'un retour vers un moment qu'il souhaite éterniser ou figer. Il écrit :

*Jamais je ne finirais d'embaumer, jamais je ne finirais d'ensevelir pour me souvenir, jamais je n'accepterais que le monde change tout autour, jamais je ne sortirais de cette enfance chronique, de cette solitude orgueilleuse de précoce attardé qui me résumait tout entier : jamais je n'irais plus loin.*<sup>1635</sup>

(Plus loin serait pour lui non pas un avancement, mais un retour à l'origine)

Nous remarquons aussi, dans *La Nuit dernière au XV<sup>ème</sup> siècle*, une interférence entre deux époques possible grâce à l'amour, à l'appel d'une conscience. Toute expérience de mort rapprochée est un « trou noir », une sortie du temps-espace vers un temps-espace autre, d'où l'image de « tunnel » qui explique ce passage-déplacement à la vitesse de la lumière.

La narration se fait au passé (plus que parfait, imparfait) cependant les passages du passé glissent inconsciemment au présent<sup>1636</sup>, qui domine finalement dans le récit cauwelaertien, comme preuve de la capacité de la mémoire à rendre actuels et à réactiver certains moments du passé, comme si cela se passait au moment même de la narration.

Le présent démontre que pour un laps de temps le narrateur et le personnage se confondent et revivent le même événement avec la même intensité, les mêmes sensations.

Par la force de la pensée, le moment voulu se recrée, rejaillit devant les yeux, devient verbe et se matérialise en face non seulement du narrateur, mais de l'écrivain et du lecteur. Il devient vision, il se matérialise en image mentale et défile comme un film.

Le temps et l'espace sont intimement liés comme dans *La Modification* de Michel Butor. L'espace est un lieu où le temps aide à maîtriser les émotions, à renaître après maturation, à effectuer un voyage intertemporel. Dans ce cadre, certains motifs deviennent emblématiques pour DVC, comme la voiture, la photo, l'eau, le château ; tous ces éléments sont en effet « contenant » (pour prendre un terme utilisé notamment dans le champ de la psychologie). Ils permettent, pour l'auteur, de créer un espace de transition entre la vie et la mort.

---

<sup>1631</sup> Cf., Annexe J, Divers résultats d'analyse sur *Hyperbase*, p. 581-582, 587-590.

<sup>1632</sup> *Op. cit.*, DVC, *Cheyenne*, p. 9.

<sup>1633</sup> *Ibid.*

<sup>1634</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>1635</sup> *Ibid.*, p. 81.

<sup>1636</sup> *Ibid.*

Dans *La Vie interdite*, le personnage dormait dans une caravane, endroit à l'image de son âme errante et retenue dans ce monde, qui n'arrive pas à se fixer et se meut comme un nomade là où les autres pensent à elle ou l'appellent.

L'espace est aussi sujet à un enchâssement, ainsi l'espace de la conscience contient l'espace « roman » qui lui-même renferme l'espace « vie », lequel, à son tour, englobe divers espaces qui reproduisent le même schéma d'enchâssement vertigineux dans lequel DVC excelle et qui est la signature même de son écriture. De fait, cet auteur va de l'infiniment vaste à l'infiniment petit, là où le microcosme miroite et se multiplie sur le macrocosme de façon organisée et bien réfléchi.

Chez DVC, l'invention des espaces- temps révèle son émerveillement face à ce monde saturé de correspondances et de rappels.

Le temps-espace n'a pas de limite dans les romans : il peut remonter jusqu'aux origines avec les premières algues et les bactéries donnant naissance à la race humaine, ou avancer à l'époque où l'esprit continue « *sous une autre forme de conscience* » détectée parfois par certaines techniques de TCI. Le roman devient une nacelle qui ramène les personnages vers le monde du lecteur, qui l'embarque dans son voyage éternel. Tout ce qui reste de lui, c'est l'image qu'on s'est faite lors de la rencontre, le temps partagé à le découvrir et à prendre du plaisir, en vivant, en plus de notre vie, ses aventures inscrites dans les mots.

Il n'y a que le passé qui existe parce que c'est le passé qui est écrit et qu'il n'est écrit qu'une fois passé. Le narrateur raconte une histoire passée, il la retrace et la pérennise. Ce n'est qu'une fois passée qu'elle est écrite et inscrite. Le présent n'est qu'un temps de réflexion, d'écriture et de souvenir, le passé est le temps de conscience, des actions et des réactions. Les mouvements, les paroles, la vivacité se conjuguent au passé, comme nous le voyons bien dans les romans. Il est clair dans les mots d'esprit composés par DVC que les différents moments du temps sont soudés et produisent des résonances comme des ondes qui se propagent.

Les actions des personnages cauwelaertiens ont toutes pour objectif de leur permettre d'endosser l'image que les autres (personnages ou lecteurs) ont d'eux. Ils évoluent vers un virtuel et rencontrent une conscience autre, contenant ses propres représentations et idéaux. Or un regard de l'intérieur ne peut se confondre avec une perception de l'extérieur. Nous pouvons donc affirmer que ce processus d'écriture constitue avant tout, un procédé de subjectivation. Pour ce faire, le temps est un facteur précieux. Il est sujet, chez DVC, à des équations proportionnelles différentes de ce que l'on trouve dans la réalité. Il peut correspondre au poids d'une personne :

*Il faut quatre-vingts minutes pour brûler Marc, je me suis renseigné. Une minute par kilo, plus une demi-heure de refroidissement avant la livraison des cendres.*<sup>1637</sup>

« *Écrire, c'est regarder en arrière* »<sup>1638</sup> écrit DVC dans *Les Témoins de la mariée*.

<sup>1637</sup> *Op. cit.*, DVC, *Les Témoins de la mariée*, p. 136, il s'agit de la crémation de Marc qui durera quatre-vingt minutes. C'est son ami, Jean-Claude Chagnot qui a cette réflexion à l'intérieur de lui-même.

Pour DVC toute action permet de faire correspondre plusieurs moments. Il écrit dans *Les Témoins de la mariée* :

*C'était un voyage plus agréable que prévu, surtout quand elle dormait. Silence de tapis volant, roulis de paquebot. Un voyage qui nous replongeait en nous-mêmes, à l'heure des bilans, des remises en question, des projets. Un voyage en arrière, un retour sur soi qui nous ramenait vers notre point de départ.*<sup>1639</sup>

La mémoire est un substitut de l'avenir. Elle est ravivée du moment où le futur n'est pas clair, n'existe plus, alors l'homme s'engouffre dans le monde du passé. Il « involue » vers sa vie précédente.<sup>1640</sup>

Dans *Un Objet en souffrance*, DVC s'exclame :

*C'est merveilleux, la mémoire, quand on n'a plus d'avenir ; c'est fou comme tout vous revient, et ce qui était rêvé a existé aussi fort que ce qui avait eu lieu. Je me sens terriblement libre.*<sup>1641</sup>

Dans *Rencontre sous X*, les différents moments du temps, énoncés dans un chiasme qui met en lumière la contradiction entre les personnages, indiquent qu'un « départ » est possible. Ils rapprochent les héros : « *Elle assume le présent, elle est mal dans le passé. Le contraire de moi. Ça ne veut pas dire qu'il y ait un avenir entre nous, mais c'est déjà un départ.* »<sup>1642</sup>

À partir d'une rencontre, le temps est compté différemment, il est perçu autrement. Dans *Rencontre sous X*, le narrateur pense :

*Je me demande ce qui peut se passer entre une fille et un type qui ont pris l'amour à l'envers, qui ont commencé leur relation par ce qui en est normalement l'aboutissement. Que va-t-on faire du temps qu'on n'a pas mis à se désirer, à se rêver, à s'attendre ? Je ne sais vraiment pas si c'est du temps gagné ou du temps perdu.*<sup>1643</sup>

Une négation et une autre négation en mathématique valent une addition. Une négation double est positive en langue. Ce qui peut s'appliquer au temps selon DVC. Le temps qui manque de rêve, de désir et d'attente devient un temps gagné dans l'action et de réalisation du rêve du désir et de l'attente. Puisque tout commence à l'envers.

Le temps est à l'image de la vie humaine, capable de passer une seule fois mais de nous laisser le répéter, le dilater, le prolonger, le revivre éternellement. Dans *Rencontre sous X*, le protagoniste profère :

*Toute ma vie se bouscule, des centaines de moments et d'images se télescopent, et en même temps rien ne mérite une phrase. La phrase.*<sup>1644</sup>

Le lien entre le temps et le mot est intime. « La phrase » peut résumer une vie, enfermer « *des centaines de moments et d'images* » et contenir une mémoire. La phrase est donc comme le temps dilatable, virtuelle,

---

<sup>1638</sup> *Ibid.*, p. 156.

<sup>1639</sup> *Op. cit.*, DVC, *Un Objet en souffrance*, p. 179- 180.

<sup>1640</sup> Nous jouons ici sur le terme d'involution qui est, en biologie, synonyme de régression et en philosophie, passage de l'hétérogène à l'homogène ou du divers au même.

<sup>1641</sup> *Op. cit.*, DVC, *Un Objet en souffrance*, p. 173.

<sup>1642</sup> *Op. cit.*, DVC, *Rencontre sous X*, p. 37.

<sup>1643</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>1644</sup> *Ibid.*, p. 168.

ineffaçable. C'est toujours DVC qui écrit sur le pouvoir du temps : « *La vie nous détourne, la société nous éteint, le temps nous fait changer.* »<sup>1645</sup>

### *Des temps verbaux au temps :*

L'analyse textométrique à l'aide d'Hyperbase<sup>1646</sup> a montré une dominance majeure des temps de l'énoncé ancré par rapport à l'énoncé coupé. Il s'agit donc plutôt d'un discours que d'un récit dans les romans cauwelaertiens.

DVC raconte, il se projette dans le futur plus qu'il ne fait des retours en arrière. On peut en déduire que demain est plus important pour lui que le passé, chaque moment mort ne compte plus dans l'attente et l'espoir du début, de la renaissance et du renouveau qui viendra demain. À l'exception du *Père adopté*, tous les autres romans comportent des verbes où tout est rapporté au présent. Dans ces romans-là, quand il ne s'agit pas du dialogue ou d'un monologue, il est question de ramener le passé vers le présent, et de vivre des moments déjà dévolus, par le souvenir et le récit. Raconter permet de revivre les événements, de ressentir les actions.

Dans le roman de 2007 *Le Père adopté*, le récit autobiographique entaché par la mort du père afin de rester intacte et de ne pas subir le présent difficile et dur, s'est figé sur le passé. Raconter tous les événements, en employant le passé simple et l'imparfait exprime un refus de franchir le présent vers le passé. Se rajoute à cette remarque, la spécificité<sup>1647</sup> de ce roman.<sup>1648</sup>

Sur un total de 3809,34 verbes, nous comptons 285,59 verbes au présent, 390,2 verbes à l'imparfait, 12,82 verbes au futur, contre 154,12 verbes au passé simple. En effet, nous remarquons dans *Le Père adopté*, roman du deuil paternel où DVC rend hommage à son père décédé, une dominance de « lemmes »<sup>1649</sup> de la vie, comme si DVC retenait son père en vie le temps d'une écriture, le temps d'une lecture.

Il a choisi en effet de s'adresser à son père dans ce roman en utilisant le pronom personnel « tu ». Oui, il est présent avec lui au moment de l'écriture, il se le figure, se l'imagine et le ressuscite. « *Écrire, c'est regarder en arrière* » écrit-il dans *Les Témoins de la mariée*, or lui, s'il regarde en arrière, c'est pour ramener au « présent »<sup>1650</sup> ce qui n'est plus là. Le passé ainsi raconté ressemble à une scène animée où l'auteur donne à voir les événements et les personnages comme une hypotypose.<sup>1651</sup>

---

<sup>1645</sup> *Ibid.*, p. 215.

<sup>1646</sup> Hyperbase, nom du logiciel conçu par Etienne Brunet (faculté des sciences du langage de Saint-Jean d'Angely), permettant d'analyser les récurrences des mots ainsi que de faire des comparaisons et des statistiques.

<sup>1647</sup> La spécificité est une rubrique du logiciel Hyperbase qui permet d'enregistrer ce qui distingue un roman, ou forme sa spécificité par rapport aux autres romans parmi lesquels il est analysé.

<sup>1648</sup> Cf., Annexe J, Divers résultats sur *Hyperbase*. Spécificité du roman : récurrences des lemmes de la vie, p. 585- 586. Cf., Annexe J, Les temps verbaux, p. 570- 571. Cf., Annexe J, Thématique (rire, pleurs, vide, lumière), p. 581- 582.

<sup>1649</sup> En linguistique, c'est une chaîne de signes formant une unité sémantique et pouvant constituer une entrée de dictionnaire.

<sup>1650</sup> Dans le sens d'un moment actuel et présent, contraire d'absent.

<sup>1651</sup> Figure de présence, *phantasia*, « ramener devant les yeux ».

C'est dans ce sens que nous appelons l'écriture cauwelaertienne une écriture de la naissance, dans le sens où elle donne espoir, et comprend la fin comme un début qui se renouvelle éternellement et indéfiniment.

Dans *Le Père adopté*, Hyperbase relève l'occurrence la plus élevée des « lemmes » comme vivre et vie par rapport au reste des romans. Ce roman est plein de vie, comme un espace de réanimation. Une autre distribution<sup>1652</sup> dévoile un rapprochement : passé-conscience, présent-écriture et futur-vie.<sup>1653</sup> La « *near death experience* » est un temps où la conscience voyage, déserte le présent comme un électron libre afin de rejoindre le passé et l'inscrire dans un futur, sans pour autant vivre un présent. L'écriture, de son côté, est un état d'absence (elle est un geste automatique qui survient dans un état second) qui est suivi d'un éveil (conscient). L'écriture est aussi la prise de conscience d'un état d'absence dans le passé.

Aussi les contiguïtés de certains thèmes dans un même espace-temps des romans montrent-elles que l'écriture cauwelaertienne est une écriture du lendemain, à savoir la naissance qui va venir après une vie au passé, cette écriture qui durera dans le futur est une capture et une conscience du moment en cours.

Il s'agit du temps humain qui règle tout : il organise les événements, les répartit, les inscrit. La voix, le battement du cœur sont les tic-tacs de l'horloge d'autrui, la mémoire, et le secret d'une « jeunesse recommencée », d'une renaissance infinie.

Dans *La Demi-pensionnaire*, DVC écrit ce paragraphe significatif qui à lui seul suffirait à justifier notre analyse :

*Elle vit de moins en moins au présent, se répète avec régularité mais ça ne la dérange plus. C'est notre secret, c'est notre mémoire, c'est notre horloge : ses battements de cœur nous accompagnent, sa voix rythme nos jours dans l'harmonie de sa jeunesse recommencée.*<sup>1654</sup>

Le retour au passé s'inscrit dans un futur autre, différent, attribué à une renaissance, une peau nouvelle et n'a rien à voir avec la répétition monotone et continue, ressassement des événements, mêmes les meilleurs.

Dans *Double identité*, le héros explique la vérité commune à tous les protagonistes :

*Moi qui ai toujours avancé en tirant des traits sur le passé, je suis vraiment déconcerté par sa façon de fonctionner.*<sup>1655</sup>

Avancer « *en tirant des traits sur le passé* » s'applique aussi à l'écriture cauwelaertienne. C'est une rature qui laisse visible ce qui a été inscrit, dans un coin de l'inconscience, apte à rejaillir à un moment donné du temps ou à un autre sans pouvoir le rattacher vraiment au passé ayant existé sauf si l'on connaît l'histoire antérieure. Elle est assimilée à une vie prénatale, une existence sous une autre forme, selon d'autres paramètres de développement et de progression.

---

<sup>1652</sup> Fonction du logiciel permettant de quantifier la distribution d'un mot ou d'un lemme dans divers ouvrages et par rapport à d'autres mots ou lemmes.

<sup>1653</sup> Annexe J, Divers résultats sur *Hyperbase*, Arborée, p. 595.

<sup>1654</sup> *Op. cit.*, DVC, *La Demi-pensionnaire*, p. 216.

<sup>1655</sup> *Op. cit.*, DVC, *Double identité*, p. 96.



Le présent est toujours en état non-final, en construction. Dans *Double identité* se trouvent plusieurs indices sur la vision du temps chez DVC, montrant que le présent est par nature non-viable :

*Muriel diluait sa dépression dans le rhum-orange : ses enfants pour qui elle s'était toujours sacrifiée lui échappaient, et l'homme qui avait détruit sa précédente vie ne l'aidait plus à construire un présent viable.*<sup>1656</sup>

Mais le présent doit passer pour être accepté, valorisé ou même changé.

Dans les derniers romans de DVC, le sens de cette progression se cristallise en une « synthèse » des divers feuillets du temps. Il écrit dans *Double identité*, en parlant du chamane :

*C'est reproduire dans son corps l'expansion de l'univers. C'est devenir une plante qui absorbe la lumière, l'eau et le sol afin d'en diffuser la synthèse dans le présent, le futur, et même le passé. Pour ce faire, il faut renoncer aux inconvénients de la digestion, de l'ambition individuelle et du sexe. Toute énergie gâchée est une perte de pouvoir, au détriment de ceux qu'on doit aider.*<sup>1657</sup>

Ainsi, le futur est surtout relié à la lumière et à « l'expansion de l'univers », dans l'univers et vers l'univers. La relation entre le passé et le futur est particulière. Dans l'un ou l'autre, il s'agit d'une fuite du présent qu'on ne peut « regarder en face » mais seulement contourner et surmonter. Dès qu'il devient passé, il constitue le futur, donc le présent et le futur n'existent pas, ils ne sont qu'une reprise du passé « oublié ». <sup>1658</sup>

Paulo Coelho, à la fin de son roman *L'Alchimiste* écrit cette leçon précieuse sur la vie, qui rejoint en quelque sorte la vision de DVC concernant l'amour et une sorte de transcendance :

*C'est quand on aime que l'on arrive à être quelque chose de la Création. Quand on aime, on n'a aucun besoin de comprendre ce qui se passe, car tout se passe alors à l'intérieur de nous, et les hommes peuvent se transformer en vents. À condition que les vents les aident, bien sûr.*<sup>1659</sup>

Étrangement, la mémoire efface le temps.

« *Je m'enferme dans le passé, pour ne plus regarder le présent en face. Je gagne du temps.* »<sup>1660</sup> Cette recherche de gain de temps, est-ce obtenir un délai et différer, ou « atteindre le temps » ou « acquérir du temps » ?

Quant au présent, il est intimement lié au regard, il ne peut être « regardé en face » mais il est lui-même un regard « anxieux et confiant » posé sur l'être. Le présent est une existence au regard du bien-aimé. Être présent, c'est être vivant et le protagoniste ne peut vivre que s'il est vu, remarqué, contenu dans le regard (d'une femme).

DVC écrit dans *Double identité* :

---

<sup>1656</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>1657</sup> *Ibid.*, p. 194.

<sup>1658</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>1659</sup> *Op. cit.*, Paulo Coelho, *L'Alchimiste*, p. 174.

<sup>1660</sup> *Op. cit.*, DVC, *Double identité*, p. 97.

*Je ne veux pas d'autre mémoire que celle de Martin, d'autre avenir que celui que son destin m'a tracé, d'autre présent que le regard anxieux et confiant de sa veuve.*<sup>1661</sup>

Ici se terminent nos premières réflexions sur la composition du massif romanesque comme étude des techniques et structures maniées par l'auteur touchant la fiction, les rôles et fonctions des personnages et les techniques narratives (*storytelling*, mise en scène).

De fait, si nous en avons conclu que le récit cauwelartien n'est pas fixe mais en perpétuelle transformation, se jouant du monde (tiers réel, tiers fictif, tiers réécrit) et du temps qui brosse une intrigue dans l'espace d'une vie, nous allons voir à présent comment évoluent les romans et l'auteur lui-même, tout à la fois sujet et objet d'une naissance dans l'écriture.

---

<sup>1661</sup> *Ibid.*, p. 74.

## **CHAPITRE 2**

### **Vision panoramique de l'ensemble des romans**

## CHAPITRE 2 : Vision panoramique de l'ensemble des romans

*Nul ne peut vivre, et encore moins créer, sans revendiquer le droit à « un petit bout » d'immortalité.*<sup>1662</sup>

Après l'étude narratologique du texte, nous pénétrons dans l'univers romanesque à partir d'une vue d'ensemble, comme nous l'annoncions au début de cette troisième partie. On y distingue l'évolution de l'auteur au travers de ses personnages et celle de l'écriture qui devient de plus en plus structurée, méthodique, attentionnée, polie. Au-delà d'une recherche de soi et d'une quête, le travail d'écriture lui-même évolue : il devient une véritable profession avec tous les enjeux qu'elle implique jusqu'à dépasser encore cette dimension, débordant le cadre d'une simple activité pour devenir une profession de foi. C'est donc cette évolution de l'auteur atteignant peu à peu le statut d'écrivain qui l'implique tout entier que nous allons détailler ici.

### SECTION 1 : La dimension diachronique

Bien qu'en général l'écriture de DVC soit considérée comme littérature de jeunesse, ses romans ont connu une évolution progressive entre l'âge de vingt ans où il a débuté et ses productions actuelles à la cinquantaine. Plusieurs événements l'ont marqué, sa personne a évolué (d'un adolescent ou jeune adulte en adulte confirmé) de même que son écriture. Elle a mûri et connu plusieurs phases, allant de l'écriture débutante à celle d'un écrivain reconnu, ayant un style bien particulier, une méthodologie de travail et une thématique originale.

Elliott Jacques a étudié l'évolution créatrice sur un échantillon de trois-cent dix écrivains, peintres, sculpteurs et musiciens. Didier Anzieu dans son étude sur la création en conclut :

*Les plus remarquables continuent de créer, mais ils ne le font pas de la même façon : leurs sources d'inspiration, leur genre, leur style changent. Que le classicisme de l'âge mûr succède au romantisme de la jeunesse est un fait bien connu. L'évolution des méthodes de travail créateur l'est moins, et un des mérites de Jacques<sup>1663</sup> est de l'avoir mise en évidence.*

Pour DVC, ce n'est pas le « romantisme de la jeunesse » qui laisse place au « classicisme de l'âge mûr », mais le sérieux du début de carrière qui laisse place à l'humour, pour aboutir au final à un mélange entre ironie et spiritualité, que l'auteur semble maîtriser pleinement une fois parvenu à l'âge adulte.

---

<sup>1662</sup> *Op. cit.*, Didier Anzieu, *Le Corps de l'œuvre*, p. 50.

<sup>1663</sup> *Ibid.*, p. 51, Didier Anzieu s'appuie sur l'étude de Jacques Elliott.

Il existe d'autres caractéristiques, comme explique Didier Anzieu, spécifiques de chaque écriture en rapport avec l'âge de l'auteur. Il écrit :

*L'idéal de l'artiste, de l'écrivain juvénile est de produire du premier jet et à jet continu ; l'idéal à l'image de la vie sexuelle de cet âge ; sa créativité est rapide, incontrôlée, brillante, fiévreuse.*

*L'auteur mûrissant a, comme la satisfaction sexuelle, l'inspiration plus lente à venir ; en contrepartie, il trouve, à élaborer son œuvre, des plaisirs plus espacés, plus raffinés, plus construits. Le premier prône la liberté des émotions et des passions ; le second leur maîtrise.<sup>1664</sup>*

En ce qui concerne DVC, les deux premiers romans montrent beaucoup plus de travail au niveau de la phrase et de sa structure, qu'au niveau du plan du texte. La phrase complexe, arborée en plusieurs propositions, témoigne d'une lenteur dans l'expression et dans l'écriture. C'est un peu plus tard que l'écrivain adopte l'écriture « du premier jet », rapide, fiévreuse et vivace comme si l'expérience et l'assurance acquise dans le milieu littéraire rendaient le processus de verbalisation plus rapide et plus facile. En somme, l'assurance prise par l'auteur lui permet de verbaliser plus naturellement, au point que, peu à peu, la création devient, pour lui, une habitude.

Avec le temps et l'âge, le savoir de DVC s'accumule et nourrit la totalité des romans. Des expériences citées dans ses premières œuvres littéraires font retour dans les œuvres suivantes, mais elles sont plus développées, laissant paraître comme une insistance sur la ligne de création et une persistance des idées obsessionnelles.

L'étude de ses romans nous permet d'affirmer que son écriture a subi une transformation importante après la perte de son père en 2007. Les romans que nous étudions après cet événement, sont donc : *Le Père adopté* (2007), *La Nuit dernière au XV<sup>ème</sup> siècle* (2008), *La Maison des lumières* (2009), *Les Témoins de la mariée* (2010), *Le Journal intime d'un arbre* (2011), *Double identité* (2012), *La Femme de nos vies* (2013), *Le Principe de Pauline* (2014), *Jules* (2015), *On dirait nous* (2016).

En quoi consiste cette transformation dans l'écriture ? Et comment transparaît-elle dans les divers romans ? Enfin, que démontre-t-elle ?

Le premier de ces livres, *Le Père adopté*, a été publié en hommage à son père. Roman autobiographique où il relate son enfance, sa vie, l'histoire de son père, rendant hommage à l'homme qui l'a mis au monde et l'a soutenu dans la voie de l'écriture. Une grande complicité, nous l'avons déjà évoquée, rapprochait ces deux hommes : le fils vivait par « *procuration* » par rapport au père et le père déteignait sur le fils.

Aussi le héros de DVC est-il double afin d'incarner le père et le fils à la fois. À ce niveau, il existe toujours une continuité à travers les romans cauwelaertiens et on retrouve ainsi, même dans les derniers romans, certaines idées, certains caractères de personnages comme un retour vers la source.

En même temps cependant, les personnages évoluent avec l'écrivain, ils vieillissent avec lui et gagnent en années, en vie et en maturité.

---

<sup>1664</sup> *Ibid.*

### 2.1.1- Romans de jeunesse

C'est l'ensemble des romans que DVC a écrit dans ses vingt ans : des romans d'aventure, dont le cadre est le collège ou le lycée, le village et la famille et où l'histoire contient beaucoup d'actions.

Les romans que nous pourrions classer dans la période de jeunesse de DVC sont au nombre de quatre : *Vingt ans et des poussières* (1982), *Poisson d'amour* (1984), *Les Vacances du Fantôme* (1986), *L'orange amère* (1988). Il a reçu un prix pour les trois premiers romans, prouvant son succès auprès des lecteurs dès le début de sa longue carrière.

L'éditeur les classe dans une rubrique nommée « Les seconds départs ». Ce titre sous-entend l'existence d'un départ précédent, dans les coulisses, une période prénatale de cet ensemble romanesque. Il s'agit désormais d'une seconde chance attribuée à l'écrivain après avoir essuyé de longs refus. Elle laisse le goût suave du succès cueilli après des efforts et obtenu grâce à un déterminisme obstiné. L'éditeur met dans cette rubrique d'autres romans publiés à l'âge mûr, mais nous préférons, en tant que chercheur, séparer les romans du tout début, des derniers romans qui ne peuvent correspondre à un même travail de production littéraire.

Bien que DVC ait commencé sa carrière à l'âge de huit ans, son premier roman fut publié à l'âge de vingt-deux ans comme il le précise dans son autobiographie :

*À deux ans de là, quand Jean-Marc Roberts, après avoir accepté en douze heures *Vingts ans et des poussières* – prenant de vitesse Richard Ducousset d'Albin Michel, qui se rattrapait quatre livres plus tard lorsque *Le Seuil* changea de direction-, me donna rendez-vous dans son bureau de la rue Jacob, François Régis Bastide était là. Il se souvenait de ma lettre au *Masque et la Plume*, de sa réponse au roman de mes dix-huit ans.*<sup>1665</sup>

Les deux premiers romans sont des romans extradiégétiques avec un narrateur omniprésent qui exprime les points de vue de plusieurs personnages ayant tenu un rôle important dans sa vie. Les personnages principaux sont aussi jeunes que le romancier, ils ont à peine dix-huit ans et baignent dans le monde de cette génération : le lycée, le bac, la camaraderie, le théâtre et les loisirs (les soucis de jeunesse). Ils évoluent dans le monde qui appartenait aussi, à leur auteur, lors de sa jeunesse.

La présence de personnages aînés, qui sont là pour tendre la main aux jeunes et leur faire profiter de leur expérience, prend exemple sur le père Cauwelaert que l'auteur évoque dans son autobiographie comme son initiateur pour son entrée en littérature comme dans la vie sociale.

Dans *Le Père adopté*, roman autobiographique, il est dit : « *Son écriture était un mélange indigeste de jeunesse normale vue l'âge de l'auteur, et des grosses ficelles de vieux routier du polar* »<sup>1666</sup>, ce qui laisse

<sup>1665</sup> *Op. cit.*, DVC, *Le Père adopté*, p. 263.

<sup>1666</sup> *Ibid.*, p. 250.

transparaître le rôle du père et son influence. Le jeune Cauwelaert raconte aussi (dans son autobiographie) qu'il était ami avec tous les copains de son père, malgré la différence d'âge et que son père l'accompagna dans ses premiers pas vers le sexe opposé. La complicité et la connivence liaient les deux hommes et les rapprochaient. La fierté et la confiance caractérisaient leurs rapports.

Dans ses autobiographies (*Cheyenne* et *Le Père adopté*), DVC décrivait la vie d'un enfant précoce<sup>1667</sup>, complice de son père, aimant raconter des histoires non sans humour et malice, ce qui lui permettait en tant qu'auteur, de vivre pleinement son roman familial. Dans les autres romans, DVC nous donne des fils censés nous permettre de saisir les grandes thématiques de ses œuvres de jeunesse. Nous retrouvons en effet, dans ses premiers romans, le reflet de sa personnalité, et les traces de son enfance et de son adolescence. Sa vie réelle se miroite sur le schéma fictif qu'il produit et les histoires qu'il nous raconte. Son univers juvénile est facile à identifier dans son univers romanesque (même si dans *L'Orange amère*, le personnage principal est une jeune fille : Jeanne. Jeanne, à travers sa « bâtardise », sa sensibilité, son parcours et son amour pour le théâtre ressemble à DVC et appartient à l'ensemble de ses héros).

Mise en scène et jeu de rôles semblent déjà être au rendez-vous dans l'expérience du jeune auteur. Les premiers romans de DVC sont plus structurés comme des pièces de théâtre que comme des romans, dans le sens où un nouveau chapitre indique forcément un changement de personnages et d'espace. L'identité littéraire de DVC dans ces romans, n'est pas encore mise en œuvre.

Considérées par l'écrivain comme une mise à l'épreuve, les premières expériences d'écriture semblent être un endroit où il a essayé de mettre toute son énergie et son imagination dans l'espoir de réussir à être publié. Ignorant encore ce que pourrait être la réception de ces œuvres, il essayait, à tâtons, et avec assiduité, de produire de nombreux romans qui ne seraient pas, par la suite, publiés. Nous les nommons des « avortons »<sup>1668</sup>. Ils forment le brouillon de ce que le produit final, dont nous avons pris connaissance (parce que publié) devient suite aux corrections et aux remarques des éditeurs.

Au tout début, l'écrivain est déterminé et confiant, passionné par l'écriture, et surtout impatient de prouver à ses proches, son père en premier, qu'il est capable de réaliser son rêve et de devenir ce que ce dernier souhaite le voir devenir, à savoir un auteur à succès.

Si les deux premières œuvres manquent quelque peu d'identité, et qu'elles ne correspondent pas à la forme que l'œuvre de DVC prend par la suite, en revanche, ses œuvres suivantes marquent et déterminent

---

<sup>1667</sup> DVC n'est pas un enfant précoce dans le sens d'engagé très tôt par ses parents dans une quête de l'excellence, mais dans le sens d'un enfant, qui, très tôt, est poussé par la situation et les événements personnels qui l'angoissent et le stimulent, à se donner à un travail acharné (quinze heures par jour) afin d'être à la hauteur des attentes d'autrui et de « porter le flambeau » de son père. Responsable précoce, il retrouve sa voie et essaie de créer « sa légende personnelle ». Nous remarquons dans ses autobiographies comment ses rêves sont copiés sur les rêves de son père et ses désirs inspirés de ceux de ce dernier.

<sup>1668</sup> Divers romans écrits n'ont pas été publiés. Nous les appelons « avortons » puisqu'ils n'ont pas vu le jour. Nous citons *Mortellement vôtre*, l'histoire d'un serial killer. Ces œuvres dont personne ne parle font partie aussi de son évolution en tant qu'écrivain.

clairement son style. Plus précisément, la structure brouillonne reposant sur le choix d'un narrateur hétérodiégétique a été rapidement abandonnée pour laisser la place à un plan beaucoup plus structuré, avec un récit mélangeant avec aisance les trois instances narratives (auteur, narrateur, personnages) se complétant les unes les autres.

Dans *Vingt ans et des poussières*, l'écrivain évoque les problèmes de la vieillesse, parle de la mort et aborde le sujet du vide qui se creuse petit à petit autour des gens vieillissant. Il porte un regard à la fois objectif, en lien avec la société, et plein d'empathie. Comme si le jeune DVC n'avait pas d'âge et sortait de sa jeunesse pour vivre, l'espace d'un moment, à la place de son personnage, Émile Mosca.

Puis il devient aussi l'araignée qu'il décrit à la fin du roman :

*Une araignée qu'elle avait écrasée un jour et les dizaines de petites araignées qui s'échappaient du corps broyé, courant en tous sens.*<sup>1669</sup>

Les personnages qu'il invente alors, sortent, influencés et comme « modélisés » par son désir d'écrire, par un amour immense pour sa famille, ses proches, ainsi que pour une jeune fille. L'ambiance du Club-théâtre, activité facultative au Lycée Jean-Moulin, se juxtapose à l'expérience de la vie, grand club-théâtre où les personnages défilent tenant chacun un rôle précis.

Dans ce roman, la vie est comparée implicitement à un théâtre. Plusieurs parallélismes peuvent être établis à plusieurs niveaux : le personnage d'Émile est un homme âgé qui usurpe les personnalités des héros, ces « échantillons humains » représentant la vie réelle, et des hommes (qu'il invente ou s' imagine). Au sein de son roman, son personnage est un rôle parmi d'autres à jouer sur la scène du théâtre, et de la vie, multipliant les facettes de l'être humain et montrant divers visages. Émile est l'adaptateur d'une scène que les lycéens comptent jouer après leur examen. Il intervient auprès des autres afin de les sauver et améliorer leur vie.

Dans les trois romans du début, la phrase cauwelartienne n'avait pas encore retrouvé sa forme spécifique. Elle était moyenne et bien construite. En cela, elle était différente de la phrase courte, avec des jeux d'esprit qui apparaissent plus tard dans les romans. Ni vanne ni mot d'esprit ne peuvent être lus dans les deux premiers romans comme si pour être publié, le sérieux est une condition pré-requise. L'humour est absent ou quasiment rare dans cette série de romans (les deux premiers). Est-ce l'angoisse qui précède à la publication qui rend l'ambiance de ces deux romans assez lugubre ? Les thèmes, nous l'avons dit, sont en rapport avec l'adolescence, la quête identitaire, et les personnages représentent bien les générations confrontées. Les scènes d'amour sont progressivement plus élaborées et occupent graduellement plus d'espace dans les

---

<sup>1669</sup> *Op. cit.*, DVC, *Vingt ans et des poussières*, p. 224.



romans. Dans *L'Orange amère* par exemple, la scène d'amour entre Guillaume « le demi-frère éventuel »<sup>1670</sup> et Jeanne est décrite en trois pages<sup>1671</sup>.

Dans *L'Orange amère* encore, l'expression est lourde, l'histoire avance avec peu de cohérence, le lecteur ne comprend pas l'utilité de certains passages comme le kidnapping et le voyage presque interminable qui se déroulent au troisième chapitre, comme aussi le cirque au quatrième chapitre. La logique des faits reste insaisissable jusqu'au dernier chapitre. Il ne se passe presque rien dans les deux premiers chapitres où le lecteur assiste à une présentation (exposition) assez longue des personnages. Une lenteur règne sur les actions et sur l'histoire rendant le récit lourd et oppressant.

Pour les travaux inspirés de la méthode de Jean Milly<sup>1672</sup>, une phrase longue est de plus de dix lignes, une phrase est moyenne lorsqu'elle fait en moyenne 4 à 6 lignes, et une phrase courte fait moins de cinq lignes<sup>1673</sup>. Dans *L'Orange amère*, les phrases moyennes sont fréquentes :

*Jeanne s'était sentie, pour la première fois de sa vie, bâtarde; non parce qu'elle était différente, mais parce qu'elle était confondue avec des enfants normaux, qui disaient papa à un homme bronzé qui passait en tenant une raquette, et appelaient Clémence « tante » pour, dans son dos, expliquer leurs projets d'héritage à Guillaume : ventes, lotissements, sociétés civiles immobilières ...*<sup>1674</sup>

Le lecteur cependant ressent que les phrases sont longues. Selon Jean Milly encore, l'impression de longueur n'est en réalité qu'un effet de lecture. La combinaison de la phrase complexe avec le vocabulaire religieux et l'ambiance funèbre rend le roman étouffant et l'histoire glaciale. Par exemple, la description suivante est à dominance religieuse :

*C'était une manœuvre du curé, qui la connaissait bien, et l'avait envoyée comme émissaire pour ramener au village l'enfant prodigue, la fille du péché, le remords vivant utile au salut de la paroisse, au fonctionnement de l'harmonium, à la bonne marche du ciné-club.*<sup>1675</sup>

Dès la première page de *L'orange amère*, une atmosphère macabre règne sur l'histoire mise en relief par le foisonnement du vocabulaire lugubre tel : « un enterrement », « au pied de la montagne », « une coulée de neige », « dizaine de morts », « le cimetière », « situé dans une combe », « la fosse creusée », « du givre », « chevelure blanche », « lèvres gercées ».<sup>1676</sup>

---

<sup>1670</sup> *Op. cit.*, DVC, *L'Orange amère*, p. 102.

<sup>1671</sup> *Ibid.*, p. 114, 115, 116.

<sup>1672</sup> Jean Milly né à Lyon en 1929, est un professeur émérite à l'Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3. Ses travaux de recherche et ses publications ont d'abord porté sur la linguistique et la stylistique françaises, puis se sont spécialisés en littérature moderne et sur Marcel Proust. Ses principales publications : *Proust et le style* en 1970, *La Longueur des phrases dans « Combray »* en 1985 et *Poétique des textes* en 1992.

<sup>1673</sup> Jean Milly, « Phrase, phrases », Marcel Proust 3. *Nouvelles directions de la recherche proustienne 2*, Paris-Caen, Lettres modernes Minard, 2001, p. 197- 216.

<sup>1674</sup> *Op. cit.*, DVC, *L'Orange amère*, p. 104.

<sup>1675</sup> *Ibid.*, p. 82.

<sup>1676</sup> *Ibid.*, p. 7, 8.

Les traces du traumatisme subi par DVC enfant suite à l'accident de voiture paternel transparaissent à travers l'espace consacré à la description d'un accident de voiture qui advient au quatrième chapitre de ce roman. Trois pages<sup>1677</sup> rapportent en détails comment la Rover « *continua sur sa lancée* »<sup>1678</sup> engloutissant la vie du jeune Guillaume.

La subtilité avec laquelle les personnages s'introduisent dans l'intimité des autres les rapproche les uns des autres et les rassemble comme une grande famille et ce, dès les premiers romans. Il devient commode et significatif de se mettre à la place de l'autre, lorsque le personnage « *emprunte (empruntait) la vie du client précédent* »<sup>1679</sup>, ou même, lorsque mis en abyme, le personnage de la pièce de théâtre dans le roman « *se réincarne* »<sup>1680</sup>, ou encore que « *la voix de Christian s'insinue chaque jour plus loin dans sa tête (celle de Norbert), c'est comme une transfusion de personnalité qui s'opère dans le noir.* »<sup>1681</sup>

Dans *L'Orange amère* par exemple, il suffit d'une rencontre unique et rapide pour que les personnages dévoilent toute leur vie, toute leur intimité et fassent des confidences. Les personnages dévoilent leur passé, et deviennent d'emblée tels des familiers avec les autres, mais aussi avec le lecteur. En cela, nous rentrons sans préambule dans l'intimité des autres. Ainsi dans ce roman peut-on assister à une scène dans laquelle Jeanne rencontre le médecin qui s'occupe de Clémence (sa marraine) et aussitôt l'homme lui révèle tout de sa propre vie :

- *Je ne suis pas malade, non. J'ai ma mère en train de claquer, mon fils volontaire au Liban, ma femme dans le lit de mon patron, mais physiquement je me porte d'une manière admirable. A part les dix kilos en deux ans, à cause du sucre. Comment s'appelle-t-il? enchaîna-t-il en soulevant légèrement le vanity cat.*<sup>1682</sup>

La familiarité est justifiée par l'acte de raconter des histoires. Cet acte a rendu DVC enfant, familier avec les histoires de famille, qui lui ont été transmises sous forme d'histoires (leçons morales à tirer ou exemples à suivre, ou mythe à perpétuer). Un autre aspect transmis par les histoires et qui fait apparition dès les premiers romans est « *la course contre le temps* »<sup>1683</sup>. Elle semble trop précoce pour le jeune Cauwelaert et semble résulter de ce que lui racontait son père comme histoires.

La vie réelle de l'écrivain déteint sur ses premiers romans, et les rôles principaux de ses personnages, nous l'apprendrons plus tard, à travers les autobiographies, sont calqués ou inspirés des gens qu'il connaissait.

---

<sup>1677</sup> *Ibid.*, p. 117, 118, 119.

<sup>1678</sup> *Ibid.*, p. 118.

<sup>1679</sup> *Op. cit.*, DVC, *Vingt ans et des poussières*, p. 195.

<sup>1680</sup> *Ibid.*, p. 119.

<sup>1681</sup> *Ibid.*

<sup>1682</sup> *Op. cit.*, DVC, *L'Orange amère*, p. 164.

<sup>1683</sup> *Op. cit.*, DVC, *Vingt ans et des poussières*, p. 198.

Le rôle du metteur en scène qu'il attribue donc à Émile Mosca dans *Vingt ans et des poussières*, qui vient assister la troupe, la sauver, et apporter un autre point de vue au texte de Tintin<sup>1684</sup>, pourrait bien représenter dans la fiction le rôle que tenait réellement le père Cauwelaert dans l'écriture du jeune DVC et dans la pièce de Sartre que, deux ans auparavant, le jeune lycéen Cauwelaert jouait à Nice, sa ville natale.

Au sujet du père René Cauwelaert, on lit cette remarque : peu à peu il « *devint l'œil du spectacle* »<sup>1685</sup> dans le sens où « *Il régnait sur les personnages qu'il décousait, reprisait, endossait.* »<sup>1686</sup>

Dans *Le Père adopté*, se rappelant sa collaboration avec son père, DVC écrit : « *d'apprenti décorateur, tu passas assistant scénographe, fonction que tu cumulas rapidement avec celles de coproducteur et de conseiller juridique.* »<sup>1687</sup> Puis il ajoute le souvenir de ce père excité, « *fier d'être père* »<sup>1688</sup>, et se rappelle sa réaction face à l'échec : « *tu fus effondré encore plus que nous. Tu t'étais greffé sur notre rêve, et tu prenais ce plantage comme un échec personnel.* »<sup>1689</sup> Le comité de lecture de Gallimard n'avait-il pas discerné l'image du père s'insufflant dans celle du fils?

DVC raconte, dans son autobiographie, l'avis que ce comité lui avait adressé, décrivant son style comme un « *mélange indigeste de juvénilité normale, vu l'âge de l'auteur, et des plus grosses ficelles de vieux routier du polar.* »<sup>1690</sup> De fait, il travailla son style durant des années pour le débarrasser des traces paternelles. On lui avait conseillé « *de travailler encore dans son (mon) coin avant de se (me) faire publier...* »<sup>1691</sup> Néanmoins, la présence de cet « ange gardien » qui a donné naissance à cette vocation, à ce mythe, s'infiltré quand même à travers l'écriture et le personnage mûr d'Émile Mosca.

Le style et les thèmes changent progressivement, et l'écriture devient plus riche et élaborée, prenant des dimensions plurielles, s'enrichissant des expériences personnelles de l'écrivain, et de ses expériences de l'écriture avec le temps.

Aussi, nous pouvons dire qu'après trente ans passés, une nouvelle période d'écriture commence chez l'écrivain, précisant sa voie et la thématique de son travail.

### 2.1.2- Romans de quête

Les principaux thèmes de cette période sont le questionnement sur la mort, la vie, le Moi et le sens de l'existence.

---

<sup>1684</sup> Surnom d'un personnage, jeune lycéen.

<sup>1685</sup> *Op. cit.*, DVC, *Le Père adopté*, p. 241.

<sup>1686</sup> *Op. cit.*, DVC, *Vingt ans et des poussières*, p. 199.

<sup>1687</sup> *Op. cit.*, DVC, *Le Père adopté*, p. 241.

<sup>1688</sup> *Op. cit.*, DVC, *Vingt ans et des poussières*, p. 108.

<sup>1689</sup> *Op. cit.*, DVC, *Le Père adopté*, p. 241- 242.

<sup>1690</sup> *Ibid.*, p. 250.

<sup>1691</sup> *Ibid.*, p. 260.

Être prêt pour écrire son autobiographie demande une certaine maturation que DVC connaît à trente trois ans. Être en mesure de publier sa vie, ses drames personnels et son intimité, les secrets de son cœur, demande un certain courage et une grande confiance acquise après une dizaine d'années de publication et une poignée de récompenses.

Les romans de l'âge adulte sont nombreux : *Un Objet en souffrance* (1991), *Cheyenne* (1993), *Un Aller simple* (1994), *La Vie interdite* (1997), *Corps étranger* (1998), *La Demi-pensionnaire* (1999), *L'Éducation d'une fée* (2000), *L'Apparition* (2001), *Rencontre sous X* (2002), *Hors de moi* (2003), *Attirances* (2005).

Didier Anzieu explique, à propos du créateur à l'âge mûr :

*La forme de son œuvre, autant que le fond, accapare le créateur à l'âge mûr ; il remanie son plan, il remet tout en chantier, les versions successives s'accumulent ; il recueille lentement la documentation ; les corrections, les retouches l'occupent et le préoccupent, le produit brut est pour lui non plus une fin, mais le point de départ d'un nouveau travail de mise au point, de ré-écriture, .... (Work in progress)<sup>1692</sup>*

À quelques détails près, cette affirmation s'applique à l'écriture de l'âge mûr de DVC qui se relit, se recorrige sans aller jusqu'à accumuler les versions (bien que l'étude génétique montre de multiples campagnes de lecture et de correction). À cet âge comme le dit Didier Anzieu, l'écrivain devient « *conscient de l'inévitabilité de sa mort, et tolérant à l'égard des manifestations du mal.* »<sup>1693</sup>

Le style de DVC change et évolue depuis ses jeunes écrits jusqu'à ses romans actuels. Même la thématique de la mort, déjà présente dans les premiers textes, évolue également et prend une nouvelle forme à l'âge adulte, puisque ce n'est plus la mort au sens large mais plutôt sa propre mort qui devient angoissante pour l'auteur. Elle l'incite à se dépêcher pour réussir et devenir immortel, en accédant à la reconnaissance avant que la main de la mort ne l'attrape. Ce qui change tient également dans le fait que l'écriture cauwelaertienne devient de plus en plus scientifique et documentée. En effet, dans le cadre de préparatifs touchant à l'écriture d'un nouveau roman, DVC effectue des voyages pour rencontrer des scientifiques, discuter avec eux. Il lit des articles et constitue des dossiers.

Romans de la quête d'identité, les romans de la trentaine de DVC dessinent les fondements de l'écriture cauwelaertienne : l'usurpation d'identité et la mythomanie qui forment les caractéristiques du narrateur-personnage. La totalité de ces romans s'inscrit dans la lignée des romans initiatiques où le personnage effectue, entre le début et la fin, une métamorphose phénoménale : en découvrant l'amour, il réalise ce que Paolo Coelho appelle « La légende personnelle ». Ces romans sont aussi, tous, des auto-fictions, évoquant le métier de l'écrivain, le rapport entre l'écrivain et le lecteur et la naissance du livre. Le personnage principal dans chacun d'eux fait face à une crise identitaire or comme l'indique Mircea Eliade : « *À l'occasion de chaque crise décisive et à chaque rite de passage, l'homme reprend le drame du Monde ab initio.* »<sup>1694</sup>

<sup>1692</sup> *Op. cit.*, Didier Anzieu, *Le Corps de l'œuvre*, p. 52.

<sup>1693</sup> *Ibid.*

<sup>1694</sup> Mircea Eliade, *La Nostalgie des origines*, Paris, Gallimard, 1969, p. 135.

Il s'agit dans cette série de romans d'une quête pour les personnages, une quête à la recherche de leur Moi supérieur ou idéal, mais aussi, d'une quête pour l'écrivain, à la recherche d'une identité littéraire spécifique, une signature qui caractérise ses œuvres et les distingue comme une marque de fabrique. Pour cela, dans cet ensemble de romans, DVC entreprend une réflexion sur l'écriture et reformule les stratégies narratives favorisant la mise en abyme et l'écriture d'un roman sur le roman- ce que nous avons nommé supra, l'« autofiction ». Les romans s'en vont à la recherche d'une forme romanesque permettant de rapprocher le fantastique du réalisme grâce au mensonge romanesque<sup>1695</sup>. Ainsi avec cette série de romans DVC a-t-il construit un style spécifique, se faisant un nom dans le monde littéraire. Bernard Noël affirme : « Enfin le nom d'auteur fonctionne pour caractériser un certain mode d'être du discours, le fait qu'il s'agit d'une parole qui doit être reçue sur un certain mode. »<sup>1696</sup>

Ces onze romans, finissent par donner naissance, une naissance de l'auteur, initié à l'écriture, par l'écriture et dans l'écriture, au monde littéraire et à sa vérité psychique. Nathalie Heinich explique :

*Mieux que quiconque le créateur, « fils de ses propres œuvres », peut se constituer comme auteur de soi-même en même temps qu'auteur de son œuvre, à travers cette forme de paternité d'adoption que représente la création.*<sup>1697</sup>

DVC, vit, grâce à l'acte d'écriture, une initiation à un devenir autre : devenir un écrivain. Mircea Eliade écrit :

*A bien y regarder, toute vie humaine est constituée par une série d'épreuves, de « morts » et de « résurrections ». Il est vrai que, dans le cas de l'homme moderne, l'« initiation » n'exerce plus de fonction ontologique, puisqu'il ne s'agit plus d'une expérience religieuse pleinement et consciemment assumée ; elle n'engage plus le changement radical du mode d'être du candidat, ni son salut. Les scénarios initiatiques ne fonctionnent plus que sur les plans vital et psychologique. Ils ne continuent pas moins à fonctionner, et c'est pourquoi nous avons dit que le processus de l'initiation semble coexistant à toute condition humaine.*<sup>1698</sup>

Et le livre agit finalement comme un élément catalyseur sur le lecteur, et sur l'écrivain, les initiant et les aidant à se surpasser et transcender. Si tous les êtres humains ont les mêmes inquiétudes et les mêmes questions, les romans de quête n'apportent pas de réponses, mais des expériences existentielles. Découvrir soi-même sa face cachée qui se dévoile inconsciemment à travers les métaphores et les histoires racontées, voilà ce que permettent ces romans de quête identitaire.

<sup>1695</sup> Le mensonge romanesque ou le mentir narratif, tel que le désigne David A. Powell est le fait de raconter. Il écrit : « Qui dit conter une histoire, dit mentir. ». David A. Powell, « Le mentir narratif, Personnages et narrateurs mensongers chez Sand », Sous la direction d'Isabelle Daunais, in : *Erudit*, Volume 35, numéro 2-3, Université de Laval, été- automne 200 », p. 123-141, <https://www.erudit.org/revue/etudlitt/2003/v35/n2-3/010529ar.html> Mise en ligne en 2003.

<sup>1696</sup> Bernard Noël, « Dialogue entre Bernard Noël et Bruno Roy », *Fata Morgana 1966- 1976*, Paris, UGE, coll. « 10/18 », 1976, p. 406.

<sup>1697</sup> *Op. cit.*, Nathalie Heinich, *Être écrivain, Création et identité*, p. 174.

<sup>1698</sup> Mircea Eliade, *Initiation, rites, sociétés secrètes*, Paris, Gallimard, 1959, p. 270- 271.

### 2.1.3- Romans du retour aux origines

Le retour aux origines est lié avec la mort, mais aussi avec la naissance. Il constitue un retour en arrière ou une rétrospection afin d'aller de l'avant. Nous notons que parmi les romans des origines figurent deux romans qui sont des réécritures plus ou moins de romans précédents. Ils constituent des retours sur des romans anciens, des thématiques déjà développées et surtout sur un passé « mal éteint », vers des histoires nodales. *Le Père adopté*, est alors une réécriture de *Poisson d'amour*, *Double identité* est un retour sur *Hors de moi*. Nous classons dans cette rubrique l'ensemble des romans écrits après 2007 donc : *Le Père adopté* (2007), *La Nuit dernière au XV<sup>ème</sup> siècle* (2008), *La Maison des lumières* (2009), *Les Témoins de la mariée* (2010), *Le Journal intime d'un arbre* (2011), *Double identité* (2012), *La Femme de nos vies* (2013), *Le Principe de Pauline* (2014), *Jules* (2015), *On dirait nous* (2016).

Nous avons vu que les romans de DVC écrits avant le décès de son père cherchaient tous à mettre en scène l'osmose et l'union de deux instances : le Moi et l'Autre, le père et le fils qui représentent le personnage et son double. Quant aux romans écrits après la mort du père Cauwelaert, ils traduisent un véritable éclatement du Moi. En effet, dans *les Témoins de la mariée*, le Moi est éclaté comme disséminé dans plusieurs personnes, et non seulement dans un double. Dans ce roman, l'absence ou le décès du héros qui est évoqué *in absentia*, donne la voix à d'autres personnages que lui et à d'autres points de vue que le sien. En cela, au lieu de disparaître, il est ressuscité par la parole de ses quatre amis qui le remplacent en quelque sorte auprès de son amoureuse.

Le personnage cauwelaertien subit, dès 2007, des modifications significatives.

*Le journal intime d'un arbre*, quant à lui, introduit un personnage nouveau, un végétal (un poirier) qui est au bord de la mort. L'arbre<sup>1699</sup> est perçu comme le père de l'homme et l'écrivain peut ainsi réaliser un retour aux origines lointaines<sup>1700</sup> de l'être humain, remonter à l'origine des temps dans une recherche du père perdu.

La réécriture de *Hors de moi* qui donne *Double Identité* par la suite, montre un personnage qui change d'identité comme on enlève un manteau. Dans ce même roman, il change trois fois de passeports. La

---

<sup>1699</sup> *Op. cit.*, Gilbert Durand écrit dans *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, « l'optimisme cyclique paraît renforcé dans l'archétype de l'arbre, car la verticalité de l'arbre oriente d'une manière irréversible le devenir et l'humanise en quelque sorte en le rapprochant de la station verticale et significative de l'espèce humaine. » p. 391, « Par sa verticalité, l'arbre cosmique s'humanise et devient symbole du microcosme vertical qu'est l'homme, comme le montre Bachelard (...) » p. 395.

<sup>1700</sup> Dans DVC, *Dictionnaire de l'impossible, op. cit.*, à l'entrée Bactérie (nos ancêtres les), DVC écrit : « "Elles (les bactéries) ont lancé l'immense chantier de la vie : sans elles, la Terre serait restée un caillou stérile", écrivent Martine Castello et Vahé Zartarian dans un ouvrage qui ne quitte pas ma table de chevet. Et, de fait, les premières bactéries sont à la base de toute construction multicellulaire, aussi bien végétale qu'animale. », p. 60.

duplicité disparaît donc, laissant la place tantôt à une multitude<sup>1701</sup> de personnages, tantôt à un végétal archaïque, qui devient le totem<sup>1702</sup> cauwelaertien.

