



**HAL**  
open science

**Le motif improbable le récit d'enquête français  
contemporain, Thierry Beinstingel, Emmanuel Carrère  
et Jean Rolin**

Sylvaine Lecomte Dauthuille

► **To cite this version:**

Sylvaine Lecomte Dauthuille. Le motif improbable le récit d'enquête français contemporain, Thierry Beinstingel, Emmanuel Carrère et Jean Rolin. Littératures. Université Sorbonne Paris Cité, 2018. Français. NNT : 2018USPCA036 . tel-03270892

**HAL Id: tel-03270892**

**<https://theses.hal.science/tel-03270892>**

Submitted on 25 Jun 2021

**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.

**UNIVERSITÉ SORBONNE PARIS CITÉ**  
**UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE - PARIS III**  
ED 120. « Littérature française et comparée »  
UMR 7172 – Thalim / CERACC

Thèse de doctorat en littérature française

Sylvaine LECOMTE DAUTHUILLE

**Le motif improbable :**  
le récit d'enquête français contemporain,  
Thierry Beinstingel, Emmanuel Carrère  
et Jean Rolin

Thèse dirigée par  
Bruno Blanckeman

Thèse soutenue le 26 mars 2018

**Jury :**

M. Bruno BLANCKEMAN, professeur de littérature française (Université Paris III - Sorbonne Nouvelle)

Mme Marie-Hélène BOBLET, professeur de littérature française  
(Université de Caen Basse Normandie)

M. Laurent DEMANZE, Maître de conférences HDR en littérature française  
(ENS de Lyon)

Mme Catherine BRUN, professeur de littérature française (Université Paris III  
- Sorbonne Nouvelle)

## RESUME

Maint récit littéraire au tournant du XXI<sup>e</sup> siècle adopte la forme du récit d'enquête. Cette thèse se propose d'examiner ce modèle tel que le mettent en œuvre Thierry Beinstingel, Emmanuel Carrère et Jean Rolin. La pratique de ces trois écrivains pourrait permettre de mieux repérer l'esthétique et les enjeux de cette modalité narrative en émergence. Dans ces récits, le narrateur voit d'abord sa pensée emprisonnée dans une *doxa* autoritaire, contre laquelle il reconquiert son autonomie perceptive. Sa liberté retrouvée se manifeste par l'entrée dans l'enquête, comprise comme pratique phénoménologique. Le narrateur élit alors un objet de recherche, un motif aléatoire ou improbable, personne, projet, objet, territoire et entreprend le récit de son exploration. À partir de ce prétexte, il interroge donc le sens de sa présence au monde et s'observe percevant, lisant, interprétant et réagissant. Entre récit de réalité et fiction, ces récits volontiers digressifs opèrent aux confins de la narration, de l'essai et de l'investigation journalistique. Cependant, se construit en arrière-plan une dynamique à la fois narrative et réflexive, au cours de laquelle l'énonciateur entre dans l'observation intense du monde présent, y conduit librement sa réflexion au moyen, entre autres, de la dérive essayistique, renouvelle le discours critique sur l'état de société et propose des modalités de reconstruction imaginaire du monde, réaffirmant une liberté créatrice, voire une capacité insurrectionnelle contre la prétention du monde tel qu'il est à être le seul possible.

**Mots-clés :** *récit, phénoménologie, enquête, essai, implication, littérature contemporaine, fiction et non-fiction.*



## ABSTRACT

Literary narrative forms at the dawn of 21<sup>st</sup> century sometimes take the form of an enquiry. The present thesis aims to examine in detail this narrative technique as practised by Thierry Beinstingel, Emmanuel Carrère et Jean Rolin. The way they use it could help to understand and identify the aesthetic qualities and purposes of this emerging narrative mode. In these stories, the narrator feels his own thoughts as locked inside by an authoritarian *doxa* which he must first overcome to recover his freedom of perception. He can then become involved in the enquiry, which can be understood as a phenomenological way to be aware. He then selects an arbitrary or improbable motif as the goal for his quest, which may be a person, an object, a project, an area, and undertakes to tell the story of his own inquiry. From this starting point, he begins to question the meaning of his existence and to observe himself making sense of, reading, thinking about and reacting to things. Between fiction and nonfiction, these frequently digressive tales often border on novels, essays or investigation journalism. The narrator always looks puzzled, hesitant and does not seem to trust his own approach. Yet in the background we witness the emergence of a dynamic both narrative and introspective through which the narrator becomes an acute observer of the world around him. He follows freely his train of thought through among other things; the use of the essay form to drift from an idea to the next, finding new means of expressing the critic of social issues, creating novel ways of building new fictional worlds and perhaps even managing to rebel against the idea that there is no alternative to the world as it exists.

**Keywords :** *narrative, phenomenology, inquiry, essay, involvement, contemporary literature, fiction and nonfiction.*

*À la mémoire de Ross Chambers*

## REMERCIEMENTS

Je remercie en tout premier lieu mon directeur de thèse, Mr Bruno Blanckeman, pour l'intérêt immédiat qu'il a manifesté pour les potentialités de ce sujet. Le mémorable séminaire de master II, d'abord, puis ses ouvrages et ses conseils ont achevé de me convaincre qu'une thèse était possible, et surtout motivante. Ses relectures précises témoignent à la fois de son exigence, de sa confiance et de son attention.

Je tiens à saluer la patience et la compréhension de ma famille, mes deux fils et mon mari, tout particulièrement cette dernière année qui les a trop privés de leur « ministre du temps libre » (un peu moins de leur administratrice de la vie quotidienne).

Enfin, ma reconnaissance va aux parents et amis qui ont approuvé avec chaleur ce projet. Merci donc à Isabelle, Sophie, Michèle, Nathalie, et surtout ma sœur Marie-José, qui a régulièrement pris des nouvelles de l'avancement des travaux et m'a encouragée à consacrer à ce travail le temps nécessaire.

Les échanges avec Aurore, Anne, Stéphane, et les journées d'étude ou colloques organisés sur l'Université Paris III Sorbonne Nouvelle m'ont permis, malgré l'éloignement, de me sentir rattachée à un groupe de recherche.

J'adresse des remerciements tout particuliers à Marianne, dont la relecture minutieuse a été d'une aide précieuse, et pour nos échanges de conseils et soutiens.

Sur les aspects matériels et informatiques, mon beau-frère Érik s'est dévoué pour pousser Word dans ses retranchements, m'épargnant de longues hésitations.

Tout dernièrement, un très vieux compagnon s'en est allé entre temps galoper sous d'autres cieux : son énergie est passée dans ces lignes, j'en suis sûre.

Mais surtout, je remercie mes parents pour la confiance dont ils ont toujours fait preuve en mes entreprises, tout au long d'un parcours de formation somme toute peu linéaire.





# SOMMAIRE

<b>INTRODUCTION .....</b>	<b>9</b>
<b>1.UN ROMAN PHENOMENOLOGIQUE.....</b>	<b>38</b>
<b>1.1 Un seul monde possible ?.....</b>	<b>39</b>
1.1.1. Autoportraits .....	43
1.1.2. Enfermements.....	54
1.1.3 . Les mots de l'autorité fictive .....	67
<b>1.2 L'enquête, ou la ressaisie perceptive.....</b>	<b>74</b>
1.2.1. Le motif .....	82
1.2.2. Centrage.....	93
1.2.3. Scènes d'apparition et rhétorique de l'étonnement .....	106
1.2.4. Seuils et scansions .....	125
<b>2. REGARDER, COLLECTER, DÉRIVER : UNE AVENTURE PERCEPTIVE.....</b>	<b>133</b>
<b>2.1. Collecte .....</b>	<b>134</b>
2.1.1. Décrire .....	142
2.1.2. Présence du document.....	159
2.1.3. Confrérie des écrivains.....	178
2.1.4. L'autre, au risque du réfléchissement de soi .....	190
2.1.5. Impasses .....	211
<b>2.2. Dérive. ....</b>	<b>219</b>
2.2.1. Pauses narratives et mouvement réflexif.....	228
2.2.2. Effets de clôture.....	258
2.2.3. Machines narratives .....	265
<b>3. MODALITES D'IMPLICATION .....</b>	<b>301</b>
<b>3.1. Déprise d'autorité et maintien du soi .....</b>	<b>302</b>
3.1.1. Vers un monde idiot ? .....	308
3.1.2. Abstention critique .....	323
<b>3.2. Reprises d'autorité .....</b>	<b>337</b>
3.2.1. Utopies du quotidien .....	341
3.2.2. Fictions substitutives .....	355
3.2.3. Libérations du burlesque .....	368
3.2.4. Érudition sans limites.....	375
<b>CONCLUSION.....</b>	<b>389</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE.....</b>	<b>393</b>
<b>TABLE DES MATIÈRES .....</b>	<b>416</b>
<b>INDEX.....</b>	<b>420</b>