Concernant la psychanalyse des créateurs, Didier Anzieu cite Elliott Jacques. Selon lui<sup>1703</sup> :

*Les créations accomplies au moment du passage de l'adolescence à la jeunesse, vers vingt ans, reposent sur une réélaboration de la position paranoïde-schizoïde, celles contemporaines de l'entrée dans la maturité, autour de la quarantaine, sur une réélaboration de la position dépressive-réparatrice ; il signale enfin sans donner une explication psychanalytique, celles qui se produisent lors de l'entrée dans la vieillesse.*<sup>1704</sup>

Reprenons cette citation : dire que l'écriture juvénile est produite et entraînée par la paranoïde-schizoïde, c'est dire qu'elle porte en elle les traces de cette étape développementale la plus archaïque, étape qui se trouve régie par la dialectique des pulsions de vie et de mort. Quant à l'écriture de l'âge mûr, elle est plutôt influencée et marquée par la position dépressive-réparatrice qui est caractérisée par une importance croissante de la réalité extérieure pour le monde fantasmatique du sujet, ainsi que par tout le travail du deuil.

Jacques Elliott avance que « *L'ombre de la mort tombant sur lui affronte l'homme mûr à la dépression.* »<sup>1705</sup>. Plus l'homme se rapproche de la mort, plus grande est sa dépression. C'est le sens des propos de Jacques Elliott.

Ce qui est frappant chez l'écrivain DVC, c'est que le processus qui s'opère est inverse. Il use de mécanismes de défense très puissants pour ne pas sombrer dans la dépression. Il renie la mort. Il est convaincu qu'elle n'est pas le néant, mais au contraire, une « *nouvelle dimension d'existence* »<sup>1706</sup>, une nouvelle forme d'existence et d'évolution. Il en rit, bien que les larmes qu'il avale en cachette ressortent pleines d'émotion à travers ses lignes.

L'analyse textométrique de *Le Père adopté*, révèle une spécificité frappante : c'est le roman qui contient le plus de « *lemmes* » de la vie et où se répand la thématique de la « *vie* ». <sup>1707</sup>

Aussi, on remarque que la recherche d'une explication scientifique pour des phénomènes paranormaux s'accroît chez lui après la perte de son père, dans une tentative d'atténuer les effets de cette perte immense et d'accepter le deuil. Didier Anzieu évoque Mélanie Klein :

---

<sup>1701</sup> Voir l'entrée : Multiples (personnalités) dans DVC, *Dictionnaire de l'impossible*, op. cit., p. 317- 324.

<sup>1702</sup> Sigmund Freud, *Totem et tabou*, Petite Bibliothèque Payot, Paris, 2001, « La psychanalyse nous a révélé que l'animal totemique servait en réalité de substitut au père, et ceci nous explique la contradiction que nous avons signalé plus haut : d'une part, la défense de tuer l'animal ; d'autre part, la fête qui suit sa mort, fête précédée d'une explosion de tristesse. », p. 198. Freud redonne l'explication de Frazer pour le totem : il « est un objet matériel auquel le primitif témoigne un respect superstitieux, parce qu'il croit qu'entre sa propre personne et chacun des objets de cette espèce, il existe une relation tout à fait particulière. », p. 147.

<sup>1703</sup> Selon Elliott Jacques, « Mort et crise du milieu de la vie », traduction française. In : Anzieu et coll., *Psychanalyse du génie créateur*, Paris, Dunod, 1974.

<sup>1704</sup> Op. cit., Didier Anzieu, *Le Corps de l'œuvre*, p. 49.

<sup>1705</sup> Ibid., p. 53.

<sup>1706</sup> Op. cit., DVC, *Le Père adopté*, p. 152- 153.

<sup>1707</sup> Cf. Annexe J, Divers résultats sur *Hyperbase*, Spécificité du roman *Le Père adopté*, p. 585- 586.

*Ici créer, Mélanie Klein l'a énoncé la première, c'est réparer l'objet aimé, détruit et perdu, le restaurer comme objet symbolique, symbolisant et symbolisé, assuré d'une certaine permanence à côté de soi. C'est, en le réparant, se réparer soi-même de la perte, du deuil, du chagrin.*<sup>1708</sup>

Après cette explication reposant sur des fondements psychologiques, DVC montre qu'écrire est une activité réparatrice. En essayant de démontrer que l'objet perdu n'est pas perdu, il n'y a pas besoin de le restaurer comme objet symbolique, ni de se restaurer soi-même pour combler sa perte. Pour faire face à la perte, l'être humain a besoin de volonté, de courage et surtout de conviction et de puissance d'idées. DVC dans ses romans essaie de justifier le paranormal, de trouver l'objet perdu, et de démontrer la puissance des pensées en nous racontant des récits où les personnages sont des miraculés. Ce faisant, il réussit à démontrer que l'objet perdu, est toujours là, grâce à la pensée qui l'évoque, et que cette pensée est capable de réaliser des miracles (c'est une énergie créatrice). Tantôt il fait référence à des saints, tantôt à des mediums ou des êtres surnaturels, non dans le but de convaincre le lecteur de l'efficacité de ces moyens, mais plutôt pour trouver la paix et l'apaisement en pensant à la possibilité de recréer ou retrouver l'objet perdu.

Il écrit dans *Dictionnaire de l'impossible* :

*Ces quelques phénomènes et tous ceux qu'on découvrira dans le présent dictionnaire ont été observés, décrits, authentifiés par des personnes dignes de foi, des chercheurs, des instruments de mesure. J'en ai parfois été le témoin direct. Ou l'acteur involontaire – qui sait ?*<sup>1709</sup>

Par ailleurs, Didier Anzieu a expliqué le rôle paternel dans la construction créatrice de l'être humain. Il écrit :

*Ce qu'il y a de masculin dans la pensée dérive des rapports essentiellement musculaires aux objets extérieurs et à l'objet sexuel : retourner l'objet de curiosité dans tous les sens non seulement jusqu'à ce que l'esprit ait trouvé le bon mais jusqu'à ce qu'il lui ait découvert des façons de s'en servir imprévues ; fouiller une question à fond ; mettre au point des procédures et des outils qui accroissent la force, l'habileté, la précision de l'investigation (la masculine) ; provoquer, utiliser des grossissements ; forcer les obstacles ; explorer un espace par allées et venues ; encastrer ; ajuster les engrenages ; chercher la configuration et le mouvement de la clé qui s'enfoncera dans la serrure et en livrera le fonctionnement ; déclencher par l'insistance des manipulations mentales le jaillissement d'une évidence. Ces attitudes qui sont des transpositions dans le passage de la première à la deuxième phase (investir libidinalement et vigoureusement le représentant psychique à la fois le plus mystérieux et le plus attractif de ceux livrés globalement par l'inspiration)...*<sup>1710</sup>

Chez DVC, le rôle du père est donc évident dans le développement d'« une curiosité sans limite »<sup>1711</sup>. L'on peut ajouter que ce rôle devient de plus en plus présent au fur et à mesure que l'écriture cauwelaertienne accède à la connaissance et à la reconnaissance. Nous avons pu, en effet, relever dans une précédente partie<sup>1712</sup> l'évolution qu'a entraînée la disparition du père de l'auteur sur les romans. D'ailleurs, DVC reconnaît lui-même ce changement opéré à partir de 2007.

<sup>1708</sup> *Op. cit.*, Didier Anzieu, *Le Corps de l'œuvre*, p. 53- 54.

<sup>1709</sup> *Op. cit.*, DVC, *Dictionnaire de l'impossible*, p. 9- 10.

<sup>1710</sup> *Op. cit.*, Didier Anzieu, *Le Corps de l'œuvre*, p. 87.

<sup>1711</sup> *Op. cit.*, DVC, *Dictionnaire de l'impossible*, p. 11.

<sup>1712</sup> Cf., Partie II, chapitre 3, section 2.



Dans son roman *Le Journal intime d'un arbre*, le narrateur observe un changement dans la manière d'écrire chez le personnage-écrivain Yannis. DVC décrit comment celui-ci est devenu plus patient avec l'âge, comme le montrent les mots suivants :

*Mais ce n'est pas pour tout de suite. Il a pris un sérieux coup de vieux. Il travaille beaucoup plus lentement qu'avant, il suit son plan à la lettre et pour l'instant, il en est encore à la Guerre du gui entre les druides au temps de la Gaule.*<sup>1713</sup>

La lenteur, l'attachement fidèle et rassurant à un plan élaboré par avance, l'attardement sur les détails, la relecture présupposée sont des démarches propres à l'écrivain qui s'accroissent avec le temps.

Certes, l'écriture cauwelaertienne dévoile<sup>1714</sup> une surstimulation maternelle<sup>1715</sup> dans le sens où les études psychologiques<sup>1716</sup> ainsi que les expériences<sup>1717</sup> ont démontré que le développement de la langue, et surtout des mots d'esprit dépendent des stimulations maternelles - or nous avons souligné la variété du vocabulaire et de la verve humoristique chez DVC. Cependant, la participation paternelle dans le plaisir de conter et de créer des histoires joue un rôle plus important. De fait, «*fouiller une question à fond*» n'occupe pas seulement un roman, mais devient une voie suivie dans tous les romans cauwelaertiens, où les jeux et les mots d'esprit montrent la richesse du bagage linguistique et surtout mettent en évidence une habileté et des «*manipulations mentales*» qui toutes sont un héritage paternel.

Didier Anzieu poursuit :

*L'opération centrale dont je fais plus loin l'essence du processus créateur - la saisie d'un code - m'apparaît comme un résultat de la fonction du paternel dans la pensée.*<sup>1718</sup>

En effet, chez DVC, cette fonction du paternel resurgit à la mort du père et la question de la mort devient un «*objet de curiosité*» que l'écrivain cherche à élucider en ayant recours aux études précédentes et aux recherches scientifiques dans ce domaine.

---

<sup>1713</sup> *Op. cit.*, DVC, *Le Journal intime d'un arbre*, p. 171.

La dernière phrase porte un sens double, d'un côté elle s'inscrit comme une moquerie sur la lenteur de l'écrivain, qui est encore à l'âge de pierre, d'un autre côté, elle précise l'état de l'écriture et l'étape où en sont encore les recherches.

<sup>1714</sup> Il s'agit d'une «*imagination débordante*» comme le dit DVC lui-même (*Dictionnaire de l'impossible*, p. 11) qui correspond à ce que Didier Anzieu appelle «*une hyperactivité intellectuelle*» ou le trop plein d'idées (*Le Corps de l'œuvre, op. cit.*, p. 76).

<sup>1715</sup> *Op. cit.*, Didier Anzieu, *Le Corps de l'œuvre*, «*Racamier et moi-même, nous avons parallèlement montré à quelles conditions ce désordre des soins corporels pouvait se poursuivre, après l'acquisition de la parole par l'enfant, par le désordre des injonctions paradoxales de la mère et comment la tolérance à l'ambiguïté de la part du proche entourage favorisait dans l'avenir l'humour, les rapprochements inattendus, la démarche divergente de la pensée créatrice...*», p. 77- 78.

<sup>1716</sup> Donald Winnicott explique le rôle du «*holding*» (le fait de tenir et de contenir) et du «*handling*» (la manipulation physique du bébé) dans le développement de l'enfant et dans l'installation de la psyché dans le corps (l'enfant acquiert le sentiment d'habiter son corps). La présence d'une mère suffisamment bonne permet de diminuer la frustration du bébé, explique-t-il dans *La mère suffisamment bonne*. Donald Winnicott, *La Mère suffisamment bonne*, Paris, Payot, coll. «*Petite Bibliothèque Payot*», 2006.

<sup>1717</sup> Expérience de Bowlby et celles réalisées par Margaret et Harry Harlow (1905-1981). Quant à l'expérience inhumaine de Frédéric II de Hohenstaufen sur les bébés, elle montre l'importance vitale de la communication avec son propre bébé.

<sup>1718</sup> *Op. cit.*, Didier Anzieu, *Le Corps de l'œuvre*, p. 87.

*Le Père adopté* annonce un changement majeur dans l'écriture cauwelaertienne. Mircea Eliade explique dans son livre *La Nostalgie des origines* : « *La mort aussi est conçue comme le passage à une vie nouvelle, plus riche et plus vraie.* »<sup>1719</sup>

Pour DVC, cette vie nouvelle, est certainement celle que son père va retrouver après la vie, et de surcroît, la sienne qui change par la perte, avec les répercussions que subit son écriture. Elle aussi connaît « une vie nouvelle, plus riche et plus vraie ».

Le roman de DVC a connu un grand changement après le décès de son père. L'objectif et la méthodologie du travail de l'écrivain ne sont plus les mêmes. Cependant certains traits caractéristiques des romans continuent à exister. L'humour et le comique, à travers des personnages drôles ou des répliques qui comprennent les traits d'esprit continuent à apparaître dans les romans. L'auteur continue de raconter des canulars et des anecdotes et invente désormais des situations cocasses. Néanmoins, ce qui change à notre avis, c'est qu'intérieurement, il se rapproche d'une certaine philosophie de la vie et atteint une sagesse qui apparaît à travers ses personnages. Désormais dans ses romans, le personnage principal prend une dimension universelle et s'unit à son environnement de façon holistique<sup>1720</sup> : la thématique devient plus spirituelle.

Dans *Le Journal intime d'un arbre* par exemple, la recherche des origines s'accroît. Elle remonte très loin vers le début des temps, la chronologie des événements est respectée ; cependant dans cette chronologie, nous assistons à un foisonnement où tous les temps sont mêlés et le désordre temporel évoque finalement le chaos de la pensée et de la mémoire.

Comme nous l'avons dit plus haut, deux personnages nouveaux font leur apparition après la perte paternelle : le chaman et le végétal. Le premier représente l'être intercesseur entre l'homme et l'esprit de l'univers comme Toé<sup>1721</sup> dans *Le Journal intime d'un arbre*. Il est à la fois le sage, le thérapeute, le conseiller, le guérisseur, le visionnaire et le « *Sauveur* »<sup>1722</sup>. Il accède à tout le savoir, possède du charisme et retrouve la sérénité : il devient l'être total.

Toé est décrit avec ces mots :

*Né au cœur d'une forêt détruite, il ne s'est pas contenté d'enranger le savoir de sa tribu pour communiquer avec le monde végétal. Il parle six langues, il a étudié aux États-Unis le droit international, obtenu un master de sciences économiques et soutenu une thèse sur la gestion des énergies renouvelables. Ses compétences et son habileté procédurière lui ont [...] Sa puissance de conviction sereine diffuse un tel bien-être qu'il est difficile de lui résister. C'est un rêveur qui déborde, envahit le monde et colonise les autres avec ses visions qui deviennent le*

---

<sup>1719</sup> *Op. cit.*, Mircea Eliade, *La Nostalgie des origines*, p. 135.

<sup>1720</sup> Holistique : Doctrine qui consiste à considérer les phénomènes comme des totalités. Ce mot est utilisé pour indiquer la tendance de l'univers à construire des unités de complication croissante : matière inerte, matière vivante, matière vivante et pensante. Le mot « Holisme » est un néologisme inventé par le Sud-Africain Jan Christiaan Smuts en 1926.

<sup>1721</sup> Notons la ressemblance avec *Sidharta* (Hermann HESSE).

<sup>1722</sup> *Op. cit.*, DVC, *Le Journal intime d'un arbre*, p. 110 : « Mais ce que les chamanes ont surtout senti, c'est l'enfant qu'elle porte. Cet enfant qu'elle est venue leur offrir. Alors ils pratiquent sur elle, en accéléré, tous les rituels destinés à favoriser le dialogue avec les esprits de la forêt, afin de commencer in utero l'initiation de son fils, ce Sauveur dont ils annoncent l'avènement depuis tant de lunaisons. »

*point de vue général. Est-ce un hasard s'il porte le nom indien de la datura, cette plante toxique ou le moyen d'entrer en harmonie avec les esprits de la forêt ?*<sup>1723</sup>

Il incarne l'idée du Sauveur de la Terre, capable de sentir les vibrations de l'univers. Il est l'être parfait, attendu et annoncé :

*Elle sait que Toé, l'enfant que lui a demandé la forêt, sera le chamane ultime, celui qui arrêtera la guerre absurde entre les hommes et leur Terre.*<sup>1724</sup>

Le roman lui-même devient un outil afin de diffuser le savoir acquis grâce à la sagesse et l'expérience profonde de la vie. Le personnage sait tout, il détient la connaissance absolue. L'arbre, dans *Le Journal intime d'un arbre*, affirme : « *La nature ne fait jamais rien au hasard, jamais rien pour rien.*<sup>1725</sup> » Puis il explique la capacité du pouvoir humain à développer « *des gènes résistants à la dépression suicidaire.* »<sup>1726</sup> Ceci est une capacité que seuls possèdent selon lui :

*Ceux qui savent que le but de la présence sur terre, pour toutes les formes de vie, est l'accroissement de la connaissance à travers l'empathie, et que cette fonction ne peut s'accomplir dans la haine, l'aveuglement égoïste et le désespoir.*<sup>1727</sup>

Est découvert le vaste domaine de la connaissance atteinte avec l'âge, non seulement celle qui est acquise et concerne la vie, mais plus globalement, celle qui dévoile l'après-vie. Il a fallu attendre soixante-dix ans pour que l'arbre comprenne le « sens de sa mort ». Le roman *Le Journal intime d'un arbre* se conclut sur cette phrase :

*Une graine en dormance qui attendait, pour revenir à la vie, que j'aie compris le sens de ma mort.*<sup>1728</sup>

Grâce aux expériences et aux recherches accumulées, l'écrivain retrouve une raison d'être pour la mort comme pour la vie.

L'introduction du personnage végétal ramène l'écriture cauwelaertienne aux stimulations paternelles de l'enfance, l'arbre représentant les racines et l'origine. Il incarne le Père, d'ailleurs le narrateur (l'arbre) est le Moi de l'écrivain, et ses branches portent des fruits comme autant de romans offerts à l'homme-lecteur.

Il reconnaît le lien de paternité avec les êtres humains. À plusieurs reprises dans le roman, il s'identifie au Père. Ainsi, au début, il se remémore les cris de Manon qu'il appelle « *ma fille humaine adoptive* »<sup>1729</sup>. Il dit :

« *Elle chuchote :*  
- *Papa... Mon papa... ce n'est rien, n'aie pas peur*  
... *Elle a fait de moi un père de remplacement, un père de secours, un père de confiance.* »<sup>1730</sup>

<sup>1723</sup> *Ibid.*, p. 158- 159.

<sup>1724</sup> *Ibid.*, p. 122.

<sup>1725</sup> *Ibid.*, p. 106.

<sup>1726</sup> *Ibid.*, p. 168.

<sup>1727</sup> *Ibid.*

<sup>1728</sup> *Ibid.*, p. 181.

<sup>1729</sup> *Ibid.*, p. 113.

<sup>1730</sup> *Ibid.*, p. 19.

Ensuite, il réitère avec fierté :

*Moi, son père d'adoption, son père de bois, le seul repère qui lui donnait confiance, je l'avais renvoyée à sa peur des hommes, à la solitude, au silence.*<sup>1731</sup>

Enfin, il s'instaure comme le totem végétal absolu. Il raconte : « *Il faut qu'elle m'oublie, disent-ils, pour être adoptée par les totems de leur monde végétal.* »<sup>1732</sup>

Il ne s'agit pas d'une coïncidence, mais DVC se sert implicitement de ses connaissances sur l'inconscient collectif pour nous expliquer que l'esprit du Père revient dans l'arbre et l'habite dès qu'il n'est plus là. Otto Rank explique lui aussi, dans *Le Mythe de la naissance du héros* :

*Mais selon une autre tradition encore, c'est dans des arbres creux que naissent les hommes. Les deux conceptions se retrouvent également liées dans la croyance de nombreux peuples. C'est ainsi que les Tasmaniens déposent leurs défunts dans les arbres creux afin de faciliter à l'âme le passage dans l'arbre. Car, selon leur croyance, ces esprits végétaux pénètrent de nouveau dans la mère humaine pour la féconder.*<sup>1733</sup>

Si nous faisons le lien entre le décès de René Cauwelaert et l'apparition des personnages végétaux, nous déduisons que l'arbre cauwelaertien est habité par l'âme du père. Le grand changement dans l'œuvre cauwelaetienne est donc que le thème du double se trouve remplacé par le personnage végétal, ou par l'éclatement des personnages.

Quant à l'Ayahuasca<sup>1734</sup> (dans le même livre), cette boisson hallucinante extraite de la sève des plantes a la même fonction que le double qui aide le personnage à dévoiler son inconscient et comprendre sa partie obscure. Elle lui permet, dans les romans, d'aboutir à la Vérité sur lui-même et de comprendre l'essence de l'être humain.

Nous remarquons, avec cette série de romans, que DVC continue à fabriquer des histoires. Il raconte manifestement des événements inventés, mais, implicitement, les histoires servent à extérioriser une vérité, à soulager une peine ou même, à expliquer et verbaliser l'expérience initiatique du retour aux origines. Mircea Eliade évoque d'autres fonctions de la littérature que celle artistique ou purement littéraire. Il écrit :

*Envisager la littérature, écrite ou orale, dans une perspective semblable nous semble une démarche caractéristique de notre époque, et, par conséquent, précieuse pour la connaissance de l'homme moderne. En effet, nous assistons depuis quelque temps à un effort concerté de la part des historiens, des critiques et des psychologues en vue de découvrir dans les œuvres littéraires des valeurs et des intentions qui débordent la sphère artistique proprement dite.*<sup>1735</sup>

Nous l'avons souligné aussi : une caractéristique nouvelle s'ajoute à l'écriture romanesque de cette période, l'enjeu de raconter connaît un changement majeur : DVC ne raconte plus pour plaire et divertir

---

<sup>1731</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>1732</sup> *Ibid.*, p. 110, dans ce chapitre intitulé « Les chamanes », l'arbre se trouve projeté, par la pensée, auprès de Tristane. Il voit que les chamanes sont en train de dire à cette dernière de l'oublier (lui, le poirier) afin qu'elle puisse communiquer avec les arbres (de l'Amazonie, tous les arbres) de manière universelle sans que rien n'empêche la circulation des informations.

<sup>1733</sup> *Op. cit.*, Otto Rank, *Mythe de la naissance du héros*, p. 210.

<sup>1734</sup> *Op. cit.*, DVC, *Le Journal intime d'un arbre*, p. 167.

<sup>1735</sup> *Op. cit.*, Mircea Eliade, *La Nostalgie des origines*, p. 197.

mais pour démontrer, voire convaincre. Le texte devient donc de type narratif-explicatif, à la façon cauwelartienne.

Par une sorte d'identification avec l'écrivain, le personnage<sup>1736</sup> du *Journal intime d'un arbre* explique sa méthode de travail. Le narrateur décrit le travail du personnage-écrivain Yannis : « *Il remplit mes zones d'ombre en fouillant les archives et, quand il ne trouve rien, il laisse courir son imagination.* »<sup>1737</sup>

De fait, le roman se construit sur la base d'une recherche scientifique qui sera complétée, si besoin est, par l'imagination créative. Le rapport à la vérité scientifique intéresse l'écrivain-personnage au même titre que l'écrivain réel, et ce premier d'expliquer à celle qu'il aime : « *je vérifie tout, Audrey. Surtout ce que je pense avoir inventé.* »<sup>1738</sup>

La vérité présentée par l'écrivain reste pour autant une vérité fictive qui, bien qu'argumentée, demeure invérifiable puisqu'elle relève du domaine du paranormal. L'arbre évoque cette difficulté de trancher :

*L'auteur ne peut qu'extrapoler, faire la synthèse entre les documents, les psychologies en présence et l'intuition.*<sup>1739</sup>

Le père, toujours complice de l'écrivain et double du personnage, intervient encore une fois, sous la forme de l'arbre, pour guider l'écrivain-personnage, communiquer avec lui et lui permettre de trouver des idées et une thématique pour son roman. Ils collaborent ensemble. L'arbre inspire le personnage-auteur et fait naître chez lui une sorte d'« intuition » pour écrire le roman de sa vie : « *[...] l'aidant par ce qu'il appelle l'intuition à chercher où il faut, à tomber sur les bons documents.* »<sup>1740</sup>

La note de l'auteur, à la fin du roman, aborde l'origine de l'histoire. DVC écrit :

*Ce livre est né de la mort de mon poirier. C'est l'un des seuls éléments bibliographiques, ce qui ne signifie pas que tout le reste soit inventé.*<sup>1741</sup>

Faudra-t-il être naïf et prendre le mot « *poirier* » au sens d'arbre fruitier, ou confondre le poirier avec son symbolisme dans l'inconscient collectif et aussi, avec le Père ?

Ensuite, dans cette même note, l'écrivain paraît soucieux d'indiquer à ses lecteurs les recherches qu'il a réalisées pour son projet d'écriture. La ressemblance avec son personnage-écrivain devient plus évidente, surtout face à la vérité transformée en fiction ou, en sens inverse, face à la fiction se fondant sur des faits réels, historiques et scientifiques.

L'arbre explique comment le personnage-écrivain Yannis invente son livre. Il dit :

*Yannis invente, brode, recentre des épisodes et des personnages autour de moi pour les besoins de son histoire, mais je ne déteste pas ce bourgeonnement fictif qu'il apporte à mon vécu.*<sup>1742</sup>

---

<sup>1736</sup> C'est en fait le Moi de l'écrivain.

<sup>1737</sup> *Op. cit.*, DVC, *Le Journal intime d'un arbre*, p. 95.

<sup>1738</sup> *Ibid.*, p. 155.

<sup>1739</sup> *Ibid.*, p. 154.

<sup>1740</sup> *Ibid.*, p. 172.

<sup>1741</sup> *Ibid.*, p. 183.

<sup>1742</sup> *Ibid.*, p. 98.

DVC, de son côté, explique comment il invente son roman :

*Quant à la scène que j'ai inventé entre Alfred Dreyfus, le général Mercier et mon poirier, on pourra explorer ses bases historiques dans L'Affaire de Jean-Denis Bredin (Fayard-Julliard), Le Bureau des secrets perdus de Jean-François Deniau (Odile Jacob) ou encore Souvenirs et correspondances publiés par Pierre Dreyfus (Grasset, 1936).*<sup>1743</sup>

De nombreuses lectures et d'innombrables notes précèdent l'acte d'écriture et la création du roman. Il s'agit d'une dizaine de lectures, d'articles scientifiques et historiques que l'écrivain prépare dans une phase pré-rédactionnelle. DVC fait aussi référence à Jean-Marie Pelt, le grand botaniste, son ami. Les travaux de ce scientifique ont aidé DVC à développer son roman et son imagination. Il écrit : « *Durant plus de vingt ans, les travaux et l'amitié de ce grand botaniste ont préparé mon voyage dans la conscience de l'arbre.* »<sup>1744</sup> DVC a, en effet, obtenu par l'intermédiaire de ce scientifique, des informations lui ayant permis d'avancer des hypothèses paranormales et de les exposer comme réalisables et possibles.

Inspiration et observations théoriques se mêlent afin de donner naissance au roman. DVC explique comment il rapproche la réalité et la fiction, les manipulant en alternance, au sein même du roman :

*C'est lui qui a signalé, dit-il, les deux découvertes capitales que je prête à son confrère fictif Clarence Hatcliff : celle des hormones au moyen desquels certains végétaux stérilisent les insectes prédateurs, et la présence dans leur pollen de progestérone ...*<sup>1745</sup>

Puis DVC écrit, deux ans plus tard dans *Dictionnaire de l'impossible*, au sujet de son roman *Le Journal intime d'un arbre* :

*En essayant de me glisser dans l'écorce d'un arbre, le temps d'un roman, j'ai nourri ma fiction de réalités botaniques que certains ont prises pour les fruits de mon imagination. Mais non. L'arbre sait éliminer les champignons ...*<sup>1746</sup>

*Dictionnaire de l'impossible*, œuvre fantaisiste que l'écrivain souhaite faire suivre d'un second volume, constitue une synthèse de toutes les recherches qui ont contribué à l'élaboration des romans cauwelaertiens s'inscrivant dans le sens d'une quête sur la raison d'être et sur l'être après la mort. Le travail littéraire se trouve influencé par la méthodologie de la recherche scientifique. DVC explore le monde de la science et du paranormal, « *science du demain* »<sup>1747</sup> selon lui, et en qualité d'écrivain connu, fait des rencontres, pose des questions, enquête. On ne sait vraiment pas lequel des deux précède chez lui : l'imagination débordante ou les observations scientifiques quand, en même temps, il décrit son écriture comme prémonitoire ou somme de « *précognitions littéraires* »<sup>1748</sup>. Il cite David Bohm<sup>1749</sup>. Comme le disait le grand physicien David Bohm,

---

<sup>1743</sup> *Ibid.*, p. 183- 184.

<sup>1744</sup> *Ibid.*, p. 184.

<sup>1745</sup> *Ibid.*

<sup>1746</sup> *Op. cit.*, DVC, *Dictionnaire de l'impossible*, p. 490.

<sup>1747</sup> [www.dailymotion.com](http://www.dailymotion.com), franceinfo.com, Plon.fr, posté le 17 oct. 2013, Un monde d'Idées avec Olivier de Lagarde « Nous avons peur de ce qui nous dépasse ».

<sup>1748</sup> *Op. cit.*, DVC, *Dictionnaire de l'impossible*, p. 158.

inspirateur de tous ses travaux, « *l'imagination est déjà création de forme : elle a déjà en elle l'intention et l'ébauche de tous les mouvements nécessaires pour la mener à terme.* »<sup>1750</sup>

DVC s'impose comme un vulgarisateur des sciences, à côté de son rôle de romancier, ce qui lui confère plus de valeur et de reconnaissance envers ses œuvres et sa personne. Suite à une récente découverte<sup>1751</sup>, il affirme avec fierté :

*Le Dr Ciaï et moi revendiquons bien sûr, en toute simplicité, la primeur de cette découverte : j'ai publié les indications de mesure nécessaires en novembre 2005 dans Cloner le Christ? (Pages 114 à 118)*

Les romans initiatiques depuis 2007, avec leur richesse spirituelle témoignent d'un rapport étroit entre la vie et l'imagination de l'écrivain, évoluant parallèlement, influant réciproquement l'une l'autre. Mircea Eliade écrit :

*Mais on commence à se rendre compte que les expériences imaginaires sont constitutives de l'être humain au même titre que ses expériences diurnes. Dans ce cas, la nostalgie pour les épreuves et les scénarios initiatiques, nostalgie déchiffrée dans tant d'œuvres littéraires et plastiques, révèle le désir de l'homme moderne d'un renouvellement définitif et total, d'une renovatio qui puisse transmuier l'existence.*<sup>1752</sup>

DVC entretient un rapport de créateur/ objet de création avec ses romans puisque, selon ses termes, il est le produit de ses propres écrits.

## SECTION 2 : L'évolution de l'écrivain

Nous constatons, à travers les romans de DVC, une évolution progressive du Moi de l'écrivain, si ce Moi, comme le dit Charles Mauron, est représenté par le personnage central. Après l'évolution des romans et de leur écriture, c'est donc celle du romancier qui nous préoccupe à présent.

### *2.2.1- Progression vers la maturité*

---

<sup>1749</sup> David Böhm est un physicien américain (né le 20 décembre 1917, mort le 27 octobre 1992). Il a effectué d'importantes contributions en physique quantique, physique théorique, philosophie et neuropsychologie. Parmi ses publications : *Quantum Theory* en 1951, *Causality and chance in modern Physics* en 1961, *The special theory of relativity* en 1965.

<sup>1750</sup> *Op. cit.*, DVC, *Dictionnaire de l'impossible*, p. 96.

<sup>1751</sup> *Ibid.*, p. 443. Suite à l'annonce faite, le 12 mai 2013, par un centre de recherche italien, l'ENEA de Frascati (Institut dédié aux nouvelles technologies, à l'énergie et à l'environnement) selon laquelle a été reproduit, pour la première fois, l'image du linceul de Turin au moyen d'un laser, l'écrivain se sent une fierté glorieuse et une confiance victorieuse, lui qui a eu, avec le Dr. cité, cinq ans d'avance sur cette découverte, et qui a, collaboré, bien avant, à la réalisation de cette innovation. Il en parle donc avec beaucoup d'ardeur.

<sup>1752</sup> *Op. cit.*, Mircea Eliade, *La Nostalgie des origines*, p. 205- 206.

Dans *Vingt ans et des poussières*, l'écrivain Tintin « *adaptateur adapté* »<sup>1753</sup> est caractérisé par sa jeunesse, ses soucis, sa volonté de réussir, d'être reconnu et d'accéder à la reconnaissance. Personnage portant comme signe singulier une houppe et ayant une sensibilité à fleur de peau, « *le rouquin de la troupe* »<sup>1754</sup> ressemble à l'écrivain dans sa jeunesse.<sup>1755</sup> Il est doublé par Émile, l'imposteur, le prétendu connaisseur et réalisateur reconnu, qui l'aide par son « *enthousiasme* », « *sa folie* », « *son excitation* »<sup>1756</sup> à donner le jour à son travail créatif. Émile est là comme un sauveur, envoyé, attendu, une espérance même si à la fin « *la pièce a cafouillé* ».<sup>1757</sup>

D'un roman à l'autre, la différence d'âge entre le personnage et son double diminue jusqu'à ce que le dédoublement devienne inhérent à un même personnage. Par exemple, dans *Les Vacances du fantôme*, entre Roger Croutin et Antoine de Latour Jacob, il y a une trentaine d'années d'écart ; alors que dans *Double identité*, le dédoublement, voire la multiplication des personnages est intérieure à la personne de Steven Lutz. Cette décroissance d'écart entre les âges témoigne d'une maturité chez le personnage et l'écrivain au point de le rapprocher de l'idéal représenté.

À un autre niveau, le dédoublement dans les romans d'après *Le Père adopté*, est mis en relief entre le concret et l'abstrait, entre l'animé et l'inanimé, un être et un arbre, un créateur et une vie comme c'est le cas dans *Le Journal intime d'un arbre*.

Les personnages créateurs chez DVC appartiennent à quatre catégories : les écrivains, les génies, les créateurs et les chercheurs scientifiques.

Dans *La Femme de nos vies*, le personnage de David devient le successeur d'Albert Einstein. Ce grand génie a découvert le « Bosen »<sup>1758</sup> qui devait être nommé le « boson de Rosfeld ».<sup>1759</sup> DVC vénère dans ses œuvres le statut de créateur : ébloui devant le génie, il est fasciné devant les jeunes qui ont des dons, et horrifié devant les chiens savants. Dans ses autobiographies, il explique comment il a progressé auprès d'un père qui l'encourageait et « *le nourrissait d'histoires* »<sup>1760</sup> et comme un lecteur lu<sup>1761</sup> par lui-même. Donc,

---

<sup>1753</sup> *Op. cit.*, DVC, *Vingt ans et des poussières*, p. 69, Au départ, toute la classe avait convenu que Tintin serait l'adaptateur de la pièce de théâtre, mais avec l'arrivée d'Émile, qui a pris le relais et est devenu l'adaptateur à son tour, ce n'était pas uniquement la pièce qui ait été adaptée, mais Tintin aussi. Ce jeu de mots sert à faire rire en montrant l'importance du rôle de l'adaptateur, y compris sur les acteurs et les personnes.

<sup>1754</sup> *Ibid.*, p. 35- 36.

<sup>1755</sup> DVC fait son autoportrait à son jeune âge. Il écrit : « Depuis ma puberté, chaque printemps, j'étais défiguré. Pityriasis versicolore, ça s'appelait [...] Une vraie tête de pizza, (...) » p. 215, une pizza « Marguerite. Tomato-mozzarella », comme il se décrit dans *Le Père adopté, op. cit.*, p. 216.

<sup>1756</sup> *Op. cit.*, DVC, *Vingt ans et des poussières*, p. 41.

<sup>1757</sup> *Ibid.*, p. 160.

<sup>1758</sup> Le Bosen, connu aussi par le boson de Higgs est une particule élémentaire dont l'existence permet d'expliquer la brisure de l'interaction unifiée électrofaible en deux interactions par l'intermédiaire du mécanisme de Brout-Englert-Higgs-Hagen-Gualnik-Kibble, et d'expliquer pourquoi certaines particules ont une masse et d'autres n'en ont pas. Son existence confirmée en 2012 a valu le prix Nobel de physique à François Englert et Peter Higgs en 2013.

<sup>1759</sup> DVC attribue la découverte du boson au personnage fictif qu'il a inventé de toutes pièces : David Rosfeld, qu'il insère dans la réalité en le présentant comme un ami d'Albert Einstein, savant ayant réellement existé.

<sup>1760</sup> « [...] alternant malice et lyrisme- le ton des histoires dont tu avais nourri ma vie » dit DVC dans *Le Père adopté, op. cit.*, p. 164.

<sup>1761</sup> *Op. cit.*, DVC, *Cheyenne*, p. 120. DVC écrit : « J'ai feuilleté ces pages imprimées qui m'étaient devenues étrangères. Seules les annotations de Cheyenne existaient. Son écriture dans les marges. », p. 120. Il rajoute : « Absorbé dans sa lecture, tentant de suivre sa pensée, de juger avec ses yeux, je la sentais m'envahir. », p. 120.



chaque fois que DVC évolue, c'est grâce à trois éléments primordiaux : le lecteur, son œuvre elle-même et son alter ego (son père).

Dans *Les Vacances des fantômes*, il flatte le génie du compositeur en herbe, le fils d'Antoine de Latour Jacob, Gabriel. Dans *Hors de moi*, il reste coi, impuissant devant l'intelligence criante de l'adolescent. Il semble vouloir dire que les enfants dépassent toujours leurs parents en tant que génies. Les personnages-créateurs dans les romans cauwelaertiens sont, pour la plupart, des créateurs inspirés de l'image du père de DVC qui a associé la découverte qu'il avait faite à la création de mini-voitures.<sup>1762</sup> Il est créateur de jouets d'enfants.<sup>1763</sup>

Enfin, les romans de DVC immortalisent à la fois les grands écrivains qu'il a lus et qui sont ses pères, et les scientifiques qu'ils citent pour expliquer leurs théories et leur donner raison. Il se réfère à leurs études et leurs propos comme s'il les prenait à témoin.

Dans *Le Journal intime d'un arbre*, il expose au lecteur la métamorphose magnifique de l'enfant muette, considérée comme une « autiste »<sup>1764</sup> en une créatrice, sculptrice, reconnue chez Sotheby's. Ceci montre le poids qu'il accorde (implicitement et inconsciemment) au créateur artistique. Il est différent, unique, intelligent et acquiert une grande valeur dès qu'il est reconnu.

Dès son adolescence, nous l'avons dit, il brandit son appartenance au monde des écrivains avec fierté et détermination, comme il le fait dans *Cheyenne* où il raconte son stoïcisme et son insistance avant de devenir l'écrivain connu qu'il est désormais. Il se rappelle :

*Un attaché-case en plastique noir, frappé de mes initiales, est posé entre mes jambes. À l'intérieur, un manuscrit. Le champion de mes manuscrits, celui qui compte déjà quatorze lettres de refus. C'est le voyage de la dernière chance. Rejeté à coups de circulaires par tous les éditeurs que j'estime importants, j'ai découpé l'annonce d'une maison qui publie « à compte d'auteur ».*<sup>1765</sup>

En détaillant cet extrait, on voit que le livre évolue dans l'espace. Au début il est « entre ses jambes », ensuite « sur ses genoux » puis il « trônait, seul »<sup>1766</sup> sur « le vieux secrétaire bancal ».<sup>1767</sup> Enfin il s'élève, petit à petit, il est « au grenier »<sup>1768</sup>, la partie la plus élevée d'une maison, sur « un guéridon »<sup>1769</sup> comme un piédestal.

Le jeune DVC se sert de l'identité de l'écrivain pour séduire et charmer les gens autour de lui, surtout les filles. Il raconte dans *Cheyenne* comment il feint d'appeler Les éditions Grasset pour confirmer le rendez-

---

<sup>1762</sup> Son père était « le seul fabricant de jouets à offrir dans les années vingt », il construisait « des voitures miniatures », « les René Mobiles », *Le Père adopté, op. cit.*, p. 64.

<sup>1763</sup> Plusieurs personnages dans les romans de DVC sont des créateurs de jouets d'enfant, comme Nicolas Rockel qui reçut « l'oscar du jouet 1984 », p. 23 dans *L'Éducation d'une fée, op. cit.*, ou comme Simon Chavroux (vendeur) et Simon Foncinet (fabricant de jouets) dans *Un Objet en souffrance, op. cit.*

<sup>1764</sup> Il s'agit de Manon, le personnage féminin dans *Le journal intime d'un arbre*. Tout le monde « croyait (croyaient) que ça relevait de l'autisme » (p. 18) alors qu'en réalité, elle était muette parce qu'elle avait été violée par son père.

<sup>1765</sup> *Op. cit.*, DVC, *Cheyenne*, p. 11.

<sup>1766</sup> *Ibid.*, p. 80.

<sup>1767</sup> *Ibid.*

<sup>1768</sup> *Ibid.*, p. 122.

<sup>1769</sup> *Ibid.*

vous du lendemain et l'effet que cette parole a eu sur Cheyenne qui, étonnée, « pose son magazine, rejette sa mèche en arrière, et lance pour vérifier : - Tu me fais marcher ? »<sup>1770</sup> d'un ton charmé et intéressé. Il relate ensuite comment il lui propose la lecture de son roman sans honte ni timidité : « -Tu ne veux pas mon roman, pour la nuit ? Demandai-je angoissé, piteux, minable<sup>1771</sup> » Il continue :

*Peut-être avait-il une chance, lui, de la séduire là où j'avais échoué. Elle fit non de la tête, sans se retourner, et disparut. ...*<sup>1772</sup>

Être publié est le rêve qui a longtemps alimenté la vie de DVC depuis ses onze ans. Il fantasme dans *Cheyenne* :

*... j'imaginai, chaque fois que je tournais une page, la façon dont j'expliquerais à France-Culture comment l'amour avait fait de moi un écrivain heureux.*<sup>1773</sup>

Il anticipe un succès prochain :

*Mais, pour l'heure, je me voyais déjà en photo dans le journal, au bras de Cheyenne ; notre amour faisait scandale et je vendais tous mes livres. La vie m'ayant apporté si tôt la passion et le succès, je me demandais avec un peu de nostalgie comment j'allais remplir mon destin, pendant les quatre-vingt-dix ans à venir.*<sup>1774</sup>

Par la suite, le fait de se transformer en lecteur devant Cheyenne comme il l'indique en disant que « c'était la première fois que je lisais un de mes textes à voix haute »<sup>1775</sup>, le rend plus confiant par rapport à son texte, puisqu'il réussit à intéresser une femme par ses histoires. Il raconte émerveillé : « Elle aimait. Je l'adorais. ... les phrases glissaient de ma bouche comme des serpents charmeurs qui s'enroulaient autour d'elle... »<sup>1776</sup> Et en miroir, le fait que l'auditrice aime le livre rend l'écrivain en herbe plus confiant au point qu'il renonce à rencontrer Gallimard et décide d'éditer à son compte comme il le dit dans *Cheyenne* :

*À Austerlitz, je renonçai soudain à mon projet. Je n'avais plus le droit de mendier les services d'un éditeur à gages, maintenant que j'avais connu une femme. Ce livre que je tenais sur les genoux, ce livre qui avait fait rêver – et dormir- la plus belle Indienne du monde, ce livre grâce auquel, soyons lucide, elle m'avait dit « je t'aime », ce livre méritait un éditeur normal qui m'accueillerait sans dot, avec un cigare, du champagne, la promesse d'un prix littéraire et m'appellerait « Coco » ou bien « monsieur le Baron ». C'était ça, mon destin.*<sup>1777</sup>

Pour DVC, il s'agit du parcours du combattant. Ni les lettres de recommandations faites par Geneviève et Sartre, ni les démarches de son père pour l'introduire dans le monde littéraire ne sont efficaces. Enfin, il ne réussit à publier qu'au moment où il nettoie son texte du superflu et lorsque ses idées deviennent pertinentes. Dans *Cheyenne* il raconte son voyage à Paris pour rencontrer les éditeurs :

---

<sup>1770</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>1771</sup> *Ibid.*, p. 48.

<sup>1772</sup> *Ibid.*

<sup>1773</sup> *Ibid.*, p. 53.

<sup>1774</sup> *Ibid.*, p. 60.

<sup>1775</sup> *Ibid.*, p. 52.

<sup>1776</sup> *Ibid.*, p. 53.

<sup>1777</sup> *Ibid.*, p. 59.

*Chez Gallimard, la standardiste était rousse. Pas aimable. Je pris mon air de gentilhomme flamand qui est resté très simple pour lui tendre le manuscrit en disant :*

*- De la part de Jean- Paul Sartre.*

*À la table ronde, j'avais écrit sur l'enveloppe destinée au PDG : « Avec la recommandation de Jean Anouilh. »*

*Chez Grasset, je me servis de la duchesse de la Rochefoucauld. À chaque fois, je choisisais dans le catalogue le nom qui me paraissait le plus connu. Mon espoir était que l'éditeur lise avant de vérifier.*

*Chez Albin Michel, c'était en travaux. Je n'eus pas confiance.*

*J'allai au Seuil, où une secrétaire délicieuse, presque aussi belle que Cheyenne, m'écouta poliment expliquer que j'étais le neveu d'Hervé Bazin et qu'il m'avait dit d'apporter le manuscrit moi-même, pour lutter contre ma timidité. La demoiselle me félicita ; je rougis pour lui faire honneur et je repartis joyeux, prenant des paris sur l'éditeur qui répondrait le plus vite. Personne ne devait accuser réception des manuscrits livrés « en mains propres ». J'en conçus une grande méfiance quant au poids des recommandations, dans l'existence. C'était plutôt un service à me rendre.<sup>1778</sup>*

« *L'envie d'être lu* »<sup>1779</sup> qui hante le jeune DVC porte ses fruits après une longue attente où il fait du théâtre pour « *mettre en scène les autres, pour n'avoir plus à diriger sa vie.* »<sup>1780</sup> Finalement, le jour tant attendu arrive et avec lui, le changement de statut et la gloire. Il raconte avec émotion :

*Et puis le télégramme arriva. Bizarrement je restai sur terre, et ne claironnai la nouvelle à personne pendant huit jours d'incubation. Lorsque la voix de l'éditeur me confirma au téléphone que mon roman était accepté, je crois que ma première pensée fut : « j'ai fini d'attendre », et quelque chose en moi mourut. Le petit garçon voyageant seul, peut-être. Les écueils et les déroutes qui ont suivi ne l'ont pas ressuscité.<sup>1781</sup>*

DVC naît le neuvième jour après une étape initiatique où il enterre sa vie de jeune garçon pour devenir l'écrivain publié puis reconnu.

Aujourd'hui, DVC fait partie du cercle d'écrivains qui évaluent et jugent les romans novices, il est membre du jury constitué dans le but d'élire le meilleur roman pour le prix « Baie des anges ». Il parraine des romanciers et accorde une importance à cette habitude. Dans son roman *La femme de nos vies*, toute l'histoire tourne autour d'Ilsa Schaffner qui a formé l'élite des grands génies du siècle. Parmi eux, David Rosfiel (qui fut sauvé par erreur) s'est transformé parce que cette femme a cru en lui<sup>1782</sup>. D'une personne ordinaire, « *un gardien de vaches* »<sup>1783</sup>, il se métamorphose en un physicien des plus importants. Une ressemblance peut être établie entre ce héros et DVC. Les deux accèdent à la reconnaissance parce qu'une personne au moins a cru en leur pouvoir créateur. Ce pouvoir qui depuis n'a pas arrêté de se développer.

### 2.2.2- La profession d'écrivain

<sup>1778</sup> *Ibid.*, p. 59- 60.

<sup>1779</sup> *Ibid.*, p. 71.

<sup>1780</sup> *Ibid.*

<sup>1781</sup> *Ibid.*

<sup>1782</sup> L'effet Pygmalion : En pédagogie, l'effet Pygmalion est une prophétie autoréalisatrice qui désigne l'influence d'hypothèses sur l'évolution scolaire d'un élève et sur les aptitudes de celui-ci. Ceci a été prouvé par l'expérience Rosenthal et Jacobson. Dans l'histoire, le destin de ce personnage-David change, et il devient un grand physicien parce qu'Ilsa a cru en lui, donc pour répondre en quelque sorte à ses attentes.

<sup>1783</sup> *Op. cit.*, DVC, *La Femme de nos vies*, p. 39.

DVC aborde le sujet de la création sous plusieurs angles : il est ébloui par les capacités de l'intelligence humaine, au point que ses derniers romans se transforment tous en quête de l'origine de cette intelligence et cherchent à démontrer par des expériences, l'étendue mais aussi les limites de celle-ci.

Non seulement il évoque l'intelligence de l'homme mais aussi celle des animaux et des plantes. Il parle de tous, « *de l'infiniment petit à l'infiniment grand* » à la manière d'un expert, en vulgarisant des théories scientifiques complexes.

Dans ses romans, le lecteur est informé à travers le prisme de la fiction d'une certaine réalité qui touche l'écrivain : les transformations cruciales qu'il connaît, les procédures de légitimation et de reconnaissance de ses œuvres, ses relations avec les grands, les éditeurs, les pairs, le public, les lecteurs, ainsi que les éléments imaginaires structurant son identité littéraire.

Comme le disent Sophie Marchand et Jean-Christophe Igalens dans leur article :

*L'intérêt croissant pour la personne de l'écrivain contribue à l'émergence d'un nouveau dispositif de réception (le fameux couple de l'homme et de l'œuvre).*<sup>1784</sup>

En appliquant ce constat aux romans cauwelaertiens, nous confirmons que DVC, écrivain contemporain qui introduit dans ses œuvres un personnage-fictif écrivain, favorise cette double réception (de l'homme et de l'œuvre), particulièrement parce que cette œuvre porte l'homme et parle de lui.

José-Luis Diaz appelle ce phénomène « *individualisation de la littérature* ». <sup>1785</sup>

Avant, DVC écrivain convoitait une reconnaissance au présent (la publication ponctuelle), aujourd'hui, sa convoitise porte sur la postérité. Grâce à une expérience élargie, au nombre de livres publiés à son compte, à la renommée actuelle qu'il a gagnée auprès du public, il peut certainement aspirer à une reconnaissance temporelle durable.

L'universalisme dont il est question dans les derniers romans et la profondeur philosophique des œuvres montrent un rapprochement voulu avec la réalité, en dépit de la fiction qui, soulignons-le, se rétrécit pour ne constituer qu'un ensemble d'éléments mis au service de cette réalité.

DVC qui vit de ses œuvres se soucie des goûts du public. Les critères du succès commercial empiètent sur ceux de la thématique choisie, innovante et contemporaine à la fois. La recherche d'histoires susceptibles de toucher le lecteur est à la base de l'écriture cauwelaertienne, même si l'auteur demeure fidèle à l'image qu'il veut donner de lui-même, en tant qu'auteur ayant son propre style et son propre genre littéraire. Il fait dire à son personnage-écrivain : « (...) rien n'est plus mal vu qu'un auteur "littéraire" qu'on essaie de rendre "commercial". Surtout quand il ne se vend pas. »<sup>1786</sup> Le critère commercial n'est donc pas absent de son esprit. Il se tâche désormais à être un auteur qui « *se vend* » bien.

---

<sup>1784</sup> Sophie Marchand et Jean-Christophe Igalens, « Métamorphose de la reconnaissance littéraire », in : *Devenir « un grand écrivain »*, *Métamorphose de la reconnaissance littéraire*, Orages, n° 9 (mars 2010), Atlande, p. 15.

<sup>1785</sup> José-Luis Diaz, *L'Écrivain imaginaire, Scénographies auctoriales à l'époque romantiques*, Paris, Champion, 2007, p. 3.

<sup>1786</sup> *Op. cit.*, DVC, *Le Principe de Pauline*, p. 267.

DVC est en avance sur son temps, lui qui s'intéresse à la théorie d'Einstein, et dont les histoires oscillent entre le passé et le futur. Quand il donne au paranormal la définition « *la science du demain* »<sup>1787</sup>, il la considère comme une science et se situe déjà dans l'avenir pour expliquer ses hypothèses aux lecteurs du présent. Même le retour au passé devient chez lui un moteur vers une quête afin de comprendre le lendemain.

En parlant des grands écrivains, Jean Le Rond d'Alembert<sup>1788</sup>, comme l'indique Françoise Le Borgne dans son article, « *n'exclut pas de trouver parmi eux des hommes capables de substituer à la hiérarchie de la naissance et des biens une hiérarchie du mérite plus favorable aux auteurs.* »<sup>1789</sup>

Dans le cas de DVC, le roman familial qui constitue le fil conducteur de tous les romans montre qu'au lieu de substituer à la hiérarchie de la naissance celle du mérite, cet écrivain veut les additionner. Il veut naître par lui-même, ajouter une particule à son nom par la force de son imagination et de ses capacités créatrices.

DVC se délecte des moments où il se revendique comme écrivain, où il est entendu et reçu dans les grands salons littéraires, où il est en train de signer ses œuvres et où il est interviewé à la télé ou la radio. Il savoure le succès et explique ouvertement ses productions. Il défend passionnément ses idées et dévoile sa quête de la réalité.

Avec beaucoup d'humour, d'émotion et de franchise, il raconte dans son autobiographie comment « *Daïdai van Cauwelaert* »<sup>1790</sup> devient quelques années plus tard Didier van Cauwelaert l'écrivain, un « *prix Goncourt de la littérature* ». <sup>1791</sup>

Selon Sophie Marchand et Jean-Christophe Igalens : « *Le nom est à la fois un vecteur essentiel de la reconnaissance sociale, mais aussi un des éléments de l'identité personnelle.* »<sup>1792</sup> Et pour DVC, la reconnaissance sociale en tant qu'écrivain est essentielle dans la construction de l'identité personnelle et dans l'inscription de l'auteur comme un « créateur » distingué.

L'identité professionnelle de DVC a été comme programmée depuis la naissance, mais elle n'est devenue réelle et ne devient légitime qu'à partir du moment où le lectorat a porté un intérêt à ses œuvres, un lectorat

---

<sup>1787</sup> *Op. cit.*, [www.dailymotion.com](http://www.dailymotion.com), franceinfo.com, Plon.fr, posté le 17 oct. 2013, Un monde d'Idées avec Olivier de Lagarde « Nous avons peur de ce qui nous dépasse ».

<sup>1788</sup> Jean Le Rond d'Alembert, *Essai sur la société des gens de lettres et des grands, sur la réputation, sur les mécènes et sur les récompenses littéraires*, 1753, éd. de 1764, Loverval et éd. Labor, 2006.

<sup>1789</sup> Françoise Le Borgne, « Pauvreté de l'homme de lettres et quête de reconnaissance de l'indépendance du philosophe au sacerdoce de l'écrivain (1753-1797) », in : textes rassemblés par Sophie Marchand et Jean-Christophe Igalens, revue *Orages* n° 9, *Devenir « un grand écrivain », Métamorphose de la reconnaissance littéraire*, p. 29.

<sup>1790</sup> *Op. cit.*, DVC, *Le Père adopté*, p. 261.

<sup>1791</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>1792</sup> Antoine Lilti, « Reconnaissance et célébrité : Jean-Jacques Rousseau et la politique du nom propre », in : textes rassemblés par Sophie Marchand et Jean-Christophe Igalens, *Devenir « un grand écrivain », Métamorphose de la reconnaissance littéraire*, *op. cit.*, p. 78.

qui a pris l'habitude de s'identifier dans les personnages décrits. DVC dit toujours : « je suis le produit de mes livres »<sup>1793</sup> ; « Je suis ce que les autres voient en moi »<sup>1794</sup>.

Nathalie Heinich écrit à ce sujet :

*Si « devenir écrivain » consiste donc plutôt à devenir qui l'on était sans le savoir, soit comme dans l'autre cas, il va s'agir pour l'écrivain de faire coïncider cette autoperception de soi-même – nouvelle ou ancienne – avec la perception d'autrui : perception informée par la représentation qu'il donnera de lui-même par la désignation qu'autrui lui renverra en tant qu'il est, ou qu'il n'est pas, reconnu comme écrivain.*<sup>1795</sup>

Par ailleurs, DVC dévoile son attirance pour la vie mondaine et l'ascension sociale, ainsi que son goût pour luxe, sa passion pour les belles voitures et son désir de fréquenter les génies et les célébrités de ce monde.