# INTRODUCTION

Parmi les formes narratives, qui, au début du XXI<sup>e</sup> siècle, réfléchissent de façon à la fois interrogative et critique l'état de société contemporain, le récit d'enquête permet de rapprocher et comparer des textes hésitant entre fiction et non fiction, roman et essai. Si l'on énumère, pêle-mêle, compte non tenu de la notoriété de l'auteur, *Daewoo* de François Bon<sup>1</sup>, *Les Œuvres de miséricorde* de Mathieu Riboulet<sup>2</sup>, *Dora Bruder* de Patrick Modiano<sup>3</sup>, *La petite danseuse de quatorze ans* de Camille Laurens<sup>4</sup> ou *Le Journal de Benjamin Lorca* d'Arnaud Cathrine<sup>5</sup>, on peut percevoir pourtant, parmi ces titres qui renverraient les uns à l'essai (*La petite danseuse de quatorze ans*, *Les Œuvres de miséricorde*), les autres au roman (*Le Journal de Benjamin Lorca*) ou à la biographie, y compris l'autobiographie, (*Dora Bruder*, *La petite danseuse*), une structure récurrente, qui pourrait très schématiquement se résumer par l'énoncé : quelqu'un cherche quelqu'un d'autre – une jeune fille disparue en 1942 ou en 1890 –, ou quelqu'un cherche quelque chose, un journal introuvable, ou les clés d'une violence invisible, présente (dans la liquidation brutale d'une entreprise et de ses ouvriers) ou passée (une génération d'homosexuels exterminée dans l'Allemagne nazie). Comme l'établissait Uri Eisenzweig à propos du récit policier dont le récit d'enquête pourrait garder en mémoire la structure profonde tout en l'adaptant à des sujets moins factuels, il se présente comme l'histoire d'un personnage qui cherche à combler les lacunes d'une intrigue et ce personnage est d'abord sensible à l'explication qui manque, celle qui empêche l'intelligibilité du réel<sup>6</sup>. Il est donc pour l'essentiel le récit du questionnement de l'enquêteur, qui est aussi souvent le narrateur autodiégétique ou homodiégétique. Ce modèle de récit paraît particulièrement efficace pour représenter la perplexité d'une conscience face au réel et un sentiment de manque aigu de cohérence, tout en présupposant que mener l'enquête peut apporter une réponse, donc en gardant une forme de confiance dans la capacité de l'intelligence à trouver un sens. La conscience du narrateur devient un foyer où se concentrent des signes, et des lacunes : l'explication manquante rend opaque l'univers entier, mais aussi motive réflexion et recherche. De plus, cette question renvoie le plus souvent à un état de société profondément insatisfaisant :

---

<sup>1</sup> François Bon, *Daewoo*, Paris, Fayard, 2004

<sup>2</sup> Mathieu Riboulet, *Les Œuvres de miséricorde*, Paris, Verdier, 2012

<sup>3</sup> Patrick Modiano, *Dora Bruder*, Paris, Gallimard, 1997

<sup>4</sup> Camille Laurens, *La petite danseuse de quatorze ans*, Paris, Stock, coll. Fiction, 2017

<sup>5</sup> Arnaud Cathrine, *Le Journal de Benjamin Lorca*, Paris, Verticales, 2010

<sup>6</sup> Uri Eisenzweig, *Le récit impossible. Forme et sens du roman policier*, Paris, Christian Bourgois, 1986, p. 50.

Allemagne nazie, violence contre les femmes, brutalité du néolibéralisme, solitude insaisissable d'une personne disparue. La forme et la dynamique de recherche propre au récit d'enquête paraissent renvoyer à un souci éthique de justice et le problème fondamental pourrait être cette absence de justice qui jette ou pousse le narrateur dans l'enquête. D'autre part, appelant un lecteur critique, le récit d'enquête laisse voir son protocole d'élaboration et rappelle ainsi que tout effort vers le réel est une recomposition, un processus qui comporte ses choix et qui eût pu être autre. C'est à une telle problématique que répondent toutes les formes de récit qui laissent dans leur trame des signes de la distance prise avec leur propre formulation : roman ludique<sup>7</sup>, romans ou récits « indécidables<sup>8</sup> », fictions critiques<sup>9</sup>, essais-fictions<sup>10</sup> ou fictions biographiques<sup>11</sup>, récits de filiations<sup>12</sup>... : toutes ces formes représentent en arrière-plan les possibilités de récit ou d'exploration non suivies finalement, entre le récit virtuel qui n'a pas été actualisé<sup>13</sup>, ou le récit impossible faute d'éléments suffisants. En même temps, les options narratives retenues sont forcément issues d'une pensée : les textes renvoient à leur genèse intellectuelle et leur motivation. Le récit d'enquête s'inscrirait donc pleinement dans cette dynamique à la fois impliquée et

<sup>7</sup> Olivier Bessard Banquy, *Le roman ludique. Jean Echenoz, Jean-Philippe Toussaint, Eric Chevillard*, Paris, Editions du Septentrion, coll. Perspectives, 2003.

<sup>8</sup> Bruno Blanckeman, *Les Récits indécidables. Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, coll. Perspectives, 2008. Dans le « récit indécidable », précise Bruno Blanckeman, la « posture de l'écrivain » est alors explicite, ce qui produit pour le lecteur le sentiment d'une œuvre « ancrée », dont le « protocole » se « surimprime » dans une narration aux « degrés de fictionalité différenciés », p. 13.

<sup>9</sup> Dominique Viart, « Les "fictions critiques" de la littérature contemporaine. Daewoo de François Bon, Fayard, 300 p. / *L'adversaire*, d'Emmanuel Carrère, Gallimard, « Folio », 219 p. / *Corps du roi* de Pierre Michon, Verdier, 101 p. », *Spirale : arts • lettres • sciences humaines. L'art du roman aujourd'hui*, n° 201, 2005, p. 10-11. Lien : <http://id.erudit.org/iderudit/18724ac>. Dernière consultation le 2 novembre 2017. Voir aussi « L'imagination biographique dans la littérature française des années 1980-90 », version intégrale du texte paru dans *L'éclatement des genres au XX<sup>e</sup> siècle* dirigé par Marc Dambre et Monique Gosselin puis publié sur le site *remue.net*. Lien : [https://remue.net/cont/Viart\\_ImagBio.pdf](https://remue.net/cont/Viart_ImagBio.pdf). Dernière consultation le 2 novembre 2017. Dominique Viart y explique que « ces vingt dernières années ont vu paraître de nombreux textes génériquement indécidables dont la particularité commune est de se donner comme des "tentatives de restitution" de vies singulières, distinctes de la biographie de l'auteur lui-même. Ces "vies", qui pourraient donner lieu à des biographies traditionnelles, s'en distinguent assez radicalement. Aussi éloignées de la tradition française en la matière que des travaux américains abondamment nourris de documents, elles procèdent par évocation plus que par effectives reconstitutions, font place à la rêverie narrative de l'auteur, affichent leurs incertitudes et leurs hypothèses, laissent libre cours au commentaire et à la fiction. Elles n'ont pas la moindre ambition exhaustive et privilégient souvent tel fragment d'existence ou tel événement, pas forcément central ni déterminant *a priori*. Elles recourent volontiers au regard décalé d'un observateur indirect et leurs auteurs ne se privent pas de laisser affleurer leur sensibilité propre, ni même parfois de la mettre en scène. » Pas de pagination disponible. Dans « Dis moi qui te hante. Paradoxes du biographiques », article paru dans la *Revue des sciences humaines*, n° 263, juillet-septembre 2001, Dominique Viart met l'accent sur la biographie comme « discours sur soi », à la fois enquête et fiction, le pacte implicite étant plutôt dans la démarche que dans le résultat obtenu, pour aller vers « une vérité de l'incertain », p. 16-17.

<sup>10</sup> Pour Dominique Viart, l'essai-fiction fait dialoguer la littérature et les sciences humaines. Voir Dominique Viart et Bruno Vercier, *La littérature française au présent : héritages, modernité, mutations*, Paris, Bordas, 2005.

<sup>11</sup> Alexandre Gefen, « Au pluriel du singulier : la fiction biographique », *Critique*, 2012/6 n° 781-782, p. 565-575. Alexandre Gefen retrace l'émergence de cette modalité de la biographie, en rapprochant *Limonov*, d'Emmanuel Carrère, et *Une biographie autorisée*, de Jean-Benoît Puech.

<sup>12</sup> Aurélie Adler, *Éclats des vies muettes. Figures du minuscule et du marginal dans les récits d'A. Ernaux, P. Michon, P. Bergounioux et F. Bon*, Paris, PSN, 2012. Aurélie Adler insiste sur le caractère lacunaire des traces laissées par les ascendants dont les narrateurs tentent de recomposer les trajectoires.