Dans *La Femme de nos vies*, son personnage principal, (le Moi de l'auteur) est l'ami familier d'« Albert »<sup>1796</sup>. Dans tous ses romans, son personnage avoue son amour pour les belles voitures, « les Rolls- Royces », les « Bentley », les « Jaguars ». Lui-même avoue cette préférence dans un article de journal.<sup>1797</sup> Chaque fois que son personnage a un double, l'un est envisagé sous l'angle de la *persona*, en faisant référence à son succès professionnel, sa situation aisée, la richesse de sa garde-robe, ses revenus élevés et son image célèbre dans les médias, tandis que l'autre est présenté sous l'angle de son parcours d'évolution en tant que personnage. (Comme la part sociale et la part créatrice de l'écrivain<sup>1798</sup>)

Il nous raconte l'histoire de l'écrivain Frédéric Dard<sup>1799</sup>, le château<sup>1800</sup> à sauver qui est un lieu récurrent dans ses romans. Il s'inspire probablement de faits divers ou d'informations et d'articles scientifiques, sans l'avouer ou en l'avouant parfois, pour inventer les personnages de ses romans, ou décrire les faits qui se déroulent.

Le personnage d'Hélène<sup>1801</sup>, qui espère devenir pilote, est probablement inspiré de l'histoire vraie de Dorine Boutinton<sup>1802</sup> qui devient paraplégique suite à un accident d'avion en 2003 (date de la sortie du

---

<sup>1793</sup> Mot de DVC lors d'une interview accordée à *L'Express*. [http://www.lexpress.fr/culture/livre/didier-van-cauwelaert-je-suis-un-romancier-de-la-reconstruction\\_900252.html](http://www.lexpress.fr/culture/livre/didier-van-cauwelaert-je-suis-un-romancier-de-la-reconstruction_900252.html)

<sup>1794</sup> *Ibid.*

<sup>1795</sup> *Op. cit.*, Nathalie Heinich, *Être écrivain, Création et identité*, p. 66.

<sup>1796</sup> Albert Einstein qu'il appelle sans façon et de manière intime témoignant d'un rapport d'amitié.

<sup>1797</sup> « Les autos que je ne peux pas m'offrir, je les pilote dans mes romans ! » DVC dans *Challenges*, n° 304, 7 juin 2012, p. 91, (Cette phrase : « je les pilote dans mes romans » est une preuve claire de son identification avec son personnage principal.)

<sup>1798</sup> Charles Mauron explique : « L'Apparition et surtout le développement d'un moi créateur, absorbant une part importante de l'énergie, classent l'individu dans une variété humaine distincte, pour qui la cohérence interne et l'équilibre avec le milieu vont susciter d'autres problèmes ». *Op. cit.*, *Des métaphores obsédantes au Mythe personnel*, p. 226.

<sup>1799</sup> Dans *Corps étranger*.

<sup>1800</sup> Le château est un lieu appartenant à l'imaginaire collectif, il est un espace important dans *Les Vacances du fantôme* et *Corps étranger*.

<sup>1801</sup> Dans *La Demi-pensionnaire*.

<sup>1802</sup> Elle écrit un livre *Au-dessus des nuées* pour raconter son histoire. Le sort de Dorine et celui d'Hélène l'héroïne de *La Demi-pensionnaire* se ressemblent. Toutes les deux sont devenues paraplégiques, toutes les deux font de la voltige, et la coïncidence la plus frappante est que le roman a été publié l'année même où Dorine a eu son accident. Pourtant, lors du salon du livre à la bibliothèque Nucéra à Nice en juin 2015, l'écrivain a répondu à nos diverses questions. Au sujet de la ressemblance entre l'histoire de l'héroïne du roman Hélène et celle de Dorine Boutinton, il a affirmé que c'était une pure coïncidence.

roman) et qui en 2015 obtient pourtant l'autorisation de piloter seule, puis passe une licence pour la représentation du club au salon aéronautique.

La formation d'un monde fictif à partir des liens sociaux avec des personnages connus (savants, écrivains, ou autres comme Dorine qui devient, suite à son accident, une personne différente) accorde de l'authenticité aux personnages cauwelaertiens, et en même temps, lie leurs noms à ceux des grands, déjà connus. Le lecteur, de son côté, à travers les romans, tisse des liens entre les divers personnages. Il peut aussi s'imaginer les liens unissant les personnages fictifs avec l'écrivain-auteur. De là, il parvient à se faire une idée du réseau de relations existant autour de l'auteur, dans la vie réelle. C'est un peu comme lorsque l'on fait une recherche en ligne sur *Google* : en partant du nom Boson, l'on trouve Boson de Losfeld et Boson de Higgs. Or le Boson de Losfeld nous mène à DVC. Ce qui montre qu'un lien unit donc bien tout ce monde disparate.

Mélanie Leroy-Terquem affirme :

*La postérité du nom ne repose donc plus sur l'œuvre qu'il endosse mais sur la place qu'il occupe au sein des productions littéraires de son temps, comme si la valeur des textes dans lesquels il est inséré contaminait le nom qui n'en a pourtant pas la responsabilité.*<sup>1803</sup>

(C'est dire qu'une fois devenu public, on ne maîtrise plus l'apparition de son nom, tout le monde peut l'utiliser et le citer.)

DVC a très vite compris la règle du jeu et les conditions pour accéder à la reconnaissance. Désormais, il ne cherche plus à être seulement reconnu en tant qu'homme de lettres, mais à être valorisé comme contribuant à des découvertes scientifiques<sup>1804</sup>, comme garant d'un bon apprentissage de la langue française<sup>1805</sup> et comme bienfaiteur qui fait profiter autrui de sa réussite.<sup>1806</sup>

La loi sur la propriété intellectuelle et les brevets des génies, l'adoption des expériences et des découvertes constituent des sujets que DVC défend, depuis le recours à Beaumarchais<sup>1807</sup> jusqu'aux « *royalties* »<sup>1808</sup> à verser à l'écrivain. Ainsi profite-t-il au maximum de ses droits et du pouvoir que donne l'intelligence et la création à l'homme qui a du talent et est capable d'investir ses énergies. Non seulement il vit de sa carrière mais il la fait vivre pour l'entretenir.

---

<sup>1803</sup> Mélanie Leroy-Terquem, « Laisserai-je un nom grand et beau ? » in : *op. cit.*, Sophie Marchand et Jean-Christophe Igalens, *Devenir « un grand écrivain », Métamorphoses de la reconnaissance littéraire*, p. 106.

<sup>1804</sup> *Op. cit.*, DVC, *Dictionnaire de l'impossible*, citation supra. Signalons que dans *Dictionnaire de l'impossible* (livre des insolites de 522 pages) sont recueillis des expériences et des événements que l'auteur avait déjà racontés, en partie, de manière sélective dans ses romans.

<sup>1805</sup> Il dirige le concours de France de dictée et d'orthographe.

<sup>1806</sup> Il effectue des dons pour la recherche scientifique et médicale.

<sup>1807</sup> *Op. cit.*, DVC, *La Demi-Pensionnaire*, p. 13.

<sup>1808</sup> C'est-à-dire « Droit d'auteur » (DVC, *La Demi-Pensionnaire, op. cit.*, p. 13) et mot employé dans DVC, *Le Père adopté, op. cit.*, p. 142.

Entre DVC à ses débuts et DVC aujourd'hui se renforce le retour aux origines, l'affirmation de son statut de « créateur » et se creuse le lien à la réalité (comme vérité sociale et historique). Ses œuvres veulent s'inscrire dans le temps, dans l'époque et survivre comme témoins d'une période historique, d'un temps qui passe et d'une vie qui a existé. C'est pourquoi ses œuvres se veulent aussi témoins des évolutions scientifiques et humaines du monde actuel.

Lionello Sozzi affirme : « *La liberté est créatrice, mais à son tour la création littéraire et artistique en devient la garantie et le rempart.* »<sup>1809</sup>

C'est sous l'égide de la liberté que DVC ironise sur la situation sociale des cités en France, qu'il critique la politique manipulatrice et la « cuisine » politique où chacun récite un texte qui lui est écrit à l'avance. Il se moque des caractères humains et il prône la recherche scientifique, plaide pour le paranormal et défend les travaux des chercheurs dans ce domaine. Il joue son rôle jusqu'au bout, en connaissant son influence sur le public et le rôle qu'un écrivain peut jouer dans la République et l'évolution de la société.

Si DVC contribue à l'évolution de son pays, de sa langue et de son histoire, c'est qu'il travaille sa force de persuasion, apporte vérité et plaisir à son lecteur et trouve des argumentations honnêtes et adéquates à ses propos. Il partage avec lui son expérience culturelle et sa conviction scientifique.

Le lecteur qui fait la gloire de l'écrivain, devient parfois un poids pour ce dernier, et la relation tant désirée et voulue dépasse souvent l'écrivain qui se trouve incapable de gérer seul le flux de courrier, de sollicitations et de rôles à tenir auprès du public. Alors apparaît un nouveau domaine à travailler, une relation à re-imaginer et peut-être à intégrer dans la dimension d'être écrivain.

### 2.2.3- Être écrivain

L'Être écrivain est au cœur des romans cauwelaertiens : une place primordiale est toujours accordée au personnage-écrivain, nous l'avons dit, qui figure dans la plupart des romans soit au devant de la scène, soit de passage, en filigrane, au fil de l'histoire.

DVC utilise ce thème pour deux motifs : d'abord, il s'identifie à ce personnage et le rend porte-parole de son expérience dans l'écriture. Ce personnage devient, en quelque sorte, son reflet dans le monde fictif. En second lieu, il s'intéresse au lecteur et à l'idée qu'il se fait de l'écrivain, à l'image de l'écrivain qui apparaît au lecteur (à travers le texte) ou celle que l'écrivain a envie de donner de lui. Cette image de l'écrivain qu'il

---

<sup>1809</sup> Lionello Sozzi, « L'Écrivain face au pouvoir : M<sup>me</sup> de Staël et Benjamin Constant, lecteurs de Vittorio Alfieri » in : *op. cit.*, Sophie Marchand, et Jean-Christophe Igalens, *Devenir « un grand écrivain », Métamorphoses de la reconnaissance littéraire*, p. 142.



développe dans ses romans n'est pas homogène mais va s'accroissant de roman en roman, surtout après le décès de son père.

Il aborde donc la question de l'écriture sous divers angles. Il parle sans *a priori* du statut de l'écrivain, de ce métier, du rapport de l'écrivain avec le milieu littéraire (les pairs, les éditeurs, les critiques), des genres littéraires, du rapport à l'écriture (description des moments forts, régularité), du rapport à autrui (famille, entourage, activités associatives, lecteurs, publics). Cette partie de sa vie occupe une grande place dans ses récits autobiographiques et un espace étendu dans les derniers romans.

Dernièrement, DVC s'est mis, nous l'avons dit, en position de « chercheur »<sup>1810</sup>. L'ensemble de ses domaines d'investigation est bien répertorié dans *Dictionnaire de l'impossible*, œuvre « scientifique » produite après de longues années de recueil d'informations. Phénomène social du livre qui répond à une théorie de la vie, du « bien-être » et du bonheur.

DVC évoque aussi, dans ses autobiographies, l'assiduité du travail d'écrivain. Malgré une certaine liberté plaisante du métier, écrire exige un état moral, une concentration et une énergie. Écrire, c'est aussi consacrer du temps à un travail parfois angoissant et à une inspiration qui ne vient pas facilement. DVC nous a déclaré qu'il passait « *un minimum de quatre heures par jour à son (mon) roman en cours* »<sup>1811</sup> Il écrit un roman par an. Statistiquement, c'est une fréquence assez élevée. Il révèle aussi le montant du pourcentage des « *royalties* »<sup>1812</sup> qu'il touche. Ainsi dévoile-t-il l'univers de la création ou de la para-crédation et péri-crédation à son lecteur. La sociologue Nathalie Heinich explique les divers compromis que peut faire un écrivain :

*Soit le compromis de l'argent, lorsque l'intéressé sacrifie son confort matériel (niveau de vie) voire affectif (vie de famille) ; soit le compromis sur le temps, lorsqu'il sacrifie une part de cette ressource, pourtant fondamentale dans l'univers intellectuel et artistique, où le travailleur a pour principal instrument une compétence incorporée, dématérialisée, et indexée sur sa propre disponibilité.*<sup>1813</sup>

Certainement le statut d'écrivain a changé au fil des années et la propriété intellectuelle a été progressivement mieux protégée. Mais notre recherche a démontré qu'un écrivain comme DVC, ayant pris la décision de vivre de ses productions littéraires, a presque connu tous les compromis dont il est question ci-dessus, en plus du compromis de l'œuvre elle-même qui, pour répondre à certaines exigences, était censée se plier au goût du lecteur, à certains critères que les « marchands du livre » (les éditeurs) imposent dans le cadre d'une stratégie marketing afin de réaliser de meilleures ventes. Quand on est voué à être écrivain de métier et être uniquement « écrivain » de profession, il est essentiel de penser au livre comme produit du désir certes, mais aussi, comme produit vendable et rentable.

Nathalie Heinich cite un auteur qui lui explique le genre de calcul à faire afin de connaître la situation des écrivains soumis à la contrainte du tirage :

---

<sup>1810</sup> Son travail respecte la méthodologie du travail de recherche. DVC crée une bibliographie suite à sa recherche.

<sup>1811</sup> *Op. cit.*, DVC, *Le Père adopté*, p. 256.

<sup>1812</sup> C'est-à-dire des sommes qu'il perçoit.

<sup>1813</sup> *Op. cit.*, Nathalie Heinich, *Être écrivain, Création et identité*, p. 29.

[...] c'est clair : mettons qu'il faille 15000 francs par mois pour vivre, et un roman sérieux, on peut difficilement en faire plus d'un tous les deux ans. Donc ça fait disons 400 000 francs sur deux ans, ce qui veut dire qu'il faut vendre 45000 exemplaires. Qui vend 45000 exemplaires ? Et qui peut résister – ayant des loyers, des pensions, des machins à payer – qui prends deux ans de plus ? Personne ! Donc ils changent, et ils n'écrivent que de la merde ! Parce qu'au bout d'un moment ils disent, ah oui, je vais vendre, mettre un peu de cul.<sup>1814</sup>

DVC, afin de gérer les pertes monétaires, sacrifie une partie de son temps à des activités éditoriales, campagnes qui font connaître ses œuvres, qui font la publicité de ses livres à venir, et moyens d'intéresser et d'attirer les lecteurs en exposant l'histoire des livres. Ses longues années dans le domaine de l'écriture lui ont appris les secrets du métier et l'importance de la soumission de l'œuvre « à l'air du temps ». Avec un bagage relationnel énorme parmi les médias, les gens de lettres, les Maisons d'édition, les autres écrivains, il a acquis une « position » distinguée et importante dans un réseau d'inter-reconnaissance – un « *cercle d'admiration mutuelle* »<sup>1815</sup>, selon l'expression de Max Weber.<sup>1816</sup>

Ce qui était très difficile pour DVC jeune écrivain, c'était d'accéder au cercle des écrivains, donc d'être reconnu comme tel. Il évoque les lettres qu'il envoyait quotidiennement afin de familiariser les éditeurs avec son nom, les techniques qu'il a essayé d'utiliser pour réussir à être publié. Aujourd'hui, après avoir été reconnu, il sait tout de ce domaine. Il est même sollicité par d'autres auteurs qui se battent afin d'être publiés. Une grande évolution a donc été accomplie de ce côté-là.

*Un écrivain aujourd'hui ne peut pas se contenter de faire un livre : il faut qu'il connaisse les circuits, qu'il sache ce que représente l'impression, la commercialisation d'un livre, les types d'éditeurs – car on n'envoie pas à tel ou tel endroit n'importe quel écrivain, donc il y a tout un système de l'édition. ... C'est un métier. Et ce n'est pas seulement le métier de la page blanche qu'il faut remplir, c'est tout ce dans quoi la page blanche va s'intégrer : les circuits journalistiques, les circuits de librairie, tout un ensemble !*<sup>1817</sup>

Pour gagner sa vie et rester dans le cercle de la lumière (c'est-à-dire « en vue »), DVC a choisi d'autres activités en rapport avec la création, à savoir le théâtre et le cinéma.

Le dédoublement de la personnalité concerne à la fois le personnage et l'écrivain. Le personnage essaie de rassembler ses deux parts et de gérer les deux vies ; l'écrivain expose les deux parts de sa vie (celle de l'écrivain qui est un homme comme les autres, un individu ayant des besoins, des préoccupations et des angoisses et celle de l'homme qui, en plus, possède une performance unique à lui, un talent ou un don, qui sait raconter des histoires et manier les mots). Il rassemble alors les deux parts : le côté – homme (social) et le côté – écrivain. Un sentiment de dédoublement est en lien avec la profession de l'écrivain et sa manière

<sup>1814</sup> *Ibid.*, p. 45. Notons que Nathalie Heinich est sociologue spécialisée dans l'art et l'écriture. À ce sujet elle a effectué des études et des statistiques.

<sup>1815</sup> Max Weber, *L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme* (1920), Paris, éd. Plon, 1964, in : Nathalie Heinich, *Être écrivain, Création et identité, op. cit.*, p. 41.

<sup>1816</sup> Max Weber est un économiste et sociologue allemand, né en 1864 et mort en 1920. Il est considéré comme l'un des fondateurs de la sociologie, ses interrogations portent sur les changements opérés sur la société avec l'entrée dans la modernité. Il a réalisé de nombreuses analyses complexes sur la bureaucratie. Parmi ses œuvres : *Le savant et le politique*, 1919, *Sociologie des religions*, 1996, *Sociologie de la musique*, (posthume) 1921.

<sup>1817</sup> *Op. cit.*, Nathalie Heinich, *Être écrivain, Création et identité*, p. 55- 56.

de pratiquer son métier, son souci de faire concorder la vie d'homme de lettres avec la vie de l'homme de famille.

*Ce dédoublement de l'activité clive l'existence quotidienne de la personne dès lors qu'elle partage sa vie ou, éventuellement, les périodes de la semaine (week-ends) ou de l'année (vacances) entre sa profession et sa création.*<sup>1818</sup>

Comme l'explique Nathalie Heinich, ce dédoublement est vécu « *comme une bâtardise* »<sup>1819</sup> chez tout écrivain. Chez DVC aussi. C'est pourquoi il y a des personnages bâtards.<sup>1820</sup> Nous citons à titre d'exemple Roger Croutin dans *Les Vacances de fantôme*, qui convoite la boucherie de Josiane, sa fiancée, et qui devient ministre à la fin du roman. Chavroux aussi, dans *Un Objet en souffrance*, fait l'objet de promotions professionnelles imméritées lui permettant d'accéder au poste de directeur général. Ce dédoublement est vécu « *comme une bâtardise* » chez DVC qui, évoluant par l'écriture et le succès, perçoit celui-ci comme un éloignement voire une coupure ou, en tout cas, une sorte de trahison par rapport à ses origines modestes, son passé et son père qui avait lui, ce rêve d'écrire. Il a volé son rêve, et il s'est fait adopter par une famille littéraire en dépit de sa famille sociale.

Après trente ans dans le monde de l'écriture, DVC a appris à s'adapter aux nouveautés, à la rapidité de la diffusion des informations et au changement des supports de la création romanesque. C'est un écrivain qui pense à la fois ses sujets romanesques et la vente de ses romans, donc il étudie en même temps le profil des lecteurs, les tendances de l'époque et les sujets à la mode, afin de créer à partir de ses observations un univers adapté, et de produire un travail réussi tout en restant fidèle à un mode d'expression qui lui est propre.

De fait, DVC s'est consacré à sa passion d'écrire qui exige du temps, de la ténacité et de l'application.

Écrire est un travail de longue haleine. À ce sujet, Natalie Heinich explique : « *il faut épouser sa profession pour s'y distinguer.* »<sup>1821</sup>

L'écriture s'apparente à une construction qui s'élève jour après jour et DVC, publiant quasiment un roman par an, y met beaucoup de lui-même, de sa personne et de son temps afin de mener des recherches et d'organiser ses idées. C'est pourquoi, antérieurement au travail d'écriture, qui chez lui se fait d'un seul jet (à l'exception des deux premiers romans), il existe tout un travail de préparation, de brouillon et de planification. Nous pourrions dire que DVC est un créateur chez qui les idées nouvelles ne tarissent pas et les histoires diverses ne s'épuisent pas. Comme l'affirme Natalie Heinich :

*Pouvoir, à tous moments et en toutes circonstances, se mettre à écrire sans être arrêté par la nécessité de « faire autre chose pour vivre », c'est la marque par excellence du créateur, le gage de son authenticité en même temps que son privilège.*<sup>1822</sup>

---

<sup>1818</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>1819</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>1820</sup> Bâtard au sens attribué par Marthe Robert, d'une personne arriviste, ambitieuse ou aspirant à une ascension sociale.

<sup>1821</sup> *Op. cit.*, Nathalie Heinich, *Être écrivain, Création et identité*, p. 24.

De l'écrivain « en devenir », DVC a évolué roman après roman, au devenir écrivain puis à l'être écrivain. Il ne s'agit plus d'une profession mais d'une tâche qui occupe toute sa personne car il y met, comme le déclarait Socrate à propos du philosophe, « *toute son âme et tout son esprit* ».

### SECTION 3 : L'écrivain dans son temps

Lorsqu'on adopte une vue globale et synoptique, on détecte sans effort un large changement au sein de l'histoire de la littérature et notamment du genre romanesque. Il y a une lente et significative évolution au sein même des œuvres. Mais au delà des textes, c'est un changement du regard sur l'écrit qui est à pointer car l'homme change.

Bien évidemment si l'homme change, ses façons de s'exprimer aussi. Ce que vit l'artiste est donné à voir dans son art. Aussi, en ce qui concerne l'écriture de DVC, nous allons à présent voir comment elle évolue du point de vue du style, dont l'humour est une composante, du point de vue du support (technique utilisée) lié à notre époque mais aussi dans ses rapports à l'Histoire qui constitue la toile de fond des romans.

#### *2.3.1- La place de l'humour*

Le premier roman publié de DVC, *Vingt ans et des poussières*, offre au lecteur un récit relativement sérieux, mais qui émeut par la complicité intergénérationnelle que l'on peut y trouver ainsi que par les caractères de ses personnages. L'échec y est présent (« *la pièce cafouille* »), tout comme la mort (celle de la femme d'Émile, « la seule personne qui lui restait au monde »). Malgré cela, l'auteur a voulu, dans ce premier écrit, affirmer que la vie devait continuer.

Nonobstant, la vie reprend le dessus et continue. Les objectifs changent et à tout moment, l'homme peut trouver un rôle à jouer (dans la vie). C'est la leçon à retenir de ce roman. Cette œuvre suit un plan chronologique, caractérisé par une grande brisure à la fin marquant la division entre le lycée et la liberté.

Dans ce roman, DVC est devant son premier texte qui sera publié après douze ans de travail, de perfectionnement du style, et d'amélioration de la phrase. Ce qui le caractérise, comme celui écrit à un an d'intervalle et considéré comme roman « *du second départ* », *L'Orange amère*, c'est l'absence du ton

---

<sup>1822</sup> *Ibid.*, p. 27.

humoristique rencontré plus tard, chez l'écrivain, comme une prise de confiance, un mécanisme pour surmonter l'angoisse et un lâcher prise.

Jean-Marc Moura explique :

*Le comique renverrait donc d'une manière générale aux jeux insoucians de l'enfance, tandis que l'humour, où le sujet « traite sa souffrance d'adulte comme si c'était celle, anodine et dérisoire, de l'enfant », se voit défini comme « contribution au comique par l'intermédiaire du surmoi<sup>1</sup> ». <sup>1823</sup>*

L'écrivain ne s'autorise ni comique ni humour dans ces premiers romans, probablement pour ne pas laisser échapper des traces de la période juvénile entachée par les refus successifs de la part des éditeurs.

Après avoir étudié l'évolution du style de l'écrivain au fil des années, nous pouvons interpréter ce renoncement au comique et à l'humour, comme une tentative de purification du roman des éléments pouvant susciter le rire. Jean-Marc Moura écrit :

*Le rire nous dépouille en fait de notre vernis de culture et de langage, il met à mal l'hypothèse voulant que nous soyons des créatures rationnelles, capables de contrôler pleinement notre comportement. <sup>1824</sup>*

Pour conserver « le vernis de culture et de langage » et se présenter comme un écrivain « rationnel », DVC fut obligé de sacrifier l'humour à ses débuts. Petit à petit, l'auteur a pris de l'assurance dans le sens où il s'enhardit.

Puis, du moment où le cap est franchi et que les œuvres se succèdent, DVC ne se sépare plus de l'humour qui devient un véritable atout littéraire dans l'ensemble de ses autres romans. Cet humour se développe même, au point de toucher toutes les thématiques. DVC devient expert en la matière comme cela peut se voir dans les romans des dernières années, dans lesquels il explique l'importance de l'humour, ses capacités, et aborde même la question de la gélothérapie <sup>1825</sup> dans l'une de ses interviews.

La place grandissante de ce trait, inné chez le personnage de l'écrivain, explique la tension ressentie lors de l'écriture du premier roman. Les mots d'esprit y sont rares et s'expliquent tout à la fois par l'angoisse et le désir de répondre à des critères permettant la publication ou à des soucis linguistiques comme il l'affirme dans son autobiographie en rappelant que « Mme ... corrigeait ses jeux de mots en bon français. » <sup>1826</sup> DVC se relâche avec le temps. Il gagne en assurance et en confiance.

L'expression timide à l'égard de la société aussi bien que la critique sociale qui correspond à une implication de l'être humain dans le milieu où il évolue, commence cependant dès les œuvres de jeunesse de

---

<sup>1823</sup> Jean-Marc Moura, *Le sens littéraire de l'humour*, Paris, PUF, Hors collections, 2010, p. 27.

<sup>1824</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>1825</sup> La thérapie par le rire, *op. cit.*, [www.dailymotion.com](http://www.dailymotion.com), franceinfo.com, Plon.fr, posté le 17 oct. 2013, Un monde d'Idées avec Olivier de Lagarde « Nous avons peur de ce qui nous dépasse ».

<sup>1826</sup> *Op. cit.*, DVC, *Le père adopté*, p. 18.

DVC. D'ailleurs dans *Vingt ans et des poussières*, son héros se moque des partis de la droite et de la gauche, des syndicats des corps de l'enseignement et d'autres événements politiques phares ayant eu lieu dans la ville du héros. Cette moquerie innocente évolue dans les romans suivants en satire exacerbée<sup>1827</sup> à l'égard des situations qui perdurent. Les personnages sont des citoyens qui se trouvent spectateurs et se rendent parfois agents de la situation sociale contemporaine, las de certaines ambiguïtés et excédés par la permanence des problèmes sociaux non-résolus. Ils réfléchissent sur des problèmes sociaux, critiquent en tournant en dérision, et parfois, comme nous l'avons vu dans *Les Vacances du fantôme*, participent à une action ridicule et absurde quand ils détiennent le pouvoir<sup>1828</sup>. Michel Autrand écrit à propos de l'humour et la force qu'il donne à l'écrivain :

*L'humour en littérature recouvre vers 1914 toutes les formes d'oppositions et de surprise par lesquelles à l'intérieur d'un texte le « je » de l'auteur exerce sa critique contre le monde et les autres sans pour autant s'épargner lui-même, et fait, jusque dans la vanité de son écriture, par la pénible exploration du vide et du mal l'expérience salutaire de la force que représente le sourire voulu d'une conscience qui regarde et qui écrit.*<sup>1829</sup>

De roman en roman, l'absurde s'accroît et DVC transforme les situations les plus déplorables en effets comiques. Ses personnages attaquent tout ce qui est critiquable : la justice, l'immigration, l'économie, l'intégration, le plurinationalisme, la solidarité et la politique. En exposant au grand public les faces cachées de la vie politique, les coulisses peu reluisantes dans lesquelles sont traités, non sans manigance, les problèmes humains mondiaux, le personnage éclaire le lecteur, et le fait rire sur ce qu'il partage avec lui : un siècle, une époque.

Il fait des jeux de mots. Les critiques concernant les syndicats et la vie lycéenne et professorale<sup>1830</sup> qu'il fait dans son premier roman s'accroissent à l'aide de l'ironie au sujet de divers sujets politiques et historiques. Il écrit :

*Liz dépose son chewing-gum au bout du nez d'Ahmadinejad, façon clown. Je froisse la page pour lui éviter une fatwa. Elle s'étire, détache sa ceinture de sécurité, déplie sur ses jambes le plaid Delta Airlines.*<sup>1831</sup>

---

<sup>1827</sup> Jean- Marc Moura écrit : « L'humour est en général placé du côté de l'indulgence empathique. », *Le sens littéraire de l'humour*, *op. cit.*, p. 20. Ainsi, toutes les critiques avancées par DVC sur la société, rentrent dans le cadre de l'empathie.

<sup>1828</sup> En décrivant son premier Conseil des ministres, Antoine de Latour-Jacob observe chacun des ministres présents. Il décrit avec humour Colette Rudemar. Mais la description laisse transparaître une description satirique de la politique. Le narrateur dit : « Enfin, sur un fauteuil crapaud, mangeant ses œufs à la cuillère avec des *slurps*, se tenait la nouvelle recrue, intronisée en même temps que moi, sans étiquette, sous un chapeau melon : Colette Rudemar. La romancière de l'incommunicabilité, qu'on avait promue ministre déléguée aux Intérêts de la femme, en remplacement d'une célibataire en congé de maternité, parsemait la conversation de rougnougnou! Et ouah, ouah ! Destinés à Jaurès, le chien chilien du président qui nous aspergeait de bave, enthousiaste. », *Les Vacances du fantôme*, *op. cit.*, p. 280.

<sup>1829</sup> Michel Autrand, *L'Humour de Jules Renard*, Paris, Klincksieck, 1978, p. 30- 31.

<sup>1830</sup> Par exemple dans *Vingt ans et des poussières*, *op. cit.*, il raconte: « Le foyer socio-éducatif regroupe les activités proposées dans le cadre du lycée, animées par des professeurs, comme l'aéromodélisme, le théâtre ou le ping-pong. Son président est un élève de terminale, mais, dans les périodes pauvres en réformes scolaires, il devient le terrain d'affrontement des fédérations de parents et des syndicats de professeurs.

Bordemet est scandalisé. Il a écrit au rectorat, il vient de recevoir la réponse, il se préparait à coincer l'intendante à propos d'une histoire de frais de scolarité, perçus par la caisse du foyer. », p. 45.

<sup>1831</sup> *Op. cit.*, DVC, *Double identité*, p. 99.

Ce passage humoristique inscrit tout le roman dans l'histoire et diffuse implicitement la position de la France par rapport à l'Iran sous Ahmadinejad, les problèmes politiques qui en découlent ainsi que le problème du programme nucléaire en cours.

Il ne s'agit pas d'indices historiques simples et innocents, ni de l'humour tournant en dérision un président, ce passage court et fugitif porte une position et un avis par rapport à un événement mondial et pesant que l'écrivain évoque subtilement et de façon ironique, afin de placer son œuvre dans l'Histoire.

De plus en plus, nous rencontrons dans les romans des idées absurdes où la contradiction évoque le rire et illustre le désarroi de l'homme face à ce monde et à des situations ou des décisions dont l'intérêt ou le sens lui échappent.

Le personnage face à l'incroyable qui lui arrive porte un regard désabusé sur ce qu'il subit et se sent emporté par des circonstances qui le dépassent. L'absurdité de la vie humaine le contraint.

Quant à la phrase de DVC, elle évolue aussi, elle se précise et se concentre. Reconnu comme écrivain, DVC « se risque » vers un style bien particulier qui lui correspond, qui rime le mieux avec ce qu'il veut dire et la manière avec laquelle il veut le dire.

Ses phrases sont courtes, monosyllabiques, monophoniques, verbales ou adjectivales. Le rythme de la phrase, assez long dans les premiers romans, s'accélère de manière considérable à partir de *Un aller simple* puis il redevient lent dans les romans mûrs, après le décès du père en 2007. Aussi la logométrie<sup>1832</sup> nous a-t-elle permis de remarquer un écart entre les premiers romans et les derniers.<sup>1833</sup> La ponctuation y diminue, et par conséquent, les phrases sont de plus en plus longues et moins rythmées. Elles sont plus scindées, et parfois formées d'un seul monème.

Enfin, avec les années, le roman policier n'est plus purement policier puisque DVC mêle l'amour à l'aventure, l'apprentissage à l'initiation, créant un genre nouveau entre le roman initiatique et le théâtre. Le passage du roman au théâtre est simple et facile. On voit le roman *Attirances* se transformer aisément en pièce de théâtre : *Vous êtes mon sujet*<sup>1834</sup> où la mise en scène et la narration sont intimement liées.

On peut conclure que les caractéristiques des romans se développent vers plus de vigueur ; en effet, l'étude et le plan deviennent plus précis tandis que les coupures brusques des parties, en actes délimités, sont abandonnées. En revanche, la symétrie des chapitres reste un jeu auquel l'écrivain se livre avec plaisir. Les romans cauwelaertiens ont ainsi, au fur et à mesure, perdu en « juvénilité » ou, pour le dire autrement, en impulsivité mais ils ont gagné en termes de sérieux, de curiosité et de complicité avec le lecteur.

---

<sup>1832</sup> La logométrie est une méthode d'analyse et d'interprétation des discours, utilisée dans les sciences humaines et sociales. Elle est assistée par ordinateur avec des logiciels spécifiques et peut ainsi combiner lecture quantitative et lecture qualitative des corpus numérisés. De même, elle donne une lecture globale et lecture locale pour construire l'interprétation de l'ensemble ou des unités.

<sup>1833</sup> Cf., Annexe J, Divers résultats sur *Hyperbase*, La ponctuation.

<sup>1834</sup> Titre d'une pièce de théâtre diffusée sur France 2 le 17 février 2015.

### 2.3.2- Le support et le numérique

L'évolution de l'écriture cauwelaertienne s'inscrit *de facto* dans l'évolution des supports de l'écriture qu'a connue le XXI<sup>ème</sup> siècle : celle du numérique et de l'Internet. Comme le démontre Ariane Mayer dans son mémoire de recherche<sup>1835</sup> :

*Nicolas Carr rapporte une anecdote montrant combien le support de l'écriture affecte en profondeur le contenu littéraire.*<sup>1836</sup>

Cette anecdote<sup>1837</sup> raconte que Nietzsche en personne avait déclaré à son ami : « *nos outils d'écriture participent à l'éclosion de nos pensées.* »<sup>1838</sup>

Ariane Meyer en conclut que la lecture et l'écriture numérique, si elles n'en sont en France qu'à leur point de départ, sont donc destinées dans un proche avenir à une croissance exponentielle et donc à une certaine influence.<sup>1839</sup>

DVC a encouragé cette technique et a été parmi les premiers écrivains français à utiliser le texte numérique. Il a d'un autre côté combiné plusieurs genres, et s'est trouvé parmi les pionniers en France à reprendre le nouveau genre émergent japonais – le romanga. Il a écrit en 2011 *L'enfant qui venait d'un livre*, romanga, genre hybride joignant le roman et le manga japonais (bande dessinée).

Dans son mémoire, Ariane Meyer détaille ainsi le changement que subit l'industrie du livre dans le dernier siècle :

*En second lieu, le marché électronique précipite des bouleversements internes à la « chaîne du livre », c'est-à-dire à la succession des acteurs dont le travail concourt à créer la valeur ajoutée du livre. Dans la chaîne traditionnelle, l'auteur transmet son manuscrit à l'éditeur, qui effectue une triple tâche de sélection, de correction et mise en page, puis de relais auprès des représentants commerciaux et de la presse. Le manuscrit à l'imprimeur et au brocheur-relieur, est acheminé par le diffuseur, qui transmet les conditions de ventes, au distributeur, qu'il s'agisse de librairies spécialisées ou de grandes surfaces. Les bibliothèques quant à elles sont chargées, dans ce schéma traditionnel, de la conservation physique et scientifique des livres, aussi bien que de veiller à la relation au public qui vient les consulter. À cette chaîne de l'imprimé vient désormais se coupler une chaîne du numérique, qui fait émerger de nouveaux acteurs, autant qu'elle met en question le rôle de certains acteurs papier*<sup>1840 1841</sup>.

Elle rajoute que ce troisième type de changement affecte le lecteur et plus précisément les modes et les temps de lecture. Elle écrit dans son étude<sup>1842</sup> :

---

<sup>1835</sup> Ariane Mayer, *L'Impact du numérique sur la création littéraire*, sous la direction d'Alain Busson, Mémoire de recherche, HEC/MAC 2012.

<sup>1836</sup> *Ibid.*, p. 4.

<sup>1837</sup> Nicolas Carr, *Internet rend-il bête ?*, Paris, Robert Laffont, 2011, p. 35.

<sup>1838</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>1839</sup> *Op. cit.*, Ariane Mayer, *L'Impact du numérique sur la création littéraire*, p. 5.

<sup>1840</sup> Ce que Mayer appelle « acteurs papier » c'est l'ensemble de personnes travaillant dans le métier du livre : imprimeur, brocheur-relieur, éditeur, diffuseur, qui sont remplacés par les concepteurs de supports de lecture numérique, les fabricants de liseuses (kindle), les fabricants de Smartphones et d'ordinateurs, les distributeurs d'e-books, les bibliothèques numériques.

<sup>1841</sup> *Op. cit.*, Ariane Mayer, *L'Impact du numérique sur la création littéraire*, p. 5.

<sup>1842</sup> *Ibid.*



*Comme l'affirme Nicolas Carr dans son article, mais aussi Maryanne Wolf, psychologue du développement à l'université Tufts (États-Unis) on ne lit pas de la même manière sur le papier et sur un écran. Là où N. Carr dénonce une perte de concentration, un abandon de la lecture linéaire au profit de la « super-navigation » qui court de liens en hypertextes au détriment de l'immersion profonde dans un texte, M. Wolf propose une explication neurologique<sup>1843</sup>. En s'appuyant sur le constat que nos circuits neuronaux sont malléables, et sans cesse remodelés par nos médiums de communication, elle montre l'incidence de la lecture web sur notre capacité de lecture approfondie et notre processus de pensée.<sup>1844</sup>*

Ariane Mayer juge que ce mode de lecture est bénéfique pour le lecteur parce qu'il (ce mode) permet des lectures « *plus ponctuelles (ponctuels) et plus nomades* ». <sup>1845</sup> Le numérique a donc un effet positif sur le mode de lecture parce que, selon Ariane Mayer, il permet de multiplier les sources et de privilégier l'efficacité sur l'immersion.

Enfin, Ariane Mayer cite François Bon qui explique :

*Aucun rituel n'est plus pareil, et (...) évidemment, les premiers à être mangés ont été nos « brouillons ». Le texte en cours n'est plus une épaisseur, qu'on gratte, où on coupe et recolle, qu'on feuillette, mais seulement un défilement.<sup>1846</sup>*

Il est vrai qu'il n'existe pas une réelle différence entre la linéarité défilante sur écran du texte numérique et l'épaisseur du livre-papier, mais la réelle dissemblance réside peut-être dans le travail préalable. Il serait plus avantageux dans le sens où il permet à l'écrivain de gagner de la place, corriger, déplacer des paragraphes avec plus d'aisance. Quant à la réception, comme l'indique le paragraphe précédent, elle serait plus ponctuelle mais donc aussi multiple et plus riche.

DVC a su profiter des nouveaux changements et de certains rites dans l'élaboration du code (codex qui désigne le livre). Toutefois, les manuscrits pré-éditoriaux sont encore écrits et corrigés sur papier et à la main <sup>1847</sup>. Dans cette même étude consacrée au livre numérique, Ariane Mayer cite DVC parmi les écrivains innovants ayant écrit un roman-feuilleton et contribué au changement de la perception du livre même. Elle écrit :

*Ce que Jacques Bridle appelle le « réalisme des réseaux » a donc un impact effectif sur les styles et les intrigues : on n'écrit pas les mêmes histoires sur un papier solitaire et sur un écran connecté. Les formats aussi s'en trouvent changés, comme en témoignent les nouveaux genres littéraires qui émergent avec l'écriture en ligne. La numérisation du livre semble bien favoriser les formes courtes, voire micro-romans, et transforme aussi les rythmes de parution, qui tendent à redevenir épisodiques, à l'instar des romans feuilletons qui connurent leur heure de gloire au XIX<sup>ème</sup> siècle. On peut citer l'exemple du dernier roman de Didier van Cauwelaert, Thomas Drimm, œuvre à épisodes que l'éditeur SmartNovel fait paraître uniquement sur téléphone portable.<sup>1848</sup>*

---

<sup>1843</sup> Au salon du livre à Nice, cette année, DVC a conseillé les écrivains en herbe qui ont reçu des prix lors du Concours de Baie des Anges, à privilégier l'écriture manuscrite lors de la création littéraire et de la phase rédactionnelle. Il a évoqué le fonctionnement différent de chaque hémisphère du cerveau, l'un responsable de la création artistique, l'autre, des performances logiques. Le cerveau selon lui ne travaille pas de manière identique quand nous écrivons ou que nous tapons sur un clavier. Le résultat, par conséquent, n'est pas pareil.

<sup>1844</sup> *Op. cit.*, Ariane Mayer, *L'Impact du numérique sur la création littéraire*, p. 5- 6.

<sup>1845</sup> *Ibid.*

<sup>1846</sup> *Ibid.*, p. 6.

<sup>1847</sup> Cf. *supra*, partie II, chapitre 2, section 1.

<sup>1848</sup> *Op. cit.*, Ariane Mayer, *L'Impact du numérique sur la création littéraire*, p. 8.

DVC est un écrivain innovant qui ne recule pas devant les évolutions des formes de l'écriture. Les romans sont pour lui protéiformes, établissant toutes sortes de rapprochements entre les différentes productions artistiques, à savoir les films, le théâtre et la peinture.

Il expérimente toutes sortes d'innovations et se rend présent à toutes les manifestations littéraires. Il devient, avec les années, membre d'un jury qui valide et récompense des écrivains novices et des écrivains en herbe. Par là, il devient l'initiateur des nouvelles générations et participe à la relève de son métier, facilitant une reconnaissance littéraire.

Il n'a pas tort quand il répète que « *l'écrivain est le produit de son œuvre* » parce qu'en préparant ses successeurs à devenir écrivains, il réalise ce qu'il a toujours rêvé d'être (et qu'il avait déjà anticipé dans ses romans), leur donne le soutien que lui-même avait attendu. D'ailleurs, les jeunes enfants qui peuplent les romans de DVC sont des génies, des artistes créateurs en herbe (chef d'orchestre, génie de l'informatique), auxquels le protagoniste donne confiance et autonomie pour se lancer dans la vie et être son prolongement ou successeur.

### 2.3.3- *Entre histoire et Histoire*

Au fil du temps, DVC essaie de représenter le siècle auquel il appartient. Ses romans sont riches de repères qui permettent de les situer par rapport à l'actualité politique, à des personnages connus, à des programmes télévisés. Même s'il fait un saut au XV<sup>ème</sup> siècle, il respecte les particularités de celui-ci et, par exemple, ses personnages communiquent en langue romane. Plus DVC avance en âge, plus il a besoin de porter son regard sur des événements qui ont marqué l'Histoire.

Deux références historiques importantes sont développées et constituent des points de réflexions dans ces romans d'après 2007 : L'affaire Dreyfus et l'extermination des juifs en Allemagne nazie. Ces deux événements historiques de taille qui ont marqué l'histoire de la France et de l'Europe sont recréés et constituent matière à fiction pour l'écrivain. Un épisode remarquable est narré dans *Le Journal intime d'un arbre* entre le capitaine Dreyfus<sup>1849</sup> et le Président alors que la *shoah* devient le sujet du roman récent *La Femme de nos vies*. DVC tente d'humaniser ces épisodes et d'aborder l'aspect humain et individuel des personnages en mettant en lumière le profil psychologique.

*La femme de nos vies*, roman écrit en 2013, semble être un retour sur l'Histoire. Il porte en lui les germes du questionnement qui a eu lieu, sur la culpabilité des agents SS ayant participé au massacre des juifs et à

---

<sup>1849</sup>DVC reçoit la commande de Michel Legrand et Daniel Benoin pour « faire Dreyfus en musique ». Dans l'interview qu'il accorde à *France Culture*, il évoque l'affaire Dreyfus qu'il a revisité avec ces mots :

« Revisiter les coulisses de l'affaire Dreyfus fait quelque chose de jubilatoire. Ce qui est très provocant dans l'œuvre est qu'on rit aussi. On rit parce qu'au moment de l'affaire Dreyfus, il n'y avait rien de dramatique en France. Avant que cette affaire n'éclate, les gens faisaient la fête, des gens se régalaient du très bon tour qui se jouait aux allemands. », [www.my-culturemag.fr](http://www.my-culturemag.fr), <https://m.youtube.com/watch?v=fTJtRpUObE>

l'extermination de milliers d'hommes. Responsables ou pas ? Est-ce pour le bien ou le mal de l'être humain que certains ont agi ? Ce roman, par la tolérance accordée par le narrateur au personnage principal féminin, ouvre la voie à toutes les questions existentielles ayant déjà été posées et pensées. Le roman s'inscrit ainsi dans la suite de l'expérience de Milgram<sup>1850</sup>, qui démontre que l'homme est capable de faire du mal.

La philosophe Hanna Harendt<sup>1851</sup> a réfléchi à cette même problématique de la responsabilité individuelle dans les événements atroces ayant eu lieu au siècle dernier. Elle a réussi à montrer que le système agit comme un facteur déshumanisant les fonctionnaires. Ils reçoivent des ordres et, par leurs fonctions, sont obligés d'obéir. Avaient-ils le choix de faire autrement ? Ainsi le roman de DVC reprend-t-il quasiment le sujet du roman éponyme de son prédécesseur allemand Bernhard Schlink, *Der Vorleser* (*The reader*- Le Liseur)<sup>1852</sup>. DVC lui-même, en répondant à nos questions, reconnaît la ressemblance de son héroïne avec Hanna en niant cependant s'être inspiré du livre de son prédécesseur. Il n'en reste pas moins que la ressemblance thématique est frappante, l'approche du sujet aussi.

L'intertextualité consiste aussi en ce que DVC, pour ce roman, opte pour un enregistrement de sa lecture, par sa propre voix (nous trouvons le CD en médiathèque) qui n'est pas sans rappeler les enregistrements que le héros du roman, Michael Berg, envoie à la détenue Hanna Schmidt, ancienne gardienne d'Auschwitz qui assume ses actes et reste emprisonnée pendant vingt ans.

Transformée de telle sorte qu'elle réponde aux caractéristiques de l'écriture cauwelaertienne, cette histoire est réinvestie dans le roman de ce dernier où, à travers le regard de David Rosfiel, l'étude du personnage d'Ilsa Schaffner est approfondie. Le thème du double y est introduit et l'éloge de l'intelligence humaine y est développé. Le personnage est donc l'ami du génie du siècle Albert Einstein. Nous reconnaissons ainsi l'aspiration à la noblesse (le roman familial) cher à DVC qui porte beaucoup d'estime aux savants et hommes de sciences, et surtout aux génies.

Le syndrome de Stockholm<sup>1853</sup> fait irruption dans son roman *La Femme de nos vies*, ainsi que la théorie du pardon, étape essentielle pour avoir la paix et mourir, lavé de ses erreurs et de ses péchés. La mauvaise image est laissée derrière soi et l'homme atteint l'étape finale qui est le vrai début. Une correction pour atteindre la vraie vie s'impose.

D'ailleurs le personnage d'Ilsa Schaffner, comme celui de Hanna Schmidt, est accablé par les témoignages des autres qui ont commis les mêmes actes ou pire. Les deux femmes paient pour elles-mêmes

---

<sup>1850</sup> Expérience en psychologie réalisée par l'américain Stanley Milgram pour tester la soumission à l'autorité, avec un résultat élevé de 62,5 % de personnes menant l'expérience jusqu'au bout en envoyant des électrochocs de 450 volts à des victimes.

<sup>1851</sup> Hanna Harendt, (Hanovre, 1906- New York, 1975), née Johanna Harendt, elle est une politologue, philosophe et journaliste allemande naturalisée américaine. Ses livres les plus célèbres sont : *Les Origines du totalitarisme* (1951), *Condition de l'homme moderne* (1958), *La Crise de la culture* (1961) et *Eichmann à Jérusalem* (1966).

<sup>1852</sup> Bernhard Schlink, *Le Liseur*, traduit par Bernard Lortholary, Paris, Gallimard, Coll. Du monde entier, 1996.

<sup>1853</sup> Ce syndrome désigne un phénomène qui a pu être observé chez de nombreuses personnes enlevées. Les otages partageant longtemps la vie de leurs geôliers développent une empathie, voire une sympathie, ou une contagion émotionnelle avec ces derniers. Il s'agit d'un aménagement psychologique d'une situation hautement stressante dans laquelle l'agressé s'identifie à l'agresseur d'où naît ce paradoxe.

et pour les autres. L'héroïsme dans l'œuvre de Bernhard Schlink devient un rachat chez DVC, la lettre intacte, figée à sa place à travers les années en témoin.

Le roman respecte aussi la construction post-décès du père Cauwelaert. Le narrateur raconte la vie d'une femme grabataire et la rachète face à sa petite fille. La narration se fait en vingt-quatre heures, capables de raviver la mémoire d'une personne sur le point de mourir. Le narrateur, le temps d'un repas, trace les traits héroïques de la vieille Ilsa. Il la fait renaître alors qu'elle meurt en fin de journée, avant que la décision de la débrancher ne soit prise par Marianne, sa petite fille.

L'écriture romanesque de DVC s'intéresse à tous les événements historiques, économiques et scientifiques qui sont captés, enregistrés pour en faire une histoire. C'est une inscription à double sens : l'Histoire réécrite par le narrateur, d'un point de vue individuel et personnel, et cette histoire-là réinscrite dans l'Histoire comme un témoignage et un questionnement pour les générations à venir.

« Pourquoi écrit-on des romans ? » c'est une question qu'il faut poser afin de connaître la motivation première d'un écrivain. Or avec DVC cette question ne doit même plus se poser parce qu'en connaissance de cause, l'écrivain cherche à réécrire, instruire, toucher, fasciner, plaire, mais surtout faire naître une réalité : le livre s'impose et devient un objet autonome, produit par son environnement, son contexte, les circonstances de sa mise au monde.

DVC est un écrivain global, un chercheur en quête de la vérité, en recherche de l'identité profonde de l'être, mais aussi, il est à la poursuite de l'écrivain à venir, en devenir, en éternelle métamorphose.

Imprégné par les lectures des autres écrivains, par les expériences scientifiques fascinantes ayant des résultats intrigants et incroyables, DVC fraie sa voie au cours d'une trentaine d'années pour passer de l'écrivain du fantastique à l'homme de lettres scientifique et au vulgarisateur de sciences. L'aboutissement de ses travaux est une théorie de l'impossible qui touche à plusieurs domaines : la vie, l'intelligence, la santé, la création. Cette théorie montre les capacités du génie chez l'être humain et ouvre la voie aux capacités décuplées de l'inconscient.

Se fondant sur la physique cantique<sup>1854</sup>, DVC démontre que la création est un état de lâcher-prise qui permet à l'homme d'accéder à des pouvoirs ignorés du corps et du mental. Des hommes normaux, en laissant libre cours à l'inconscient, deviennent capables de composer, de peindre, de créer même. Créer, recréer, se recréer est possible parce que l'homme est créateur par nature. Il suffit d'y croire.

---

<sup>1854</sup> Un lien existe entre la conscience et la physique quantique car « La conscience participe à la définition de notre existence ». Stuart Hameroff et Roger Penrose montrent à travers leurs études, l'implication des lois quantiques dans le fonctionnement cérébral et la genèse de la conscience. Cette implication permet un rapport avec le monde aussi bien qu'avec soi. Cette théorie est expliquée dans le livre intitulé *Consciousness in the universe*. La conscience, selon ces physiciens, émerge à partir de mécanismes physiques conventionnels en suivant les principes de la nécessité adaptative. La conscience serait une qualité séparée des actions physiques et elle serait produite par une combinaison de processus physiques « discrédités » qui obéissent à des lois qui ne sont pas encore comprises ni dévoilées. Ces savants concluent que la conscience est un motif intrinsèque à l'univers.

La vision panoramique que nous venons d'esquisser sur l'ensemble des romans a permis de mettre en évidence une évolution tant au niveau de l'auteur que de la forme de ses œuvres. Ce qui paraît étrange, c'est de voir que plus l'auteur avance (en âge, en expérience, en technique), plus le roman semble tendre vers un retour à l'origine du temps, de l'histoire, de l'amour, de la vie. Les mots cherchant alors à être comme images ou témoins d'une naissance...

Aussi, pour clore nos réflexions sur le massif romanesque et la naissance dans l'écriture, nous allons considérer la création romanesque comme celle d'un espace : le roman généré devient à son tour matrice car il est un miroir qui multiplie, par le langage et l'écriture, les possibles de la vie. Tout un univers romanesque, né dans l'écriture.

## **CHAPITRE 3**

### **Un roman-espace**

### CHAPITRE 3 : Un roman-espace

*Aucun processus de création esthétique ne semble pouvoir se concevoir en dehors d'une spatialisation, toute œuvre étant regard, point de vue, vision à partir d'un point, rapport d'un objet à un sujet, selon cette dynamique qui, pour Arthur Schopenhauer, structure toute présentation.*<sup>1855</sup>

Tout au long de notre recherche, nous avons étudié les caractéristiques de l'univers romanesque de DVC, fait de mots<sup>1856</sup>, de textes, d'intrigues, construit à partir de canevas particuliers, animé par des personnages et leurs histoires. Il est conçu tel un miroir, à la fois de l'univers intérieur (imaginaire) de l'écrivain et du monde extérieur, et prend racine en eux deux. C'est pourquoi nous avons toujours analysé côte à côte, l'œuvre et son créateur, dans ce rapport qui les fait mutuellement exister.

Pour Vauvenargue, l'expérience subjective et la vie intérieure de l'auteur sont des conditions de l'écriture. Pour Charles Mauron, le personnage central est le Moi de l'écrivain. Quant à Virginia Woolf, elle confirme que l'écrivain est « le produit de la civilisation qu'il décrit. »<sup>1857</sup>

C'est la vie qui crée tout écrivain, et celui-ci, à son tour, recrée la vie. L'écriture est en cela une réécriture de la vie. Une réécriture subjective, personnelle, unique.

*L'écriture est avant tout la marque de l'esprit et de la valeur de l'auteur, manifestation de sa pensée toujours en mouvement et d'une énergie intérieure toujours renaissante. La pensée est d'abord dialogue, avec soi-même. Se connaître, c'est connaître l'homme et cette connaissance, fondement de tout discours moral, passe d'abord par un retour sur soi.*<sup>1858</sup>

Les procédés d'écriture reflètent ce besoin de se connaître en écrivant. De nombreux contrastes tels que noir/ lumière, voyant/ mal voyant, ainsi que toutes les contradictions ou antinomies présentes dans les romans montrent ceux-ci comme un lieu où le personnage se cherche et se découvre. Il fait connaissance avec l'intérieur de lui-même. Dans *Jules*, le personnage dit : « *J'étais quelqu'un de bien, dans le noir. Là, j'ai du mal à me reconnaître.* »<sup>1859</sup>

Cette écriture, outil de la connaissance de soi, nous en avons suivi la genèse, expliqué le déploiement et le mode de fabrication. Il nous reste, dernière étape, à l'étudier dans son mouvement, son aspectualisation et son corpus, c'est-à-dire dans sa façon de créer de multiples espaces et, au final, tout un univers.

---

<sup>1855</sup> Juliette Vion-Dury, *Le Retour au principe de la création littéraire*, Paris, Éditions Classiques Garnier, 2009, p. 13.

<sup>1856</sup> Nous parlons d'univers de mots parce qu'il existe pour chaque écrivain des mots personnels, ou particuliers. Virginia Woolf explique : « Un écrivain, plus qu'un autre artiste, a besoin d'être un critique, parce que les mots sont si ordinaires, si familiers qu'il doit les tamiser, les passer au crible, s'il veut qu'ils durent ». *Op. cit.*, Virginia Woolf, *L'Art du roman*, p. 203. Dans ce sens, être un critique signifie sélectionner et personnaliser pour le mieux son langage.

<sup>1857</sup> *Ibid.*, p. 125.

<sup>1858</sup> Carole Dornier, « "L'homme vertueux dépeint par son génie", Figures de l'auteur chez Vauvenargues », in : Gabrielle Chamarat et Alain Goulet (dir.), *L'Auteur*, Caen, Presses universitaires de Caen, 1996, p. 53.

<sup>1859</sup> *Op. cit.*, DVC, *Jules*, p. 133.

3.1.1. *À la source*

Plusieurs facteurs jouent un rôle à chaque étape de la création romanesque. Le point de départ dans cette entreprise inventive émane avant tout chez DVC d'une volonté de créer, d'un désir d'écrire. Il s'agit d'un acte voulu, réfléchi, prémédité et bien ancré au fond de son être, acquis par le biais d'un désir personnel et d'une éducation paternelle l'encourageant dans cette voie (voire même, la cultivant dans l'esprit de son fils dès sa tendre enfance.)<sup>1860</sup>

À ce facteur, grandissant avec l'écrivain au fil des années, s'ajoute une vision réaliste du monde, qui se déploie et permet au romancier de comprendre la nature de l'environnement où il évolue. Il forge ainsi sa vocation et sa force-désir à partir d'expériences multiples et des rencontres de natures différentes. Son regard sur le monde veut devenir parole, se matérialiser dans une œuvre. L'écrivain consent donc « *à perdre la faculté de percevoir immédiatement, pour acquérir le don de fixer plus durablement ce qui fuit.* »<sup>1861</sup> Échecs, deuils, amours et réussites, empruntés à la vie réelle s'accumulent pour constituer à la fois des matériaux servant la fiction et, en retour, des stimulants pour affronter cette vie et lui faire face grâce à l'écriture. La part imaginative (fictionnelle-fantastique) se joint alors aux éléments précédents, afin de mettre à la disposition de l'auteur-créateur un outil qui l'aide à s'échapper du réel, à pouvoir agir sur lui, le mystifier et le transformer.

Mais, en aval de tous ces éléments qui se réunissent afin que naissent les romans, un facteur primordial et primaire occupe une place importante chez DVC : l'émotion. L'écriture cauwelaertienne, est irriguée d'émotion. L'amour, l'humanisme, le pardon, la tolérance, ou même le repentir, sont des émotions qui animent- vivifient les romans et leur donnent leur ligne d'écriture. Ils se transforment en mots, en histoire.

La source de toutes les histoires cauwelaertiennes est tout simplement l'amour. L'amour est d'ailleurs le vrai motif pour une évolution humaine, une re-naissance. Aimer permet de retrouver le bonheur, le succès et le désir de vivre. Le personnage de *Jules* s'extasie :

*J'ai compris que le destin m'avait simplement apporté ce que j'avais demandé. Retrouver un sens à ma vie. Inverser la spirale de l'échec, reprendre confiance dans mon savoir et mes idées. Rompre avec le confort amer des illusions perdues.*<sup>1862</sup>

Le désir d'être créateur est le désir qui motive toute action du protagoniste. La naissance-renaissance, le thème cauwelaertien principal, est un cri d'amour pour la vie, pour autrui et pour l'éternité. Et c'est un

---

<sup>1860</sup> Virginia Woolf écrit : « Personne ne trouve étrange que vous disiez qu'un peintre doit apprendre son art, ou un musicien, ou un architecte. Il en est de même pour un écrivain. Car l'art d'écrire est au moins aussi difficile que les autres arts. » *Op. cit.*, Virginia Woolf, *L'Art du roman*, p. 189.

<sup>1861</sup> Jean Starobinski, *L'œil vivant*, Paris, Gallimard, 1999, p. 12.

<sup>1862</sup> *Op. cit.*, DVC, *Jules*, p. 191.



éternel retour parce que la séparation, le départ, ou même l'absence est une coupure dans l'amour existant, entre l'écrivain et son entourage, ses personnages, ses histoires, ses livres.

Le massif cauwelaertien, tel que nous l'avons désigné, est donc constitué de ces quatre éléments (l'amour, l'humanisme, le pardon, la tolérance) qui ont participé à sa création et ont mené à sa naissance. Ces éléments entrent dans la matière même du massif une fois qu'il prend forme. Ainsi les romans de DVC constituent-ils de vrais espaces d'imagination, d'émotion et de réflexion sur la vie.

Si tout processus de création littéraire s'inscrit dans le cadre d'un rapport avec le monde, l'environnement et l'être, les romans de DVC forment une enquête sur ce rapport. La thématique de la naissance prend ses racines dans le désir de connaître : connaître son origine mais connaître aussi la vérité (sur la vie et sur la mort).

Les romans constituent un espace. Or cet espace est mouvance, riche de forme et de vie. Il permet de comprendre DVC, parce qu'il forme un prolongement de son être. Non seulement il est le lieu où se situe l'action, mais aussi la scène qui épouse les exigences du drame, qui change selon les contraintes narratives. Il n'est pas un lieu unique mais multiple, parallèle et éclaté où la chronologie s'efface et le devenir de l'être se féconde.

Si l'on a recours à la géocritique, qui selon Bertrand Westphal, renseigne sur le rapport que les individus entretiennent avec les espaces dans lesquels ils vivent et se meuvent, nous constatons que le rapport que DVC entretient avec ses romans est un rapport de contenance et de nostalgie. – Il se meut à travers ses romans. DVC écrit dans *Le Père adopté* :

*Je griffonne ces lignes sur ma vieille table en noyer patinée par quarante ans d'écriture, tandis que nous vivons peut-être, cette maison et moi, nos dernières heures communes. Cet après-midi, j'irai dégager la forêt vierge du jardin pour les visiteurs de l'agence immobilière. C'est mon ultime lieu d'enfance. Le reste, vendu, détruit, remplacé, n'existant plus que dans mon souvenir, ne craint pas l'usure, l'abandon, les changements de voisinage*  
...<sup>1863</sup>

Le lieu de création, est le lieu d'enfance, de tranquillité et d'insouciance. La table, cet endroit usé, porteur de souvenir, est vivante. Elle est emplie par la présence qui lui donne sens. Gaston Bachelard explique : « *La fonction d'habiter fait le joint entre le plein et le vide. Un être vivant emplit un refuge vide. Et les images habitent. Tous les coins sont hantés, sinon habités.*<sup>1864</sup> Et les lieux sont hantés par les images et les personnes qui les traversent, tels les romans qui fixent les existences et les ressassent.

Le lieu de création continue à exister dans le roman, sur le papier, même si un jour, il sera rasé.

Ce qui intéresse dans un lieu c'est la perception portée par l'ensemble des sens qui reçoivent l'information et l'élaborent mentalement afin de guider le percepteur à retrouver l'état de tranquillité d'origine. Ainsi, en contribuant à l'orientation de l'individu dans l'espace (l'espace des souvenirs et des

<sup>1863</sup> *Op. cit.*, DVC, *Le Père adopté*, 2008, p. 72.

<sup>1864</sup> Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1987, p. 133.

images), les sens acquièrent une importance particulière. « *La polysensorialité exerce un impact important sur le sujet dans son procès de présentation du contexte dans lequel il se meut.* »<sup>1865</sup> Il s'agit notamment de la vue et de l'ouïe chez DVC.

Dans *Corps étranger*, le personnage-écrivain raconte :

*Des nuits durant, à l'internat du Cap- Ferrat, j'avais construit mentalement ce garage abandonné au nord de l'île, j'avais raturé des dizaines de pages pour essayer de le décrire avec le plus de précision possible, et à présent ce décor est là, devant moi, dans une boîte en bois bleue fermée par une plaque de plexiglas. Tous les recoins, tous les outils, tous les détails que j'avais évoqués : l'océan sur les carreaux sales, la perspective au loin des maisons roses, le calendrier au mur avec sa pin-up [...] Tout est là, reproduit à l'échelle 1/18, la taille de la Chevrolet sur cales [...]*<sup>1866</sup>

Le roman, grâce aux images et à la rêverie qu'il évoque, donne naissance à un lieu miniature. Il donne naissance à une image léguée au lecteur, qui la reçoit et la matérialise. Les romans de DVC sont des miniatures. Et Gaston Bachelard de dire :

*Ainsi le minuscule, porte étroite s'il en est, ouvre un monde. Le détail d'une chose peut être le signe d'un monde nouveau, d'un monde qui comme tous les mondes contient les attributs de la grandeur. La miniature est un gîte de la grandeur.*<sup>1867</sup>

### 3.1.2.- Du regard à l'idée, puis à la création

DVC écrit : « *Pour tenter d'y voir clair, on a parfois intérêt à fermer les yeux.* »<sup>1868</sup> Chez lui, le regard est appréhendé selon l'acception suivante : regarder c'est « considérer avec attention »<sup>1869</sup> Or, afin d'être suffisamment attentif pour saisir le sens profond des choses, nous ne devons pas nous arrêter aux seules apparences et aux limites physiques ou concrètes des objets visibles. Nous devons, au contraire, nous absorber en nous-mêmes, en une solitude et une immersion totale qui nous permettent de transpercer les objets ou au moins, d'y déceler l'invisible et le caché. Alors se dessine un sens qui explique l'objet et éclaircit le mystère qui l'entoure.

Jean Starobinski confirme l'idée de Maurice Blanchot en écrivant :

*L'accès à l'idée, dont le nom même renvoie à l'acte de voir, est « comme une vue affranchie des limitations de la vue. »*<sup>1870</sup>

<sup>1865</sup> Khalid Zekri, « Bertrand Westphal, La Géocritique. Réel, fiction, espace », *Itinéraire*, 2012-3 / 2013, p. 169- 173, [www.itineraires.revues.org](http://www.itineraires.revues.org)

<sup>1866</sup> *Op. cit.*, DVC, *Corps étranger*, p. 191- 192.

<sup>1867</sup> *Op. cit.*, Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, p. 146.

<sup>1868</sup> *Op. cit.*, DVC, *La Nuit dernière au XVI<sup>e</sup> siècle*, p. 72.

<sup>1869</sup> *Le Petit Robert de la langue française*, 2007, p. 2049.

<sup>1870</sup> *Op. cit.*, Jean Starobinski, *L'œil vivant*, p. 15.

Et Léonard de Vinci a écrit :

*L'œil, appelé fenêtre de l'âme, est la principale voie par où notre intellect peut apprécier pleinement et magnifiquement l'œuvre infinie de la nature ; l'oreille est la seconde et elle emprunte sa noblesse au fait qu'elle peut ouïr le récit que l'œil a vu.*<sup>1871</sup>

C'est avec tous ses sens que l'écrivain DVC découvre le monde pour le déstructurer puis l'exposer. C'est pourquoi, avant d'apparaître au lecteur comme une vue d'ensemble, cet univers fictif se prête de même à une saisie à travers tous les sens, de façon séparée, fragmentaire.

Dans *On dirait nous*, le personnage confond deux niveaux de réflexion : il confronte deux regards (ce qu'il pense au départ en tant qu'allocutaire, et ce que son locuteur veut dire par sa parole). Les répliques s'apparentent à des fragments qui favorisent l'ambiguïté jusqu'à ce que la dernière phrase permette d'opter pour une signification précise :

*J'ai repris une tranche, malgré moi. Le cake était à la fois lourdingue et addictif. Et il n'était pas aux olives. Ce qui en tenait lieu avait un curieux goût de champignon et de cannelle.*

- *Qu'en pensez-vous ?*

*Je me suis douté qu'il ne sollicitait pas mon avis sur la recette de son gâteau, mais sur celle de la réincarnation à la tlingite. J'ai dit :*

- *C'est original. Et ça marche ?*

- *Dans 80% des cas, d'après les statistiques publiées par Stevenson. Mais il faut que la famille d'accueil soit d'accord. La réincarnation n'est pas un viol, c'est un consentement mutuel.*<sup>1872</sup>

En effet, non seulement l'écrivain perçoit l'univers avec les sens, mais il le perçoit même avec les sens<sup>1873</sup> qu'il donne à ses représentations. D'ailleurs Pierre Ouellet écrit à ce sujet :

*On voit que les liens sont tendus et contradictoires entre la vision et la diction, la perception et l'énonciation, le voir et le dire, le montrer et le parler – sans doute parce que c'est là que résident deux des paradoxes ou des apories qui fondent l'énonciation littéraire et les discours figuratifs au sens large.*<sup>1874</sup>

Pour DVC, il ne s'agit pas seulement de percevoir<sup>1875</sup> mais surtout de concevoir<sup>1876</sup>. De là, on comprend que voir consiste à dessiner le non-vu, sans se limiter et que voir c'est également s'apercevoir<sup>1877</sup> de ce qui se présente facilement à nos yeux. Jean Starobinski dans le chapitre « Voile de Poppée » de *L'œil vivant*, explique :

---

<sup>1871</sup> Léonard de Vinci, *Les Carnets*, tome II, trad. par L. Servicen, Paris, Gallimard, 1942, p. 189.

<sup>1872</sup> *Op. cit.*, DVC, *On dirait nous*, p. 45.

<sup>1873</sup> Sens : signification et non pas sensation.

<sup>1874</sup> Pierre Ouellet, *Poétique du regard, Littérature, perception, identité*, Limoges, PULIM, 2000, p. 26- 27. Pour revenir aux deux « apories » évoquées par Pierre Ouellet. Il explique : « La première aporie est liée à la nature même du langage sur laquelle la littérature fait porter une bonne part de ses enjeux. [...] Elle concerne le fait que les formes d'expression du langage sont temporisantes. » (p. 27). La deuxième réside dans « les formes de contenu des langues » qui sont « spatialisantes ». Dans la conversion de l'espace en temps ou du temps en espace résident la singularité de l'individu et sa propre perception.

<sup>1875</sup> Saisir par la perception ou comprendre, parvenir à connaître. *Le Petit Robert de la langue française*, p. 1856.

<sup>1876</sup> Former, avoir une idée une représentation. Et ce verbe signifie aussi : former un enfant dans l'utérus. *Ibid.*, p. 494.

<sup>1877</sup> Leibniz distingue à juste titre l'acte de percevoir et celui de s'apercevoir, dans sa forme non réfléchie et non réciproque. Gottfried Wilhelm Leibniz, *Nouveaux essais sur l'entendement humain*, Paris, Garnier-Flammarion, 1966, p. 112.

*Il y a dans la dissimulation et dans l'absence, une force étrange qui contraint l'esprit à se tourner vers l'inaccessible et à sacrifier pour sa conquête tout ce qu'il possède.*<sup>1878</sup>

Le thème du caché et du dissimulé est très présent dans les romans de DVC et les thèmes du mensonge et du masque sont en relation avec la question de l'identité, du double et de l'Autre.

Ne pas apparaître tel que l'on est, refuser d'offrir à l'appréciation d'autrui les imperfections de son être, c'est masquer cet « être », se dissimuler. Nous pensons que chez le personnage cauwelaertien, le fait de se masquer constitue une opération de maturité de l'identité, une sorte d'alchimie, l'accession à une personnalité, à une identité nouvelle souhaitée, tout en ayant le souci de cacher sous de fausses apparences ce qu'il ne veut pas divulguer.<sup>1879</sup>

Dans *Double identité* par exemple, l'héroïne Liz ne se dévoile que dans les trois dernières pages, permettant au lecteur de comprendre qu'elle n'est pas celle qu'il croyait tout au long du roman. Elle dit : « *Seule compte la réalité que nous allons créer à partir de nos fictions.* »<sup>1880</sup> Nous avons écrit précédemment :

*DVC affabule des histoires où les personnages affabulent aussi : ils sont des imposteurs, développent des lubies. Il s'agit d'un double mensonge dans ses romans. Mais la mystification chez DVC, au lieu de tromper le lecteur sur la personnalité de l'auteur, dévoile sa réalité profonde.*<sup>1881</sup>

L'étude avec Hyperbase confirme cette idée puisque le « lemme » « autre » est utilisé 634 fois dans les romans, avec un nombre d'occurrences relativement grand du lemme « mensonge » (44 fois) et « double »<sup>1882</sup>, de même que les lemmes « cacher », « secret », « invisible » signent 171 occurrences.

Maurice Couturier a écrit :

*L'auteur projette dans le texte des images plus ou moins fidèles de lui-même, il les éparpille entre les différents actants, tels des moi parcellaires, invitant le lecteur à s'identifier à son tour à chacun d'eux. L'écriture se conçoit alors comme un processus de fuite et d'évitement par lequel l'auteur cherche à assumer sa loi sur le lecteur et à lui interdire l'accès à son for intérieur.*<sup>1883</sup>

Le personnage qui renaît ou qui se métamorphose, se trouve dans l'obligation de cacher ce qui lui arrive. Dans tous les romans, le protagoniste cache sa vraie identité et n'ose pas avouer sa vérité aux autres. Roger Croutin explique dans *Les Vacances du fantôme* :

*Mais à l'instant même où j'essaie d'énoncer la situation, je me rends compte que c'est impossible. Si je lui explique avec la voix d'Antoine, le regard d'Antoine, que je ne suis pas Antoine, elle va me croire fou, c'est tout. Et si jamais cette métamorphose est définitive, si vraiment je suis condamné à être cet homme pour le restant de ses jours, à quoi bon gâter d'entrée mon existence ?*

<sup>1878</sup> *Op. cit.*, Jean Starobinski, *L'œil vivant*, p. 9.

<sup>1879</sup> En littérature, le masque est par exemple dissimulation de la condition sociale d'origine : c'est le cas d'un personnage comme Julien Sorel, dans *Le Rouge et le Noir* ; le masque peut donc servir, par exemple, à dissimuler sa peur, à cacher un amour coupable, à favoriser les conditions de la sexualité, à protéger des intérêts, etc.

<sup>1880</sup> *Op. cit.*, DVC, *Double identité*, p. 204.

<sup>1881</sup> *Op. cit.*, Mariane Bitar, *La Naissance dans l'écriture dans Les Vacances du fantôme de Didier van Cauwelaert*, p. 100.

<sup>1882</sup> Cf., Annexe J, Divers résultats sur *Hyperbase*, (mensonge, caché, secret), p. 593- 594.

<sup>1883</sup> Maurice Couturier, *La Figure de l'auteur*, Paris, Seuil, 1995, p. 22.

Le « masque »<sup>1884</sup> pris par l'auteur, par l'intermédiaire de la fiction interposée, tombe petit à petit laissant apparaître un être nouveau, non l'homme social, mais le Moi- créateur.

Le roman lui-même est un récit à la poursuite d'une vérité cachée<sup>1885</sup> que le narrateur cherche à élucider. Il est une question sur l'identité du personnage, et de l'être humain. En l'occurrence, il est un regard posé sur la vie afin de comprendre son sens et de trouver une explication pour toute existence ou, tout simplement, lui trouver une raison d'être. Et cette quête prend du temps, laissant régner une part de mystère sur l'histoire, du début jusqu'à la fin.

Hermann Broch affirme ceci :

*Faire un bon travail, c'est, à l'intérieur du travail d'écriture du roman, dépeindre tel qu'il est un morceau du monde extérieur ou intérieur.*<sup>1886</sup>

L'œuvre de DVC correspond-elle à ce type de réalisme en littérature ? Pas tout à fait parce qu'entre regard et création, on trouve chez lui le déploiement de tout un espace, comme une nébuleuse d'idées créant un univers. DVC, loin de dépeindre un morceau du monde « tel qu'il est », le déguise, le transforme en fonction de l'affect qui le travaille au moment de la création ou de l'affection qui accompagne le vécu de ce morceau du monde. Hermann Broch explique :

*Y<sup>1887</sup> rencontre-t-on un monde tel qu'il est effectivement ? Non, de ce monde, le lecteur, l'auteur n'ont que faire, n'est-il pas déjà présent de toute façon ? Un processus de refonte s'est automatiquement accompli, il est né un monde tel qu'on désire ou redoute qu'il soit (ce qui signifie ici la même chose, car l'un et l'autre sont beaux).*<sup>1888</sup>

La vision de l'auteur filtre le monde perçu et le présente au lecteur tel qu'il l'a perçu, à travers le prisme de son regard et son interprétation personnelle des faits.

Alain Goulet, au sujet de l'auteur, en donne la définition suivante, dans l'avant-propos de son livre *L'Auteur*, en écrivant :

*Auctor, il est étymologiquement celui qui augmente, fait croître, et aussi, en droit, le garant d'une vente, garant donc de cette œuvre que le génie humain a ajoutée à la création.*<sup>1889</sup>

---

<sup>1884</sup> *Ibid.*, p. 59.

<sup>1885</sup> Jean Starobinski explique : « Les études concernent toutes, [...] les œuvres littéraires où s'exprime la poursuite d'une réalité cachée : une réalité provisoirement dissimulée, mais saisissable pour qui saurait la débusquer et l'appeler à la présence. » *Op. cit.*, Jean Starobinski, *L'œil vivant*, p. 16.

<sup>1886</sup> Hermann Broch, *Création littéraire et connaissance*, traduit de l'allemand par Albert Kohn, Paris, Gallimard, 1955, p. 224.

<sup>1887</sup> « Y » est un pronom personnel qui renvoie au roman. L'écrivain se demande si l'on rencontre, dans le roman, le monde tel qu'il est.

<sup>1888</sup> *Op. cit.*, Hermann Broch, *Création littéraire et connaissance*, p. 224.

<sup>1889</sup> Alain Goulet, *L'Auteur*, sous la direction de Gabrielle Chamarat et Alain Goulet, *op. cit.*, p. 7.

C'est cette dimension liée à la croissance, à l'augmentation, au profit et bénéfice qui nous intéresse ici et que nous essayons de mettre en évidence. L'auteur, fait croître une œuvre et donc la pensée humaine en déployant les sens (significations- interprétations) de ses écrits.

Réal Ouellet et Rolland Bourneuf affirment :

*Le roman apparaît ainsi comme l'instrument d'une multiplication de son auteur par lequel il s'accroît intérieurement, crée ses personnages avec les directions infinies de sa vie possible, suivant la célèbre formule de Thibaudet. Non seulement le besoin de doubler la vie d'un imaginaire, ou de la refaire, mais de la créer, constitue le mobile essentiel du romancier.*<sup>1890</sup>

### 3.1.3- La délivrance<sup>1891</sup>

DVC lui-même fait le rapprochement entre l'origine latine du mot livre et celle de liberté. Il écrit dans *Corps étranger* : « *Emportée par le sujet, elle me dit qu'en latin liber désigne la partie vivante de l'arbre, celle qui le fait grandir* »<sup>1892</sup>. C'est un corps vivant, en progression, qui vit.

Chaque livre est, en ce sens, une libération de l'auteur. Mais une libération de quoi ?

En écrivant, le romancier met inconsciemment en mot les complexes qui l'habitent, les images qui le travaillent et les histoires qui le hantent. Dans les deux autobiographies de DVC, nous avons souligné le deuil, les métaphores obsédantes, et explicité l'angoisse (les angoisses) qui sont des écueils face à la vie et des motifs pour l'écriture. Dans les romans fictifs, nous notons que les histoires racontées ont un rapport étroit avec la vie de l'écrivain et que les personnages sont des doubles fictifs représentant son Moi.

Pierre Ouellet écrit :

*La manière dont les textes littéraires donnent à voir ce dont ils parlent en le montrant, le peignant, l'exposant, met en lumière les mécanismes par lesquels tout énonciateur organise son discours en fonction d'un mode donné d'appréhension des états de choses par un sujet perceuteur, que définit un état sensitif, cognitif ou affectif particulier.*<sup>1893</sup>

Partant de là, chaque livre produit est une part de l'écrivain-perceuteur (et de sa vie) qui prend forme. C'est un nœud avoué. Ainsi, Œdipe, Narcisse, Enée, Orphée, tous ces mythes de la naissance du héros propres à DVC sont réactivés dans chaque roman dans le but de résoudre les conflits intérieurs. Or Juliette Vion-Dury affirme :

*En effet, selon Freud, la résolution réelle des conflits est impossible. Seule est accessible leur résolution symbolique, dont l'art est l'une des formes les plus hautes.*<sup>1894</sup>

---

<sup>1890</sup> *Op. cit.*, Roland Bourneuf et Réal Ouellet, *L'Univers du roman*, p. 211- 212.

<sup>1891</sup> Action de rendre libre, de délivrer et son résultat. En même temps : dernière phase d'un accouchement.

<sup>1892</sup> *Op. cit.*, DVC, *La Demi- Pensionnaire*, p. 111.

<sup>1893</sup> *Op. cit.*, Pierre Ouellet, *Poétique du regard, Littérature, perception, identité*, p. 92

<sup>1894</sup> *Op. cit.*, Juliette Vion-Dury, *Le Retour au principe de la création littéraire*, p. 30.

Verbaliser ou raconter ce qui, au fond de soi, constitue le nœud de la personnalité complexe de l'écrivain, permet de délivrer la personne, soit d'une culpabilité, soit d'un secret intime. *Le Père adopté* n'est-il pas « un cri d'amour », une demande de pardon, et une ré-adoption pour se racheter ? L'auteur en deuil révèle tout, en toute transparence, à son lecteur. Il recherche une rédemption, une absolution.

Dans le même sens, nous repensons à la dimension ludique dans la création de l'œuvre romanesque de DVC que nous avons analysée<sup>1895</sup>. La création des romans est une activité ludique. Et elle a pour but, outre le fait de donner jour à des textes narratifs et à des histoires fictives, de permettre avant tout, par le biais de cet aspect joueur, une délivrance.

Juliette Vion-Dury écrit :

*Comme l'enfant qui joue, le créateur invente un monde de fantaisie, intensément affectif et sérieux. Comme le jeu de l'enfant, sa création se distingue de la réalité. Et « de l'irréalité du monde de la création littéraire, il résulte des conséquences très importantes pour la technique artistique, car beaucoup de choses qui, en tant que réelles, ne pourraient pas procurer de jouissance, le peuvent tout de même, prises dans le jeu de la fantaisie. »*<sup>1896</sup>

Pour sa part, Johan Huizinga donne au jeu la définition suivante :

*Une action libre, sentie comme « fictive » et située en dehors de la vie courante, capable néanmoins d'absorber totalement le joueur ; une action dénuée de tout intérêt matériel et de toute utilité ; qui s'accomplit dans un temps et dans un espace expressément circonscrits, se déroule avec ordre selon des règles données et suscite dans la vie des relations de groupes s'entourant volontiers de mystère. »*<sup>1897</sup>

Si nous ne savions pas que cette définition est attribuée au jeu, nous pourrions croire qu'elle est donnée pour l'écriture, ou la lecture car « *tout romancier affabule, invente des situations, imagine des conversations, prolonge le jeu enfantin. »*<sup>1898</sup>

L'activité créatrice du monde fictif, en conséquence, est une activité qui peut inverser la réalité. Le créateur tire jouissance de ce qui lui fait mal ou le culpabilise, grâce à la manière avec laquelle il lui donne forme (son style et sa thématique). Les complexes les plus durs sont surmontés, résolus par la mise en mots.

La précédente étude génétique du roman cauwelaertien a montré le retour inconscient des souvenirs dans les histoires fictives. Ceci est dû à un état second qui permet à des images marquantes de ressurgir lors du face-à-face (ou tête à tête) avec la page blanche.

Nous constatons alors que le moment créatif des œuvres romanesques est un passage de la vie à la mort<sup>1899</sup> puis de la mort à la vie (sous une autre forme). L'écrivain, grâce aux idées, est emporté dans le monde des souvenirs, ou celui des images mentales. Il est donc capable de visualiser un univers qui lui est

---

<sup>1895</sup> Cf., Partie II, 1.2.2.

<sup>1896</sup> *Op. cit.*, Juliette Vion-Dury, *Le Retour au principe de la création littéraire*, p. 29.

<sup>1897</sup> Johan Huizinga, *Homo ludens- Essai sur la fonction sociale du jeu*, Paris, Gallimard, « Les Essais », 1976, p. 35.

<sup>1898</sup> *Op. cit.*, Mariane Bitar, *La Naissance dans l'écriture dans Les Vacances du fantôme de Didier van Cauwelaert*, p. 100.

<sup>1899</sup> Alexis Pelletier a dit : « L'écrit devient l'irréalisation verbale et fictive de la mort, autrement dit une expérience de résurrection idéale mais dont le récit est, consciemment pour l'auteur et à jamais, l'échec. », « Comment quelque chose ? », in : *Style et création littéraire*, édités par Joëlle Gardes Tamine, actes de la journée de la Sorbonne du 22 mai 2009, Paris, Honoré Champion, 2011, p. 96.

intérieur, fait de pensées et d'idées. Ensuite, comme un revenant (NDE), il recrée ce monde, avec ses mots, et en fait un lib(v)re<sup>1900</sup> - roman. C'est pourquoi ce moment de création s'apparente à la délivrance. Une extraction de l'œuvre se fait à partir de sa propre personne.

Sandra de Faultrier Travers écrit :

*L'œuvre achevée, état terminal et enceinte d'un temps déployé, celui du devenir-œuvre comme du devenir-auteur, ne peut être rapportée à ses états intermédiaires sans que l'on ignore que ses états constituent autant de menaces d'inachèvement, de frein, de désir prohibé, pour l'auteur dont l'existence n'est que conséquence, au sens juridique certes, mais surtout psychologique et social, de cet achèvement au double sens du terme, c'est-à-dire comme mort d'un processus de croissance et de vie à laquelle on accède porté par la séparation.*<sup>1901</sup>

Ainsi, la création d'espaces d'imagination et de réflexion (alimentés par une symbolique) dévoile une fois encore le phénomène du roman comme un parcours de l'auteur-personnage à travers un univers, son univers, à jamais inscrit dans et par l'écriture et le livre, entre naissance et immortalité.

## SECTION 2 : Le roman-miroir

Le roman est un miroir, cet espace qui renvoie son image à la personne qui le regarde, mais une image déformée ou vue de dos, et quoi qu'il en soit toujours à deviner. L'univers qui y est construit, a des points communs avec l'univers du lecteur (qui s'y reconnaît) et avec celui de l'écrivain.

Nous disons que l'image est « déformée » parce que chaque espace nous renvoie une image à comparer, une version virtuelle. Anne Chevalier explique :

*Nous l'avons dit, c'est le contraire, l'écriture n'a d'autre objet que de traduire « le livre intérieur de signes inconnus » qui est la vie de l'auteur vue de dedans. Il arrive qu'un écrivain projette sur sa vie les schémas de ses livres.*<sup>1902</sup>

Peut-on alors en même temps parler, par un effet métonymique, d'auto-portrait et d'auto-roman où auteur et roman seraient comme deux miroirs se faisant face ?

### 3.2.1- Le concept de « l'auteur "abymé" »<sup>1903</sup>

---

<sup>1900</sup> Lib(v)re: nous voulons désigner par la contraction des deux mots (- livre et -libre) le roman qui aide à libérer. Le livre qui permet de libérer la parole et de dévoiler le Moi de l'être.

<sup>1901</sup> Sandra de Faultrier-Travers, (Avocat), « L'Auteur après l'auteur », in : Gabrielle Chamarat et Alain Goulet (dir.), *L'Auteur*, op. cit., p. 175.

<sup>1902</sup> Anne Chevalier, « L'Ascèse de l'auteur », in : Gabrielle Chamarat et Alain Goulet (dir.), *L'Auteur*, op. cit., p. 105- 106.

<sup>1903</sup> Terme emprunté à Alain Goulet qui l'explique : « *Le prototype de l'auteur mis en abyme – risquons, par commodité, l'auteur " abymé " »*. Il s'agit selon lui du « narrateur-auteur, lui-même projection d'un auteur parvenu au terme de sa mue ». Alain Goulet, « L'Auteur " abymé " » in : Gabrielle Chamarat et Alain Goulet (dir.), *L'Auteur*, op. cit., p. 131.



Il s'agit là d'un auteur de roman, dans le roman dont il est un personnage. La mise en abyme de l'écrivain dans l'œuvre est un procès de l'écriture, de l'œuvre et de l'auteur. Chacun de ces éléments porte l'autre à la disposition du lecteur, en se complétant, en s'unissant puis en se distinguant.

« *L'auteur "abymé"* » explique Alain Goulet « *est donc une commodité expérimentale, simplifiée, permettant de conjurer le caractère complexe et indéfini du moi, et apte à fixer un trait particulier de soi.* »<sup>1904</sup>

Créer « l'auteur "abymé" » dans les romans, sert à donner un modèle réduit de l'écrivain, qui loin d'être complètement identique, se focalise sur des aspects particuliers et des traits spécifiques nécessitant, sciemment ou inconsciemment, un éclaircissement. C'est aussi, comme l'affirme Alain Goulet, « *un instrument de prise de conscience des processus et des circonstances à l'œuvre dans l'écriture.* »<sup>1905</sup>

*L'auteur « abymé » est le moyen de réunir sans les confondre ses moi et ses voix multiples (le poète, le diariste, le romancier, le philosophe, le musicien, le théoricien, le critique,...), d'exposer sa vie, son œuvre, ses sensations, ses pensées, sa culture et ses névroses, bref de publier réellement une somme.*<sup>1906</sup>

« *L'auteur "abymé"* » est introduit dans les romans cauwelaertiens, moins par narcissisme que pour s'interroger sur l'homme et sur l'écriture comme phénomène et acte.

*Au reste, l'auteur n'est guère qu'un médium possédé par son idée et un scribe qui ne sait ce qu'il dit ni où il va. Son livre se construit au hasard des rencontres et des événements quotidiens. Tout personnage, toute circonstance, se transforme en matériaux potentiels.*<sup>1907</sup>

Là encore, on voit bien que la raison d'être du roman est d'explorer « la nature humaine », d'aborder frontalement « l'énigme du moi »<sup>1908</sup>, de réfléchir sur l'homme.

Au delà de la quête de l'origine et de l'identité du moi, en introduisant dans ses romans des personnages-écrivains, DVC se trouve confronté à des questions plus profondes : comment et pourquoi devient-on écrivain ?

Sans expliciter cette question, la manière de faire naître le personnage-écrivain montre que selon DVC, l'homme devient écrivain quand il vit une situation hors du commun qui le touche, le trouble, et le pousse à vouloir en parler. Par exemple, l'amour peut en être une occasion, l'écrivain est alors une personne qui cherche à séduire l'être aimée<sup>1909</sup>, à la reconquérir et lui montrer fièrement son statut élevé et distingué.

Dans *Cheyenne* la quête de la séduction est visible dans cet épisode où Cheyenne, étonnée, « *pose son magazine, rejette sa mèche en arrière, et lance pour vérifier : - Tu me fais marcher ?* »<sup>1910</sup>. Puis le jeune écrivain en herbe pense :

---

<sup>1904</sup> *Ibid.*, p. 133.

<sup>1905</sup> *Ibid.*

<sup>1906</sup> *Ibid.*, p. 135.

<sup>1907</sup> *Op. cit.*, Gabrielle Chamarat et Alain Goulet (dir.), *L'Auteur*, p. 140.

<sup>1908</sup> Milan Kundera, *L'Art du roman*, Paris, Gallimard, « Folio », 1986, p. 35.

<sup>1909</sup> *Op. cit.*, DVC, *Cheyenne*, p. 38- 39.

<sup>1910</sup> *Ibid.*, p. 39.

*Peut-être avait-il (le livre) une chance, lui, de la séduire là où j'avais échoué. Elle fit non de la tête, sans se retourner, et disparut. [...]*<sup>1911</sup>

Aussi, après avoir défini les genres exploités dans les œuvres cauwelaertiennes, nous constatons que le choix du roman policier<sup>1912</sup>/ thriller et du roman de quête, donnent tous deux au roman l'aspect d'un parcours initiatique qui mène de l'ignorance (non connu), à la connaissance (le connu). En effet, l'enquête policière est, en ce sens, similaire à un retour aux origines.

*Tous deux ont transcendé cette impossibilité et accepté d'en passer par l'altérité pour enfin trouver (retrouver) leur identité véritable. La littérature se définit alors dans les figures d'Œdipe et d'Ulysse comme récit produit par le mouvement, l'enquête, le passage par l'altérité, le chemin de l'identité (nécessairement ?) perdue à l'identité retrouvée.*<sup>1913</sup>

En conclusion, c'est afin de comprendre la naissance de la création en lui que DVC, par un personnage « auteur "abymé" » qui met en scène l'acte créateur, s'interroge sur la mise en abyme vertigineuse des faits du réel dans la fiction, de personnages (en partie) inspirés de personnes réelles et d'un livre qui est en train de s'écrire. C'est en posant un regard virtuel sur cet univers, que DVC comprend mieux la création littéraire et son mystère. Alain Goulet écrit aussi :

*Parce que l'écriture relève pour une grande partie de l'inconscient, l'auteur « abymé » constitue un foyer interne précieux et mouvant de prise de conscience, une présence qui conjoint des matériaux hétérogènes tout en éclairant les intentions et les processus à l'œuvre, mais c'est un dispositif insuffisant, livrant un point de vue trop engagé, partial, empêtré dans son univers et ses problèmes, et donc qui doit être nécessairement contrebalancé et équilibré par le regard du lecteur, qui peut révéler l'auteur à lui-même, et s'approprier son œuvre, l'aider à « passer outre ».*<sup>1914</sup>

En effet, une telle démarche oblige à considérer une autre dimension : la présence, de l'autre côté, d'un lecteur « abymé » dans les œuvres cauwelaertiennes. La présence du lecteur correspond donc à un besoin de la part de « l'auteur "abymé" » pour modérer le regard subjectif sur son acte et son œuvre et c'est une manière de reconnaître, en miroir, l'existence d'un effet sur l'œuvre et le créateur dans un ensemble d'interrelations réciproques.<sup>1915</sup>

De là, le caractère du roman policier se trouve justifié chez DVC. Juliette Vion-Dury explique :

*Avec l'analyse, l'enquête policière partage cette autre caractéristique d'être un retour vers le secret de la vie et le secret de la mort. Toutes deux conduisent à un savoir sur le père, dont la figure se cache derrière celles de tous les meurtriers du genre, comme double origine : de la vie, de la génération et de la mort, de la castration.*<sup>1916</sup>

Qu'on le veuille ou non, un lien fort unit toujours l'écrivain à son œuvre, à sa vie et à la création. Jean-Pierre Néraudeau explique :

---

<sup>1911</sup> *Ibid.*

<sup>1912</sup> *Op. cit.*, Juliette Vion-Dury, *Le Retour au principe de la création littéraire*, « Les enquêteurs n'empêchent pas que la mort ait lieu, mais ils l'annihilent après coup par la révélation de la vérité et par leur propre survie. », p. 98.

<sup>1913</sup> *Ibid.*, p. 86.

<sup>1914</sup> *Op. cit.*, Gabrielle Chamarat et Alain Goulet (dir.), *L'Auteur*, p. 141.

<sup>1915</sup> Cela renvoie à nos précédentes analyses (Partie II, chap.1, section 1).

<sup>1916</sup> *Op. cit.*, Juliette Vion-Dury, *Le Retour au principe de la création littéraire*, p. 179.

*Il (Ovide) montre si bien leur interdépendance et leur interaction (l'auteur et son œuvre) qu'on peut se demander si la liberté virtuelle dont dispose l'œuvre n'est pas encore un signe de maîtrise de l'auteur qui l'a conçue. Mais qui se le demande, sinon le lecteur, qui a pour fonction d'exploiter les virtualités offertes par le texte et de les actualiser ?*<sup>1917</sup>

C'est une manière de construire l'auteur par son œuvre ou d'être vivant ou en osmose avec l'œuvre comme prolongement de la vie. Et quand l'auteur se fait narrateur, il raconte au présent l'histoire passée, il se visualise comme disloqué, comme en bilocation<sup>1918</sup>, comme revivant le moment déjà vécu et le revoyant. Le meilleur exemple à ce propos se trouve dans *Cheyenne* où le narrateur parle de l'adolescent (lui-même autrefois, DVC qui a rencontré Cheyenne la première fois) comme d'un être différent et le narrateur dit, dans plusieurs romans de DVC : « *Je n'étais plus le même homme.* »<sup>1919</sup>

La naissance d'une création a un lien avec le temps et donc avec la mort.

Dans son questionnement sur la mort, qui est à la fois intrigant et anxiogène, DVC aborde la vie comme une étape qui n'est pas encore vécue, susceptible d'être rattrapée dans l'avenir. L'espoir de se rattraper et de réussir existe et les personnages ont le droit à une deuxième chance, une vie après la mort et après leur vie<sup>1920</sup>. Cette vie permet donc aux personnages d'agir à nouveau en expérimentant une vie autre<sup>1921</sup>, la vie d'un autre.<sup>1922</sup> Ils peuvent connaître la fortune, revivre l'amour à côté duquel ils sont passés auparavant, sans vraiment s'en rendre compte, sans s'y accrocher et en profiter dans leur vie précédente.

Ce nouveau départ est marqué par une nouvelle donne ; en effet, les personnages peuvent désormais vivre en connaissant la valeur de la vie, parce qu'ils ont vécu la perte, la mort, la séparation des gens qu'ils aimaient sans même en avoir conscience.

### 3.2.2- La mimésis : parallélisme roman/ hors-roman

« *La création littéraire est mimésis* » selon Aristote.<sup>1923</sup> C'est dire qu'elle n'est pas tant un espace d'introspection que de rétrospection. Toute création artistique, à la fois conçue comme une personnalisation et un style, s'apparente alors au théâtre, ou plutôt à la dimension de l'oralité, à l'origine des autres arts.

---

<sup>1917</sup> Jean-Pierre Néraudau, « Ovide ou la difficulté d'être un auteur », in : Gabrielle Chamarat et Alain Goulet (dir.), *L'Auteur*, op. cit., p. 35.

<sup>1918</sup> Dans *Le Dictionnaire de l'impossible*, op. cit., DVC raconte l'histoire d'Yvonne-Aimée de Malestroit qui est capable d'être présente au même moment dans deux lieux différents, il s'agit de « la bilocation ». « Alors j'ai compris dans un éclair qu'elle se trouvait dans un état de bilocation, qu'elle était présente, en ce moment même, simultanément, dans la prison et dans le métro » raconte le père Labutte, (p. 74).

<sup>1919</sup> Op. cit., DVC, *Hors de moi*, p. 130, *La Nuit dernière au XV<sup>ème</sup> siècle*, op. cit. : « Sans vouloir vous flatter, vous n'êtes plus le même homme. » (p. 110) et dans *Double identité*, op. cit., l'héroïne, Liz dit à Steven Luz, après avoir fait l'amour : « Tu n'es plus le même homme. » (p. 110).

<sup>1920</sup> Nous faisons allusion au titre qu'il donne au roman *Karine après la vie*.

<sup>1921</sup> Sous une autre forme comme dans *La Vie interdite*.

<sup>1922</sup> Comme dans *Les Vacances du fantôme*.

<sup>1923</sup> Op. cit., Juliette Vion-Dury, *Le Retour au principe de la création littéraire*, p. 12.

Or le regard, ainsi que d'autres occurrences telles que « œil », « montrer », « scène », « théâtre », « regarder » sont abondantes dans les romans de DVC mettant en évidence l'influence du théâtre comme mises en scène (ou spectacles<sup>1924</sup>) dans ses romans.

Le vocabulaire lié à la vue compte 1638 occurrences. Les lemmes du verbe « voir » sont au nombre de 674 alors que ceux d'« entendre » sont de 171.

La mémoire visuelle est primordiale pour le développement du récit. Un portrait entier se condense en trois phrases et quelques lignes. Les grands traits sont peints sans préciser l'ensemble, les détails sont évités, la personne est examinée diligemment. Le lecteur ne garde d'elle que les gestes et les tics marquants, les traits globaux ainsi il lui est plus facile de s'identifier à elle.

Le regard est une surface miroitante où l'autre, un Narcisse en puissance, peut se voir, s'aimer, et renaître car il s'y voit libre de toute précision. L'œil est un lieu de naissance, en vie, « tapissé de vaisseaux et de veines »<sup>1925</sup> nourrissants et vitaux où l'être qui se reflète peut se créer sans modèle. L'œil est un utérus qui contient, une matrice qui englobe.<sup>1926</sup> Il est capable de percer l'impassible et d'imprimer des vues emboîtées, encadrées et sous divers angles.

Les yeux de l'auteur, du lecteur et du personnage s'entrecroisent en un même regard. Ils se connaissent et se reconnaissent dans le cadre d'un univers qu'ils créent en y participant.

Finalement, en introduisant certaines pratiques théâtrales reposant surtout sur le regard, DVC fait de l'œil du lecteur, la véritable matrice du récit, dans laquelle prend naissance l'image illusoire d'une fiction idéale. Alors, « *Le mouvement du retour, sous la forme du regard jeté en arrière en particulier, constituerait l'autre principe de la poïétique.* »<sup>1927</sup> Et c'est cette poïétique comme « faire » (selon son étymologie : poiein), qui crée un monde.

La mise en scène<sup>1928</sup> adoptée par l'écrivain ainsi que la *mimésis* qui efface la distance entre la fiction et la réalité font que le *topos* du *theatrum mundi* gagne en force dans les romans. Les romans cauwelaertiens deviennent des *costumbrismos*<sup>1929</sup>, représentatifs de l'époque et de la société contemporaines.

Le narrateur chez DVC représente l'auteur, dans certains gestes et paroles, et au-delà, l'auteur s'identifie avec d'autres auteurs ou artistes-pères, dans sa réflexion sur l'homme ou sur son temps, ce qui fait que la « *mimésis* » dépasse la personne d'un côté, et, en même temps, implique une position personnelle en lien avec ceux qui ont précédé.

---

<sup>1924</sup> Du latin *specto* donnant *spectaculum* : ce qui se présente au regard.

<sup>1925</sup> *Op. cit.*, DVC, *L'Apparition*, p. 174, avec microcirculation artérielle.

<sup>1926</sup> *Op. cit.*, Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, « œil ou regard sont toujours liés à la transcendance. », p. 170.

<sup>1927</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>1928</sup> La mise en scène évoque la duplicité de la vision et du regard : intérieur et extérieur (acteur, spectateur), dedans et en face.

<sup>1929</sup> *Costumbrismo* (de l'espagnol « *costumbre* », « coutume » en français) est un courant artistique. Il prétend faire des œuvres d'art, un reflet fidèle des coutumes et usages sociaux.

Le choix de la thématique de la naissance se veut donc à visée auto-fictionnelle. Les personnages-écrivains donnent naissance à des personnages-personnages d'une fiction dans la fiction, et à des personnages-lecteurs. Or tout ce monde fictif à l'intérieur du roman est mimétique de la situation de création dans laquelle DVC se trouve au moment de la genèse de son texte.

Nous remarquons à travers ses romans un désir d'être cru par le lecteur, bien qu'il sème le doute et n'élimine pas la possibilité de l'imposture. Le dédoublement des personnages et l'instabilité des pronoms personnels qui sont remplaçables (voire interchangeable) ainsi que l'existence du personnage-écrivain dans quasiment tous les romans, servent à rapprocher, et à dédoubler l'instance auctoriale - l'une interne au roman, l'autre externe en surimpression, vivant les mêmes moments, et partageant les mêmes émotions.

Ainsi en est-il de ce personnage-écrivain<sup>1930</sup> qui prend le relais pour clore son roman enchâssé dans le roman – *Cheyenne*<sup>1931</sup>, ou qui commente la situation de l'écrivain qui écrit le dernier mot – *Un Aller simple*<sup>1932</sup>, ou qui pose son manuscrit fini sur le bureau – *La Vie interdite*.<sup>1933</sup>

Or l'imposture est intrinsèque à la personnalité du protagoniste cauwelaertien qui reste à cheval entre le réalisme et la fiction et met en doute sa propre réalité, menant le lecteur à s'interroger sur l'objectif et l'étiologie<sup>1934</sup> de toute cette fiction mensongère.

Réussir à manipuler une personne pour qu'elle croie en notre propre pouvoir, est le résultat auquel l'auteur souhaite aboutir selon un travail d'écriture particulièrement recherché où le rôle du lecteur est essentiel et dont DVC reconnaît l'importance en dédicaçant son œuvre car « *Les noms de la dédicace rappellent que l'écriture peut devenir un don, que l'on peut écrire pour l'autre, nommé ou non, mais présent comme lecteur imaginaire ; cet autre, à la limite, fût-il soi-même.* »<sup>1935</sup>

### 3.2.3- Une part de soi- la part d'une vie

Pour DVC, l'œuvre artistique et son créateur ne font qu'un. Quand son personnage-auteur décide de mourir, il s'acharne sur son œuvre et la brûle pour qu'elle disparaisse avant lui. Du fond de sa détresse,

---

<sup>1930</sup> *Op. cit.*, Otto Rank, *Le Mythe de la naissance du héros*, p. 17 « Rank laisse implicite ce qu'il dit clairement ailleurs : que le héros est le représentant et le double de l'artiste », il rajoute en note, à la même page : « La tension dans Le Mythe entre le héros dont la naissance et la carrière sont extraordinaires et le héros auquel tout le monde peut s'identifier en vertu d'être seulement né devient, dans les écrits ultérieurs de Rank, le thème central du dualisme individu-collectivité : le héros-artiste défini à la fois par la séparation de la foule et par son rôle comme son meilleur représentant et moi-idéal. »

<sup>1931</sup> Cheyenne (la personne) devient un livre et dans les dernières pages on sait que le personnage-auteur, arrive à la fin de son roman. La fin du roman fictif coïncide avec celle du roman réel.

<sup>1932</sup> Aziz, dans les dernières pages, finalise le roman *Un Aller simple* qu'il a commencé à rédiger en collaboration avec Schneider.

<sup>1933</sup> Guillaume Peyrolles dépose sur le bureau son roman qui est à peine terminé.

<sup>1934</sup> Notons le sens de ce mot en littérature : on l'emploie pour un récit qui vise à expliquer par certains faits (réels ou mythiques) des origines, la signification d'un nom, etc.

<sup>1935</sup> *Op. cit.*, Juliette Vion-Dury, *Le Retour au principe de la création littéraire*, p. 10.

Yannis, quand il perd son amour, considère que son roman n'a plus de valeur. Il est le seul à avoir le droit de lui donner vie ou de la lui ôter.

*Il retourne au salon, se rue sur le bureau, fracasse son ordinateur, puis il ouvre le tiroir où il a mis sous clé mon manuscrit en souffrance. Il l'emporte à la cuisine. Il le jette dans l'évier, l'arrose d'alcool et gratte une allumette.*<sup>1936</sup>

Le narrateur est aussi bien le géniteur que le propriétaire d'une histoire. L'arbre dit « mon manuscrit » en désignant le manuscrit dont il est l'objet et dont il est personnage. Donc, les trois instances accèdent au même niveau et sont égales selon la construction que propose DVC. L'auteur est à la fois narrateur puis personnage. Le sujet et l'objet d'une œuvre sont tous les deux ses propriétaires. Le roman, qui est regard sur le monde, est aussi regard du roman sur le roman.

Le personnage écrivain, qui est aussi le sujet, s'exprime selon deux niveaux intra-diégétiques : celui du roman écrit par DVC, et celui du roman écrit dans le roman de DVC par le personnage écrivain.

Nombreux sont les personnages qui naissent de l'écriture dans les romans de DVC. L'enfant qui naît d'un livre, Richard Glen dans *Corps étranger*, Aziz dans un *Aller simple*, tous les écrivains fictifs de DVC, par l'écriture et le roman, arrivent à rallier deux mondes : celui des événements et celui de la narration, et à rejoindre par la seule écriture, l'éternité. L'évolution des personnages vers un personnage nouveau est une naissance-renaissance du personnage et de l'écrivain. La part de soi devient la part d'une vie d'autrui.

Otto Rank écrit : « *Les personnages du mythe sont toujours en train de devenir autrui ; la vie du héros est une série de séparations des mois dépassés.* »<sup>1937</sup>

La métamorphose du personnage est possible avant tout grâce au désir fort d'être un autre, au souhait d'échapper à sa condition pour améliorer sa vie et d'échapper à la mort qui le menace.

Cette métamorphose s'inscrit dans le cadre du roman familial. Elle se manifeste par le fait de ne plus être soi, de se renier et en l'occurrence, de ne plus être le fils de ses parents. Thèmes récurrents dans les romans de quête, de jeunesse ou d'initiation, dont nous avons parlé, où les personnages-Moi prennent vie.

La métamorphose tantôt physique, tantôt intérieure (fait d'une maturation ou d'origine psychologique) des protagonistes leur permet d'accéder, à la fin du processus, à une connaissance de leur Moi intérieur.

Chez DVC, la métamorphose est méliorative. Elle permet au personnage de se dépasser et de devenir créateur (écrivain lui aussi).

Dans tous les romans, la naissance finale a lieu après le franchissement de plusieurs étapes initiatiques. Par exemple, le personnage reconnaît tout d'abord l'amour, ensuite il fait face à la mort et finalement s'interroge sur la raison d'être et sur le sens de l'existence. Quand il retourne aux origines et affronte la

---

<sup>1936</sup> *Op. cit.*, DVC, *Le Journal intime d'un arbre*, p. 125.

<sup>1937</sup> *Op. cit.*, Otto Rank, *Le Mythe de la naissance du héros*, p. 16.

mort, il renaît. Dans le dernier roman de DVC, *On dirait nous*, qui porte sur la réincarnation, Soline, le personnage féminin explique :

- Pour fabriquer un tambour, à quinze ans, elle a tué un daim et coupé un cèdre jaune. Mais quand elle t'en parle, ce n'est pas le fait de donner la mort, au contraire. C'est l'animal et l'arbre qui donnent leur vie pour créer le tambour dans lequel ils se réincarnent.

Elle a marqué un silence. J'ai cru que c'était pour faire un sort au verbe réincarner, mais elle a repris :

- D'après ce qu'elle m'a dit, les vivants et les disparus sont reliés par le même champ vibratoire : un son particulier à chacun, mais qui a un besoin constant de se réorchestrer. C'est ça, la mémoire, pour un Tlingit. Il n'a pas le culte du passé : il est ses ancêtres.<sup>1938</sup>

La naissance du personnage est symboliquement décrite par la phrase qui suit, extraite du roman *Jules* où l'héroïne, Alice, explique :

*Dans l'immédiat, ça me fout le cerveau en jacuzzi et j'ai l'impression d'être expulsée de mon crâne par la montée des eaux.*<sup>1939</sup>

Tous les personnages qui peuplent les romans naissent de la conscience qui imagine et perçoit. Expulsés de l'imaginaire vers un papier, ils existent fictivement.

L'héroïne aussi renaît, elle devient « *la voix qui retrouve la vue* »<sup>1940</sup>, elle a « *un œil neuf* »<sup>1941</sup>, elle évoque « *le retour imminent sur la terre ferme* »<sup>1942</sup>, elle redevient un être neuf découvrant ses premiers gestes : « *mes yeux réapprennent l'écriture, mes doigts se réhabituent au stylo.* »<sup>1943</sup>

Chacun des personnages, dans la totalité des romans, renaît dans les yeux de l'autre, grâce à l'autre et par l'intermédiaire de l'autre. Nous retrouvons ainsi la co-influence des uns sur les autres. Chacun subit une rédemption depuis le moment où la rencontre non-intentionnelle a lieu, puis le sort change et la vie bascule. Une espèce de chaîne se forme où la naissance de chaque personnage et la formation de son image dépendent de l'autre. Et celle de l'écrivain dépend aussi de celle du lecteur.