<sup>13</sup> Pierre Bayard, *Il existe d'autres mondes*, Paris, Editions de Minuit, 2014. En développant la notion de « multivers », Pierre Bayard fait aussi apparaître l'arbitraire de la « version » finalement retenue par le récit, p. 29.

interrogative, qui critique mais n'asserte pas, tout en s'élaborant en résistance et en protestation contre des ruptures trop violentes avec le contrat implicite de l'individu avec sa société, et que l'on pourrait emprunter, dans sa formulation, à Paul Ricœur : « *le désir de vivre bien avec et pour les autres, dans des institutions justes*<sup>14</sup> ».

### **Pour une rapide et provisoire cartographie du récit d'enquête.**

Mais qu'est-ce qu'un récit d'enquête ? Il semble être l'objet d'une attention récente mais dispersée de la critique universitaire. Danielle Méaux lui a consacré dernièrement, en avril 2017, un colloque à l'Université de Saint-Étienne, « Les Formes de l'enquête », où se trouvaient particulièrement interrogés les liens avec l'architexte policier et le dialogue qui s'esquisse avec les sciences humaines<sup>15</sup>. Avant que cette réflexion concertée n'ait lieu, des articles ou des chapitres de monographies approchent la forme au fil des contributions : Catherine Douzou, dès 2002, a réfléchi à des formes non policières de l'enquête, ou présentant cette forme de façon incomplète et déceptive, chez Patrick Modiano notamment<sup>16</sup>. En 2005, Dominique Viart, dans *La littérature française au présent*, puis Gisèle Sapiro, dans *La responsabilité de l'écrivain*, en 2011, utilisent le mot « enquête » pour une catégorie de récits écrits dans les années 1980, où des narrateurs enquêtent sur un passé familial problématique à partir des traces qui leur restent<sup>17</sup>, et « mettent en scène » leur recherche, « à partir du présent<sup>18</sup> ». En 2007, Christina Horvath dans *Le roman urbain contemporain en France* identifie aussi cette forme de récit, et note, comme Catherine Douzou<sup>19</sup>, que la forme policière s'y affaiblit singulièrement pour mettre au premier plan des interrogations sociétales, tandis que l'enquêteur se fait « atypique », comme en marge<sup>20</sup>. Nicolas Xanthos parle

---

<sup>14</sup> Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Editions du Seuil, coll. Points Essais, 1990, p. 278.

<sup>15</sup> CIEREC - Colloque international "Les Formes de l'enquête", dirigé par Danièle Méaux, Université de Saint-Etienne, 6, 7 et 9 avril 2017.

<sup>16</sup> Catherine Douzou, « En quête d'histoire(s), en quête de soi. Modiano, Del Castillo et Daeninckx », *Les Cahiers du Ceracc*, n° 1, 2002 [en ligne]. URL : <http://www.cahiers-ceracc.fr/douzou.html>. Dernière consultation le 19 août 2017. Cet article est repris et complété sous le titre « Histoires d'enquête : quand le récit déclare forfait. Daeninckx, Del Castillo, Modiano » dans *Le Roman au tournant du XXI<sup>e</sup> siècle*, Bruno Blanckeman, Aline Mura-Brunel et Marc Dambre, (dir. ), Paris, PSN, 2004, pp. 115-132.

<sup>17</sup> Dominique Viart et Bruno Vercier, *La littérature française au présent : héritages, modernité, mutations, op. cit.*. Le chapitre 2 de la deuxième section de la première partie « Ecrire l'histoire » s'intitule « Mémoire et "enquête" : la Seconde Guerre Mondiale », p. 142. Dominique Viart fait observer que le récit contemporain, à la différence de ses prédécesseurs, met en scène le caractère nécessairement rétrospectif de tout récit sur l'Histoire. Dans les exemples proposés, il s'agit souvent de narrateurs qui n'ont de leur histoire qu'une version tronquée. Voir pp. 158-159. Par ailleurs, le récit de Patrick Modiano, *Dora Bruder*, apparaît à nouveau dans le corpus d'œuvres exemplifiant cette modalité du récit, comme chez Catherine Douzou et Nicolas Xanthos.