Pierre Ouellet conclut :

*La littérature n'est pas seulement une parole pensante, ni même uniquement une parole voyante, elle est encore, et peut-être surtout, une parole qui se voit voyant.*<sup>1944</sup>

Il écrit aussi :

*L'éidétique*<sup>1945</sup> d'une œuvre littéraire [...], c'est-à-dire l'étude de ce qui se donne à voir au regard des personnages, narrateurs, énonciateurs, lecteurs implicites et lecteurs réels, permet ainsi de traiter la manière dont

---

<sup>1938</sup> *Op. cit.*, *On dirait nous*, p. 96- 97.

<sup>1939</sup> *Op. cit.*, DVC, *Jules*, p. 26.

<sup>1940</sup> *Ibid.* p. 84. Alice, qui travaille à la radio retrouve la vue grâce à un implant Alphacor.

<sup>1941</sup> *Ibid.* p. 88.

<sup>1942</sup> *Ibid.*

<sup>1943</sup> *Ibid.* p. 99 : « Après douze ans de clavier en braille, et de saisie vocale », Alice réapprend à écrire.

<sup>1944</sup> *Op. cit.*, Pierre Ouellet, *Poétique du regard, Littérature, perception, identité*, p. 153.

<sup>1945</sup> Eidétique : en psychologie : image détaillée, vive, d'une netteté hallucinatoire ; en philosophie : qui concerne les essences, abstraction faite de l'existence. *Le Petit Robert de la langue française*, 2007, p. 830.

*on s'aperçoit de quelque chose et se le figurer, en se représentant son propre état de sujet percevant en même temps que l'objet perçu comme corrélat de cet état.*<sup>1946</sup>

Cette subjectivité est dès le départ annoncée par l'emploi d'un narrateur intra-diégétique qui dit « je ». Puis elle est dédoublée par une vision intérieure et une étude psychologique visant la connaissance de soi et la quête de l'identité.

Le regard devient progressivement multiple.

Le miroir et l'œil<sup>1947</sup> sont intimement liés. Nous avons précisé :

*Le miroir tient une place essentielle dans cette interversion. Il est le témoin de l'évolution du personnage. Épier sa propre image dans une glace, c'est aussi se mettre à s'interroger sur le problème de son identité.*<sup>1948</sup>

Et « la quête identitaire est ainsi un moyen de mettre de l'ordre dans le chaos interne, dans la confusion de sa vie intérieure. »<sup>1949</sup>

Ainsi, dans *Les Vacances du fantôme*, afin de comprendre ce qui lui arrive, Roger Croutin se dirige vers le miroir :

*Je traverse la chambre, cherchant une glace, cours vers la coiffeuse qui occupe un angle. Les genoux tremblants, le ventre noué, je m'assieds sur le pouf. Lorsque je relève la tête, je découvre un visage bronzé, des rides, des yeux bleus, un long nez, la moustache. Grise, et blonde. Des cheveux gris, coupés court. Mordant les lèvres pour ne pas crier, je m'agrippe d'une main au rebord de la coiffeuse et, de l'autre, je touche les traits que me renvoie la glace. Je ne rêve pas. Je suis cet homme plus vieux que moi, cette tête qui ne me dit rien.*<sup>1950</sup>

### SECTION 3 : Le roman-univers

Juliette Vion-Dury supporte l'explication de Donald Winnicott selon laquelle la littérature, comme les arts, est un « *espace transitionnel* ». Elle écrit :

*Il est lieu de la formation de l'identité, de l'image, de l'image de soi dans le regard de l'autre, le lieu dans lequel, avec l'objet transitionnel, l'enfant apprend à supporter et à symboliser la séparation.*<sup>1951</sup>

Puisqu'il s'agit d'un lieu qui apprend à « supporter et à symboliser la séparation », le roman, en tant qu'« espace transitionnel » est un espace personnel, à l'image de soi. Il est à la fois un endroit où se développe l'identité et un univers de découverte. Il s'appréhende tel un univers qui dévoile l'inconscient et inscrit le retour sur la raison d'être, un regard sur ce qui est de plus précieux.

<sup>1946</sup> *Op. cit.*, Pierre Ouellet, *Poétique du regard, Littérature, perception, identité*, p. 64.

<sup>1947</sup> Ce sont des supports où se forme l'image, des lieux de naissance de l'image, qui permettent la conception.

<sup>1948</sup> *Op. cit.*, Mariane Bitar, *La Naissance dans l'écriture dans Les Vacances du fantôme de Didier van Cauwelaert*, p. 18.

<sup>1949</sup> *Op. cit.* p. 12.

<sup>1950</sup> *Op. cit.*, DVC, *Les Vacances du fantôme*, p. 11.

<sup>1951</sup> *Op. cit.*, Juliette Vion-Dury, *Le Retour au principe de la création littéraire*, p. 44. « La littérature, comme les arts et de manière générale tous les objets de culture, sont des espaces transitionnels. »



### 3.3.1- Structuration des univers virtuels

Tout roman est en réalité une superposition de cinq espaces différents : Il est l'espace de la conscience de l'écrivain (la noématique<sup>1952</sup>), puis l'espace matériel des mots et de la langue (le texte) qui s'offre sur un support matériel (papier ou numérique), ensuite il est l'espace virtuel (espace d'interprétation) qui en résulte. Ce dernier est plus riche que celui de l'écrivain, ouvert à des interprétations multiples, né à travers les combinaisons sémantico-syntaxiques diverses, et enfin, il y a l'espace créé ou inventé par le lecteur qui restreint ou élargit le troisième univers virtuel et ne correspond peut-être pas totalement au premier, celui de l'écrivain. Sans évoquer encore, un sixième espace qui existe avant tous les autres et sert de référent : le monde réel de l'auteur (l'architexte). De l'ensemble de ces espaces découle la structuration d'univers que l'on peut qualifier de virtuels mais donnant pourtant une impression si vraie.

Pierre Ouellet écrit :

*La littérature, comme on le sait, part du percept de nature sensorielle, de ce qu'on éprouve dans le monde sensible, y compris dans son propre corps, mais d'une manière telle que les sense data qui en résultent sont aussitôt (re)catégorisés en une image, plus ou moins typique ou schématique, capable de se détacher du donné immédiat pour devenir une réalité proprement cognitive. Elle aboutit alors à un percept de nature non sensorielle, imaginaire (un pseudo-percept), qui se traduit pourtant par une émotion réelle, soit par quelque chose qui s'éprouve esthésiquement, comme si elle faisait l'objet d'une appréhension par nos organes des sens.*<sup>1953</sup>

Cette réflexion définit une sorte de méta-espace<sup>1954</sup>, lieu de rencontre qui permet l'expression et où de l'irréel engendre du réel.

Nous avons remarqué, comme participant à cette structuration, le fait qu'il existe presque toujours une construction symétrique du récit et une clôture du texte, complémentaire de l'exposition (incipit). L'action se passe *in medias res*, et la construction du récit est fermée, hermétique, puisque le roman commence avec la naissance du héros et se termine avec sa mort-naissance. Ainsi, comme nous l'avons précédemment avancé : « *le temps de gestation serait le temps de la narration intra-livresque.* »<sup>1955</sup>

Ceci veut dire que le héros vit l'espace du roman, sur les pages du livre, et qu'en dehors de cet univers, il est un être fictif qui n'a jamais existé et n'existera plus jamais en dehors de la mémoire du lecteur.

---

<sup>1952</sup> Larousse. Ce qui est pensé, en phénoménologie, p. 1695. (*Noèse et noème*)

Il s'agit de la spatialité noématique, dont l'apparaître relève avant tout de l'expérience que nous faisons de la tridimensionnalité du monde vécu —expérience qui se manifeste non seulement dans la structure multidimensionnelle des champs sémantiques mémorisés par la conscience, mais dans la topologie même de l'imagerie mentale, dont la psychologie cognitive a démontré que la structure était isomorphe à celle de l'espace sensoriel. *Op. cit.*, Pierre Ouellet, *Poétique du regard*, p. 28.

<sup>1953</sup> *Op. cit.*, Pierre Ouellet, *Poétique du regard, Littérature, perception, identité*, p. 31.

<sup>1954</sup> Méta-espace: néologisme que nous avons inventé pour parler d'un espace qui aide à aller au-delà et à explorer le sens profond. Étant un lieu d'autoréférence, le roman, dans ce sens, est une réflexion, une interrogation sur lui-même en tant qu'espace.

<sup>1955</sup> *Op. cit.*, Mariane Bitar, *La Naissance dans l'écriture dans Les Vacances du fantôme de Didier van Cauwelaert*, p. 48.

Aussi, nous avons relevé dans l'ensemble des romans le rôle du mois de septembre, et l'importance de la période de Noël qui est très significative. Cette date, qui correspond à la fois à la naissance du Christ et au début de la datation et de l'enregistrement dans le temps, est en lien avec le thème de la naissance ainsi qu'avec la naissance du temps (nativité).

L'expérience de la création consiste donc en un travail de matérialisation-dématérialisation du monde, où le créateur joue un rôle de catalyseur, donnant naissance à un monde commun mais, en même temps personnel.

Pierre Ouellet pousse plus loin l'analyse et écrit :

*L'activité perceptive résultant de l'énonciation littéraire n'est donc pas le redoublement d'une activité sensorimotrice vécue antérieurement, comme le laisse croire l'utilisation abusive, en théorie littéraire, des concepts de référentiation ou d'illusion référentielle, mais la mise en œuvre d'une activité imaginative spatialisante et temporalisante, qui a sa source, bien sûr, dans les schèmes perceptifs mémorisés, mais qui n'en garde pas moins une certaine autonomie, rendant possibles et nécessaires le processus de mondification, donateur de mondes qui échappent à l'expérience immédiate, fût-elle mémorisée ou imaginée. C'est ce qui nous mène à dire que le monde de Proust n'est pas celui de Céline [...]*<sup>1956</sup>

D'où cette impression que le personnage peut faire varier sa destinée, indépendamment de la volonté de l'auteur ou qu'une situation peut évoluer d'elle-même, surprenant le narrateur lui-même.

L'auteur met en scène des personnages et se sent responsable de leur destin bien que, quelquefois, comme il l'exprime implicitement, ces êtres échappent à son contrôle et continuent leur existence de façon autonome et automatique. Ils prennent vie.

En même temps, les données étant tracées au départ, le jeu et les possibilités diminuent au fur et à mesure que le récit avance.<sup>1957</sup>

De fait, la structuration d'univers virtuels reflète le thème de la naissance dans l'écriture.

La naissance se concrétise en la mise au monde d'un être nouveau, qui est le personnage lui-même ou à travers lui l'enfant, qui est le prolongement de l'être humain, ou le livre même qui se concrétise et se complète jusqu'à sa matérialisation totale.<sup>1958</sup>

De même la figure du revenant, c'est-à-dire aussi bien celui qui revient après une période d'absence que l'esprit d'un défunt revenant dans le monde des vivants, est bénéfique chez DVC. Sa présence remonte au-delà de l'absence et l'efface, au-delà des espaces dans un méta-espace, de même que l'amour remonte au-delà de la mort rendant possible la métamorphose du héros (auteur) en immortel dans un temps de naissance-renaissance ininterrompu.

---

<sup>1956</sup> *Op. cit.*, Pierre Ouellet, *Poétique du regard, Littérature, perception, identité*, p. 32.

<sup>1957</sup> Afin de comprendre la théorie des textes possibles et la construction du récit, il faudra lire « Indiscipline littéraire et textes possibles entre présomption et sollicitude » in : Marc Escola (dir.), *Théorie des textes possibles*, Amsterdam, Rodopi, 2012, (n°57 de la revue CRIN), p. 215- 229.

<sup>1958</sup> « Un livre, c'est la vie secrète de l'auteur, le jumeau sombre de l'homme : vous ne pouvez les réconcilier. » William Faulkner, Entretien avec Jean Stein (1956), in : *Romanciers au travail*, Paris, Gallimard, 1967, p. 15.

Le monde « mono-interprétatif » donne naissance à un monde multiple. Il s'éclate en plusieurs mondes offerts au lecteur, cet autre pôle de l'activité binomiale de l'écriture-lecture.

Le travail d'écriture, toujours mythifiant quand il cherche à dire l'origine est aussi un travail de figuration (narrative et littéraire : illustrant la vie et se référant à l'existence) esthétisant et poétisant (dans le sens d'embellissant et se complaisant dans des rêveries). Juliette Vion-Dury écrit :

*Ces mondes donnés ou légués sont des acquis qui se transmettent et se transforment à travers les œuvres de l'homme (ses œuvres d'imagination, surtout), non pas de l'inné qui se perpétuerait par la transduction sans aucune altération ni modification.*<sup>1959</sup>

Les interactions entre le lecteur et l'œuvre fonctionnent donc toujours et n'ont pas de fin. Tout passe par le biais d'une rencontre multidimensionnelle qui a lieu entre les divers espaces de l'œuvre et le lecteur. Entrant en contact direct avec l'univers des mots, le lecteur est emporté vers l'univers des images, interprétable soit de manière à inclure l'univers de l'écrivain (conscience) soit à le modifier en percevant des parties de l'univers virtuel.

Pierre Ouellet explique encore :

*Les structures de l'imagination formatrice prennent ainsi le relais des formes de l'expérience sensorimotrice – schématisées, mémorisées et profondément réorganisées selon leurs prégnances propres, de nature individuelle ou collective – pour déclencher à leur tour une activité pseudo-perceptuelle, soit un ensemble de processus d'imagerie mentale, par le moyen des formes d'expression du langage, qui visent moins à représenter le monde des états de choses dans leur concept ou leur notion qu'à faire vivre au lecteur une véritable expérience esthétique<sup>1960</sup>, dont le support est dans la teneur et le contenu intuitif des présentations faites à la conscience.*<sup>1961</sup>

La structure du texte est celle d'un corps en construction. Le corps du texte et de l'histoire se développe avec des anticipations et des anachronies. Plusieurs passages se complètent petit à petit et des images se constituent plus nettement de page en page en donnant au texte l'image d'un puzzle en train de prendre forme.

L'idée de rassemblement des parties est relative à la naissance : plus on avance, mieux on rassemble les parties d'un texte, plus les chapitres et les allusions deviennent saisissables. Plus on avance vers la fin, plus le texte est complet et prêt à naître à la publication ou à la naissance du sens.

*L'évolution narrative est un élément typique dans l'œuvre de DVC : elle répond à la progression intra-utérine qui donne forme à un embryon et permet son développement successif [...] Le roman s'ouvre sur le réveil, expose bien le personnage dans son passage de la non-ipséité [...] à la forme. Le roman devient à l'image d'un contenant qui fermente et couve son contenu jusqu'à la naissance finale [...]*<sup>1962</sup>

### 3.3.2- Les univers multiples : écrivain- narrateur- personnage

<sup>1959</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>1960</sup> Esthétique : relatif à l'esthésie, aptitude à percevoir une sensation.

<sup>1961</sup> *Op. cit.*, Pierre Ouellet, *Poétique du regard, Littérature, perception, identité*, p. 31- 32.

<sup>1962</sup> *Op. cit.*, Mariane Bitar, *La Naissance dans l'écriture dans Les Vacances du fantôme de Didier van Cauwelaert*, p. 55.

DVC passe avec liberté d'un niveau à l'autre des instances narratives. Nous avons vu, dans les étapes précédentes de notre recherche, comment le personnage est à la fois narrateur et écrivain, de manière à faire s'emboîter divers mondes.

Pierre Ouellet écrit :

*Ensuite, dans les structures sémio-narratives ou narratologiques : les analepses<sup>1963</sup> et les prolepses, les emboîtements spatialisants et multi-dimensionnels (dimentionnels) des divers temps et niveaux narratifs, les points de vue et les focalisations, permettent tous de jouer avec les paramètres de l'espace référentiel de l'univers narré.<sup>1964</sup>*

Ainsi, c'est la variation des points de vue et des temps du récit qui développe des univers multiples.

Par ailleurs, nous avons démontré, dans la partie génétique, comment le texte se tisse à partir de souvenirs et du vécu de l'écrivain, qui sous forme de métaphores obsédantes s'imposent au texte fictif et reviennent inconsciemment. Or à cet univers, appartenant à l'écrivain, s'ajoute aussi l'univers fictif appartenant au narrateur.

Pierre Ouellet écrit :

*L'une des définitions que Greimas et Courtés donnent du « schéma narratif » renvoie à la notion de spatialisation, développée plus tard par Denis Bertrand, qui l'a jumelée à celle d'aspectualisation<sup>1965</sup> pour saisir le rôle joué par la structuration spatio-temporelle des « états de choses, les actes perceptifs des actants ou des acteurs et l'activité descriptive des énonciateurs, dans l'élaboration des mondes référentiels fictifs comme celui qu'Émile Zola construit dans *Germinal*.<sup>1966</sup>*

Il s'agit donc, dans le texte romanesque cauwelaertien, d'un lieu narratif favorable à la naissance, saturé de symboles de la renaissance. Cet aspect du monde est perçu par l'auteur chaque fois qu'il est dans une situation de création et nous laisse en même temps comprendre pourquoi son monde fictif se construit à partir de son expérience personnelle.

*Les univers de fiction ne sont pas des univers d'objets (...) mais l'expression symbolique d'une activité perceptivo-cognitive à travers laquelle son identité se construit pour et par quelqu'un qui en fait l'expérience dans le temps avant d'en faire quelque chose qui aura son existence propre et stable dans l'espace.<sup>1967</sup>*

À de multiples endroits du récit, écrivain et narrateur se mêlent : « *Yannis a interrompu mon livre, arrêté dans sa tête les images de mon film.* »<sup>1968</sup> à un autre endroit, le narrateur de ce même roman pense :

*Comment le détromper ? Écrivant jour et nuit l'histoire de ma vie, sous le regard de la statuette où il puise l'inspiration, il se croit à l'abri du reste.<sup>1969</sup>*

---

<sup>1963</sup> L'Analepse (n.f.) est un retour en arrière. Nous parlons aussi de *flashback*.

<sup>1964</sup> *Op. cit.*, Pierre Ouellet, *Poétique du regard*, p. 29.

<sup>1965</sup> Dans une description romanesque, même si elle n'est pas fournie par le texte, mais construite par le lecteur, il s'agit de « donner les divers aspects », d'un lieu ou d'un personnage, qui met en évidence le tout et opère une fragmentation et au final attribue des aspects.

<sup>1966</sup> *Op. cit.*, Pierre Ouellet, *Poétique du regard, Littérature, perception, identité*, p. 90.

<sup>1967</sup> *Ibid.*, p. 327.

<sup>1968</sup> *Op. cit.*, DVC, *Le Journal intime d'un arbre*, p. 121.

<sup>1969</sup> *Ibid.*, p. 94.

Comme dans *La Nuit dernière au XV<sup>e</sup> siècle*, nous ne pourrions séparer l'œuvre de l'auteur qui lui donne naissance et à travers la perception duquel elle vient au monde et existe.

Le personnage qui appelle un autre par son seul prénom<sup>1970</sup> dès la première fois qu'ils se croisent, ou qui fait confiance à d'autres personnages rencontrés occasionnellement dans le récit, ou même qui noue un lien intime avec un personnage qui apparaît soudainement, ou s'immisce dans les secrets d'une vie privée de plein droit, semble suspect dans la vie réelle. Cependant, dans la narration cauwelaertienne, ces agissements spontanés et sans cérémonie<sup>1971</sup> répondent à un besoin du texte d'être plus clair et un besoin du personnage de s'ouvrir au lecteur et de l'inviter à rentrer dans son histoire, dans sa vie, à rencontrer les autres avec lui et à connaître ses histoires de cœur.

Lorsque le « je » est employé dans les romans autobiographiques comme *Cheyenne* et *Le Père adopté*, le personnage se réserve le droit d'entrer dans l'intimité avec force, quoiqu'il n'hésite pas à rendre publics aux lecteurs certains faits réels qu'il ne cherche ni à modifier ni à camoufler. Nous citons à ce sujet plusieurs éléments réels dans *Le Père adopté* que l'écrivain n'a pas omis, comme le vrai nom de sa mère « Paule Guigou »<sup>1972</sup>, le nom du lycée où il a fait ses études « Estienne d'Orves »<sup>1973</sup> et d'autres détails réels de sa vie privée.

La familiarité est un procédé utilisé par DVC, en connaissance de cause. Elle sert à « nous faire croire qu'elle donne un rapport complet et véridique de la vie d'une personne réelle »<sup>1974</sup>. Car comme le dit Marthe Robert :

*Le mensonge le plus innocent étant aussi le plus voyant, le roman ne parvient à convaincre de ses relations intimes avec la réalité que lorsqu'il ment à fond, avec assez d'habileté et de sérieux pour assurer à sa tromperie les meilleures chances de succès.*<sup>1975</sup>

La familiarité va mettre à nu les personnages dans le but de donner l'impression que ces derniers disent vrai, qu'ils expriment et verbalisent ce que l'on nomme, dans le champ analytique, la parole vraie. Cet outil est très présent dans l'œuvre de DVC qui l'emploie dans ses romans mais aussi dans ses textes autobiographiques.

L'emploi du pronom personnel « je » qui, selon Hyperbase, a une occurrence de 561.06 (alors que l'occurrence du pronom « il » est de 368.01<sup>1976</sup> dans les romans) est une caractéristique narrative qui inscrit le récit dans le cadre homodiégétique établissant un lien étroit entre le parleur et ce qu'il dit : « le mot " je " »

---

<sup>1970</sup> *Op. cit.*, Otto Rank, *Le Mythe de la naissance du héros*, prononcer le nom, p. 231.

<sup>1971</sup> La reconnaissance du héros est aussi évidente dans l'instauration de la familiarité et du rapprochement.

<sup>1972</sup> *Op. cit.*, DVC, *Le Père adopté*, p. 55.

<sup>1973</sup> *Ibid.*, p. 233.

<sup>1974</sup> Woolf, Virginia, in : Marthe Robert, *Romans des origines et origines du roman*, *op. cit.*, p. 32- 33.

<sup>1975</sup> *Op. cit.*, Marthe Robert, *Romans des origines et origines du roman*, p. 33.

<sup>1976</sup> Cf., Annexe J, Divers résultats sur *Hyperbase*, Les pronoms personnels, p. 568- 569.

désignant l'énonciateur est dans une relation existentielle avec l'énonciation »<sup>1977</sup> selon Jakobson. Ce lien est donc fondé sur un rapport d'identité ainsi que sur un rapport d'identification.

C'est comme s'il se livrait à son lecteur et lui donnait plus d'informations sur lui-même afin que ce dernier le connaisse intimement. Il se présente, explique son parcours, expose ses pensées et ressentis.

Jean Rousset dans la Préface de son essai *Narcisse romancier* précise :

*Les formes n'étant pas vides, elles désigneront au fur et à mesure l'un ou l'autre des sens inhérents à l'emploi du je : exploration de soi par soi, saisie du moi et de l'autre, activité de la mémoire dans le récit rétrospectif, rencontre du narcissisme et de l'autobiographie.*<sup>1978</sup>

DVC se confie dans ses autobiographies et Jean Rousset parle de la « métamorphose du romancier en quelqu'un qui est sa parole intime. »<sup>1979</sup>

Ainsi le mode de narration adopté par DVC dès son troisième roman favorise la présence d'un interlocuteur qui est implicitement le lecteur, chez qui cet auteur dépose son histoire. Si l'auteur-roman est matrice, le lecteur est réceptacle (celui qui reçoit) et le narrateur un habile intermédiaire. Il est inter (entre) medius (au milieu), entre les deux, au milieu des deux pour servir de lien.

L'écrivain est ainsi un homme capable de créer et de voir agir, au cœur de son imagination et de son regard, plusieurs mondes.

*[...] le romancier confie à ce narrateur, comme s'il voyait en lui sa propre image, le soin de découvrir, par ses tâtonnements et ses angoisses, la forme qui est celle de son roman.*<sup>1980</sup>

### 3.3.3- Un univers langagier ou linguistique : un univers en naissance

La forme romanesque, expression de la thématique et symbolique de la naissance, est essentielle pour l'auteur qui construit son massif, l'entretient, l'améliore et le livre à la vue du lecteur, lequel suit sa progression et découvre alors le rôle tout particulier que DVC confère au langage.

Formellement, la naissance transparaît dans les romans dès l'incipit, qui narre le commencement de la journée « un matin », « le réveil »<sup>1981</sup>, « la sortie du coma »<sup>1982</sup>, ou même « la mort ».<sup>1983</sup> La nuit « introduit également une douce nécrophilie entraînant une valorisation du deuil et du tombeau. »<sup>1984</sup> affirme Gilbert Durand.

<sup>1977</sup> Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Paris, éd. de Minuit, 1963, p. 179 (in : Jean Rousset, *Narcisse Romancier*, Paris, 1972, Corti, p. 7).

<sup>1978</sup> *Op. cit.*, Jean Rousset, *Narcisse romancier*, p. 8.

<sup>1979</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>1980</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>1981</sup> *Op. cit.*, DVC, *Les Vacances du fantôme*.

<sup>1982</sup> *Op. cit.*, DVC, *Double identité et Hors de moi*.

<sup>1983</sup> *Op. cit.*, DVC, *La Vie interdite*.

<sup>1984</sup> *Op. cit.*, Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, p. 250.

Le réveil, au début du texte cauwelaertien, permet d'établir un lien entre la vie, le rêve et le réveil.<sup>1985</sup>

*La comparaison de ces deux états permet le rêve et la vie chez l'homme (écrivain, personnage, narrateur et lecteur). Les mots ont le pouvoir de faire renaître les choses et de leur donner vie. Ce qui concorde parfaitement avec le sens étymologique du mot réveil : réveil au sens de divertissement, intermède, une pause qui interrompt un processus. D'où sa présence entre deux morts (l'état de l'avant-naissance et de l'après-mort = monde des enfers, avant et après la narration, il y a l'oubli).<sup>1986</sup>*

Le chapitre de clôture sert de miroir à l'incipit, nous l'avons dit, il raconte le retour à la scène d'ouverture, annonçant un nouveau départ, une renaissance, comme si la fin n'existait pas et que tout se régénérerait éternellement.

Au départ, comme nous l'avons expliqué, le narrateur charge son personnage et le renvoie à des origines bâtardes (mêlées aux déchets) afin de mieux marquer sa prochaine ascension sociale et sa réussite. Telle est la stratégie des profils narratifs propres aux personnages de DVC. Le personnage naît de l'écriture. Il se construit sous la plume de l'écrivain. En racontant ses origines, le personnage de *Jules* explique par exemple :

*J'ai commencé très fort, pourtant. On me prend généralement pour un produit de l'immigration, mais je suis avant tout un projet littéraire. J'étais âgé de quelques heures quand le concierge de l'ambassade de France à Damas, en rentrant ses poubelles, m'a découvert après le passage des éboueurs. Éliane de Frèges, épouse de l'attaché culturel, a fait des pieds et des mains pour m'adopter, quitte à me sortir de Syrie par la valise diplomatique.<sup>1987</sup>*

Le héros sort des « poubelles. Les « éboueurs » l'ayant mis dans ce monde diplomatique lui donnent l'occasion et la chance de croiser le chemin d'Éliane de Frèges et de grandir dans un milieu qui ne lui appartient pas et qui fait contraste avec son origine et son caractère. Le personnage pousse dans la vie comme une plante, toujours plus haut et aspirant aux places les plus élevées.

Ainsi, à partir de la basse hiérarchie sociale, le héros s'élève et transcende son existence. Il vit alors un épisode exceptionnel où grâce à l'écriture ou à une rencontre ou même à un souhait, il se métamorphose et devient un homme différent.

La présence de traces d'oralité dans les romans de DVC constitue un indice de mise en scène de la réalité. Introduire un type de discours contemporain dans le roman, c'est à la fois un moyen pour donner à voir au lecteur une représentation de ce qu'est la société de l'époque et un procédé qui sert à renforcer la crédibilité en attribuant à chaque personnage la parlure qui correspond à son rôle.

L'appartenance sociale des locuteurs dicte les choix phoniques, syntaxiques et lexicaux, parfois la situation de communication. Sur ce sujet, Sylvie Durrer a écrit :

*La plupart des romanciers, nous l'avons vu, pratiquent une certaine forme de réalisme et attribuent au personnage le discours qui sied à sa classe.<sup>1988</sup>*

<sup>1985</sup> Virginia Woolf écrit dans *Orlando*, Paris, Stock, 1928, p. 35 : « La vie est un rêve ».

<sup>1986</sup> *Op. cit.*, Mariane Bitar, *La Naissance dans l'écriture dans Les Vacances du fantôme de Didier van Cauwelaert*, p. 60.

<sup>1987</sup> *Op. cit.*, DVC, *Jules*, p. 14- 15.

<sup>1988</sup> *Op. cit.*, Sylvie Durrer, *Le dialogue dans le roman*, Paris, Nathan, 1999, p. 39.

D'ailleurs DVC insère dans ses divers romans des phrases prononcées en d'autres langues : l'italien, l'anglais, le chinois, le russe, l'ukrainien. Il transcrit phonétiquement plusieurs prononciations qui font référence moins au dialecte qu'au style du personnage.

Il donne à voir, non seulement à entendre, il explicite la manière avec laquelle sont prononcés les mots, les tics des personnages (respiratoires, phonatoires et vocaux).

Par exemple, dans *La Nuit dernière au XV<sup>ème</sup> siècle*, le personnage décrit, en marquant la parole scandée des personnages :

*Leurs têtes à claques sorties au-dessus des vitres noires, les jumelles agitent des cornes sur leur crâne en me chantonnant :*

- *Les amoureux-eux ! Les amoureux-eux !*  
- *Vos gueules ! crie leur chauffeur.*<sup>1989</sup>

Mais de façon générale, le langage enfantin colorie le roman de vivacité et de curiosité. Ce qui suscite le rire, c'est surtout cette dimension argumentative et logique retorse. À travers le protagoniste adulte, l'auteur apporte des corrections linguistiques au langage de l'enfant qui néglige certaines règles de grammaire par inadvertance ou par ignorance. Cet écrivain qui a dirigé plusieurs concours d'orthographe en France<sup>1990</sup> fait glisser dans ses romans nombre de règles de grammaire qu'un bon Français doit appliquer pour parler correctement, à l'exemple de l'emploi du subjonctif<sup>1991</sup>, du pluriel de certains mots ou de la conjugaison des verbes irréguliers comme « absoudre »<sup>1992</sup>. Doit-on y voir le reflet d'une dualité ou d'une duplicité ? L'enfant et l'adulte, le fils et le père, l'écrivain en herbe et l'auteur d'âge mûr : deux voix, une même personne.

L'expression « *comme on faisait à l'époque* » montre bien le souci de vraisemblance et la place importante accordée encore à la *mimésis* dans le roman. Elle donne à voir aussi bien qu'à entendre la parole du XV<sup>ème</sup> siècle en rapportant au lecteur une image fidèle de la langue ancienne ou de l'émotion au moment de l'énonciation.

Dans un autre roman<sup>1993</sup> il transcrit en caractères russes, soit en cyrillique, un message qui ne peut être lu que par un public russe. La *mimésis*<sup>1994</sup> s'exprime alors par le désir d'être crédible aux yeux du lecteur, quitte à devoir traduire le passage en question et à donner l'image d'un auteur cultivé.

---

<sup>1989</sup> *Op. cit.*, DVC, *La Nuit dernière au XV<sup>ème</sup> siècle*, p. 84. Il s'agit de deux enfants qui, par malice, comprennent que les adultes qu'ils perçoivent éprouvent un sentiment amoureux l'un envers l'autre, et qui fredonnent cette phrase bien scandée.

<sup>1990</sup> Concours national de la dictée, 2012, et la Grande dictée des climats en Bourgogne.

<sup>1991</sup> *Op. cit.*, DVC, *Corps étranger*, p. 38.

<sup>1992</sup> *Op. cit.*, DVC, *Un Objet en souffrance*, p. 169.

« - Bon, je vous dis vite les autres péchés, enchaîne-t-il, parce qu'il faut que je retourne au judo : vaniteux, menteur, coléreux, pirate informatique, gourmand, égoïste et j'aime pas le judo. Vous m'absoudez ?

- Je t'absous, murmuré-je.

Quel plaisir d'entendre une faute dans la bouche de mon petit génie, et de ne pas la lui corriger. Il aura le temps. Et puis ce n'est pas un verbe dont on fait grand usage, dans une vie. »

<sup>1993</sup> Dans DVC, *Rencontre sous X*, *op. cit.*, le message à la p. 114 est en lettres cyrilliques.



Rolland Barthes prétend que dans un roman « *c'est le langage qui parle, ce n'est pas l'auteur.* »<sup>1995</sup> Il déclare aussi que « *la naissance du lecteur doit se payer de la mort de l'Auteur* »<sup>1996</sup>, mais dans les romans de DVC, l'écrivain choisit des personnages qui lui ressemblent, il leur prête expressément des traits de sa personnalité, et surtout le rôle de l'écrivain (qui lui est cher), pour raconter à sa place, les affres de l'écriture et la naissance du texte (enfantement).

Dans cet étroit rapport de l'auteur à son texte, on voit bien qu'il naît avec lui, avec chaque personnage ; et avec eux, le sens naît.

Grâce à Hyperbase, nous avons pu observer que le verbe « dire » enregistre 1230 occurrences. Cette occurrence élevée montre la place importante accordée à la parole et aux dialogues. Le personnage est comme un filtre qui rapporte la parole d'autrui, raconte au lecteur les situations et évoque les discussions parfois futiles et sans intérêt. La parole s'inscrit donc comme une volonté de garder le contact.

Certaines discussions sont ainsi riches de jeux de mots et d'informations sur les personnages et leur intériorité. Or dire est avant tout le fait de l'écrivain. Sans ce dire, l'auteur lui-même n'aurait aussi peut-être plus de raison d'être.

Nous avons également remarqué une grande récurrence du mot « *main* » (par rapport à « *tête* » ou « *pied* »), ce qui explique la place de l'écriture dans les romans cauwelaertiens, car ce travail productif a besoin de la main (préhension de la plume, du stylo – le terme « doigt » est aussi très présent) comme prolongement et mise en forme de la pensée.

Écrire est, en outre, l'action par excellence qui maintient en vie.

Le dialogue, qui illustre le contact, permet d'attribuer aux personnages, en plus de traits physiques et psychologiques, des traits linguistiques et comportementaux individualisés. Ils contiennent, nous l'avons vu, des traits lexicaux typifiants.

Mais à l'opposé du dialogue, le monologue a son rôle. Par définition, il est « *un discours qu'un personnage prononce seul en scène (ou ... « discours sans allocutaire fictif* ») »<sup>1997</sup>, il est le discours du solitaire, qui tombe comme un aveu, ou un dévoilement de l'intime, du non-divulgable.

Pourtant le personnage, quand il est locuteur monologal, ne cesse de penser à l'autre. Il s'adresse à l'autre imaginativement, c'est le cas de Martin dans *Double identité*.

---

<sup>1994</sup> La *mimésis* qui signifie en grec « l'action de reproduire ou de figurer et d'imaginer les choses », donne l'idée d'un double qui imite l'autre. Il vient dans les textes cauwelaertiens comme un second enfant qui remplace celui qui est exposé. Nous considérons la narration comme remplaçant les actions qui passent et sont enregistrées sur l'axe du temps. (*Mythe de la naissance du héros*)

<sup>1995</sup> Roland Barthes, *Le Bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984, p. 64.

<sup>1996</sup> *Ibid.*, p. 69.

<sup>1997</sup> Clotilde Thouret, « Le Monologue entre théâtre et roman », in : Véronique Lochert et Clotilde Thouret, *Jeux d'influence, Théâtre et roman de la renaissance aux lumières*, Paris, PUPS (Presses Universitaires de Paris Sorbonne), 2010, p. 151.

Le monologue est, à notre avis, le roman entier où le narrateur se souvient, raconte tout seul, se remémore le passé.

Le personnage cauwelaertien n'osant avouer aux autres l'expérience étrange qui lui arrive, la raconte à lui-même, en essayant d'en saisir le sens. Il tente ainsi de comprendre et d'expliquer au lecteur ce qui s'est passé, afin de partager avec ce dernier ses propres ressentis. De cette manière, le lecteur devient un confident, mais aussi un spectateur éclairé.

Le monologue est alors comme un miroir où le locuteur, en soliloque, s'adresse à une image en lui, et entend la réponse avec une voix intérieure. Il n'est donc pas seul parce qu'il dialogue avec des images mentales. Son message s'adresse à la fois à des personnes virtuelles et au lecteur.

Le monologue intérieur permet, en les racontant, de recréer les scènes déjà-vécues. En même temps que le personnage se rappelle ces scènes, il les réinvente, et les revit. Il est donc un lieu de renaissance de ces scènes (parfois racontées deux fois). Le monologue comble les lacunes, remplit les vides du récit, et infléchit le récit vers l'image visuelle. Il crée l'effet d'une hypotypose.

*(...) la parole solitaire est exigeante, elle contraint le discours à s'organiser autour d'un seul locuteur, elle subvertit la grammaire (d'où des tournures et constructions syntaxiques inattendues, douteuses, parfois disloquées...<sup>1998</sup>*

Pour exemple, cette phrase, que le héros de *Les Vacances du fantôme* prononce dans un monologue solitaire, est disloquée : « *Je suis cet homme plus vieux que moi, cette tête qui ne me dit rien.* »

Elle nous a inspiré le commentaire suivant :

*On voit clairement dans cette phrase un déroulement phrastique qui s'oppose à l'entendement. Les pronoms personnels « je », possessif « moi » et démonstratif « cet » ne peuvent grammaticalement être rassemblés de la sorte. Cette structure donne au texte son ton externe, impersonnel, qui va le caractériser tout au long de l'œuvre. Le personnage est autre, tout en ignorant qui il est. Le retournement de situation débute ici.<sup>1999</sup>*

Il arrive souvent avec DVC que le lecteur soit au courant d'informations que les personnages du roman ignorent les uns des autres, qu'il détienne des connaissances qui ne sont pas en possession du personnage lui-même. Cela témoigne du fait que l'univers romanesque cauwelaertien est un espace de naissance sous toutes ses formes. Les personnages sont élaborés, construits, rassemblés, et naissent à l'existence fictive. Les idées prennent forme et se matérialisent sur le papier : elles s'ordonnent comme des images. Les phrases naissent et sont énoncées.

Le langage, le discours naît en fonction du personnage et de son appartenance.

Le texte, pareil à un tissu qui s'étend, tricoté et cousu, se constitue et se complète tel un puzzle où chaque petit épisode est une pièce qui, reliée aux autres, permet d'en dégager l'image totale et le sens profond. La langue renaît avec une réactivation de certains vocabulaires et de certaines langues mortes réutilisées.

---

<sup>1998</sup> Textes réunis par Florence Fix et Frédérique Toudoire-Surlapierre, *Le monologue au théâtre*, Dijon, EUD, 2006, p. 9 (Avant-propos par Florence Fix).

<sup>1999</sup> *Op. cit.*, Mariane Bitar, *La Naissance dans l'écriture dans Les Vacances du fantôme de Didier van Cauwelaert*, p. 17.

Le livre-roman naît à la vie, il a une date de commencement et une date de publication, une vie prénatale et une histoire périnatale, et une place dans la bibliothèque et l'Histoire littéraire. L'ensemble romanesque est en continuelle genèse.

L'écrivain naît par l'écriture, avec l'écriture et à travers l'écriture, en tant que personnage-écrivain fictif, et en tant que personne-auteur-créateur qui produit le roman portant sa signature et son style.

À tous les niveaux, le mythe de la naissance du héros est fonctionnel dans cet univers constituant, en l'occurrence, le mythe personnel de l'écrivain qui nourrit son désir d'écrire et ses sujets d'écriture.

À la fois supports et matières des romans, l'écriture et la naissance permettent l'emboîtement des histoires et des personnages. L'écriture de la naissance, au fur et à mesure de la production romanesque cauwelaertienne, est présente dans un ensemble de trente-deux romans et un univers de plus de trois cents personnages. Elle devient naissance de l'écriture.

Il suffit parfois d'un mot pour éveiller un tas de significations dans l'esprit des destinataires ou interlocuteurs. DVC met en exergue tous les sens comme nous l'avons déjà dit supra. Il évoque le vertige causé par les représentations linguistiques dans cet extrait de *Les Vacances du fantôme* :

*- Antoine, on déposera le petit au passage. Mais habille-toi, tu dois être au Palais à deux heures !  
Au palais, quel palais ? C'est vrai, je n'ai pas songé à cet aspect du problème : Antoine doit avoir un métier. Conservateur de musée lui irait assez bien ; dans ce cas il s'agirait du Grand Palais, ou du Petit Palais. A moins que ce ne soit le Palais-Royal, qui est une salle de théâtre ; je suis peut-être un comédien. Non, mon visage ne m'est pas familier, et à mon âge, avec ce train de vie, je ne peux être ni un débutant ni un ringard. Ou alors le palais de justice... Il me faudrait un indice supplémentaire, mais ma femme vient de quitter la cuisine en trombe, déclarant qu'elle prenait la salle de bains.*

Le livre est un univers pluridimensionnel qui offre au lecteur, par des jeux de langue, des mots d'esprit, et un riche emploi sémantique des termes, des interprétations plurielles d'un univers pluriel. C'est un univers qui prolifère, et s'avère une ouverture, par l'intertextualité et la polysémie, sur d'autres univers.

Pierre Ouellet explique :

*Quand on sait que les objets sémiotiques sont aussi, à leur manière, des « représentations » - points d'intersection de faisceaux de relations » résultant d'une « construction effectuée par le sujet connaissant », dirait Hjelmlev-, on ne peut qu'être pris par le vertige devant le gouffre qu'une telle théorie creuse en se faisant ainsi « représentation de représentations », miroir devant des miroirs, où ne semble se réfléchir que le miroitement, reflets et réflexions où se perdent l'une dans l'autre l'image réfléchie et l'image réfléchissante.<sup>2000</sup>*

À l'image de « l'auteur "abyémé" » répond donc l'abyme de l'œuvre.

---

<sup>2000</sup> *Op. cit.*, p. 87.

## **CONCLUSION**

## CONCLUSION

Dans le cadre de cette thèse, afin d'analyser l'univers romanesque de l'auteur Didier van Cauwelaert et la notion de « naissance dans l'écriture », nous avons commencé par déterminer ce qui constituait la signature cauwelaertienne ou, autrement dit, les spécificités des textes de cet auteur.

Ce faisant, nous avons vu que l'écriture de DVC était avant tout caractérisée par son aspect fragmentaire, mais aussi par la récurrence des thématiques de la mort et de la vie après la mort. Nous avons également souligné la présence de métaphores obsédantes et de souvenirs-écrans maintes fois répétés nous poussant à qualifier son écriture d'orphique.

Cette étude nous a également permis de montrer que l'écriture de cet auteur, marquée par une « force créatrice » sans cesse renouvelée, s'apparentait à une sorte de procréation ou, tout au moins, de (re)naissance. Cette renaissance que nous pouvons relier à la pulsion de vie, représentée par Sigmund Freud sous le terme d'Éros touche, en premier lieu, les personnages, et en second lieu, l'auteur lui-même qui semble vouloir se donner une nouvelle existence lors de la rédaction de chacun de ses romans.

Nous avons vu combien il était difficile de séparer le fond de la forme, et de délimiter le domaine de la thématique et celui de la stylistique, du fait que les formes choisies par l'auteur, au niveau des modes narratifs ou stylistiques, servent des thématiques précises. Inversement, les thématiques que DVC choisit de traiter, s'adaptent à l'écriture de l'auteur. À titre d'exemple, nous trouvons souvent des traits d'humour touchant les questions de la mort, comme si l'auteur cherchait, par ce biais, à relativiser son caractère irréversible et dramatique.

Dans la genèse du texte, nous avons également montré comment DVC choisissait ses personnages et les caractérisait petit à petit en leur attribuant des adjectifs minutieusement sélectionnés, ce qui au final, permet au texte de se former à partir de paradigmes s'alignant dans des syntagmes, jusqu'à ce que le texte dans sa forme finale, dessine l'image que DVC souhaite donner de lui-même.

Par ailleurs et comme nous venons de l'indiquer, utilisant avec habileté les armes du fantastique, de l'humour, du suspense et de la science, l'auteur saisit le lecteur qui devient son allié. Entre le transfert écrivain/lecteur et l'intertextualité, la dimension dialogique joue alors un rôle important. En effet, l'intertextualité est particulièrement présente dans l'écriture de DVC, puisque ses romans reprennent régulièrement des passages de ses livres précédents, ou font allusion à d'autres écrivains ou livres déjà lus par l'auteur.

Entre les sources extérieures et les sources propres à l'auteur, les romans de DVC servent donc d'outil activant la mémoire. Les lecteurs fidèles reconnaissent aussitôt la nature des événements auxquels DVC fait référence.

Ceci nous rappelle la parole de l'écrivaine Marie Borin qui, dans un article, expliquait au psychanalyste Serge Bédère que, pour elle, c'était « *comme si l'écriture d'un livre était une vie à part au sein de sa (ma) vie, ou sa (ma) vie dans la vie du livre, ou la vie du livre en elle (moi).* »<sup>2001</sup>

Cette parole nous révèle ce que vit tout écrivain lors de la naissance d'un livre, lorsqu'il est confronté à toutes les voix qu'il entend, à tous les personnages qui l'habitent et qui veulent sortir de lui, s'exprimer sur le papier, prendre vie. D'ailleurs, DVC affirme dans une interview : « *J'entendais des voix qui me soufflaient à l'oreille.* »

Au vu de ce qui précède, nous comprenons donc que ce que vit l'écrivain est une sorte de vertige causé par la présence simultanée de mondes encastrés les uns dans les autres, les uns réels et les autres fictionnels. Or, c'est cette même coprésence que nous offrent les romans cauwelaertiens. Partant de là, la question qui se pose est donc de savoir comment faire cohabiter ces mondes.

La réponse à cette question tient dans l'acte créatif en soi qui vient à la fois donner vie et donner forme à ces deux mondes, mais aussi leur donner un équilibre, une logique. L'on peut même supposer que s'il en était autrement, et que si les deux mondes cohabitaient sans être « formalisés », organisés, pensés, travaillés dans le cadre d'un acte de création, l'auteur ne serait pas auteur ; il serait un sujet délirant.

Mais en plus d'être un acte de création, l'écriture consiste aussi en un acte de communication, puisqu'un écrit ne devient roman qu'à partir du moment où il est lu. En cela, la présence du lecteur est fondamentale. C'est le lecteur qui donne à l'auteur, son statut d'écrivain, et à l'écrit, son statut de roman.

Le lecteur fabrique l'écrivain. Au-delà, au fur et à mesure des publications, une relation se noue entre les deux. Et c'est au fil des romans que le lecteur (ou plutôt le lectorat) participe à la création du mythe personnel de l'auteur, mais aussi à la reconnaissance accordée à ce dernier.

En effet, par le seul fait d'acheter et de lire ses livres, les lecteurs apportent à un auteur une existence et une reconnaissance. Or, pour ce faire, surtout de nos jours, il importe de savoir utiliser l'image et les médias - un jeu dans lequel DVC est devenu particulièrement expérimenté.

---

<sup>2001</sup> Serge Bédère, et Marie Borin, « Acte d'écrire et création littéraire, dialogue entre un psychanalyste et une écrivaine », *Le Coq-Héron*, 2006/2, n° 185, p. 134- 144. Consulté en juin 2016.

[http://www.cairn.info.proxy.unice.fr/resultats\\_recherche.php?searchTerm=acte+d%27%C3%A9crire+et+cr%C3%A9ation+litt%C3%A9raire%2C+dialogue+entre+un+psychanalyste+et+une+%C3%A9crivaine](http://www.cairn.info.proxy.unice.fr/resultats_recherche.php?searchTerm=acte+d%27%C3%A9crire+et+cr%C3%A9ation+litt%C3%A9raire%2C+dialogue+entre+un+psychanalyste+et+une+%C3%A9crivaine)

De fait, DVC utilise les médias pour former l'image qu'il souhaite donner de lui-même, dans le cadre d'une mise en scène de ses textes et de sa personne qui évolue au fil du temps, tout comme les formes romanesques qu'il utilise. Ainsi avons-nous estimé que seule une vision d'ensemble des romans de DVC pouvait nous dévoiler, à côté de l'Éros, le Thanatos vaincu par une écriture tendant vers l'immortalité.

Partant de là, l'intérêt de cette thèse n'a pas été d'analyser l'œuvre de DVC isolément, mais de situer cette œuvre dans le cadre de la Littérature contemporaine. Dans cette optique, nous nous sommes demandé si les caractéristiques de cette œuvre romanesque, constituaient ou non, une constellation particulière et singulière, dans l'univers du roman français actuel, aux formes disparates et hétéroclites. D'ailleurs, selon Anne Barrère et Danilo Martuccelli, « *le roman français contemporain est un univers complexe et hétérogène qu'aucune caractérisation formelle ne parvient à cerner dans son ensemble.* »<sup>2002</sup>

Or, notre analyse a montré qu'en dépit du manque de spécification permettant de définir ce qu'est précisément « le roman contemporain », tant celui-ci prend des formes variées, l'on pouvait affirmer que l'œuvre de DVC correspondait précisément à cette définition susmentionnée. Et qu'en cela, cette œuvre appartient au monde littéraire d'aujourd'hui, partageant de nombreux points communs avec le roman postmoderniste.

Le roman, ce genre « *composite, mixte* »<sup>2003</sup> qui a « *permis d'enregistrer avec une tranquillité équilibrée, les discordances de la vie moderne* » au point d'apparaître, « *comme un merveilleux instrument d'intelligence de la modernité* »<sup>2004</sup> est un genre riche, qui a subi une remarquable évolution entre le temps de son apparition et le siècle de son questionnement sur lui-même.

Jean Ricardou parle ainsi de façon très juste du passage effectué entre « *l'écriture d'une aventure* » et « *l'aventure d'une écriture* »<sup>2005</sup>. Or cette aventure d'écriture s'inscrit comme une expérience de naissance/renaissance passant par le biais de l'écriture.

En effet, l'idée d'aventure sous-tend l'idée d'un départ vers l'inconnu, suivi d'une exploration de ce dernier. Dans le cadre de l'écriture, cette découverte d'un monde inconnu repose sur la création d'un univers fictionnel, à laquelle succède une phase de maturation de la pulsion créatrice. De fait, après les premiers écrits, l'auteur passe par une étape initiatique enrichissante, motivée par une curiosité sans fin, un désir d'amélioration et de renouvellement de son œuvre. Or, c'est très exactement ce cheminement que nous proposons les romans de DVC.

---

<sup>2002</sup> Anne Barrère et Danilo Martuccelli, *Le Roman comme laboratoire*, Paris, 2009, PUS (Presses Universitaires Sorbonne), p. 40.

<sup>2003</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>2004</sup> *Ibid.*

<sup>2005</sup> Jean Ricardou, *Les Problèmes du roman*, Seuil, Paris, 1967 (in : Anne Barrère et Danilo Martuccelli, *Le Roman comme laboratoire, op. cit.*, p. 23).

L'écriture d'un roman, comme l'explique Milan Kundera, consiste en une tentative de résoudre « l'énigme du moi ». Plus précisément, cet auteur affirme :

*Tous les romans de tous les temps se penchent sur l'énigme du moi. Dès que vous créez un être imaginaire, un personnage, vous êtes automatiquement confrontés à la question : qu'est-ce que le moi ? Par quoi le moi peut-il être saisi ? C'est l'une des questions fondamentales sur lesquelles le roman en tant que tel est fondé.*<sup>2006</sup>

Dans le droit fil de cette affirmation, nous avons montré dans ce présent travail, que même l'écriture de la mort était un outil permettant à l'auteur, de mettre en œuvre sa propre naissance. L'écriture d'un roman, aussi fantastique, humoristique ou comique soit-elle, ne peut parvenir à renier totalement la réalité de la mort, ni l'angoisse de la mort, qui accompagnent l'homme tout au long de la vie. L'écriture permet néanmoins, selon DVC, de la contourner, de la voir autrement, de lui donner sens.

Pour donner un trait comique à certains passages de ses romans, notamment ceux où il est question du thème de la mort, DVC juxtapose ou plutôt fait se succéder très rapidement le réel et l'imaginaire, dans une alternance bien équilibrée. L'évocation du réel (celui de la mort) entraîne une angoisse, que l'imaginaire et le fantastique permettent au Moi de refouler. Inversement, c'est parfois le fantastique qui est porteur d'une angoisse, que la réalité, montrée sous une forme humoristique, vient atténuer. D'où l'alliance permanente, chez DVC, de l'humour et du fantastique.

Cette logique d'écriture n'est pas sans rappeler les propos de Michel Zérafà, pour qui le roman naît de la « conscience aiguë d'un écart irrémédiable, et absurde, entre une idée universelle de l'homme et la réalité sociale contingente dont il est le témoin<sup>2007</sup> ». Entre la grandeur du rêve et la banalité de la vie, l'écrivain crée son monde fictif intermédiaire qu'il construit sur mesure, pour réaliser ses rêves et fuir « l'insignifiance » de ce monde, en ayant pourtant pleinement conscience qu'il ne peut aller au-delà.

De là, nous en venons donc à l'interrogation portant sur ce que l'auteur recherche, consciemment et inconsciemment, dans son écriture. Chez DVC, cette question semble d'autant plus pertinente que, comme nous l'avons montré, chacun de ses écrits prend naissance dans les traumatismes de sa naissance et dans son roman familial « mal éteint » (comme l'on pourrait le dire d'un feu). Nous avons vu aussi que la richesse de la langue et de l'expression de cet auteur démontrait une hyperstimulation maternelle, accompagnée d'une référence permanente à un exemple paternel ayant permis à DVC de devenir ce qu'il est aujourd'hui. En cela, le rapport intime de l'auteur en tant que sujet individuel à ses écrits, apparaît donc comme particulièrement fondateur.

---

<sup>2006</sup> *Op. cit.*, Milan Kundera, *L'Art du roman*, p. 35.

<sup>2007</sup> Michel Zérafà, *Roman et société*, Paris, PUF, 1971, (in : Anne Barrère et Danilo Martuccelli, *Le Roman comme laboratoire*, *op. cit.*, p. 29).



Cependant, nous voudrions préciser que lorsque nous parlons de traumatisme, nous ne devons pas imaginer un auteur accablé par le malheur depuis sa prime enfance. D'ailleurs, Maurice Corcos écrit à ce sujet :

*De Freud... retenons, pour débiter, l'idée que l'individu qui crée est un individu qui joue. Il faut avec lui récuser l'idée romantique et idéalisée de l'inscription du créateur dans « l'insatisfaction et le chagrin », qui subordonnerait sa créativité artistique à une souffrance psychique absolue. C'est toujours la partie « suffisamment » saine du sujet qui peut créer, quelle que soit la structure de sa personnalité par ailleurs. Le mélancolique ou le psychotique enfermés dans leur gangue dépressive ou délirante ne créent pas dans les phases aiguës de leurs troubles car, fondamentalement, ils ne s'adressent à personne et ne demandent rien à quiconque, du moins à quiconque n'est pas en eux<sup>2008</sup>.*

Ainsi convient-il de souligner que, chez DVC, l'acte d'écrire consiste, certes, en une présentation métamorphosée, de son propre passé et de ses propres questionnements, mais qu'il consiste aussi en un acte ludique de composition, fragmentation et reconstitution. DVC se livre, avec plaisir, à cette activité dont il a choisi de faire son métier, et son désir d'écriture semble s'être transformé avec le temps, en une écriture du désir de l'écriture. Le pédopsychiatre Maurice Corcos explique, à ce sujet, que :

*L'activité créatrice, c'est cette capacité à jouer transmise par l'environnement primaire et, si nécessaire, pour vivre : don de soi et invitation festive, magnifiées par la technique du squiggle<sup>2009</sup> de Winnicott, et non gavage ou emprise narcissique. Pour Freud, l'inverse du jeu c'est le réel et personne ne peut vivre continuellement dans le réel ou même la réalité (l'opérateur). Il « faut se raconter » sa vie, s'illusionner de rester l'enfant héroïque de ses parents pour les apprentis romanciers, créer une néoréalité pour les auteurs<sup>2010</sup>.*

Le dialogisme grouillant à l'intérieur de DVC, lui permet d'élaborer des plans narratifs souvent complexes, et de donner vie à des fictions mélangeant imagination et réalité. Dans un précédent travail de recherche, nous avons affirmé que chaque auteur écrit par besoin. « *Besoin de s'exprimer, besoin de s'engager, de rêver, de s'évader, de créer un lien, de vivre plusieurs vies.* »<sup>2011</sup> De son côté, Alain Robbe-Grillet parle d'un besoin « *d'inventer le roman, c'est-à-dire d'inventer le monde* ».

Le monde ainsi inventé « par besoin » fournit une image assez précise des idées et de la pensée de son concepteur. L'écriture inscrit dans la littérature les faits ayant marqué l'auteur, sciemment, ou inconsciemment. Ceci nous invite à penser qu'en écrivant, il ne fait donc que vivre sa légende personnelle.

Or, pour écrire et construire cette légende, DVC se doit d'abord d'exposer les pensées qui l'animent, les questionnements auxquels il fait face (et qui tournent notamment, comme nous l'avons vu, autour de la mort et de la renaissance). Cette situation est en rapport avec ce qu'affirme le professeur de Littérature

---

<sup>2008</sup> Maurice Corcos, « Les étapes mutatives de la création littéraire : remémoration, dépression, autoengendrement », *CAIRN*, 2007/3, 83, p. 219- 228. Consulté en juillet 2016.

[http://www.cairn.info.proxy.unice.fr/article.php?ID\\_ARTICLE=INPSY\\_8303\\_0219&DocId=231505&hits=8966+8965+12+11+](http://www.cairn.info.proxy.unice.fr/article.php?ID_ARTICLE=INPSY_8303_0219&DocId=231505&hits=8966+8965+12+11+)

<sup>2009</sup> *Squiggles* (terme anglais signifiant griffonnages en français) désigne, selon Winnicott, un jeu qui permet de découvrir le monde imaginaire de l'enfant de manière simple et ludique. L'éducateur trace une courbe libre, puis laisse l'enfant la compléter à sa guise. Ensuite l'éducateur continue la courbe de l'enfant et ainsi de suite.

<sup>2010</sup> *Op. cit.*, Maurice Corcos, « Les étapes mutatives de la création littéraire : remémoration, dépression, autoengendrement », p. 219- 228.

<sup>2011</sup> *Op. cit.*, Mariane Bitar, *La Naissance dans l'écriture dans Les Vacances du fantôme de Didier van Cauwelaert*, p. 119.

Dominique Viart, pour qui le roman français contemporain est composé de récits largement consacrés aux débats intérieurs d'un personnage confronté à une situation sentimentale délicate<sup>2012</sup>. De fait, DVC se définit comme un « être habité<sup>2013</sup> » et explique aux journalistes :

*Mon écriture, mon style c'est un regard, une technique, elle est influencée par le ton du narrateur. Je dis souvent « je », j'écris souvent à la première personne sans que ce soit moi qui parle, j'accueille d'autres personnes en moi pour voir le monde à travers leurs yeux, parler comme eux.*<sup>2014</sup>

Par ailleurs, étant donné que l'on ne peut définir un auteur sans définir son écriture, nous avons consacré une grande partie de ce travail de recherche, à l'étude de l'univers romanesque de DVC, et mis en évidence une sorte de miroitement entre la forme et le fond. Plus précisément, le dédoublement, qui est un thème fondateur et récurrent dans ses œuvres, retentit à la fois sur les spécificités stylistiques de l'auteur et sur ses techniques d'écriture (notamment la simplicité du langage, l'emploi de tropes et de phrases verbales courtes, peu modalisées).

DVC est aussi un auteur expérimenté, conscient de la nécessité de styliser ses textes, et de délester sa thématique des diverses lourdeurs inhérentes, et ce, par la verve humoristique qui donne une certaine légèreté aux situations souvent dramatiques qu'affrontent les personnages. De même, DVC utilise par endroits la satire. Cet emploi n'est pas lié à un engagement idéologique, mais plutôt à une « empathie » envers les personnages et leurs histoires. La satire propose une sorte de critique de la société, invitant le lecteur à réfléchir aux incongruités qui l'entourent, et à certains comportements sociaux ou politiques discutables.

Notons qu'une autre caractéristique de l'écriture de cet auteur, est le travail effectué autour du mythe de la naissance qui apparaît comme le fil conducteur de ses romans. Chaque élément est d'ailleurs au service de ce thème, ce qui prouve que l'écriture cauwelaertienne est orphique.

D'autre part, le fantastique est mêlé à un réalisme social qui rend l'écriture à l'image de la société d'aujourd'hui. Cela semble confirmer ce qu'affirment Anne Barrère et Danilo Martuccelli pour qui :

*Dès la naissance du XX<sup>e</sup> siècle, le roman a su très vite et avec une profondeur remarquable prendre acte d'une double révolution : celle de la psychanalyse et celle du cinéma.*<sup>2015</sup>

En effet, allant dans ce sens, les romans de DVC ont su représenter ce siècle en accordant une place importante à cette double révolution.

---

<sup>2012</sup> Dominique Viart, *Le roman français au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Hachette, 1999, p. 9 (in : Anne Barrère et Danilo Martuccelli, *Le Roman comme laboratoire*, op. cit., p. 18).

<sup>2013</sup> Habité par d'autres voix qui s'expriment à travers lui.

<sup>2014</sup> [www.youtube.com/didiervancauwelaert](http://www.youtube.com/didiervancauwelaert) (dans la conclusion de : Mariane Bitar, *La Naissance dans l'écriture dans Les Vacances du Fantôme de Didier van Cauwelaert*, mémoire de Master 2, op. cit., p.117)

<sup>2015</sup> Op. cit., Anne Barrère et Danilo Martuccelli, *Le Roman comme laboratoire*, p. 18.

Au final, nous pouvons conclure que l'étude générique de l'œuvre de DVC présentée dans cette thèse, a dévoilé la nature hybride des romans de cet auteur, qui sont des mélanges de fantastique réaliste, de drame comique et de thriller policier. Ce dernier genre étant d'ailleurs défini par Anne Barrère et Danilo Martuccelli comme celui « (...) *qui apparaît aujourd'hui en France comme le grand héritier du projet classique de description sociale du roman réaliste.* »<sup>2016</sup>

Or, ce patchwork pratiqué par DVC nous permet de conclure que son œuvre est représentative de la société qui l'a vu naître.

Parallèlement, nous avons noté que le lecteur occupait une place importante dans les romans qui lui sont destinés. Ces non-lieux (au sens où l'entend Marc Augé) que constituent les romans, permettent la rencontre de deux êtres isolés, séparés. Les romans sont donc des aires de rencontre, de croisement et de naissance, car les deux êtres que constituent l'écrivain et son lecteur, bien qu'à distance, échangent et sont les doubles l'un de l'autre. Dans l'expérience de la lecture, ils partagent un temps et une époque, mais aussi et surtout se projettent dans des personnages, qui, dans l'œuvre de DVC, sont eux-mêmes des auteurs écrivant des textes venant s'insérer dans le roman, dans un effet de mise en abyme. Auteur, lecteur et personnages-auteurs s'identifient à des êtres-papiers et se projettent ainsi chacun dans un monde virtuel, romanesque.

Par ailleurs, dans le travail d'écriture précédant la publication (la période prénatale), nous avons vu comment DVC élaborait ses personnages, en faisant de ces derniers, des modèles d'identification pour les lecteurs. DVC cherche des sujets attirants, reflétant les problèmes actuels. Notamment, il s'intéresse aux questionnements identitaires et à la raison d'être de chacun, mais aussi à la question du destin après la mort. Cela correspond à ce qu'explique Milan Kundera lorsqu'il affirme que le roman contemporain « *s'oriente vers une analyse des situations qui éclairent les principaux aspects de la condition humaine.* »<sup>2017</sup>

Or DVC non seulement met en lumière « la condition humaine », mais il met l'accent sur la « condition du roman ». Il explore ce genre et le relie à la vie par le biais de plusieurs techniques spécifiques. Il crée, par l'écriture, des ponts entre les arts créatifs, entre les œuvres et le lecteur, et entre lui-même et d'autres écrivains qu'il cite et auxquels il rend hommage.

Enfin, la dernière partie de notre analyse a eu pour but d'examiner le récit fictionnel et ses constituants (notamment les personnages et l'espace-temps), en cherchant à établir l'effet du temps sur l'évolution de l'écrivain et de son écriture. En cela, nous avons découvert que l'écriture de DVC avait subi, au fil du temps, des changements intrinsèques au style, au genre et surtout à la vision et au traitement des thématiques.

Cependant, en dépit de ces évolutions, nous avons également constaté que la thématique principale de cet auteur (à savoir, l'appréhension de la mort) restait stable. Néanmoins, au fil des romans, le traitement de ce

---

<sup>2016</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>2017</sup> Milan Kundera, *Le rideau*, Paris, Gallimard, 2005, p. 79.

thème est devenu plus mature, favorisant d'autres approches. Ainsi les derniers romans de DVC s'ancrent-ils de plus en plus dans l'Histoire. Ils se fondent aussi sur la science comme outil vérifiable et sûr. Or, l'apport de davantage de scientificité permet à DVC de montrer avec d'autant plus de brio le tiraillement existant entre le réel et la fiction.

Une autre évolution notable consiste en une relation de plus en plus étroite avec les thématiques sociales, et un intérêt de plus en plus grand, porté sur l'expérimental. Néanmoins, les romans troublent les repères et laissent se confondre les limites, emportant le lecteur dans un univers naissant et renaissant sans cesse. Abolissant les frontières de l'espace et du temps qui séparent le lecteur de la fiction, DVC engage ce dernier dans un univers romanesque en continuelle renaissance. Et c'est sur la base de la naissance d'un « moi-auteur », doublé et soutenu par celle d'un « lecteur-personnage », que Didier van Cauwelaert, à son tour, naît en tant qu'auteur.

Le monde fictionnel et l'univers romanesque de DVC emportent le lecteur dans un tourbillon. Et c'est par ce mouvement que l'auteur parvient à naître en tant que tel, tout en faisant naître tout un monde, voire une cosmogonie.

# **BIBLIOGRAPHIE**

# BIBLIOGRAPHIE

## **I- Le Corpus :**

**CAUWELAERT van Didier,**

### **Autobiographies :**

- *Cheyenne*, Paris, Albin Michel, « Livre de poche », 1993
- *Le Père adopté*, Paris, Albin Michel, 2007

## **Avant la mort du père :**

### **Les seconds départs :**

- *Hors de moi*, Paris, Albin Michel, « Livre de poche », 2003
- *L'Orange amère*, Paris, Édition du Seuil, « Points », 1998
- *Les Vacances du fantôme*, Paris, Seuil, « Point », 1986
- *Un Aller simple*, Paris, Albin Michel, « Livre de poche », 1994
- *Vingt ans et des poussières*, Paris, Édition du Seuil, « Points », 1982

### **La Raison d'amour :**

- *Corps étranger*, Paris, Albin Michel, « Livre de poche », 1998
- *La Demi-pensionnaire*, Paris, Albin Michel, « Livre de poche », 1999
- *La Demi-pensionnaire*, Manuscrit
- *L'Éducation d'une fée*, Paris, Albin Michel, « Livre de poche », 2000
- *Poisson d'amour*, Paris, Seuil, 1984
- *Rencontre sous X*, Paris, Albin Michel, « Livre de poche », 2000
- *Un Objet en souffrance*, Paris, Albin Michel, « Livre de poche », 1991

### **Les regards invisibles :**

- *Attirances*, Paris, Albin Michel, « Livre de poche », 2005
- *Karine après la vie*, Paris, Albin Michel, « Livre de poche », 2002
- *L'Apparition*, Paris, Albin Michel, « Livre de poche », 2001
- *La Vie interdite*, Paris, Albin Michel, « Livre de poche », 1997

## **Après la mort du père**

### **Le second départ**

- *Double identité*, Paris, Albin Michel, « Livre de poche », 2012

### **Beau livre**

- *L'Enfant qui venait d'un livre*, Chine, Prisma, 2011

### **La raison d'amour**

- *Jules*, Paris, Albin Michel, 2015
- *La Femme de nos vies*, Paris, Albin Michel, 2013
- *On dirait nous*, Paris, Albin Michel, 2016

### **Les regards invisibles**

- *Le Journal intime d'un arbre*, Paris, Michel Lafon, « Livre de poche », 2011
- *La Maison des lumières*, Paris, Albin Michel, « Livre de poche », 2009
- *La Nuit dernière au XV<sup>e</sup> siècle*, Paris, Albin Michel, « Livre de poche », 2008
- *Le Principe de Pauline*, Paris, Albin Michel, 2014
- *Les Témoins de la mariée*, Paris, Albin Michel, « Livre de poche », 2010

### **Dictionnaire**

- *Dictionnaire de l'impossible*, Paris, Plon, « Livre de poche », 2013

## **II- Études critiques relatives à Didier van Cauwelaert :**

- *Le Double « Je » Narratif et Fantastique dans Les Vacances du Fantôme*, Mémoire de DEA, par DAHER EL KHOURI Martine, USJ, 1969, 843.912/C375V/Yd
- *Les Mensonges et les Masques de l'identité*, Mémoire de Maîtrise, 2000, par BOURELY Claire, Paris IV, [www.leadilly.com](http://www.leadilly.com)
- *La Naissance dans l'écriture dans Les vacances du Fantôme de Didier van Cauwelaert*, par BITAR Mariane, mémoire de Master 2, UFR Nice, 2011
- *La Structuration de l'instance créatrice dans Poisson d'amour*, Mémoire de DEA, 1990, par REHAULT Sylvain, Université de Montréal.
- *Vers une approche de l'humour chez Didier Van Cauwelaert*, Mémoire de DEA, 2002, par BOURELY Claire, Paris IV, [www.leadilly.com](http://www.leadilly.com)

## **III- Ouvrages critiques généraux :**

### **1. Sur la littérature**

- SARTRE, Jean Paul, *Qu'est-ce que la littérature*, Paris, Gallimard, «Idées », 1964

### **2. Sur l'écriture**

- ABASTADO, Claude, *Mythes et rituels de l'écriture*, Bruxelles, Éditions Complexes, 1979
- BARTHES, Roland, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953
  - *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973
- DENNING, Steve, *The secret Language of leadership*, USA, Jossey Bass, 2007
- HEINICH, Nathalie, *Être écrivain*, Paris, La Découverte, 2000

- LE ROND D'ALEMBERT, Jean, *Essai sur la société des gens de lettres et des grands, sur la réputation, sur les mécènes et sur les récompenses littéraires*, 1753, éd. de 1764, Loverval et éd. Labor, 2006
- PELLETIER, Anne-Marie, *Fonctions poétiques*, Saverdun, Klincksieck, 1977
- RIFFATERRE, Michel, *La Production du texte*, Paris, Editions du Seuil, « Collection Poétique », 1979
- TAINE, Hyppolyte, *De l'intelligence*, t. II, Paris, Hachette, 1870

### 3. Sur l'auteur

- BROCH, Hermann, *Création littéraire et connaissance*, Paris, Gallimard, 1966.
- CHAMART, Gabrielle et GOULET, Alain, *L'Auteur*, Caen, Presses Universitaires de Caen, 1996.

### 4. Sur l'anthropologie

- AUGÉ, Marc, *Non-lieux, Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992
- DAMISH, Hubert, *Le Jugement de Pâris*, Paris, Flammarion, 1996
- DURAND, Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1992
- HABERMAS, Jürgen, *Connaissance et intérêt*, Paris, Gallimard, 1976
- ELIADE, Mircea, *Initiation, rites, sociétés secrètes*, Paris, Gallimard, « Folio », 1996
  - *Mythes, Rêves et Mystères*, Paris, Gallimard, « Folio », 1989
  - *Le Mythe de l'éternel retour*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1969
  - *La Nostalgie des origines*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1969
- VIERNE, Simone, *Rite, Roman, initiation*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 2000

### 5. Sur l'imaginaire : le temps, l'espace, l'identité et le corps

- ABOU, Selim, *L'Identité culturelle*, Paris, Anthropos, 1995
- ALI, Sami, *Le corps, l'espace et le temps*, Paris, Dunod, 1990
- BACHELARD, Gaston, *La Dialectique de la durée*, Paris, PUF, 1950
  - *L'Eau et les rêves*, Paris, Corti, 1942
  - *La Flamme d'une chandelle*, Paris, PUF, 1961
  - *La Poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1987
  - *La Psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, 1949
  - *La Terre et les rêveries du repos*, Paris, Corti, 1948



## 6. Sur l'œuvre romanesque

- BOURNEUF, Roland, et OUELLET, Réal, *L'Univers du roman*, Paris, PUF, 1975
- BUTOR, Michel, *Essais sur le roman*, Paris, Gallimard, « Tel », 1960
- DIAZ, José-Luis, *L'Écrivain imaginaire, Scénographies auctoriales à l'époque romantiques*, Paris, Champion, 2007
- FAULKNER, William, Entretien avec Jean Stein (1956), in *Romanciers au travail*, Paris, Gallimard, 1967
- FORSTER, E.M., *Aspects of the Novel*, London, publiés dans *Mesure*, 1938
- GIRARD, René, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Grasset, « Pluriel », 1961
- KUNDERA, Milan, *L'Art du roman*, Paris, Gallimard, « Folio », 1986
  - *Le rideau*, Paris, Gallimard, 2005
- LEJEUNE, Philippe, *Je est un autre*, Seuil, Paris, 1975
  - *Le Pacte autobiographique*, Normandie, Essais, « Points », 1996
- LUKACS, Georges, *La Théorie du roman*, Paris, Seuil, « Poétique », 1980
- MAURIAC, François, *Le Roman*, Paris, 1900
- MUIR, Edwin, *The structure of the novel*, London, Hogarth Press, 1938
- ROBERT, Marthe, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Gallimard, 1999
- ROUSSET, Jean, *Narcisse Romancier : essai sur la première personne dans le roman*, Paris, Corti, 1972
- WHARTON, Edith, *Les Règles de la fiction*, Paris, Viviane Hamy, 2006
- WOOLF, Virginia, *L'Art du roman*, Paris, Seuil, 1963
  - *Orlando*, Paris, Stock, 1928

## 7. Sur la génétique des textes

- BIASI de, Pierre-Marc, *La Génétique des textes*, Paris, Armand Colin, 2005
- BLANCHOT, Maurice, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955
- COLLECTIF, *L'Écriture et ses doubles, Genèse et variations textuelles*, Paris, Editions du CNRS, 1991, p. 30.
- CROS, Edmond, *De l'engendrement des formes*, Paris, Etudes sociocritiques, 1990
- Sous la direction de CONTAT, Michel et FERRER, Daniel, *Pourquoi la critique génétique ? Méthodes, théories*, Paris, CNRS Editions, 1998
- GRÉSILLON, Almuth, *Eléments de critique génétique, lire les manuscrits modernes*, Paris, PUF, 1994

- *La Mise en œuvre, Itinéraires génétiques*, Paris, CNRS éditions, 2008
- HAY, Louis, Textes et manuscrits publiés par, *L'Écriture et ses doubles, Genèse et variation textuelle*, Paris, Editions du CNRS, 1991
  - *Essais de critique génétique*, Paris, Flammarion, 1979
  - *La Naissance du texte*, Mayenne, José Corti, 1989

#### **8. Sur la réception des textes**

- ECO, Umberto, *Lector in fabula : le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Librairie Générale Française, 1985
- ESCOLA, Marc, textes réunis par, *Théorie des textes possibles*, Amsterdam, CRIN, 2012
- GOULEMOT, Jean-Marie, « De la lecture comme production de sens », dans *Pratiques de la lecture*, Paris, Ed. Payot-Rivages, 1985
- JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, Tel, 1978
  - *Théorie des genres*, Paris, Seuil, 1986
- PICARD, Michel, *La Lecture comme jeu*, Paris, Les Editions de minuit, 1986

#### **9. Sur l'intertextualité**

- PIÉGAY-GROS, Nathalie, *Introduction à l'intertextualité*, Paris, DUNOD, 1996
- RABAU, Sophie, *L'Intertextualité*, Paris, Flammarion, 2002

### **IV- Ouvrages psychanalytiques :**

#### **1. Sur la psychanalyse**

- CHEMAMA, Roland et VANDERMERSCH, Bernard, *Dictionnaire de la Psychanalyse*, Paris, Larousse, 2009
- FREUD, Sigmund, *Essais de psychanalyse*, Paris, Payot, « Poche », 2001
  - *Introduction à la psychanalyse*, Paris, Payot, « Poche », 2001
  - *Sur le rêve*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1988
  - *Totem et tabou*, Paris, petite Bibliothèque Payot, 1965
- JUNG, Carl, « Connaissance et création » in *L'Ame et la vie*, Paris, Essais, « Poche », 1995
  - *Dialectique du Moi et de l'inconscient*, Paris, Gallimard, 2002
  - *La Psychologie de l'inconscient*, Paris, « Livre de poche », 2008

- *Les Racines de la conscience*, Paris, Buchet-Castel, 1971
- KLEIN, Mélanie, *L'Amour et la haine*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 2001
  - *Le Complexe d'Œdipe*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1968
  - *Deuil et dépression*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1968
  - *Envie et gratitude*, Paris, Gallimard, « Tel », 1968
- LAPLANCHE, J. et PONTALIS, J.-B., *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, PUF, 1994
- ROMAN, Pascal, « *Le Blanc de Rosrschach et Psychopathologie du Moi-peau* », Revue Européenne de Psychologie Appliquée, 2<sup>ème</sup> trimestre, Vol 46
- WINNICOTT, Donald, *Agressivité, culpabilité et réparation*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 2004
  - *Jeu et réalité*, Paris, Gallimard, 1971

## **2. Sur la psychocritique**

- BELLEMIN-NOEL, Jean, *Biographies du désir*, Paris, PUF, 1988
  - *Interlignes 2*, Lille, Presses Universitaires, 1991
  - *Psychanalyse et littérature*, Paris, Que sais-je, 1978
  - *Vers l'inconscient du texte*, Paris, PUF Ecriture, 1979
  - « La pensée visible », dans *Le Récit et sa représentation*, Colloque de Saint-Hubert, Payot, 1978
- BETTELHEIM, Bruno, *Psychanalyse des contes de fées*, Paris, Robert Laffont, « Pocket », 1996
- FREUD, Sigmund, « Le Créateur littéraire et la fantaisie » in *Freud et la création littéraire*, Paris, PUF, « Broché », 2010
- MAURON, Charles, *L'Inconscient dans l'œuvre et la vie de Racine*, Paris-Genève, Champion-Slatkine, 1986
  - *Des Métaphores Obsédantes au mythe personnel*, Paris, Corti, 1989
- RANK, Otto, *Don Juan et le Double*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1973
  - *Le Mythe de la naissance du héros*, Paris, Science de l'homme Payot, 2000
  - *Le Traumatisme de la naissance*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 2002
- ROBERT, Marthe, *La Vérité littéraire*, Paris, Grasset, 1981

## **3. Sur la psychanalyse de la création**

- ANZIEU, Didier, *Le Corps de l'œuvre*, Paris, Gallimard, « NRF », 1981

- *Fantasme et formation*, Paris, Dunod, 1997
- *Le Moi-Peau*, Paris, Dunod, 1995
- ASSOUN, Paul-Laurent, *Littérature et psychanalyse*, Paris, Thèmes et études, « Ellipses », 1996
- FRANCESCHI de, Elisabeth, *Amor Artis : Pulsion de mort, stimulation et création*, Paris, Harmattan, 2000
- GUILLAUMIN, Jean, *Le Moi sublimé*, Paris, Dunod, 1998
- HOMBURGER, Erikson Erik, « *The problem of ego identity* », *Journal of the American Psychoanalytic Association*, vol. 4, 1956
- SEGAL, Hanna, *Délire et créativité*, Des Femmes, Paris, 1987
- VION-DURY, Juliette, *Le Retour au principe de la création littéraire*, Paris, Ed. Classiques Garnier, 2009.

## **V- Ouvrages critiques sur les genres**

### **1. Sur les genres littéraires**

- Textes réunis par FIX, Florence et TOUDOIRE-SURLAPIERRE, Frédérique, *Le monologue au théâtre*, Dijon, EUD, 2006
- GRASS, William, « Tropes of the text », in : *Representation and Performance in Postmodern Fiction*, Montpellier, éd. par M. Couturier, Delta, 1983
- LOCHERT, Véronique et THOURET, Clotilde, *Jeux d'influence, Théâtre et roman de la renaissance aux lumières*, Paris, PUPS (Presses Universitaires de Paris Sorbonne), 2010

### **2. Sur le genre romanesque**

- BARRERE, Anne, MARTUCCELLI, Danilo, *Le Roman comme laboratoire*, Paris, PUS (Presses Universitaires Sorbonne), 2009
- Sous la direction de BOIE, Bernhild et FERRER, Daniel, *Genèses du roman contemporain*, CNRS éditions, Paris, 1993
- Sous la direction de FRANTZ, Anaïs, CREVIER GOULET, Sarah-Anaïs, CALLE-GRUBER, Mireille, *Fictions des genres*, Dijon, Editions Universitaires de Dijon, 2013
- HUBIER, Sébastien, *Le Roman des quêtes de l'écrivain*, Dijon, Editions universitaires de Dijon, 2004

- REY, Pierre-Louis, *L'Univers romanesque de Gobineau*, Paris, Gallimard, 1981
- RICARDOU, Jean, *Les Problèmes du roman*, Seuil, Paris, 1967
- ZÉRAFFA, Michel, *Le Romanesque et le roman*,
  - *Roman et société*, Paris, PUF, 1971
- VIART, Dominique, *Le roman français au XXe siècle*, Paris, Hachette, 1999

### **3. Sur le roman policier**

- BELLET, Alain, *Écrire un roman policier*, Editions Eyrolles, 2011
- EISENZWEIG, Uri, *Le Récit impossible : forme et sens du roman policier*, Paris, C. Bourgeois, 1986
- MASSOL, Chantal, *Une Poétique de l'énigme : le récit herméneutique balzacien*, Genève, Droz, 2006
- REUTER, Yves, *Le Roman policier*, Paris, Armand Colin, 2009

### **4. Sur le fantastique**

- BOZZETTO, Roger, *Le Fantastique dans tous ses états*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, « Collection Regards sur le fantastique », 2001
- FREUD, Sigmund, *L'Inquiétante étrangeté*, Paris, Gallimard, 1985
- GRIVEL, Charles, *Fantastique et Fiction*, Paris, PUF, 1992
- PRINCE, Nathalie, *Le Fantastique*, Paris, Armand Colin, « 128 », 2008
- SCHNEIDER, Marcel, *Histoire de la Littérature fantastique*, Paris, Fayard, 1985
- TOTOROV, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Editions du Seuil, « Points », 1970

## **VI- Ouvrages critiques sur la stylistique**

### **1. Sur le style**

- BOISSIEU (DE), J.-L. et GARAGNON, A. -M., *Commentaires stylistiques*, PARIS, SEDES, 1997
- BUFFON (DE), COMTE, *Discours sur le style*, Paris, éd. de l'abbé Jean-Pierre, 1896
- CABANESE, Jean-Louis, *La Psychologie des styles, une traversée des signes*, in *Romantisme*, 2010/2, n°148, Paris, Armand Colin,
- FRMOLHAGUE, Catherine et SANCIER-CHATEAU, Anne, *Analyses stylistiques, Formes et genres*, Liège, Nathan, 2000
- GEORGIN, René, *Les Secrets du style*, Paris, Les Éditions sociales françaises, 1964
- GOURMONT de, R., *Le Problème du style*, Paris, Mercure de France, 1902
- HAMON, Philippe, *L'Ironie littéraire*, Paris, Hachette, 1996
- JENNY, Laurent, *La Parole singulière*, Paris, Belin, 1990
- JOUSSET, Philippe, *Anthropologie des styles*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2007
- MILLY, Jean, « Phrase, phrases », Marcel Proust 3. *Nouvelles directions de la recherche proustienne 2*, Paris-Caen, Lettres modernes Minard, 2001
- MOLINIÉ, Georges, *La Stylistique*, Paris, PUF, 1993, 211 pp.
- MORIER, Henri, *La Psychologie des styles*, Genève, Georg, 1959
- NARDIN, Pierre, *Le Commentaire stylistique aux rendez-vous littéraires*, Paris, Société d'édition d'enseignement supérieur, 1958
- NOILLE-CLAUZADE, Christine, *Le Style*, Paris, Flammarion, « Corpus », 2004
- RIBOT, Théodule, *Les Maladies de la personnalité*, Paris, Alcan, 1921
- SPITZER, Leo, *Études de style*, Paris, Gallimard, « Tel », 1980
- TAINE, Hyppolyte, *De l'intelligence*, Paris, Hachette, 1870, t. II
- TOUZON, Jean, *La Planète Mauriac*, Paris, Klincksieck, 1985

## 2. Sur le langage

- BARTHES, Roland, *Le Bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984
- CHOMSKY, Noam, *Réflexions sur le langage*, Paris, Flammarion, 1981
- DUFOUR, Philippe, *La pensée romanesque du langage*, Paris, 2004
- DURRER, Sylvie, *Le Dialogue dans le roman*, Nathan, Paris, 1999
- JAKOBSON, Roman, *Essais de linguistique générale*, Paris, éd. de Minuit, 1963
- JAUBERT, Anna, *La Lecture pragmatique*, Paris, Hachette, 1990
- KUSSMAUL, Adolf, *Les Troubles du langage*, Paris, J.-B. Baillière, 1884

- KRISTEVA, Irena, *Pascal Quignard, La Fascination du fragmentaire*, Paris, L'Harmattan, 2008
- MÜLLER, Dieter, *Discours réaliste et discours satirique, L'Écriture dans les romans politiques de Marcel Aymé*, Paris-Genève, Champion-Slatkine, 1993

### 3. Sur la narratologie et le structuralisme

- BARTHES, Roland, *Essais Critiques*, Paris, Seuil, 1972
  - *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977
- BREMOND, Claude, « La Logique des possibles narratifs » in *L'Analyse structurale du récit*, Paris, Seuil, 1981
  - *La Logique du récit*, Paris, Seuil, 1973
- GENETTE, Gérard, *Figure 2*, Paris, Point, 1979
  - *Figure III*, Paris, Seuil, « Poétique », 1972
  - *Palimpsestes*, Paris, Points, « Poche », 2000
- TASSEL, Alain (textes réunis par), *Narratologie, Nouvelles approches de l'intertextualité*, Nice, Presses universitaires de Nice-Sophia Antipolis, 2001

### 4. Sur le personnage romanesque

- COLLECTIF, *Dictionnaire des types et des caractères littéraires*, Fernand Nathan, Paris, 1978
- ERMAN, Michel, *Poétique du personnage de roman*, ellipses, Paris, 2006
- ESCOLA, Marc, MONTALBETTI, Christine (sous la direction de), *Le Personnage*, Paris, Flammarion, 2003
- FLADENMULLER, Frédéric, *Caractérisation et les modes de la narration dans le roman moderne*, NY, Peter Lang Publishing, 1994
- Etudes rassemblées par LIOURE, Françoise, *Construction/déconstruction du personnage dans la forme narrative au XXème siècle*, Clermont-Ferrand, Les Presses de l'A.P.F.L.C, 1993
- REUTER, Yves (sous la direction de), *Le Roman policiers et ses personnages*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 1989

- ZÉRAFFA, Michel, *Personne et personnage*, Editions Klincksieck, Paris, 1971

## **VII- Ouvrages critiques sur des spécificités du roman cauwelaerien**

### ***1. Sur les thèmes cauwelaertiens (La mort, le vide, le surnaturel, le double)***

- BLONDEL, Maurice, *L'Action*, Paris, Beauchesne, 1992
- BRUNEL, Pierre, *La Métamorphose*, Paris, Arman Colin, 1974
- CAZENEUVE, Jean, *La Raison d'être*, Paris, Albin Michel, 1981
- KUBLER-ROSS, Elisabeth, *La Mort*, Dernière étape de la croissance, USA, Edition Québec, 1997
- MONGIN, Olivier, *La Peur du vide*, Paris, Seuil, 1991

### ***2. Sur l'humour et le comique***

- AUTRAND, Michel, *L'Humour de Jules Renard*, Paris, Klincksieck, 1978
- CAZENEUVE, Jean, *Du calembour au mot d'esprit*, Monaco, Éditions du Rocher, 1996
- CORBY, Morris, *An essay towards fixing the True Standards of Wit, Humour, Raillery, Satire and Ridicule*, Londres, 1744
- CRINQUAND, Sylvie, *Par Humour de soi, Dijon*, Presses Universitaires de DIJON, « Kaléidoscopes » 2004
- EMELINA, Jean, *Le Comique*, Paris, SEDES, 1991
- ESCARPIT, Robert, *L'Humour*, Paris, PUF, 1960
- FREUD, Sigmund, *Le Mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, Paris, Gallimard, « Folio », 1988
- GUIRAUD, Pierre, *Les Jeux de mots*, Paris, PUF, « Que sais-je ? », 1976
- MAURON, Charles, *Psychocritique du genre comique*, Paris, José Corti, 1964
- MOURA, Jean-Marc, *Le Sens littéraire de l'humour*, Paris, PUF, 2010
- RÉGNIER, Mathurin, *Les Satires*, Paris, SEDES, 1983
- SAREIL, Jean, *L'Écriture comique*, Paris, PUF, 1984
- SCARRON, Paul, *Le Roman comique*, Paris, Éditions Garnier Frères, 1955



### 3. Sur le regard

- OUELLET, Pierre, *Poétique du regard, Littérature, perception, identité*, Limoges, Septentrion, 2000
- STAROBINSKI, Jean, *L'œil vivant*, Paris, Gallimard, 1999

## VIII- Autres œuvres littéraires consultées

### 1. Œuvres romanesques

- AYME, Marcel, *Les Contes rouges du chat perché*, Paris, Gallimard jeunesse, « Folio Poche », 2007
  - Les Contes bleus du chat perché*, Paris, Gallimard jeunesse, « Folio Poche », 2007
- BALSAC, Honoré de, *Les Illusions perdues*, Paris, Pocket, « Pocket Classiques », 1999
- COELHO, Paolo, *L'Alchimiste*, Paris, J'ai lu, 2013
- GARY, Roman, *La Vie devant soi*, Paris, Gallimard, « Folio », 1982
- HESSE, Hermann, *Siddhartha*, Grasset, 2010
- ISRAËL, Lucien, *Boiter n'est pas pécher*, Paris, Denoël, 1989
- PORTAL, Louise, *Jeanne Janvier*, Montréal, Libre expression, 1981
- PROUST, Marcel, *A La Recherche du temps perdu*, Œuvre complète, Paris, Jean de Bonnot, 1983.
- SARTRE, Jean-Paul, *La Nausée*, Paris, Gallimard, « Poche », 1972
- SCHLINK, Bernhard, *Le Liseur*, traduit par Bernard Lortholary, Paris, Gallimard, Coll. Du monde entier, 1996
- SHAKESPEARE, William, *Hamlet*, Paris, Flammarion, 1999
  - Macbeth*, Paris, Flammarion, « Poche », 2006
  - Le Roi Lear*, Paris, Librio, « Poche » 2004
- TANIZAKI, Junichirô, *La Confession impudique*, Paris, Gallimard, « Folio », 1963

## **2. Œuvre sur le développement de la personne**

- BYRNE, Rhonda, *Le Pouvoir*, Luxembourg, Guy Trédaniel Éditeur, 2010
  - *The Secret*, Luxembourg, Guy Trédaniel Éditeur, 2010
- CARR, Nicolas, *Internet rend-il bête ?*, Paris, Robert Laffont, 2011

## **3. Œuvre cinématographique**

- *Dr. Jekyll and Mr. Hide*, version de 1920, réalisé par John Stuart Robertson, paru en 2004

## **4. Œuvre sur Magritte**

- TORCZYMER, Hary, *René Magritte : Signes et images*, France, Draeger, 1982

## **IX- Revues littéraires :**

- HAY, Louis, « *Le manuscrit : langage de l'objet* », Bulletin de la bibliothèque nationale, 3<sup>e</sup> année, n°2, juin
- HOMBURGER, Erikson Erik, « The problem of ego identity », *Journal of the American Psychoanalytic Association*, vol. 4, 1956
- JACQUES, Alexia et LEFEBVRE, Alex, « *La Création artistique... un en deçà du désir* », Cahiers de psychologie clinique, 2005/1 (n° 24), CAIRN
- JENNY, Laurent, « Du Style comme pratique », article paru dans la revue *Littérature*, n° 118, juin 2000
- LHERETE, Héloïse, « Pourquoi lit-on des romans ? », *La littérature fenêtre sur le monde*, Mensuel n° 218, août-septembre 2010
- MAGNE, Bernard, « Métatextuel et lisibilité », *Protée*, Québec, vol 14, n° 1-2, printemps-été 1986
- NOËL, Bernard, « Dialogue entre Bernard Noël et Bruno Roy », *Fata Morgana 1966- 1976*, Paris, UGE, coll. « 10/18 », 1976

## **X- Thèses et travaux de recherche :**

- HUSSON, Didier, *Logique des possibles narratifs*, Paris 7, thèse de Doctorat, 1994
- MAYER, Ariane, *L'Impact du numérique sur la création littéraire*, sous la direction d'Alain Busson, Mémoire de recherche, HEC/ MAC, 2012

## **XI- Sites et liens internet**

- Paolo Coelho Edition Anne Carrière, 1994, [https://fr.wikipedia.org/wiki/Paulo\\_Coelho](https://fr.wikipedia.org/wiki/Paulo_Coelho)
- <https://m.youtube.com/watch?v=FTJtRpUObE>
- Interview au magazine Clés. <http://www.cles.com/enquetes/article/la-legende-personnelle>
- Laurent Jenny, « *Le Style* », <https://www.unige.ch>methodes>pdf>, 2011
- Interview filmée et mise en ligne suite à la publication de *Les témoins de la mariée*.  
<http://www.youtube.com/watch?v=2h8S1ekack>
- Dictionnaire, [www.cnrtl.fr](http://www.cnrtl.fr)
- [www.critiqueslires.com](http://www.critiqueslires.com), DVC interviewé par une journaliste
- [www.dailymotion.com](http://www.dailymotion.com), franceinfo.com, Plon.fr, posté le 17oct.2013, Un monde d'Idées avec Olivier de Lagarde
- [www.encarta.com](http://www.encarta.com)
- [www.even.fr/livres/livre/didiervancauwelaert](http://www.even.fr/livres/livre/didiervancauwelaert)
- [www.leadmilly.com](http://www.leadmilly.com)
- Interview avec Anaïs Sassy, [www.lesalondanais.com](http://www.lesalondanais.com), Nec Plus Ultra, novembre 2013
- André Durand, Comptoir littéraire, [www.comptoirlitteraire.com](http://www.comptoirlitteraire.com)
- [www.lexpress.fr/mag/arts/dossier/proust/dossier](http://www.lexpress.fr/mag/arts/dossier/proust/dossier)
- Interview [www.my-culturemag.fr](http://www.my-culturemag.fr)
- [www.my-culturemag.fr](http://www.my-culturemag.fr), <https://m.youtube.com/watch?v=FTJtRpUObE>
- Entretien de DVC avec Joseph Vebret, Salon littéraire, *journal électronique*, article posté il y a deux ans-  
[www.perso.orange.fr/cauwelaert/presentationauteur/van\\_cauwelaert\\_presentation](http://www.perso.orange.fr/cauwelaert/presentationauteur/van_cauwelaert_presentation)
- [www.youtube.com/didiervancauwelaert](http://www.youtube.com/didiervancauwelaert)
- [www.ratsdebiblio.net](http://www.ratsdebiblio.net)
- [www.van-cauwelaert.com](http://www.van-cauwelaert.com)

## **XII- Dictionnaires et encyclopédies**

- BRUNEL, Pierre, *Dictionnaire de mythes littéraires*, Paris, Le Rocher, 1998
- CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Editions Robert Laffont/ Jupiter, 1969
- COLLECTIF, *Le Petit Robert de la langue française*, Paris, 1990

### **XIII- Œuvres sur la méthodologie de la recherche**

- CHEVEL, Yves, *L'Étudiant chercheur en littérature*, Paris, Hachette Supérieur, 1992
- GUIDERE, Mathieu, *Méthodologie de la recherche*, Paris, Ellipses, 2004

## **ANNEXES**

## **Annexe A**

### Une sélection de pages du Manuscrit de *La Demi-pensionnaire*

Dans le but de mieux comprendre le travail génétique, nous insérons une sélection de pages du Manuscrit de *La Demi-Pensionnaire* qui correspond à l'analyse que nous en avons faite supra. (Cf., Partie II, chapitre 2).

Ces pages sont des copies en noir et blanc sur des feuilles A4 volantes.

Nous y trouvons des corrections, des ratures, des biffures et plusieurs types de rectifications interlinéaires.





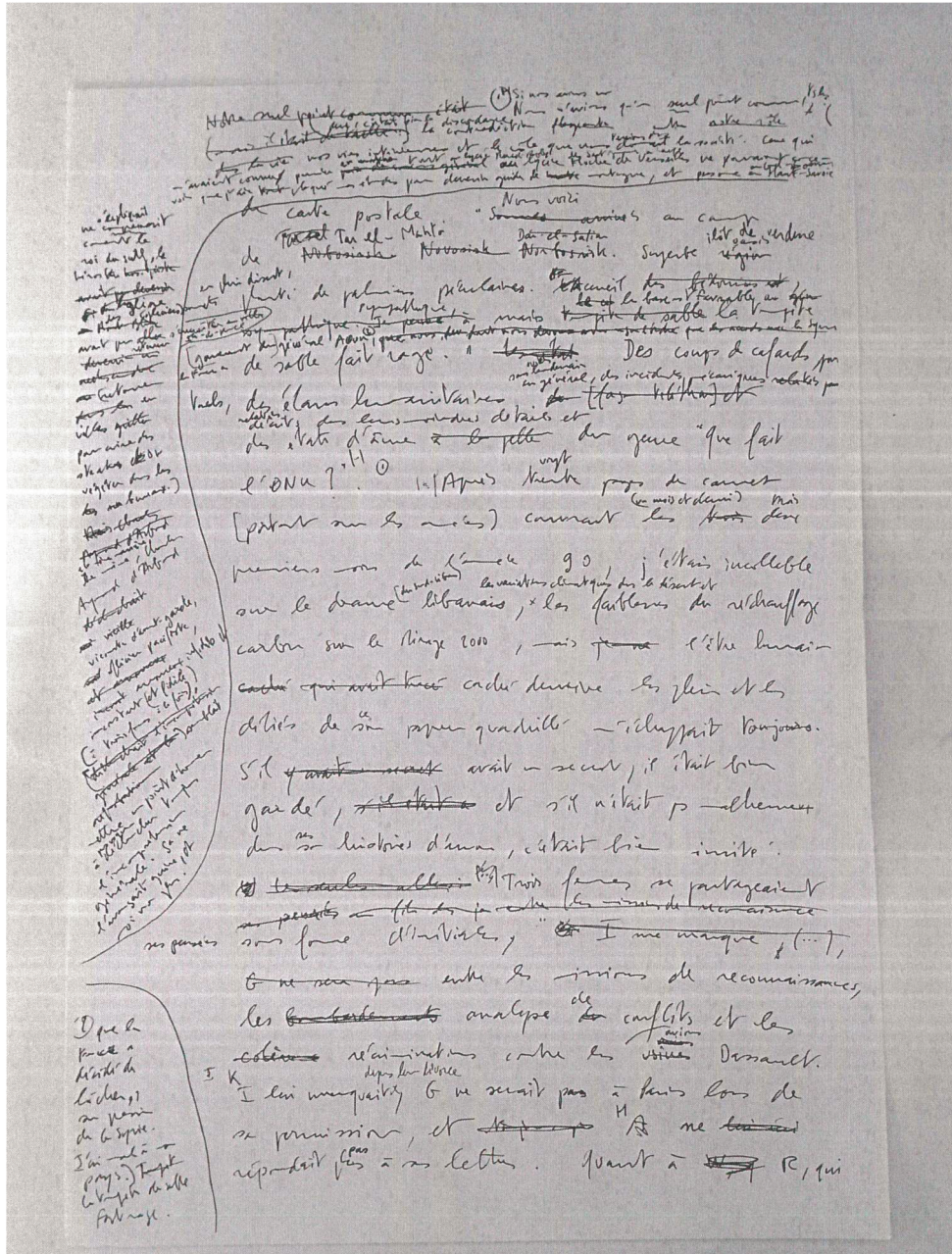






Annexe A

Une sélection de pages du Manuscrit de *La Demi-pensionnaire*<sup>2018</sup>



<sup>2018</sup> Op. cit., DVC, Manuscrit de *La Demi-pensionnaire*, p. 27.





Annexe A

Une sélection de pages du Manuscrit de La Demi-pensionnaire<sup>2021</sup>

8

l'histoire  
 01: A entendre Hélène, il suffirait de simuler un saut l'éclatement d'Edouard,  
 de la planquer quelque part et de demander ce que "C'est sa ou amie"  
 de qui la faire vivre, grâce à l'argent qu'aurait ce voyage. Mais elle n'est pas  
 l'histoire, l'histoire n'est pas vraie, le bonheur n'est pas.  
 l'histoire, l'histoire n'est pas vraie, le bonheur n'est pas.  
 l'histoire, l'histoire n'est pas vraie, le bonheur n'est pas.  
 l'histoire, l'histoire n'est pas vraie, le bonheur n'est pas.

arriverait  
 de façon  
 conditionnel  
 et dans  
 si voir

J'ai mis trois étages à comprendre ce  
 qui avait tant bouleversé. Pour la première fois,  
 on me demandait quelque chose. On avait  
 besoin de moi. (J'étais l'homme de la situation).

Une femme pour qui j'avais, comme tous les jours, qui  
 ne considérait que  
 le corps d'un soir. Au lieu de  
 le corps d'un soir, elle avait  
 le corps d'un soir, elle avait  
 le corps d'un soir, elle avait  
 le corps d'un soir, elle avait

idéal,

[on] ne laissait entendre que j'étais un  
 homme qui avait  
 une dernière chance.  
 Une dernière chance.  
 Une dernière chance.

le peu qu'elle avait  
 de son côté  
 elle n'avait  
 rien de son côté  
 elle n'avait  
 rien de son côté

Bien sûr, la tendresse qu'elle me faisait,  
 qu'elle me faisait,  
 qu'elle me faisait,

La dernière fois, quand elle faisait attention que  
 qu'elle me faisait,  
 qu'elle me faisait,  
 qu'elle me faisait,

depuis ce que  
 le peu qu'elle avait  
 de son côté  
 elle n'avait  
 rien de son côté  
 elle n'avait  
 rien de son côté

Bien sûr, j'étais pour elle un homme valide, sans attaches:  
 sans attaches:  
 sans attaches:

deux jambes et une adresse sans prise qui se rendait  
 disponible. J'étais un homme qui se rendait  
 disponible. J'étais un homme qui se rendait  
 disponible. J'étais un homme qui se rendait

d'Edouard et se rendait disponible; il suffisait de quelques mots  
 de sa part, elle n'avait pas peur de faire un saut  
 de sa part, elle n'avait pas peur de faire un saut  
 de sa part, elle n'avait pas peur de faire un saut

elle n'était pas responsable, et capable de se rien rendre.

comme quelques autres  
 il suffisait de quelques mots de sa part, elle n'avait pas peur de faire un saut  
 de sa part, elle n'avait pas peur de faire un saut  
 de sa part, elle n'avait pas peur de faire un saut

Annexe A

Une sélection de pages du Manuscrit de La Demi-pensionnaire

2021 Ibid., p. 182.



Annexe A

Une sélection de pages du Manuscrit de *La Demi-pensionnaire*

① elle laisse la phrase-impair (ce genre la phrase a finant)  
 effacement - pare. de ces phrases pour une l'opinion...  
 - Si l'on - je elle admettait...  
 - W... pas de la...  
 sa... se regarde la...  
 ...  
 252 Ve

---

les copies de papier prise de courant  
 qui vous attend l'influence...  
 ...  
 oublié le nom il est dans l'enveloppe...  
 marchera mieux que les piffes de moule, vous venez  
 de vous ligue vous sa, Thomas  
 de vous ligue la que mes es p...  
 ...  
 remarche.

Vous lirez. (En  
 marchera mieux que les piffes de moule, vous venez  
 de vous ligue vous sa, Thomas  
 de vous ligue la que mes es p...  
 ...  
 remarche.

Des l'opinion se réfèrent sur l'en-  
 velope. Elle y ajoute des - souffle :

~~Allez dans la voisine d'habiter.~~

Je rentre

- la seule chose qui - inquiète...  
 parce que sa l'inquiète elle - une ; elle - l'a dit...  
 "Est-ce que m'air...  
 ...  
 ...  
 prends la voisine de Paris."

les premiers mots - ils sont aux piffes.  
 Se conçoit qu'il ait...  
 ...





Annexe A

Une sélection de pages du Manuscrit de La Demi-pensionnaire

295

pour les deux états, mais pas en face  
 ment. Il y a un nouveau chant, je  
 suis obligé <sup>de</sup> que de préciser que  
 Jeji est la mère de maman ;  
 et est dans la branche industrielle et  
 elle s'appelle Jérôme pour lui  
 donner le standing qui va avec  
~~son nom~~ <sup>ou</sup> Range Range,  
 mais on ne l'a jamais appelé  
 Jeji, pour équilibre avec et pour  
 qu'il reste ce qui est un type qui  
 parle à voix, d'habitude, qui a une  
 barre de la tête, qui n'a jamais  
 essayé de se faire aimer par ce qu'il fait  
 (qui n'aurait pu qu'il n'aurait eu après avoir  
 vu, et qui a vu) bien compris  
 que ce n'est pas à dix-sept ans par  
 aller se faire reconnaître par  
 vrai père.

*(Marginal notes on the left):*  
 de voir d'être...  
 peut-être pas...  
 Jeji...  
 forme de...  
 son usine)

*(Marginal notes in a circle):*  
 Jeji...  
 comme si la réponse allait de soi...  
 Si... c'était le  
 le problème, il n'a tout de même,  
 peut-être un simple son sans nom. Et



## Annexe B

Tableau extrait du livre sur *Le Sens littéraire de l'humour*

De Jean- Marc Moura (page 12)

Le tableau suivant est intéressant dans le cadre de notre analyse sur l'humour. Il précise nettement les points permettant de distinguer entre diverses notions du comique. (L'Humour, l'esprit, l'ironie, la satire, la plaisanterie, l'absurde, le sarcasme et le cynisme).

### *A la recherche de l'humour littéraire*

NOM	INTENTION, BUT	OBJET	ATTITUDE DE L'AGENT EN TANT QUE SUJET	ATTITUDE ENVERS LES AUTRES	AUDITEUR IDEAL VISE	METHODE	LANGAGE SPECIFIQUE
Humour							
Humour (G-B)	Compréhension envers l'extravagance; éveiller la compassion	Le monde dans ses moindres détails. L'humain et le réel	Distance, affirmatif, conciliant, tolérant. Amour de la création individuelle	Compréhensive, bienveillante et s'incluant dans son jugement	Debonnaire, calme, compréhensif	Observation réaliste	Expression double, sans pointe; « je » domine; parler familier et technique
Humour (USA)							
Humour (All.)							
Humour (Esp.)							
Esprit							
Wit	Illuminer comme l'éclair (desir de briller)	Mots et pensées	Aisé, vaniteux, se prend au sérieux	Froide; malicieuse	La société cultivée qui se veut spirituelle.	Surprise de la pointe; effet dû à une combinaison inattendue	Court, vif, plaisir des contrastes stylistiques
Geist	Reconnaissance sociale			Dépourvue de sympathie envers la « victime »	Le trait d'esprit dépend de l'auditoire		
Ingenio							
Ironie							
Irony	Créer un sentiment partagé de supériorité envers un tiers	Situation spécifique	Cultivé, supérieur, dédaigneux, verse souvent dans la critique	S'adresse aux initiés; se moque des sots	Le cercle des initiés	Déconcerter les naïfs; le jugement est oblique	Expression double; ne pas dire ce que l'on pense
Ironie							
Ironia							
Satire							
Satire	Mépris des méchants et des sots, correction des travers du monde	Les mœurs habituelles du monde	Critique haineuse, souvent négative, crispée	Marquer les défauts, agressif	Ceux qui sont portés à la critique	Exposer la réalité des conduites, p.e. dessiner un monde idéal à travers une table animale	Utopie, parodie, caricature, figure de l'ironie
Satire							
Satira							

Du rire à l'humour

Plaisanterie						Tous les moyens non conventionnels : argot, langage familier, tours idiomatiques
<i>Fun</i>	Contribuer à la bonne humeur, au bon esprit	Vie quotidienne	Conciliant, sociable, cordial	Fraternelle ; sans afféteries	L'ami, le compagnon	Taquin, espiègle, joueur
<i>Scherz</i>						
<i>Broma</i>						
Nonsense/ Absurde						
<i>Nonsense</i>						
<i>Sinnvoller und heiterer Unsinn</i>	Exposer l'absurdité de la raison ; au fond, dénué de but	Le monde construit ou le monde renversé Le langage dans son imperfection	Ludique, enjoué	Disant mais empathique	L'enfant et l'adulte d'âge mûr	Développement du sens ludique
<i>Disparatel/ absurdo</i>						Attitude de libre création à l'égard du langage
Sarcasme						
<i>Sarcasm</i>						
<i>Sarkasmus</i>	Blessier l'auditeur	Le monde corrompu	Railler, se considérer comme un gêne méconnu. D'où une critique souvent méchante	Agressive	Soumis, non libre de répliquer	Dévoilement sans précaution
<i>Sarcasmo</i>						Figure de l'ironie avec une certaine emphase
Cynisme						
<i>Cynicism</i>	Dépréciation de toute valeur étatique ; évaluation dissolvante	Le monde des faibles	Négatif, destructeur	Irritation quasi morbide	Celui qui n'est pas sûr de lui, particulièrement l'être qui n'a pas atteint la maturité	Causticité tranchante ; généralisation
<i>Zynismus</i>						
<i>Zimismo</i>						

## Annexe C

Extrait du livre *La Lecture comme jeu*

De Michel Picard<sup>2022</sup>

La lecture mais aussi l'écriture comme jeu, comme non-lieu et objet transitionnel est la conclusion à laquelle aboutira notre étude sur l'écriture comme acte créateur. « *Le jeu s'oppose au sérieux et non au réel* ».

Dans la page suivante, extraite du livre de Michel Picard, *La Lecture comme jeu*, ce qui nous intéresse est surtout l'opposition établie entre le réel et le non-réel, le jeu et le sérieux, la littérature et la science. En mettant du même côté, le sérieux, la science et le réel, nous nous demandons dans quelle mesure DVC se livre au jeu de la littérature en s'intéressant à la science et en ancrant ses romans dans le réel.

Une grande partie de ce présent travail est consacrée à l'activité ludique de l'écriture et celle qui lui suit : la lecture.

---

<sup>2022</sup> *Op. cit.*, Michel Picard, *La Lecture comme jeu*, p. 16.

réel », « corruption des jeux »<sup>15</sup>, « retombée » dans la réalité<sup>16</sup>, toutes ces expressions sont éclairantes. Bien des auteurs d'ailleurs considèrent que le jeu est déjà lui-même une « dégradation » du sacré : c'est un poncif ancien, remontant au XIX<sup>e</sup> siècle (Tylor, Groos, Gomme, etc.), que reprennent à leur tour souvent dans les mêmes termes, Chateau<sup>17</sup>, Benveniste et, en le retournant, Huizinga. Caillois, déclarant pourtant qu'il s'agit là d'« une question assez vaine »<sup>18</sup>, récuse les rapprochements hésitants opérés par ce dernier entre jeu et sacré : ce serait « la thèse la plus fragile »<sup>19</sup> d'*Homo ludens* ; mais il souligne lui-même la mentalité encore magique impliquée par les jeux de hasard et justifie précisément par des espèces de rémanences sacrées les jeux d'argent<sup>20</sup>...

On devine sans peine que derrière cette idéalisation têtue du jeu et cette angoisse de dégradations en chaîne se situe une idéologie humaniste du Progrès. Le jeu pur aurait à redouter en somme deux dangers : la sauvagerie et le réel socio-historique - la jungle primitive des instincts ou la loi de la jungle de l'économie de marché. *El sueño de la razon produce monstruos...* C'est donc pour préserver cette pureté ontologique, cette essence du jeu, que Huizinga et Caillois exaltent le point de vue éthique, pensant sortir ainsi de leurs contradictions. La morale doit discipliner les pulsions asociales et civiliser la barbarie. Cette option spiritualiste est si proche d'une foi, au moins par son rôle dans l'édifice théorique des auteurs considérés, qu'on ne s'étonne plus de leur embarras concernant les rapports entre jeu et sacré. Il est aisé de dresser un petit tableau binaire, au demeurant banal, où se répondent et sont à renvoyer dos à dos :

vs	sérieux	utile	fécond	travail	science	réel
	jeu	gratuit	stérile	loisir	littérature	non réel

15. Caillois, p. 103 (cf. pp. 103-115) et titre de l 4.

16. Benveniste, p. 162.

17. Chateau, pp. 130 sq.

18. Caillois, p. 136.

19. « Le jeu et le sacré », *Confluences* 10, mars 1946, pp. 66-77, rééd. en appendice de *L'homme et le sacré*, Gallimard, 1950, rééd. « Idées » (1963), (pp. 199-213), p. 202.

20. Id., p. 200, note 1, et Caillois, p. 57 (cf. 126).

## Annexe D

### Divers tableaux de Magritte

En 2009, DVC écrit un roman intitulé *La Maison des lumières*, dans lequel il s'inspire du tableau de Magritte, *L'Empire des lumières*. Nous avons considéré ce roman comme une « réécriture » du tableau qui a lui-même été peint en plusieurs versions, année après année, par Magritte. Les multiples versions, qui peignent successivement les différentes pièces d'une maison où la lumière est allumée, suggèrent l'impression d'une vie existant dans le tableau, à l'intérieur de la maison. À partir de là, l'imaginaire invente ses rêveries, l'histoire de cette maison et de ses habitants.

L'écrivain DVC, et le peintre Magritte (cité dans quasiment tous les romans de l'écrivain) sont tous les deux attirés par le mystère et l'invisible.

Écrire un roman où le personnage entre dans le tableau, à l'intérieur de *La Maison des lumières*, pour rencontrer les personnages qui y vivent, correspond au fait d'imaginer une nouvelle version de ce tableau, comme un prolongement ou un épisode qui permet de passer « de l'autre côté », de franchir la porte vers l'intérieur et d'en pénétrer la profondeur.

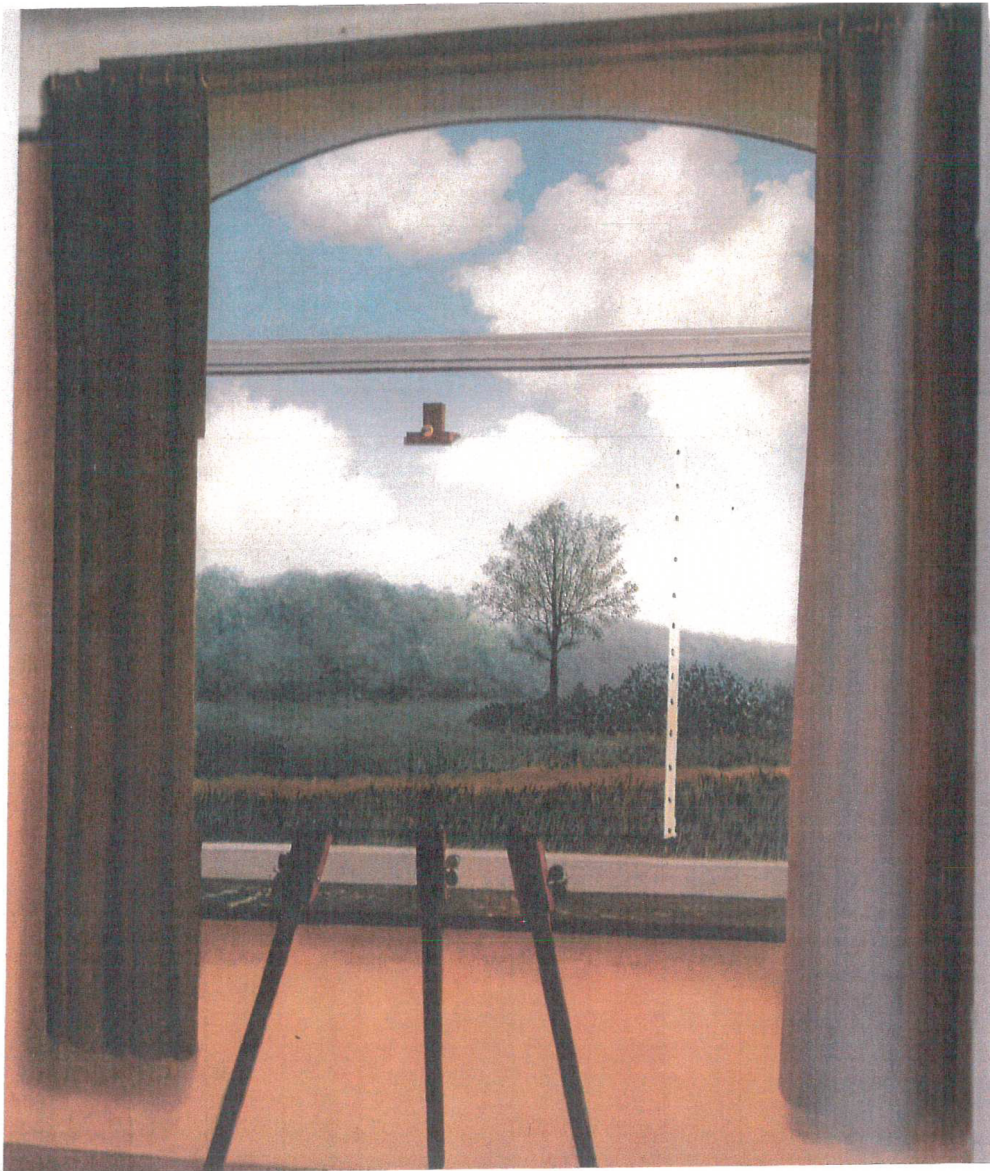
Le premier tableau de Magritte, *La Condition humaine* (qui se trouve à la page suivante, p. 551) illustre la structure des romans cauwelaertiens. Ce sont des romans qui racontent la genèse d'un roman. Ils mettent en scène, un personnage qui écrit et la fin du premier roman (celui écrit par DVC) coïncide avec la fin du roman dans le roman (celui écrit par le personnage-auteur). Ils sont à l'image du tableau dans le tableau, qui fond dans le décor constituant le tableau englobant, celui de Magritte.

Quant à *La Reproduction interdite*, tableau de Magritte qui se trouve sur la première de couverture de *Les Vacances du fantôme*, on y voit un individu regardant son image dans la glace mais se voyant de dos. On comprend alors que le spectateur n'a pas droit de regard sur le visage qui demeure caché. Cela confirme donc que les dimensions du caché (masqué), du mystère et de l'invisible sont des thèmes communs aux deux créateurs.



## Annexe D

### Divers tableaux de Magritte



*La Condition humaine*<sup>2023</sup>, 1934, huile sur toile, 100 x 81

---

<sup>2023</sup> *Op. cit.*, Hary Torczymer, *René Magritte : Signes et images*, p.156.

## Annexe D

### Divers tableaux de Magritte



*L'Empire des lumières*<sup>2024</sup>, 1954, huile sur toile, 146 x114

---

<sup>2024</sup> *Ibid.*, p. 180.

## Annexe D

### Divers tableaux de Magritte



*L'Empire des lumières*<sup>2025</sup>, 1953, huile sur toile, 37 x45

---

<sup>2025</sup>*Ibid.*, p. 177.

## Annexe D

### Divers tableaux de Magritte



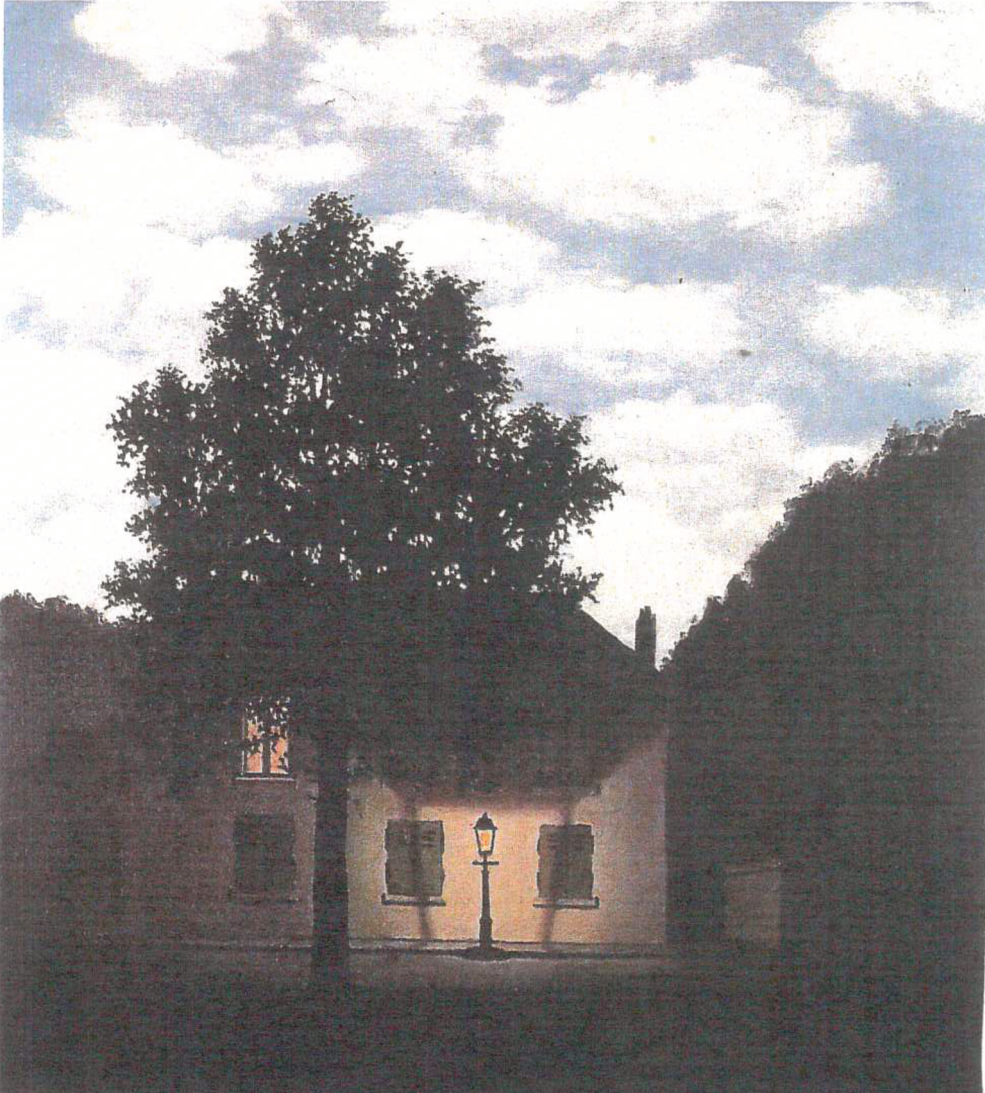
*Le salon de Dieu*<sup>2026</sup>, 1958, Huile sur toile, 43x59

---

<sup>2026</sup> *Ibid.*, p. 181.

## Annexe D

### Divers tableaux de Magritte



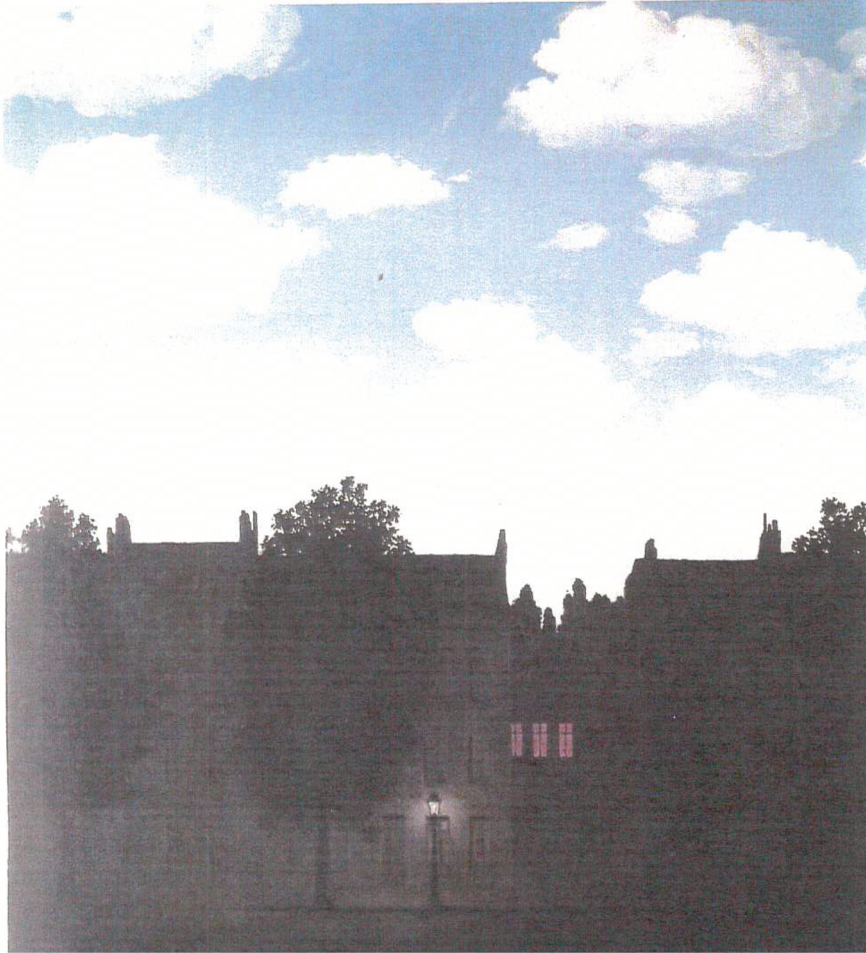
*L'Empire des lumières*<sup>2027</sup>, 1958, huile sur toile, 49,5 x 39,5

---

<sup>2027</sup> *Ibid.*, p. 181.

## Annexe D

### Divers tableaux de Magritte



*L'Empire des lumières*<sup>2028</sup>, 1948, Huile sur toile, 100 x 80

---

<sup>2028</sup> *Ibid.*, p. 181.

## Annexe D

### Divers tableaux de Magritte



*L'Empire des lumières*<sup>2029</sup>, 1950, huile sur toile, 79 x 99

---

<sup>2029</sup>*Ibid.*, p. 177.

## Annexe D

### Divers tableaux de Magritte



*L'Empire des lumières*<sup>2030</sup>, huile sur toile

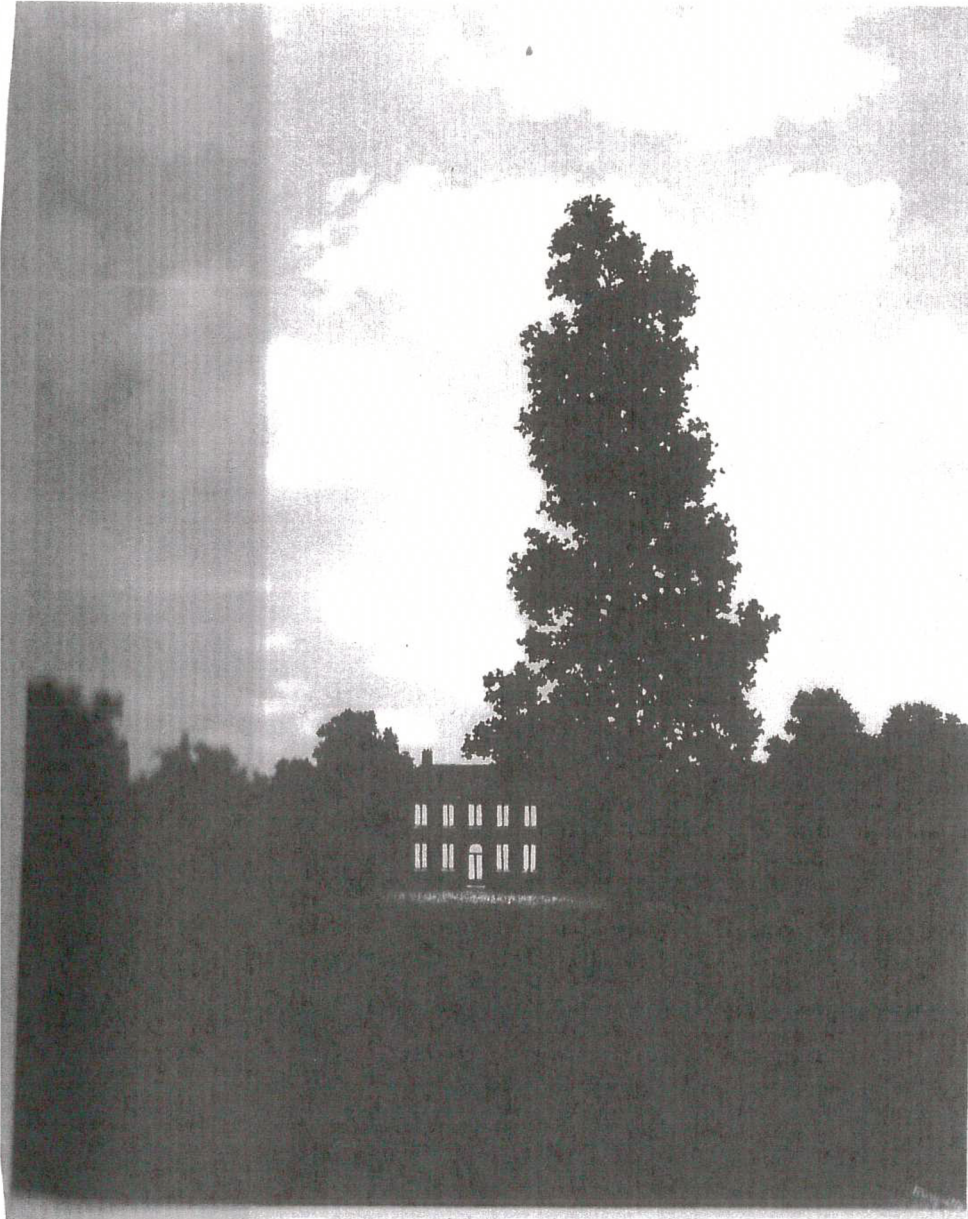
---

<sup>2030</sup> *Ibid.*, p. 178.



## Annexe D

### Divers tableaux de Magritte



*L'Empire des lumières III*<sup>2031</sup>, 1951, Huile sur toile, 78,7 x 66

---

<sup>2031</sup> *Ibid.*, p. 179.

## Annexe D

### Divers tableaux de Magritte



*L'Empire des lumières*<sup>2032</sup>, 1967, (œuvre inachevée), Huile sur toile, 45x 50

---

<sup>2032</sup> *Ibid.*, p. 179.

## Annexe D

### Divers tableaux de Magritte



*La Reproduction interdite*<sup>2033</sup>, 1937-1939, huile sur toile, 81, 3x 65

---

<sup>2033</sup>*Ibid.*, p. 55.

## Annexe D

Mot de Magritte<sup>2034</sup>

...« J'aimerais vous dire que j'ai réussi un tableau très difficile, mais qui est sans doute trop difficile pour le mener à bien? Il s'agit de peindre un paysage en plein soleil avec un ciel nocturne (étoiles et croissant de lune) j'ai peint et repeint ce tableau et je suis au stade du désenchantement : c'est raté tout à fait! Un ami avait trouvé comme titre : « Le Salon de Dieu », j'ai longuement hésité à l'adopter, un titre comme « Le Bal masqué » me paraissait préférable pour beaucoup de raisons dont la principale était la défense absolue de dire quoi que ce soit de Dieu. Je puis penser à un paysage ensoleillé sous un ciel nocturne. Mais le voir et le reproduire par la peinture n'est possible que si l'on est un Dieu. En attendant de le devenir, j'abandonne le projet. »...

*(Lettre à S. Gablik - s.d.)*

---

<sup>2034</sup> *Ibid.*, p. 179.

## Annexe D

Pensée de Magritte<sup>2035</sup>

### ***l'empire des lumières***

« Pour moi, la conception d'un tableau, c'est une idée d'une chose ou de plusieurs choses, qui peuvent devenir visibles par ma peinture.

Il est entendu que toutes les idées ne sont pas des conceptions de tableaux. Il faut, bien entendu, qu'une idée soit suffisamment stimulante pour que je m'applique à peindre fidèlement la chose ou les choses dont j'ai eu l'idée.

La conception d'un tableau, c'est-à-dire l'idée, n'est pas visible dans le tableau : une idée ne saurait être vue par les yeux.

Ce qui est représenté dans un tableau, c'est ce qui est visible pour les yeux, c'est la chose ou les choses dont il a fallu avoir l'idée.

Ainsi, ce qui est représenté dans le tableau « L'Empire des Lumières », ce sont les choses dont j'ai eu l'idée, c'est-à-dire, exactement, un paysage nocturne et un ciel tel que nous le voyons en plein jour. Le paysage évoque la nuit et le ciel évoque le jour.

Cette évocation de la nuit et du jour me semble douée du pouvoir de nous surprendre et de nous enchanter. J'appelle ce pouvoir : la poésie.

Si je crois que cette évocation a un tel pouvoir poétique, c'est entre autres raisons, parce que j'ai toujours éprouvé le plus grand intérêt pour la nuit et pour le jour, sans jamais ressentir, cependant, de préférence pour l'un ou pour l'autre.

Ce grand intérêt personnel pour la nuit et pour le jour, est un sentiment d'admiration et d'étonnement. »

(B.M. « L'Empire des Lumières » - fin avril 1956)

<sup>2035</sup> *Ibid.*, p. 177.

## Annexe E

Les annexes E, F, G sont des textes qui existent dans les romans de DVC parce que cet écrivain les évoque, fait allusion à eux. Ils font partie de ses lectures, et par ailleurs de ses sources extérieures.

*Nocturne*, un poème de Léon Paul Fargue est évoqué dans deux romans différents de DVC, *La Demi-pensionnaire* et *Le Père adopté*.

*L'Ogre* de Victor Hugo est sujet à une interprétation qu'une lectrice avance à l'écrivain-personnage dans *Corps étranger*.

Quant à *Carmen*, c'est un opéra auquel DVC a une prédilection particulière. Lui, qui s'intéresse à toutes les manifestations culturelles et les créations artistiques, les valorise dans ses romans. L'amour dans cet opéra est le point visé à travers l'intertextualité.

**Annexe E**  
Léon-Paul Fargue  
**Nocturne**

Un long bras timbré d'or glisse du haut des arbres  
Et commence à descendre et tinte dans les branches.  
Les feuilles et les fleurs se pressent et s'entendent.  
J'ai vu l'orvet glisser dans la douceur du soir.  
Diane sur l'étang se penche et met son masque.  
Un soulier de satin court dans la clairière  
Comme un rappel de ciel qui rejoint l'horizon.  
Les barques de la nuit sont prêtes à partir.

D'autres viendront s'asseoir sur la chaise de fer.  
D'autres verront cela quand je ne serai plus.  
La lumière oubliera ceux qui l'ont tant aimée.  
Nul appel ne viendra rallumer nos visages.  
Nul sanglot ne fera retentir notre amour.  
Nos fenêtres seront éteintes.  
Un couple d'étrangers longera la rue grise.  
Les voix,  
D'autres voix chanteront, d'autres yeux pleureront  
Dans une maison neuve.  
Tout sera consommé, tout sera pardonné,  
La peine sera fraîche et la forêt nouvelle,  
Et peut-être qu'un jour, pour de nouveaux amis,  
Dieu tiendra ce bonheur qu'il nous avait promis.

*Poèmes*, NRF, Paris, 1912.

## Annexe F

Victor Hugo

### *Bon conseil aux amants*

#### « *Bon conseil aux amants* »

*L'amour fut de tout temps un bien rude Ananké.  
Si l'on ne veut pas être à la porte flanqué,  
Dès qu'on aime une belle, on s'observe, on se scrute ;  
On met le naturel de côté ; bête brute,  
On se fait ange ; on est le nain Micromégas ;  
Surtout on ne fait point chez elle de dégâts ;  
On se tait, on attend, jamais on ne s'ennuie,  
On trouve bon le givre et la bise et la pluie,  
On n'a ni faim, ni soif, on est de droit transi ;  
Un coup de dent de trop vous perd. Oyez ceci :*

*Un brave ogre des bois, natif de Moscovie,  
Était fort amoureux d'une fée, et l'envie  
Qu'il avait d'épouser cette dame s'accrut  
Au point de rendre fou ce pauvre cœur tout brut :  
L'ogre, un beau jour d'hiver, peigne sa peau velue,  
Se présente au palais de la fée, et salue,  
Et s'annonce à l'huissier comme prince Ogrousky.  
La fée avait un fils, on ne sait pas de qui.  
Elle était ce jour-là sortie, et quant au mioche,  
Bel enfant blond nourri de crème et de brioche,  
Don fait par quelque Ulysse à cette Calypso,  
Il était sous la porte et jouait au cerceau.  
On laissa l'ogre et lui tout seuls dans l'antichambre.  
Comment passer le temps quand il neige en décembre.  
Et quand on n'a personne avec qui dire un mot ?  
L'ogre se mit alors à croquer le marmot.  
C'est très simple. Pourtant c'est aller un peu vite,  
Même lorsqu'on est ogre et qu'on est moscovite,  
Que de gober ainsi les mioches du prochain.  
Le bâillement d'un ogre est frère de la faim.  
Quand la dame rentra, plus d'enfant. On s'informe.  
La fée avise l'ogre avec sa bouche énorme.*



*As-tu vu, cria-t-elle, un bel enfant que j'ai ?*

*Le bon ogre naïf lui dit : Je l'ai mangé.*

*Or, c'était maladroit. Vous qui cherchez à plaire,*

*Jugez ce que devint l'ogre devant la mère*

*Furieuse qu'il eût soupé de son dauphin.*

*Que l'exemple vous serve ; aimez, mais soyez fin ;*

*Adorez votre belle, et soyez plein d'astuce ;*

*N'allez pas lui manger, comme cet ogre russe,*

*Son enfant, ou marcher sur la patte à son chien.»*

## Annexe G

### EXTRAITS DE CARMEN

OPÉRA-COMIQUE EN QUATRE ACTES

TIRÉ DE LA NOUVELLE DE PROSPER MÉRIMÉE

Représenté pour la première fois, à Paris, sur le Théâtre de l'Opéra-Comique, le 3 mars 1875.

Musique de Georges Bizet.

#### PERSONNAGES

JOSE	M	Lhérie.
	M.	
ESCAMILLO		Boury.
LE DANCAÏRE		Potel.
LE REMENDADO		Barnolt.
MORALÈS, brigadier		DUVERNO
	Y.	
ZUNIGA, lieutenant		Dufriche.
LILLAS PASTIA		Nathan.
UN GUIDE		Teste.
CARMEN	M	Galli-Marié.
	mes	
MICAËLA		Chapuy.
FRASQUITA		Ducasse.
MERCÉDÈS		Chevalier.

#### Extrait

#### MORALÈS.

Entrez sans crainte, mignonne :

Je vous promets qu'on aura

Pour votre chère personne

Tous les égards qu'il faudra.

#### MICAËLA.

Je n'en doute pas ; cependant

Je reviendrai, c'est plus prudent.

*Elle reprend en riant la phrase du brigadier.*

Je reviendrai quand la garde montante

Remplacera la garde descendante.

**LES SOLDATS**, entourant Micaëla.

Vous resterez.

**MICAËLA**, cherchant à se dégager.

Vous resterez. Non pas ! non pas !

**LES SOLDATS.**

Vous resterez !

**MICAËLA.**

Vous resterez. Non pas ! non pas !

Au revoir, messieurs les soldats.

*Elle s'échappe et se sauve en courant.*

**MORALÈS.**

L'oiseau s'envole,

On s'en console...

Reprenons notre passe-temps,

Et regardons passer les gens.

**REPRISE**

Sur la place

Chacun passe,

Etc.

*Le mouvement des passants, qui avait cessé pendant le dialogue avec Micaëla, reprend de plus belle : parmi les gens qui vont et viennent, un vieux monsieur donnant le bras à une jeune dame... Le vieux monsieur voudrait continuer sa promenade, mais la jeune dame fait tout ce qu'elle peut pour le retenir sur la place. Elle paraît émue, inquiète ; elle regarde à droite, à gauche : elle attend quelqu'un, et ce quelqu'un ne vient pas. — Cette pantomime doit cadrer très exactement avec le couplet suivant :*

**MORALÈS.**

I

Attention ! chut ! taisons-nous !

Voici venir un vieil époux ;

Œil soupçonneux, mine jalouse,

Il tient au bras sa jeune épouse ;

L'amant, sans doute, n'est pas loin ;

Il va sortir de quelque coin...

*À ce moment, un jeune homme entre rapidement sur la place.*

Ha ! ha ! ha ! ha !

Le voilà !

Voyons comment ça tournera...

*Le deuxième couplet suit fidèlement à la scène mimée par les trois personnages : — le jeune homme s'approche du vieux monsieur et de la jeune dame, salue, échange quelques mots à voix basse, etc...*

### MORALÈS.

II

*Imitant le salut empressé du jeune homme.*

« Vous trouver ici, quel bonheur !... »

*Prenant l'air rechigné du vieux mari.*

« Je suis bien votre serviteur... »

*Reprenant l'air du jeune homme.*

Il salue, il parle avec grâce...

*Puis l'air du vieux mari.*

Le vieux mari fait la grimace...

*Imitant les mines souriantes de la dame.*

Mais, d'un air fort encourageant,

La dame accueille le galant.

*Le jeune homme, à ce moment, tire de sa poche un billet qu'il fait voir à la dame.*

Ha ! ha ! ha ! ha !

L'y voilà !

Voyons comment ça tournera...

*Pendant le troisième couplet, le mari, la femme et le galant font tous les trois, très lentement, un petit tour sur la place, le jeune homme cherchant à remettre son billet doux à la dame ; puis le jeune homme d'une main, montre quelque chose en l'air au vieux monsieur, et, de l'autre main, passe le billet à la jeune dame.*

### MORALÈS.

III

Ils font ensemble quelques pas ;

Notre amoureux, levant le bras,

Fait voir au mari quelque chose,

Et le mari, toujours morose,

Regarde en l'air... Le tour est fait,

Car la dame a pris le billet.

Ha ! ha ! ha ! ha !

Et voilà !

On voit comment ça tournera !

**TOUS, riant.**

Ha ! ha ! ha ! ha !

On voit comment ça tournera !

*On entend au loin une marche militaire, clairons et fifres : c'est la garde montante qui arrive. Le vieux monsieur et le jeune homme échangent une cordiale poignée de main ; salut respectueux du jeune homme à la dame. — Un officier sort du corps de garde, suivi de soldats qui vont prendre leurs lances et se rangent en ligne, à gauche. — Les passants, à droite, forment un groupe pour assister à la parade. — La marche militaire se rapproche, se rapproche... La garde montante débouche enfin, venant de la gauche, au fond, et traverse le pont, deux clairons et deux fifres d'abord ; puis une bande de petits gamins qui s'efforcent de faire de grandes enjambées pour marcher au pas des dragons ; — aussi petits que possible, ces enfants ; — derrière les enfants, le lieutenant Zuniga et le brigadier don José, puis les dragons avec leurs lances.*

## **Scène II**

*Les Mêmes, JOSÉ, LE LIEUTENANT.*

### **CHŒUR DES GAMINS**

Avec la garde montante  
Nous arrivons, nous voilà !  
Sonne, trompette éclatante !  
Ta ra ta ta, ta ra ta ta !...  
Nous marchons, la tête haute,  
Comme de petits soldats,  
Marquant, sans faire de faute,  
Une !... deux !... marquant le pas ;  
Les épaules en arrière  
Et la poitrine en dehors,  
Les bras de cette manière  
Tombant tout le long du corps...  
Avec la garde montante  
nous arrivons, nous voilà !  
Sonne, trompette éclatante !

Ta ra ta ta, ta ra ta ta !

*La garde montante va se ranger à droite en face de la garde descendante. — Dès que les petits gamins, qui se sont arrêtés à droite, devant les curieux, ont fini de chanter, les officiers se saluent de l'épée ; puis ils causent à voix basse. — On relève les factionnaires.*

## Annexe H

Extrait du roman *Poisson d'amour*<sup>2036</sup>

Les textes se ressemblent et s'apparentent. Dans l'un ou l'autre des romans, des passages déjà-vus glissent. Ils nous rappellent des déjà-lus.

Quand Jeanne, le personnage de *Poisson d'Amour* enregistre son histoire, elle nous révèle, sans qu'on le sache, tant qu'on n'a pas encore lu *Le Père adopté*, la vraie histoire d'Hortense, la grand-mère paternelle de DVC. Plusieurs passages passants pour fictifs s'inspirent donc de la vie réelle et des souvenirs.

Une histoire familiale est tracée désormais dans l'histoire de la littérature.

Son père s'appelait Werner, il était né en 14. Jeanne avait dix-neuf ans et, comme son mari était parti pour la guerre, elle était retournée chez Astrid avec l'enfant. Elles l'avaient élevé toutes les deux. Astrid, qui dirigeait un réseau de résistance dans le Nord, avait su tout de suite que son gendre était mort à la Marne. Pendant quatre ans, elle l'avait caché à Jeanne. Elle lui donnait des nouvelles : tantôt il était blessé, tantôt il devait se cacher, il était fait prisonnier, il s'évadait, il était passé à l'étranger, c'était un héros. Jeanne avait fini par comprendre, et elle lui jouait sa comédie.

Werner s'étant mis à faire du rachitisme, à cause des privations, le médecin décréta qu'il devait changer de

---

<sup>2036</sup>Ce texte est extrait de DVC, *Poisson d'amour*, *op. cit.*, p. 58- 59. En le comparant avec l'autobiographie de l'écrivain, (*Le Père adopté*. Annexe I, p. 566), nous remarquons que ce paragraphe fictif est une réécriture de la vie. Un souvenir indélébile qui se déguise en passage romanesque.

climat. Astrid, qui possédait un café-concert à Roubaix, liquida ses affaires du jour au lendemain et ils allèrent s'installer dans le Midi. C'est Werner qui faisait bouillir la marmite. Il fabriquait des autos en bois qu'il vendait à l'école, et qui s'éclairaient la nuit – c'étaient les seules. Il attrapait des lucioles, et leur grattait l'abdomen pour faire les phares.

Jeanne aurait voulu travailler, elle aussi, mais Astrid l'empêchait de sortir, sous prétexte que son mari était mort pour la France et qu'elle avait un fils. Elle n'avait jamais pu refaire sa vie. Chaque fois qu'elle avait un rendez-vous, Astrid s'arrangeait pour la faire pleurer, à la dernière minute, et elle ne pouvait plus s'y rendre. Tirailé entre les deux femmes, Werner prenait le parti de sa mère. Il lui apprenait à casser de la vaisselle, lorsque Astrid piquait une colère : c'était la seule chose qui l'arrêtait. Ils mettaient de côté les assiettes ébréchées.

La voix de Béatrice s'animait quand elle parlait de son père, retombait sur Astrid et Jeanne. Les années passaient et j'avais l'impression que je n'étais pas là, que son regard me traversait, qu'elle parlait toute seule. De temps en temps elle posait sa main sur la mienne, comme pour venir me rechercher. Après l'école, lassé des lucioles, son père avait voulu faire des études de botanique. Astrid avait ressorti les valises et ils étaient montés à Paris. Il avait passé vingt ans dans un laboratoire, à travailler sur des plantes en conserve. Chaque fois qu'il emmenait une femme à la maison, c'était pour s'en débarrasser : un déjeuner avec Astrid, ça remplaçait la rupture. Mais il s'était tout de même



## Annexe I

Extrait du roman *Le Père adopté*<sup>2037</sup>

Je connaissais par cœur tes débuts sur terre. Ton père Eugène, industriel surdoué qui avait inventé le procédé de fabrication des briques réfractaires, et qui était tombé trois mois après ta naissance dans ces tranchées qu'on appelait des « champs d'honneur ». Ta mère Suzanne, à peine sortie de sept années d'enfer chez les bonnes sœurs qui avait épousé son ami d'enfance à seize ans et demi, et se retrouvait veuve à dix-neuf. Ta grand-mère Hortense, à la tête d'un réseau de résistance, qui avait su aussitôt la mort de son gendre, et l'avait cachée à sa fille jusqu'à l'armistice de 1918, inventant de bonnes nouvelles et de fausses lettres, pour différer le drame en distillant l'espoir tout au long de la guerre. Ta paralysie due au rachitisme, qui avait conduit Hortense, veuve elle-même, à abandonner du jour au lendemain ses commerces de Roubaix pour aller te remettre sur pied au soleil de Nice. Ton enfance coincée entre ces deux femmes en exil, le tyran au grand cœur et l'éternelle adolescente fossilisée dans son amour brisé.

Je savais qu'Hortense, en quittant le Nord, avait tout perdu. L'unique espoir d'une rentrée financière était les dommages de guerre promis à Suzanne. L'usine de ton père à Fresnes-sur-Escaut, la plus haute cheminée de France à l'époque, avait été rasée par les bombardements, et vous attendiez le dédommagement, dans l'appartement de la rue de la Buffa où la principale source de revenus était les voitures miniatures que, dès huit ans, tu construisais pour les vendre à l'école.

---

<sup>2037</sup> *Op. cit.*, DVC, *Le Père adopté*, p. 64.

## Annexe J

### Divers résultats d'analyse sur *Hyperbase*

Hyperbase, comme nous l'avons déjà précisé, est un logiciel conçu afin de pratiquer des analyses logométriques sur des textes divers.

Afin de pouvoir l'utiliser, plusieurs étapes sont requises dans la phase de préparation des textes. À commencer par la numérisation des romans, leur transformation du format PDF en format (text.), puis leur nettoyage, le travail préparatoire est long et difficile.

Après avoir préparé les textes, plusieurs recherches peuvent être faites avec ce logiciel en fonction de l'étude et de l'orientation de l'analyse.

Aussi, dans le parcours de notre recherche, nous nous sommes intéressée à l'interprétation de plusieurs résultats au sujet des temps verbaux, des thématiques, de la ponctuation et des pronoms personnels.

Les secrets que ce logiciel nous a révélés ne nous ont pas surpris. Ils vont dans le même sens de nos intuitions et soutiennent nos hypothèses de départ.

## Annexe J

Divers résultats d'analyse sur *Hyperbase*

### Analyse des pronoms personnels

		annee:1994	annee:1999	annee:2003
x	Moi			
x	je	108.03	99.97	112.32
x	tu	9.88	19.55	10.03
x	il	97.27	51.68	60.39
x	elle	47.65	83.04	50.75
x	nous	25.91	38.42	15.93
x	vous	16.03	27.1	63.34
x	ils	23.05	6.29	8.46
x	elles	0.44	2.42	3.15
x	on	57.97	36.39	35.8

	annee:2007	annee:2010	annee:2012	Total
	73.65	75.8	91.29	561.06
	104.06	17.63	12.73	173.88
	46.1	64.04	48.53	368.01
	55.37	73.64	47.54	357.99
	18.68	58.76	17.7	175.4
	13.91	23.7	29.64	173.72
	9.95	4.31	7.36	59.43
	1.23	2.35	0.99	10.58
	20.73	40.15	22.08	213.12

- Romans analysés : *Un Aller simple* (1994), *La Demi-Pensionnaire* (1999), *Hors de moi* (2003), *Le Père adopté* (2007), *Les Témoins de la mariée* (2010) *Double identité* (2012).

## Annexe J

Divers résultats d'analyse sur *Hyperbase*

### Récurrence des temps verbaux

	Mot	annee:1994	annee:1999	annee:2003
x	VER:simp	9.22	19.65	17.9
x	VER:impf	418.28	198.11	104.84
x	VER:pres	555.51	741.72	930.58
x	VER:fulu	13.61	20.42	21.44
x	VER:cond	31.84	31.36	17.7

	annee:2007	annee:2010	annee:2012	Total
	154.12	17.24	15.91	234.04
	390.2	250.11	243.25	1604.79
	285.59	658.27	637.67	3809.34
	12.82	20.56	20.88	109.73
	22.91	35.25	19.49	158.55

- Romans analysés : *Un Aller simple* (1994), *La Demi-Pensionnaire* (1999), *Hors de moi* (2003), *Le Père adopté* (2007), *Les Témoins de la mariée* (2010) *Double identité* (2012).

## Annexe J

Divers résultats d'analyse sur *Hyperbase*

### Récurrance des lemmes (Père-mère-enfant-famille)

	Mot	annee:1994	annee:1999	annee:2003
x	père	6.81	3.58	3.93
x	mère	2.42	7.06	2.56
x	enfant	4.17	2.13	3.15
x	famille	2.85	3.1	2.56

	annee:2007	annee:2010	annee:2012	Total
	8.32	3.53	1.59	27.76
	14.73	5.68	1.39	33.84
	5.59	1.76	2.98	19.78
	6.82	3.72	2.19	21.24

- Romans analysés : *Un Aller simple* (1994), *La Demi-Pensionnaire* (1999), *Hors de moi* (2003), *Le Père adopté* (2007), *Les Témoins de la mariée* (2010) *Double identité* (2012).



## Annexe J

Divers résultats d'analyse sur *Hyperbase*

### Réurrence de certains verbes d'action et d'état

Mot	annee:1994	annee:1999	annee:2003
avoir	1614	1014	1002
pouvoir	70	113	99
vouloir	75	100	93
sentir	46	45	38
savoir	85	105	92
desirer	0	0	0
aimer	34	46	22
marcher	10	7	8
parler	42	26	52
dire	277	231	194
courir	10	3	6
monter	19	16	12
sortir	40	37	54
rentrer	7	10	15
luer	5	5	7
prendre	64	68	64
descendre	8	10	11
être	1108	946	900
faire	229	260	251
penser	34	28	19

	annee:2007	annee:2010	annee:2012	Total
	1368	1564	1247	7809
	106	148	96	632
	105	203	66	642
	52	54	43	278
	78	154	74	588
	0	0	0	0
	49	79	16	246
	23	22	4	74
	42	49	44	255
	172	255	101	1230
	13	8	2	42
	18	17	12	94
	37	65	26	259
	9	31	6	78
	10	16	15	58
	100	93	81	470
	14	8	9	60
	1201	1536	925	6616
	337	457	216	1750
	36	44	19	180

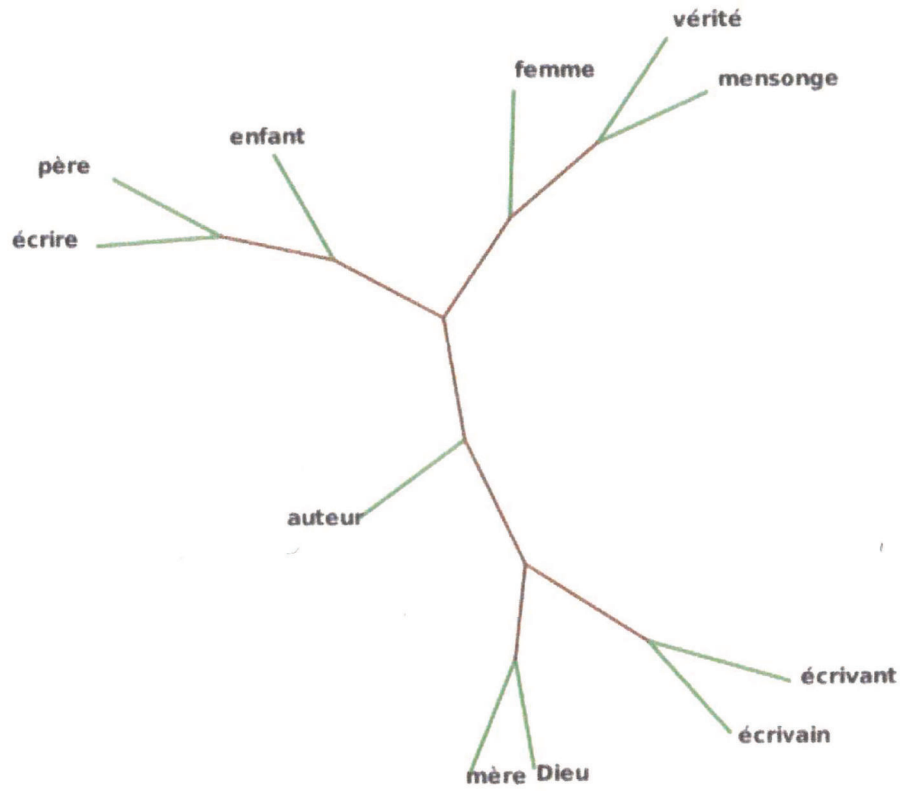
- Romans analysés : *Un Aller simple* (1994), *La Demi-Pensionnaire* (1999), *Hors de moi* (2003), *Le Père adopté* (2007), *Les Témoins de la mariée* (2010) *Double identité* (2012).

## Annexe J

Divers résultats d'analyse sur *Hyperbase*

### Schéma arboré : les thématiques et leurs rapports

(Vérité/ Mensonge/femme- Père/Enfant/Ecriture- Mère/Dieu- Ecrivain/Ecrivant)



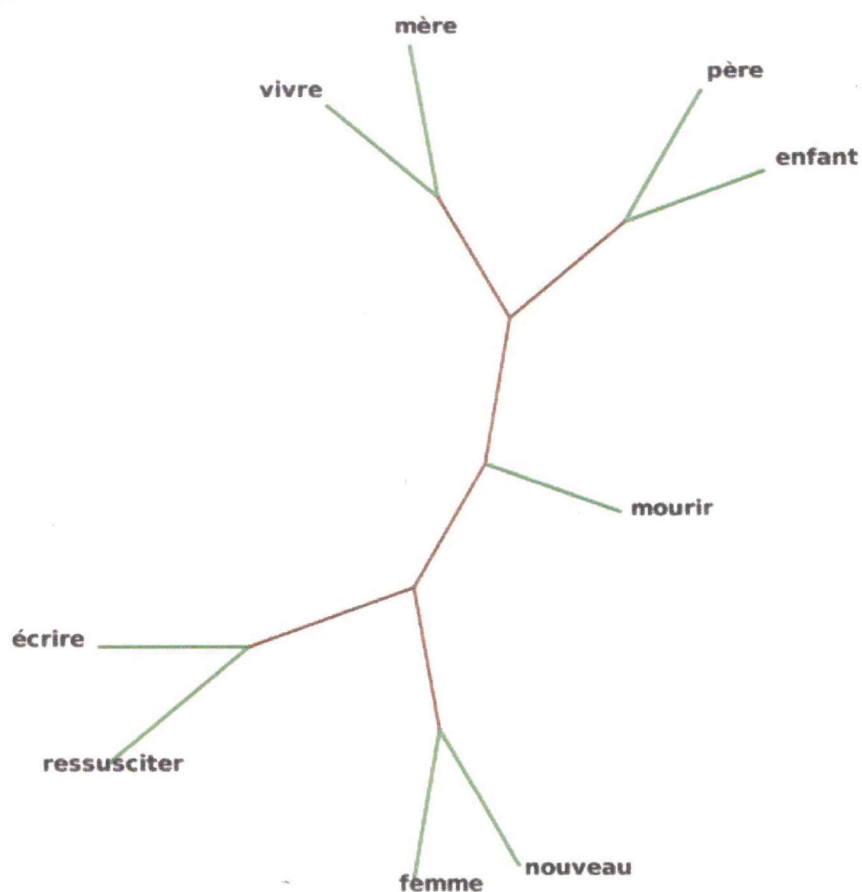
## Annexe J

Divers résultats d'analyse sur *Hyperbase*

### Schéma arboré : les thématiques et leurs rapports

(Vie-Mort- Résurrection- Ecriture- Femme - Mère-Père-Enfant)

Exporter

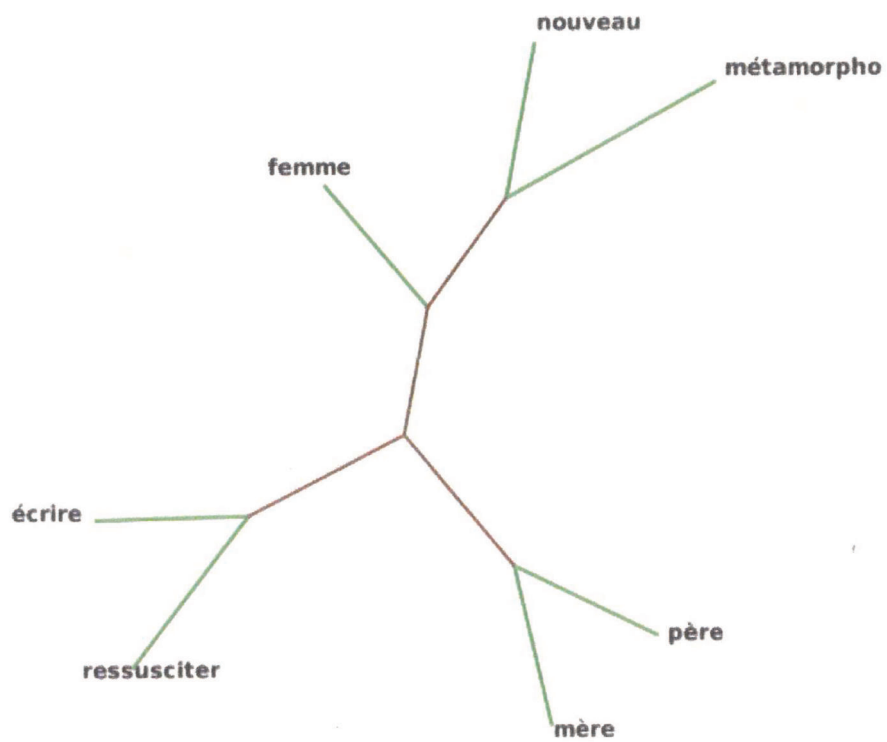


## Annexe J

Divers résultats d'analyse sur *Hyperbase*

### Schéma arboré : les thématiques et leurs rapports

(Renaissance- écriture- métamorphose/ père-mère- femme et enfant)



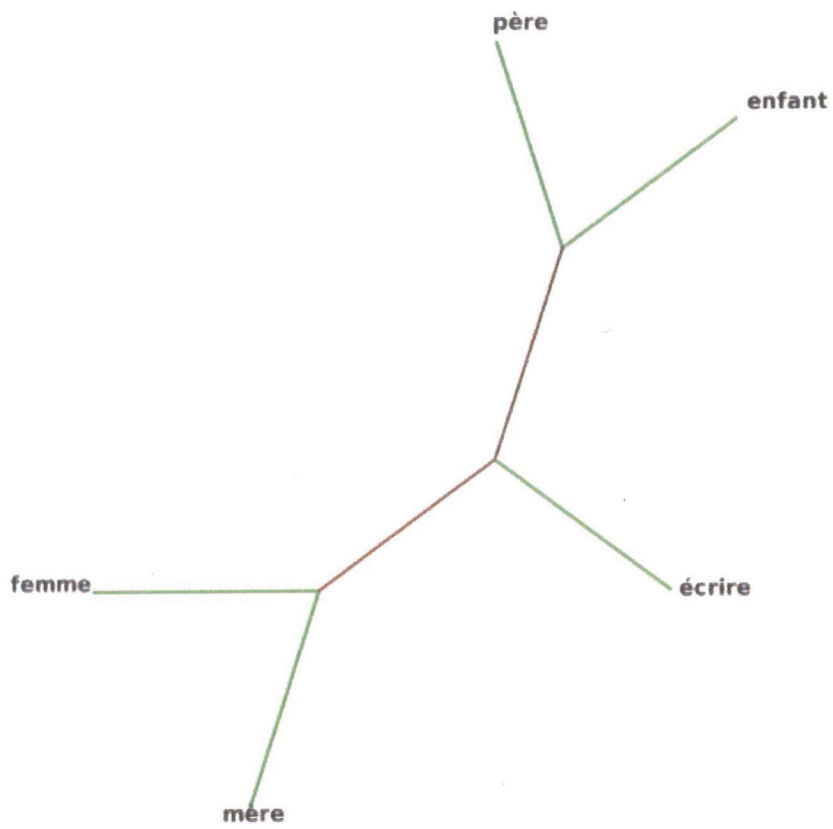
## Annexe J

Divers résultats d'analyse sur *Hyperbase*

### Schéma arboré : les thématiques et leurs rapports

(Père-Mère- Femme-Enfant- Ecriture)

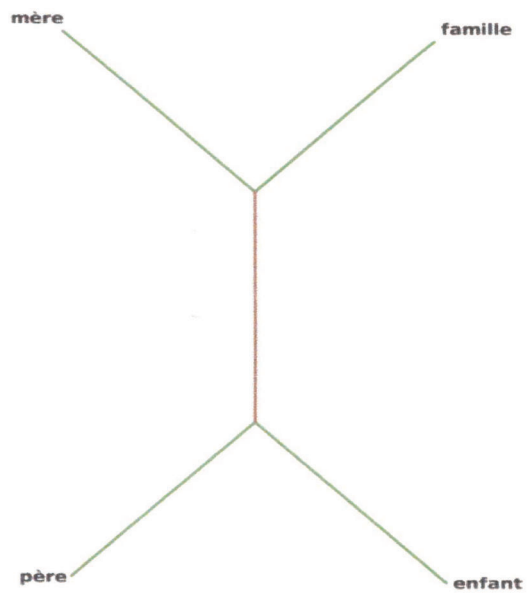
Exporter



## Annexe J

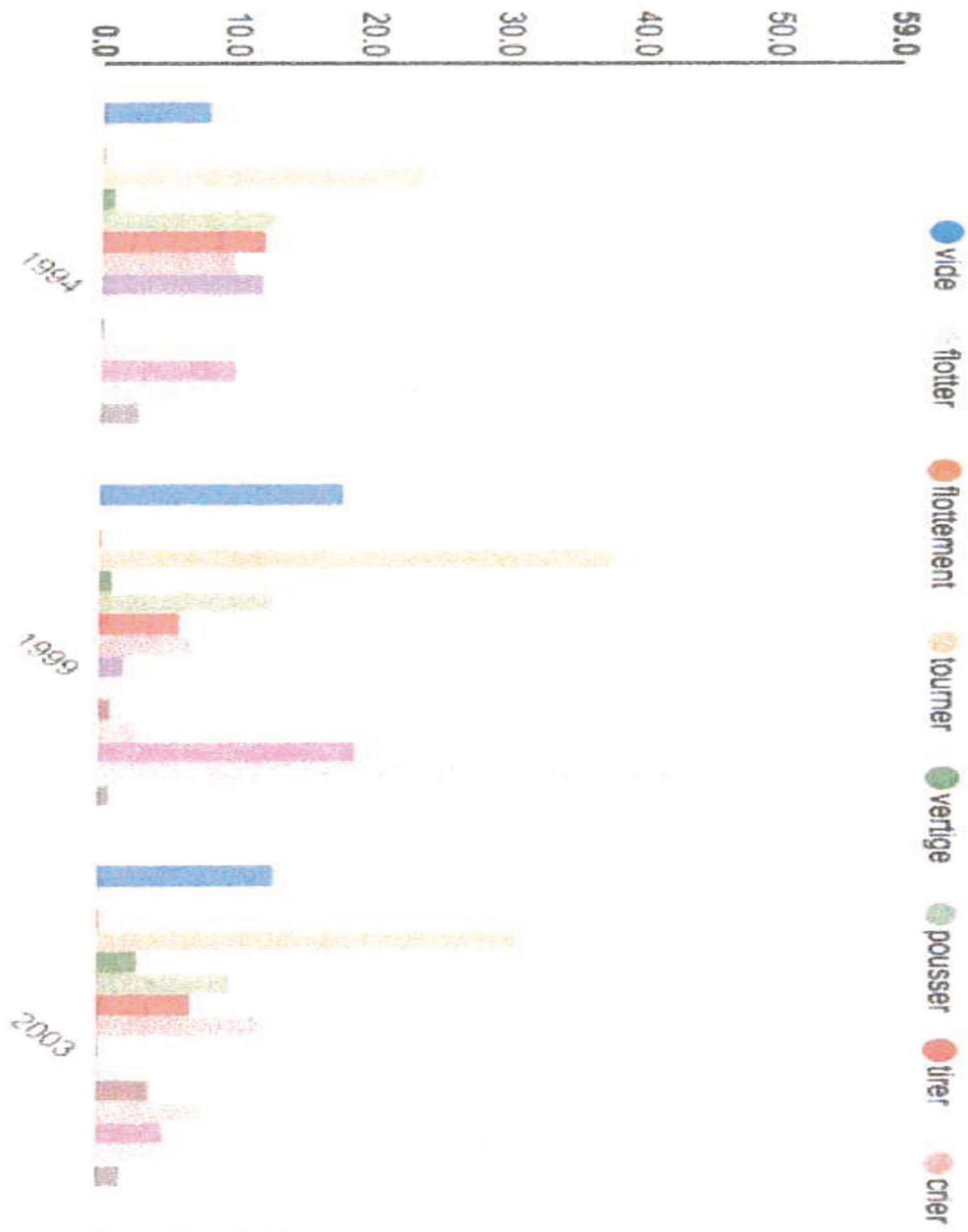
Divers résultats d'analyse sur *Hyperbase*

### Schéma arboré : Le rapport entre le père-la mère- la femme et l'enfant

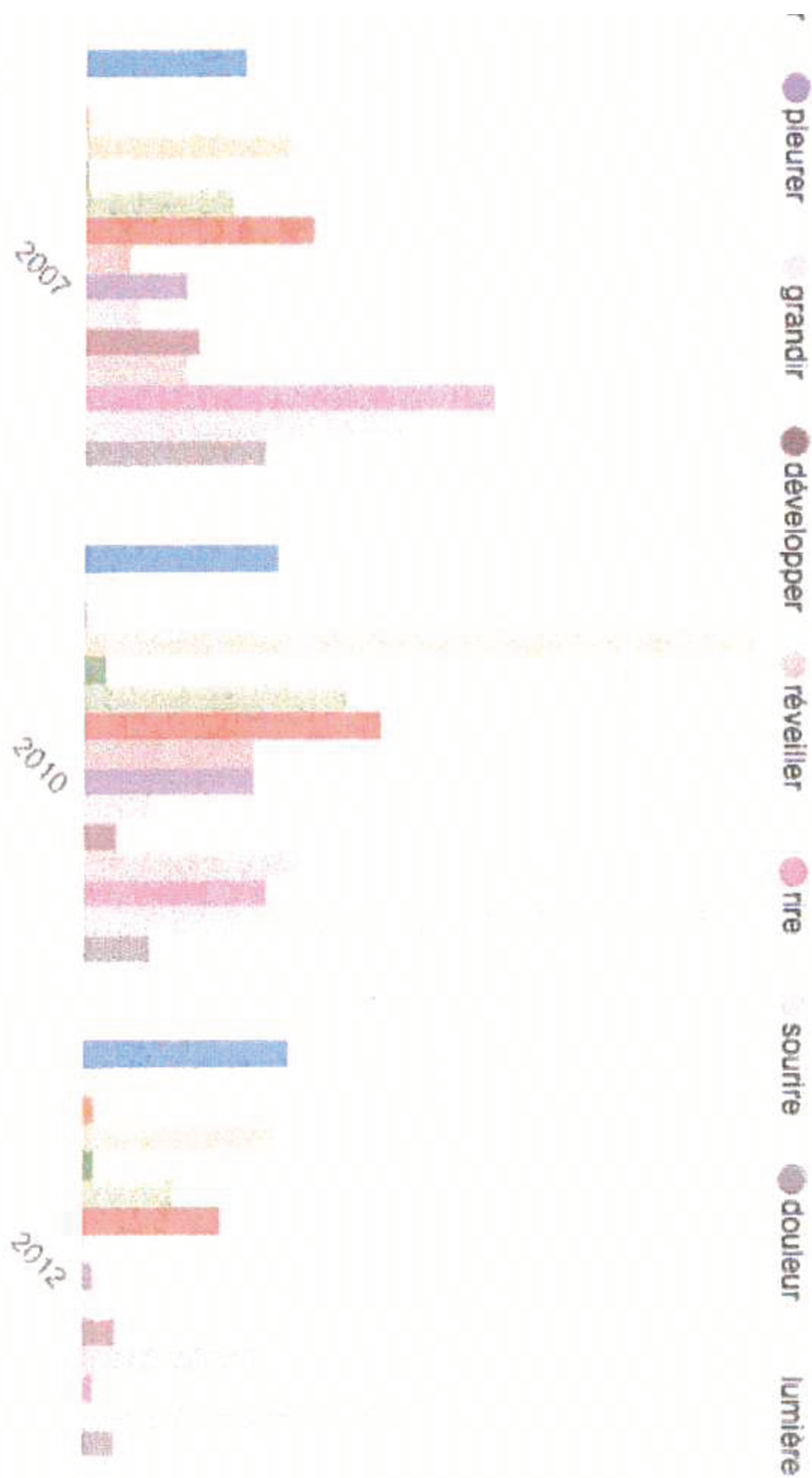


## Annexe J

Divers résultats d'analyse sur *Hyperbase*  
Thématiques (vide- pleurs- rire- lumière)





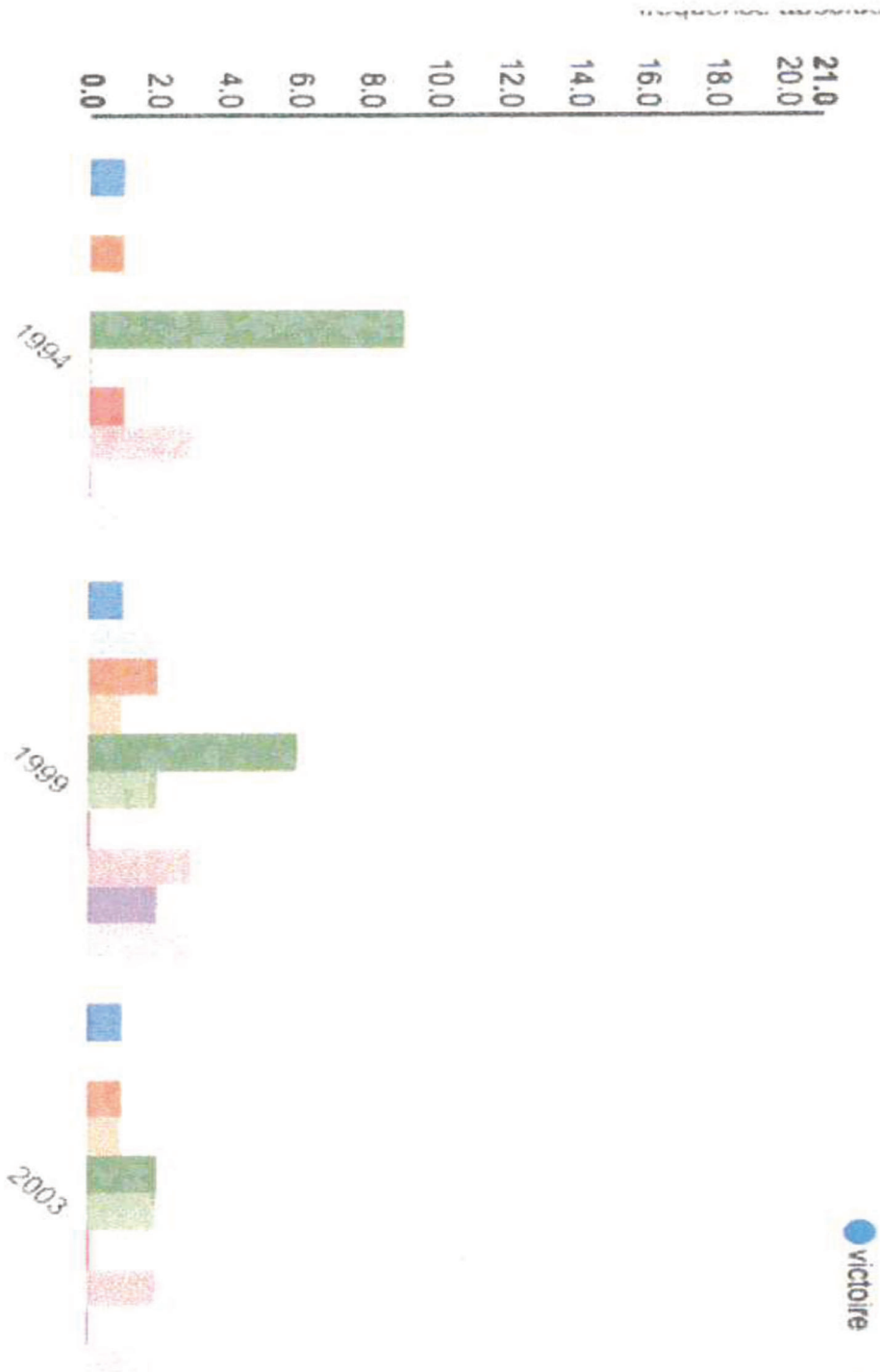


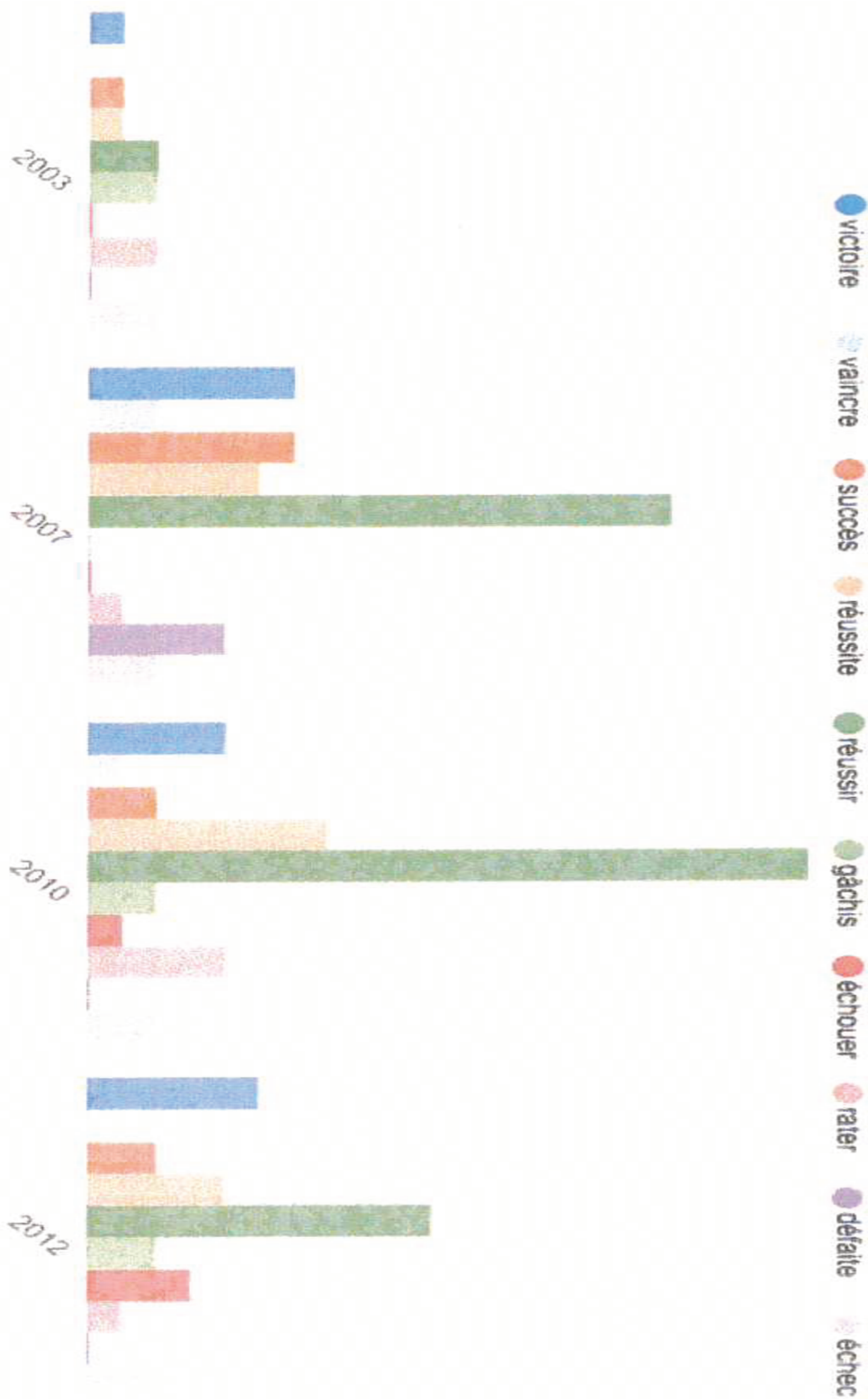
- Romans analysés : *Un Aller simple* (1994), *La Demi-Pensionnaire* (1999), *Hors de moi* (2003), *Le Père adopté* (2007), *Les Témoins de la mariée* (2010) *Double identité* (2012).

## Annexe J

Divers résultats d'analyse sur *Hyperbase*

### Thématiques de la réussite/ échec





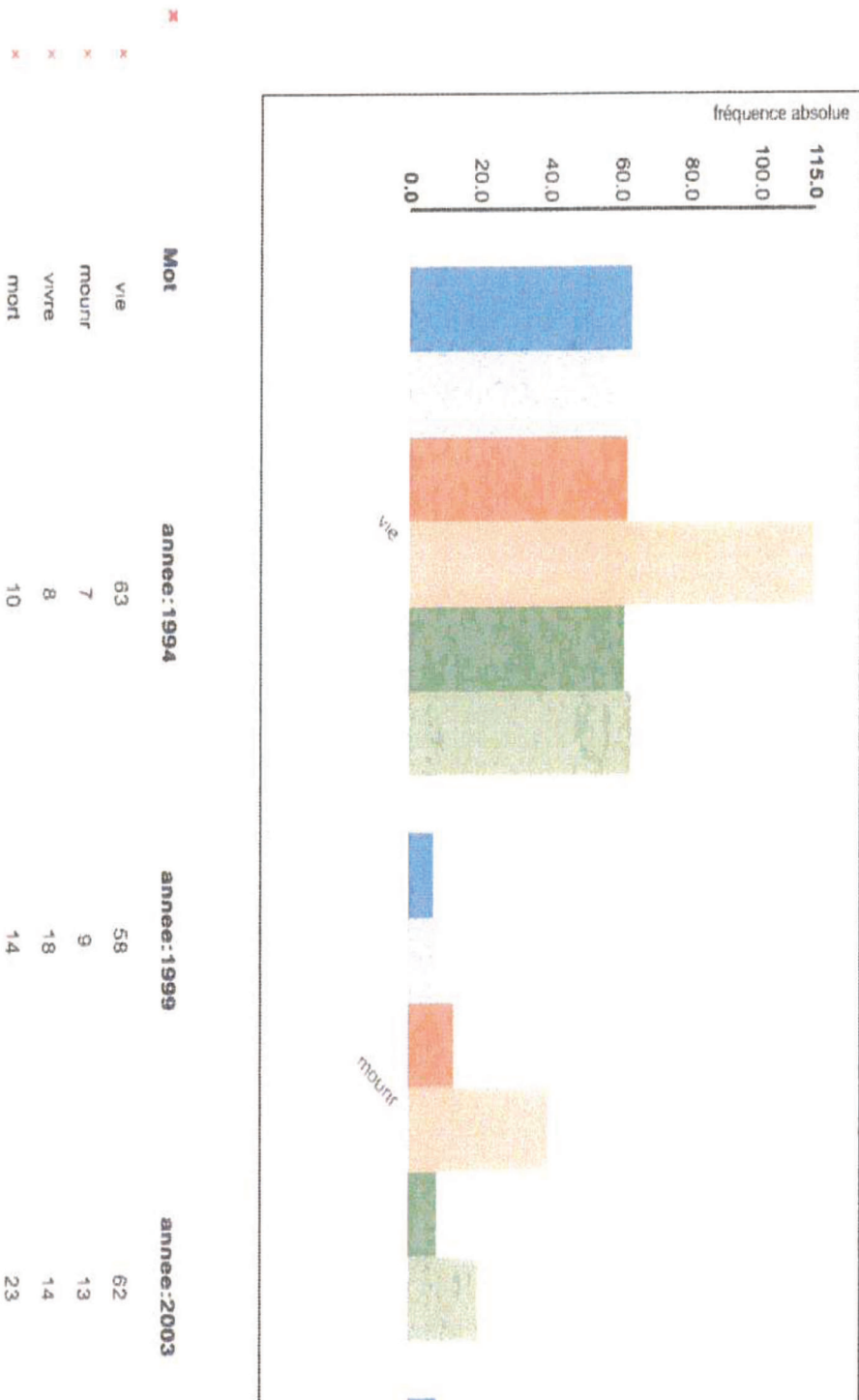
\* Romans analysés : *Un Aller simple* (1994), *La Demi-Pensionnaire* (1999), *Hors de moi* (2003), *Le Père adopté* (2007), *Les Témoins de la mariée* (2010) *Double identité* (2012).

## Annexe J

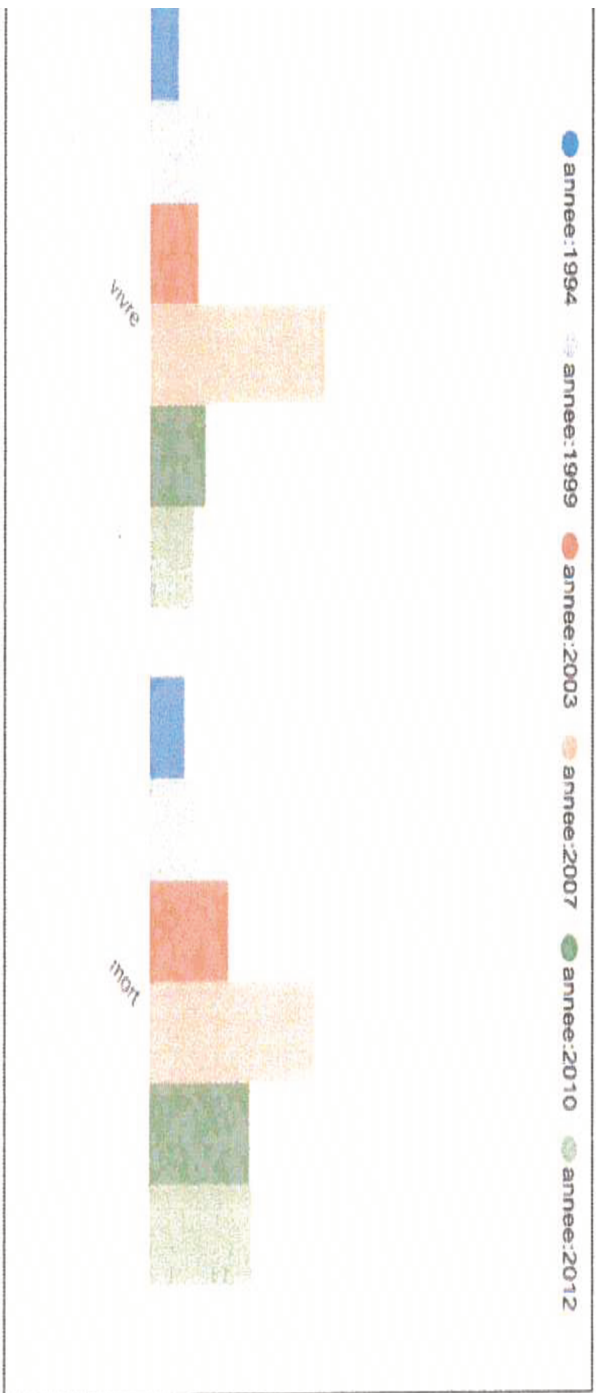
Divers résultats d'analyse sur *Hyperbase*

### Thématique de la vie vs mort

*Hyperbase*



p



annee:2007	annee:2010	annee:2012	Total
115	61	63	422
40	8	20	97
51	16	13	120
48	29	30	154

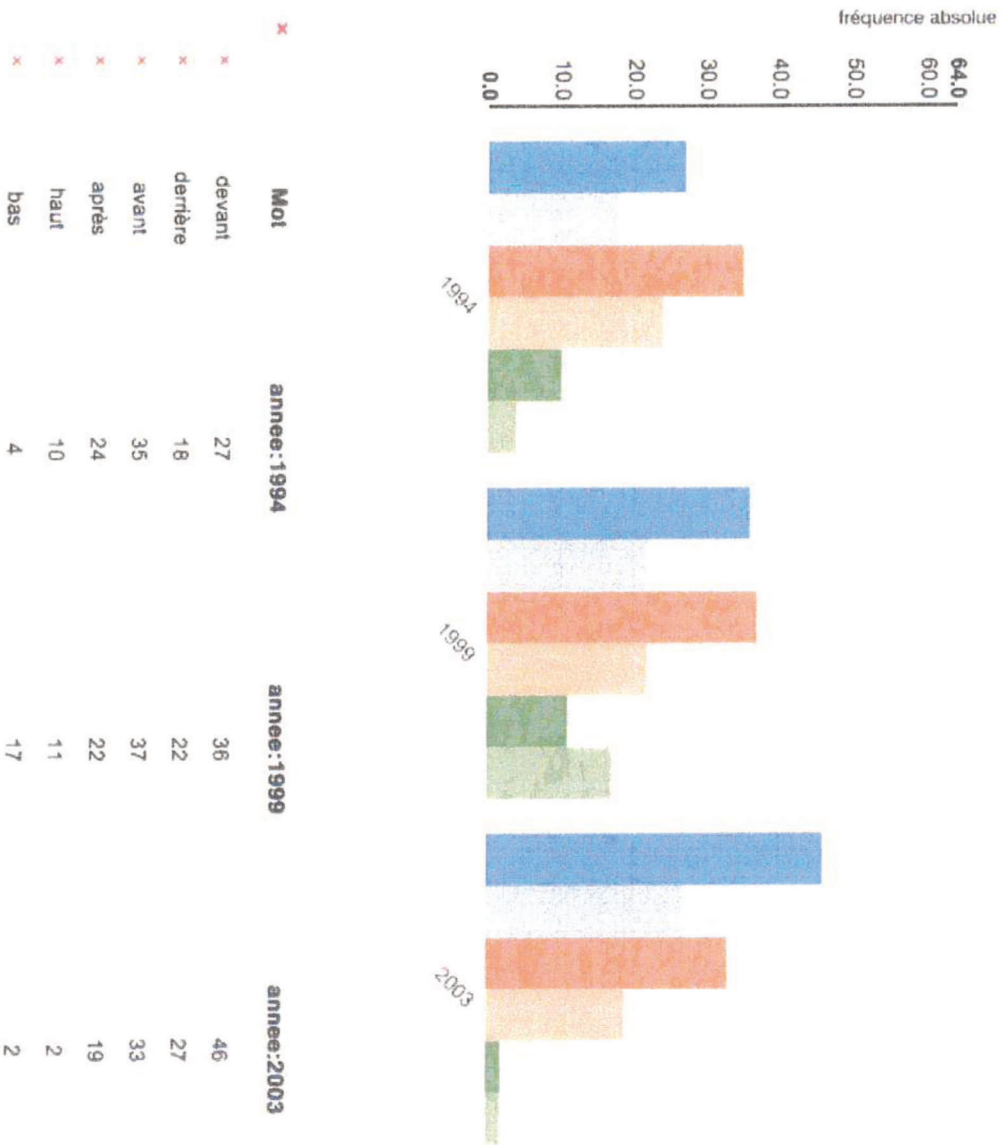
\* Romans analysés : *Un Aller simple* (1994), *La Demi-Pensionnaire* (1999), *Hors de moi* (2003), *Le Père adopté* (2007), *Les Témoins de la mariée* (2010) *Double identité* (2012).

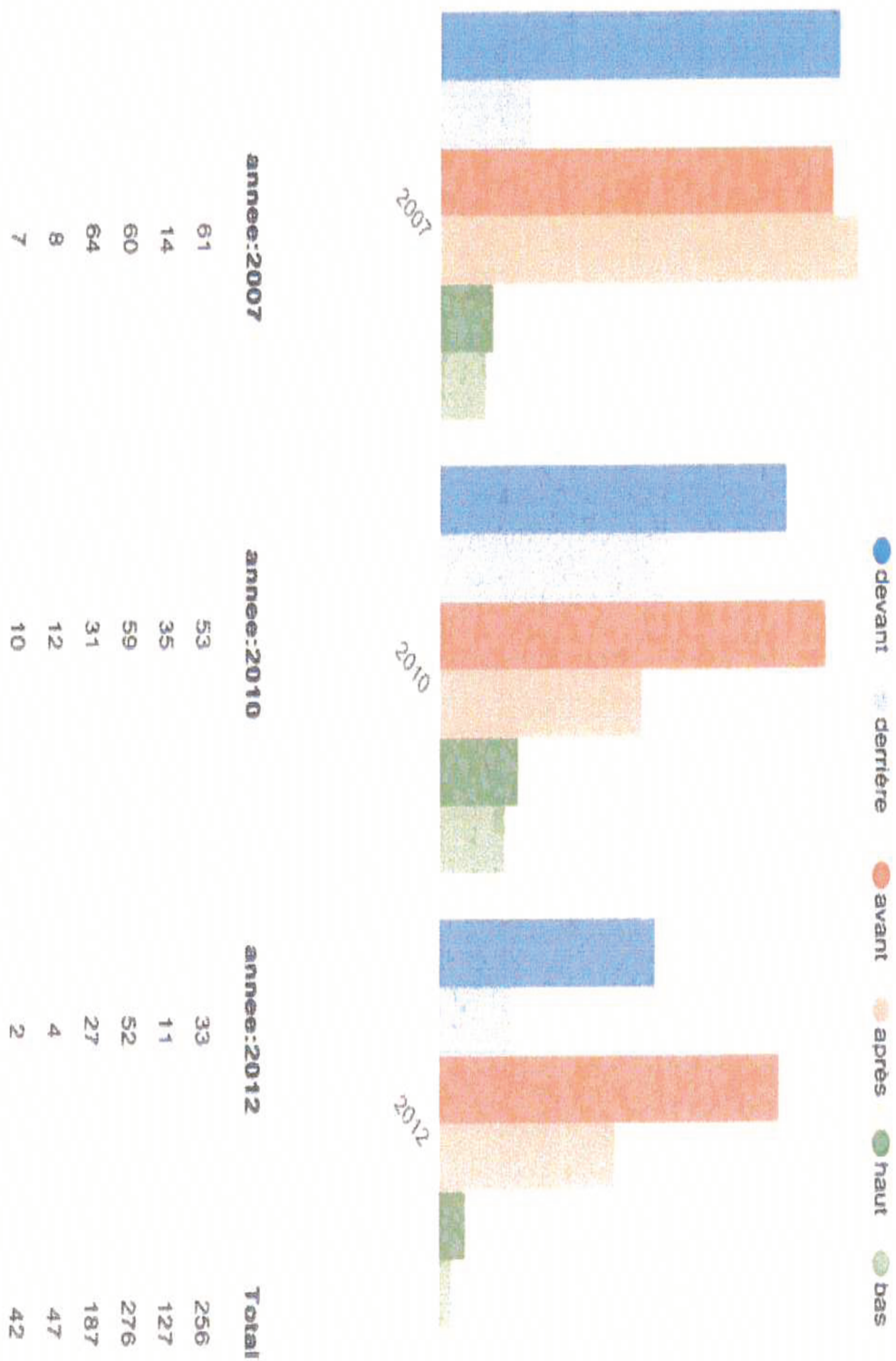
## Annexe J

Divers résultats d'analyse sur *Hyperbase*

### Analyse des directions

(Devant- derrière-avant -après- haut-bas)



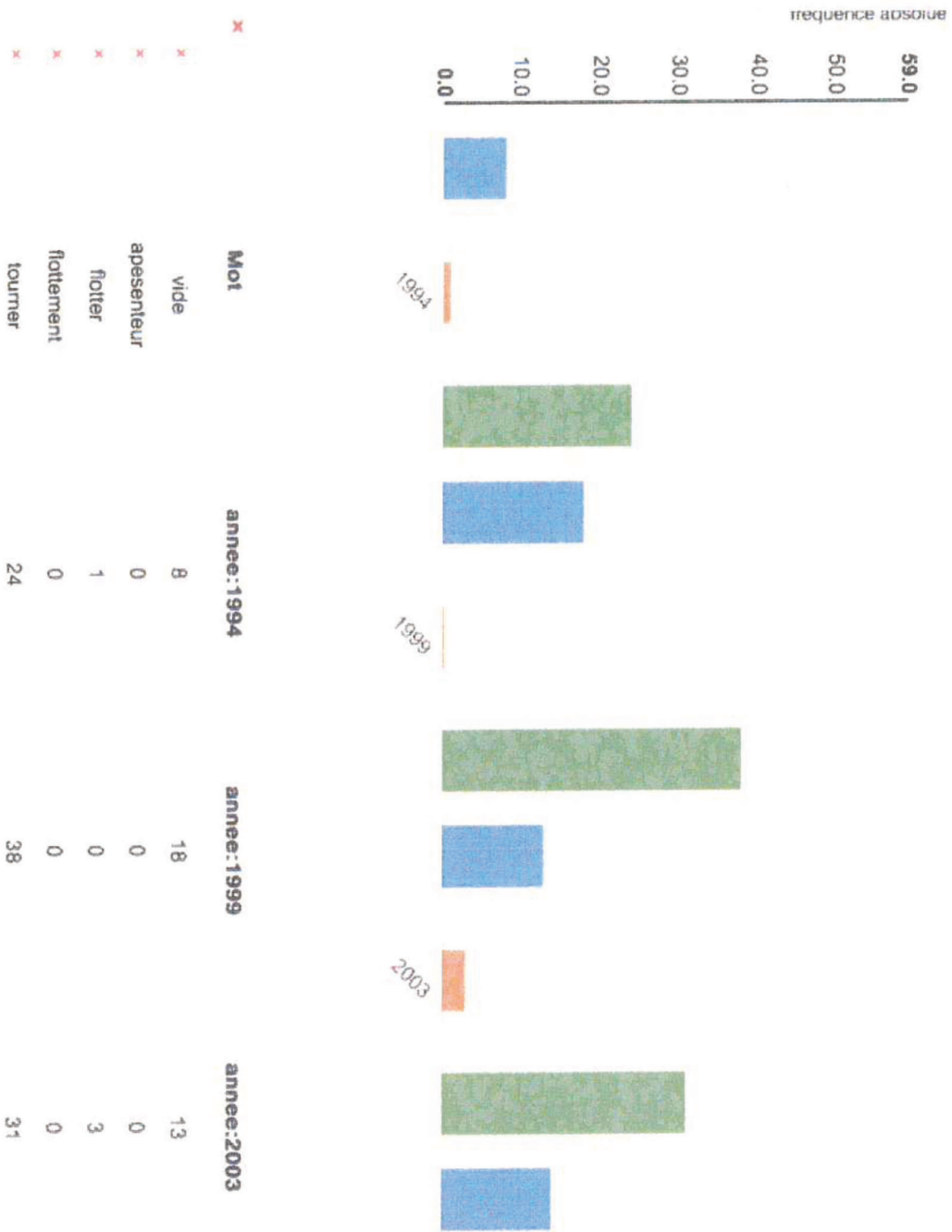


\* Romans analysés : *Un Aller simple* (1994), *La Demi-Pensionnaire* (1999), *Hors de moi* (2003), *Le Père adopté* (2007), *Les Témoins de la mariée* (2010) *Double identité* (2012).

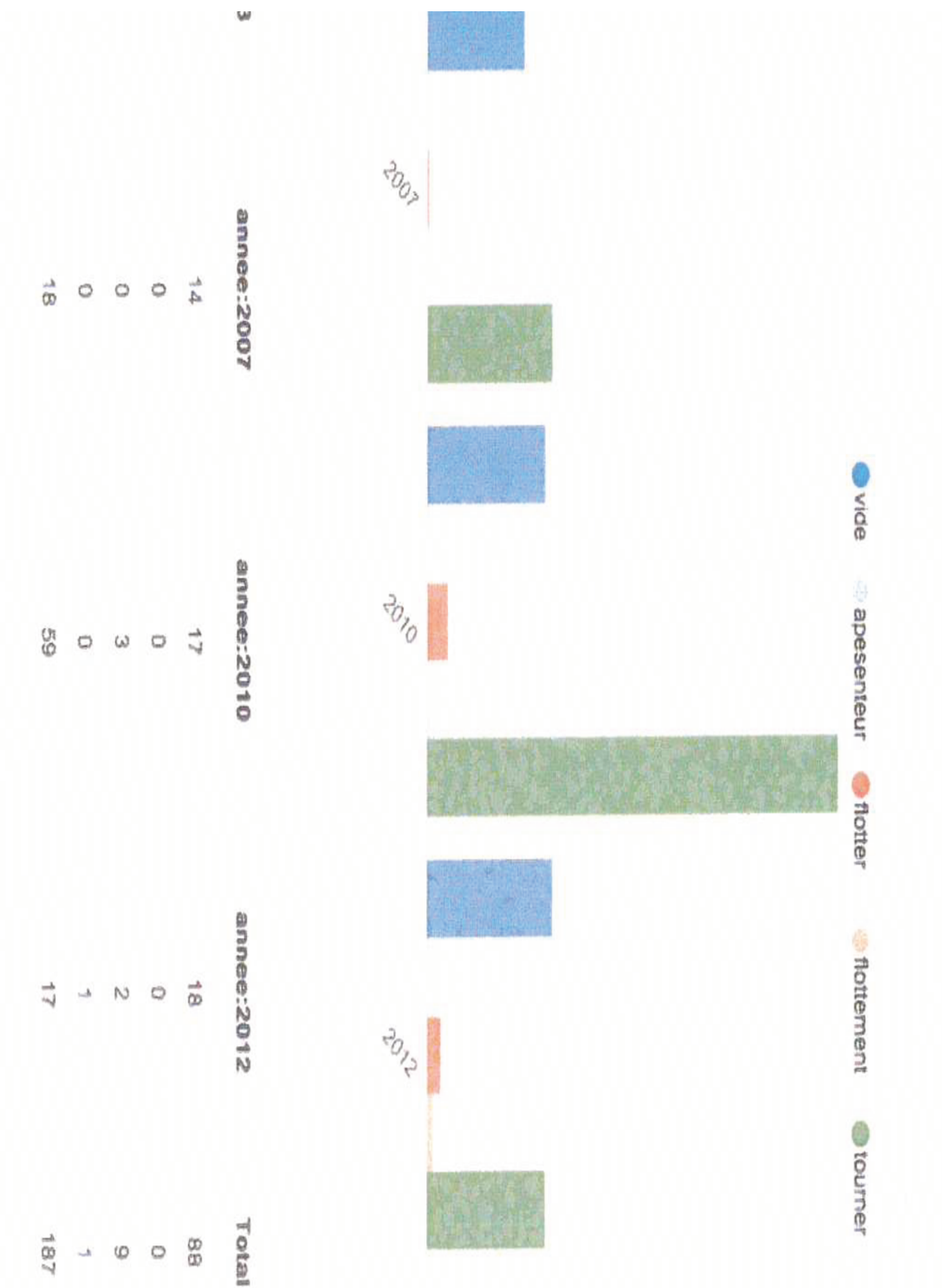
## Annexe J

Divers résultats d'analyse sur *Hyperbase*

### Le flottement







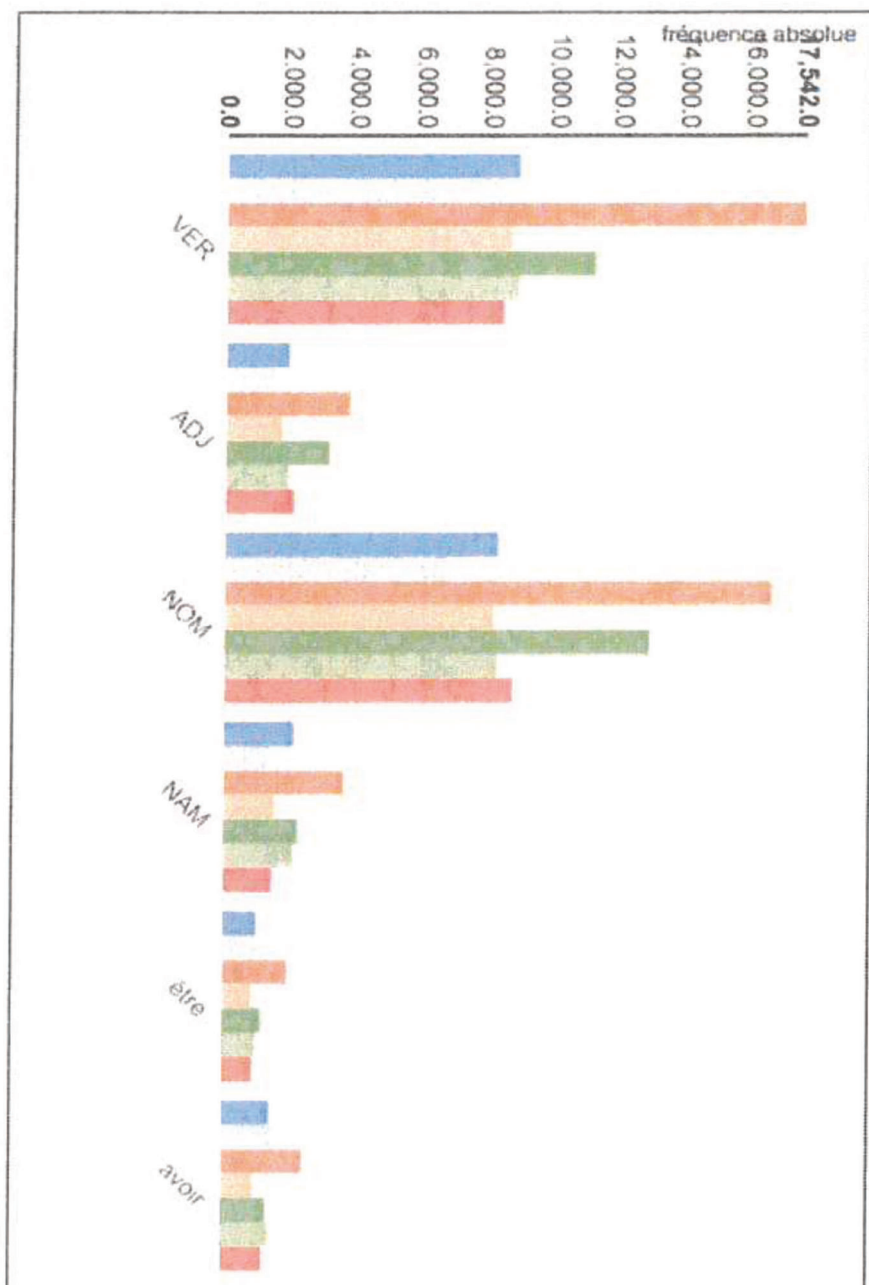
- Romans analysés : *Un Aller simple* (1994), *La Demi-Pensionnaire* (1999), *Hors de moi* (2003), *Le Père adopté* (2007), *Les Témoins de la mariée* (2010) *Double identité* (2012).

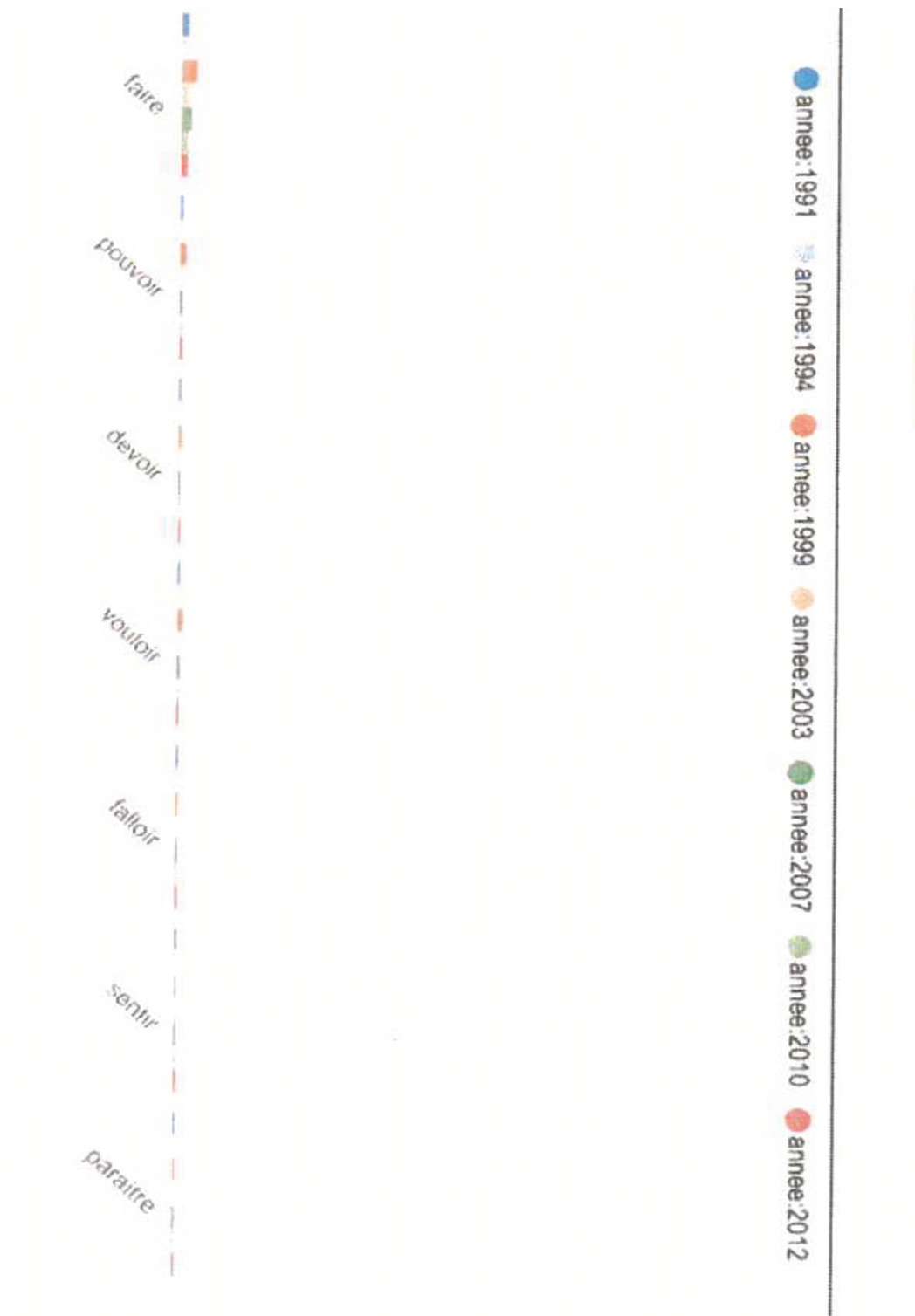
## Annexe J

Divers résultats d'analyse sur *Hyperbase*

**Récurrence des verbes- noms- adjectifs- noms propres**  
 (Avoir- être- faire-pouvoir-devoir-vouloir-falloir-sentir-paraitre)

*Hyperbase*






- Romans analysés : *Un Aller simple* (1994), *La Demi-Pensionnaire* (1999), *Hors de moi* (2003), *Le Père adopté* (2007), *Les Témoins de la mariée* (2010) *Double identité* (2012).

## Annexe J

Divers résultats d'analyse sur *Hyperbase*

### Récurrence des thèmes (caché, mensonge, masque, secret)



The screenshot shows the Hyperbase software interface with a list of themes and their recurrence counts across different years. The themes listed are: LEM:mensonge, LEM:imposture, LEM:masque, LEM:identité, LEM:double, LEM:frère, LEM:autre, LEM:resssembler, and LEM:dépendre. The years shown are 1991, 1994, 1999, and 2003.

Mot	annee:1991	annee:1994	annee:1999	annee:2003
LEM: mensonge	7	2	8	3
LEM: imposture	0	0	3	1
LEM: masque	0	0	1	1
LEM: identité	2	3	5	22
LEM: double	6	4	13	12
LEM: frère	10	12	10	3
LEM: autre	71	77	139	114
LEM: ressembler	5	12	16	3
LEM: dépendre	3	2	5	2



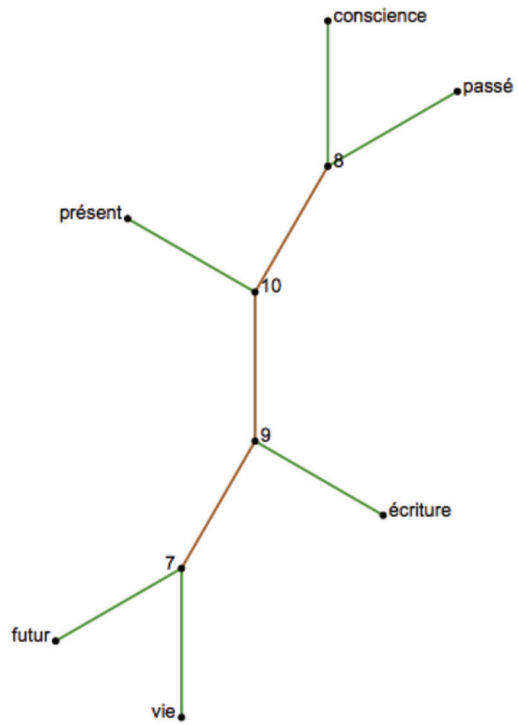
	annee:2007	annee:2010	annee:2012	Total
	8	7	9	44
	1	0	5	10
	4	0	2	8
	4	2	20	58
	9	6	8	58
	24	10	0	69
	94	71	68	634
	15	5	6	62
	1	3	3	19

## Annexe J

Divers résultats d'analyse sur *Hyperbase*

**Arborée (Passé/ conscience- Présent/ écriture- Futur/ vie)**

Hyperbase  
LEM:vie LEM:conscience LEM:écriture LEM:passé LEM:présent LEM:futur



# INDEX

# INDEX

## A

Agid Yves, 51  
Ajar, 54, 160, 201, 222, 322, 387  
Albatros, 114  
Anna, 31, 222, 533  
Anne-Marie Gignoux, 297, 302, 339  
Anzieu, 4, 5, 40, 52, 64, 65, 97, 98, 99, 103, 110, 111, 114, 115,  
116, 117, 411, 412, 421, 422, 425, 426, 427, 428, 429  
Aristophane, 200, 214, 306  
Aristote, 307, 330, 363  
Assoun, 109  
Augé Marc, 39, 335  
Autrand, 455, 456

## B

Bachelard, 424, 470, 471  
Bakhtine, 321, 327, 332  
Balzac, 38, 42, 53, 54, 189, 225, 271, 322, 328, 329, 364, 389  
Baroni, 347  
Barrère, 508, 509, 510, 512, 513  
Barthes, 129, 501  
Bédère, 507  
Bédier Joseph, 77  
Bellay, 328  
Bellemin, 51, 150, 151  
Bergson, 370  
Berkeley, 388  
Bernard NOËL, 423  
Bernhard, 462, 463, 536  
Bettelheim, 348  
Biagioli, 323, 335  
Biasi, 272  
Bitar, 1, 5, 53, 97, 104, 107, 108, 109, 110, 111, 114, 283, 309,  
313, 321, 378, 389, 474, 478, 489, 491, 494, 498, 503, 512,  
522  
Bizet, 264  
Böhm, 435  
Boissieu, 57, 59, 531

Borgne, 444  
Borin, 507  
Bourneuf, 112, 476  
Boutinton, 446  
Bowlby, 428  
Broch, 475  
Brunet, 405  
Bruno, 159, 348, 423, 528, 537  
Buffon, 24  
Byrne, 358

## C

Cabanèse, 62, 63  
Carr, 458, 459  
Chamarat, 467, 475, 478, 479, 480, 481, 482  
Chemama Roland, 25, 77, 84, 192, 208, 209, 212, 215  
Chenaille, 225  
Chevalier, 51, 479, 578  
Ciais, 436  
Coelho, 118, 119, 325, 408, 422, 537  
Corby, 156  
Corcos, 511, 512  
Couturier Maurice, 220, 474, 526, 530, 534

## D

d'Alembert, 444  
De Vinci, 472  
Delattre, 367  
Damish Hubert, 45  
Denning, 352  
Diaz, 443  
Dormann, 223  
Dornier, 467  
Dobrovsky, 364  
Dreyfus, 434, 461  
André Durand, 384, 387, 538  
Durand Gilbert, 40, 80, 87, 88, 89, 90, 91, 93, 101, 211, 224,  
384, 498  
Durand Sébastien, 361



Durosay, 374  
Durrer, 499

## E

Eco, 180, 190, 203, 206, 315, 320, 526  
Einstein, 367, 438, 444, 445, 462  
Eliade Mircea, 101, 422, 423, 429, 432, 433, 436, 524  
Elliott, 411, 412, 425, 426  
Émelina, 155, 167, 168  
Englert, 438  
Erikson, 107, 537  
Ernest Dupré, 77  
Ernst Max, 35  
Escarpit, 157  
Escola, 62, 304, 340

## F

Fargue, 282, 283  
Faulkner, 493  
Faultrier-Travers, 478  
Fix, 502  
Fladenmuller, 381, 385, 386, 390  
Fontaine, 282, 309, 320  
Franceschi, 125, 127, 128, 134  
Frank, 223  
Freud Sigmund, 58, 90, 111, 121, 127, 139, 140, 144, 148, 149,  
154, 156, 166, 218, 255, 275, 277, 425, 527, 528, 531

## G

Gaffié, 229  
Gallimard, 5, 46, 58, 104, 121, 139, 194, 205, 209, 222, 302,  
420, 422, 423, 440, 441, 462, 477, 493, 523, 524, 525, 526,  
527, 528, 529, 530, 531, 532, 535, 536  
Garagnon, 57, 59, 531  
Gardes Tamine, 478  
Gary, 53, 54, 160, 201, 222, 271, 284, 322, 387  
Genette, 56, 293, 300, 347, 353, 366, 394  
Gide, 374  
Giono, 223  
Goulemot, 333, 334  
Goulet, 467, 475, 478, 479, 480, 481, 482  
Green, 94, 376, 389  
Grésillon, 236, 238, 239, 241, 242, 243, 244, 258, 273, 274,  
276, 277, 282, 287, 290, 302

Grivel, 35, 143, 146, 151, 152  
Guillaumin, 92, 128, 131

## H

Habermas, 194  
Hameroff, 224, 464  
Harlow, 428  
Hay, 243  
Heinich, 114, 423, 445, 449, 450, 451, 452  
Héloïse, 6, 537  
Hermann, 96, 430  
Higgs, 438, 446  
Homburger, 107, 529  
Huizinga, 477  
Hussards, 223  
Hugo Victor, 83, 210, 305, 356  
Husson Didier, 60, 537

## I

Igalens, 442, 443, 444, 445, 447, 448  
Israël, 127

## J

Jacobson, 442  
Jakobson Roman, 497  
Jauss, 209, 211, 216, 393, 394  
Johan, 477

## K

Kacew, 222  
Kafka, 116  
Kibble, 438  
Klein, 128, 426  
Kristeva Irena, 37  
Kristeva Julia, 297, 321, 332  
Kundera, 480, 510, 514  
Kussmaul Adolf, 63

## L

Labbe, 367  
Lacan, 25, 34, 45, 84, 129, 131, 135, 149, 154, 168, 194, 208,  
212, 362  
Lacroix, 361, 365  
Lagarde, 351, 353, 354, 355, 356, 368, 382, 435, 444, 455, 538

Laplanche, 95, 363  
Laurent Jenny, 51, 52, 54, 55, 56, 57, 58, 308, 537  
Lefebvre Alexia, 94, 98, 103, 110, 537  
Legrand Michel, 72, 461  
Leibniz, 473  
Lejeune, 195  
Leo Spitzer, 57  
Léonardo de Vinci, 342  
Leroy, 447  
Lilti, 445  
Lionello, 448  
Lioure, 376, 389  
Livingstone, 342  
Lochert, 502  
Locke, 157  
Lotman Youri, 55

## M

M'Uzan, 116  
Magne Bernard, 48, 537  
Magritte, 154, 194, 230, 233, 339, 340, 341, 342, 343, 388,  
536  
Malestroit, 482  
Marc Escola, 61, 62, 304, 340, 492  
Marc Marti, 361  
Marchand, 442, 443, 444, 445, 447, 448  
Marthe, 121, 124, 225, 451, 496, 525, 529  
Martuccelli, 508, 509, 510, 512, 513  
Mauron, 8, 51, 52, 64, 121, 131, 168, 169, 171, 307, 309, 312,  
313, 324, 330, 331, 339, 375, 386, 436, 446, 529, 535  
Mayer, 458, 459, 460  
Milgram, 462  
Milly, 418, 532  
Möbius, 211, 212  
Monnier, 367  
Morier, 69  
Moura, 454, 455

## N

Néraudau, 482  
Nimier, 223  
Noille-Clauzade Christine, 24, 25

## O

Otto, 44, 90, 95, 174, 371, 379, 381, 432, 487, 529

Ouellet, 112, 473, 476, 489, 490, 491, 492, 493, 494, 495, 504

## P

Pascal Quignard, 43, 44, 533  
Patrick Milono, 72  
Pelletier Alexis, 478  
Pélissier, 361  
Pelt, 364, 434  
Penrose, 224, 464  
Peoc'h, 358  
Péoc'h, 144  
Picard, 52, 354, 527  
Piegay, 321, 324, 327, 328, 329, 330, 332, 339  
Platon, 200, 214, 307  
Proust, 323, 336, 337, 418, 532

## Q

Quignard Pascal, 37, 43, 44

## R

Rabau, 292, 293, 294, 298, 299, 300, 305, 306, 308, 311, 319  
Racamier, 428  
Rank, 44, 90, 95, 96, 174, 371, 379, 381, 432, 485, 487, 496,  
529  
René Magritte, 41, 147, 173, 340, 342, 388, 536, 561  
Renouvier, 305  
Ricardou, 509  
Robert, 11, 121, 124, 157, 209, 211, 216, 225, 348, 393, 394,  
451, 458, 471, 473, 489, 496, 526, 528, 535, 536, 538  
Roland Barthes, 129, 501  
Roman Pascal, 96  
Rosenthal, 442  
Rousseau, 445  
Rousset, 497  
Rückert, 127

## S

Saint-Exupéry de Antoine, 46  
Sassy, 350, 363, 366, 538  
Schneider Marcel, 145  
Segal, 95  
Sénèque, 336, 338, 339  
Smuts, 429  
Socrate, 175, 306, 322, 352, 361, 453  
Soÿ, 364

Starobinski, 468, 471, 472, 473, 475

## **T**

Tassel, 1, 2, 291, 298, 323, 335, 339

Tesnière, 244

Thouret, 502

Todorov, 140, 347

Torczymer, 342, 388, 536, 561

Toudoire, 502

Touzot Jean, 26, 27

Tzvetan, 140, 347, 531

## **V**

Vandermersch, 25, 77, 84, 192, 208, 209, 212, 215

Vebret Joseph, 53, 54, 236, 271, 315, 322, 367, 370, 371, 372,  
374, 375, 378, 383, 387, 538

Viart, 512

Vion-Dury, 467, 477, 481, 482, 483, 486, 490, 493

Virgile, 57, 191, 200, 214

## **W**

Walser, 302

Weber, 450

Winnicott, 104, 105, 106, 107, 126, 127, 428

Woolf, 467, 468, 496, 498, 525

## **Z**

Zekri, 471

Zéraffa, 350, 510

Zola, 189, 356