<sup>18</sup> Gisèle Sapiro, *La responsabilité de l'écrivain. Littérature, droit et morale en France (XIX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles)*, Paris, éditions du Seuil, 2011, p. 718. Comme Sylvie Servoise dans *Le roman face à l'histoire. La littérature engagée en France et en Italie dans la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle* (Presses Universitaires de Rennes, 2011), Gisèle Sapiro voit dans la représentation, sinon d'un devoir de mémoire, du moins d'une quête de mémoire, l'évolution de l'engagement contemporain.

<sup>19</sup> *Ibid.*

<sup>20</sup> Christina Horvath, *Le roman urbain contemporain en France*, PSN, collection Fiction / Non Fiction XXI, 2007, chap. 6, « Enquêtes », pp. 97-114. « Le roman urbain veut moins raconter l'élucidation d'une énigme que dresser le tableau des mœurs de son époque. Souvent, de la forme policière ne subsiste d'ailleurs plus que l'enquête qui constitue la trame de l'intrigue : les autres éléments fondamentaux (le suspense et parfois même le crime) peuvent être

de « roman d'enquête » dans un article où il rapproche, entre autres, *Dora Bruder*, de Patrick Modiano, *La Vie voyageuse*, de Maylis de Kérangal ou *La Disparition de Richard Taylor*, d'Arnaud Cathrine<sup>21</sup>. Enfin, Laurent Demanze a intitulé « Les enquêtes d'Ivan Jablonka », l'article qu'il consacre à l'usage de ce « dispositif formel » dans *Laëtitia ou la fin des hommes*<sup>22</sup> et a donné comme titre à sa communication du 7 décembre 2017, dans le cadre du colloque organisé par Alexandre Gefen, *Territoires de la non-fiction*<sup>23</sup>, « Poétiques de l'enquête ». Pour achever ce premier repérage, signalons que Dominique Viart s'est montré attentif au réinvestissement fictionnel du fait divers dans le récit contemporain<sup>24</sup>, où l'enquête du narrateur qui cherche la dimension signifiante double l'enquête policière factuelle.

Patrick Modiano revient dans toutes ces études, notamment *Dora Bruder*. Ce dernier récit s'impose en récit de référence et paraît fournir un modèle narratif concentrant des critères formels et thématiques que l'on retrouve régulièrement : un narrateur face à un vide, disparition<sup>25</sup> ou interrogation sans réponse, et une errance au cours de laquelle le narrateur ressent les aléas du projet, sans l'abandonner pour autant. Bruno Blanckeman, dans *Lire Patrick Modiano*, souligne d'ailleurs dans son œuvre l'omniprésence de ce « narrateur migrateur<sup>26</sup> », en difficulté pour s'inscrire dans le présent et en perpétuelle recherche de sens<sup>27</sup>. Dominique Rabaté fait d'ailleurs observer dans *Désirs de disparaître*, au sujet de ce même récit, que « c'est dans cet espace ambivalent et fragile que l'enquête doit se convertir en littérature<sup>28</sup> ». Mais le récit d'enquête ne s'accomplit pas uniquement avec en toile de fond le manque ou le vide. À travers la biographie, et plus particulièrement la fiction biographique<sup>29</sup>, il suppose que tenter d'expliquer un destin

---

omis. L'enquête elle-même n'a souvent qu'une importance relativement restreinte : elle constitue peut-être le sujet de l'histoire mais jamais son véritable thème qui reste la grande ville contemporaine. » Les personnages d'« enquêteur » décalés évoqués par Christina Horvath sont Fabio Montale, dans *Total Kheops*, de Jean-Claude Izzo, Antoine dans *Les morsures de l'aube* de Tony Benaquista, et, dans *Les grandes blondes*, de Jean Echenoz, les improbables Personnetaz et Boccara prennent le relais du très vite disparu Kästner.

<sup>21</sup> Nicolas Xanthos, « Irréductibilités événementielles dans le roman d'enquête contemporain », in *Poétiques et imaginaires de l'événement*, Nicolas Xanthos et Anne-Martine Parent, (dir.), Montréal, coll. Figura, n° 28, 2011, p. 45-61

<sup>22</sup> Laurent Demanze, « Les enquêtes d'Ivan Jablonka », *Les Temps modernes*, n° 692, 2017, p. 197.

<sup>23</sup> Alexandre Gefen, *Territoires de la non-fiction*, colloque international organisé à l'Université Paris III Sorbonne Nouvelle du 7 au 9 décembre 2017.

<sup>24</sup> Dominique Viart a consacré plusieurs articles au fait divers et à son réinvestissement dans le roman, par exemple « Fictions en procès », dans Bruno Blanckeman, Aline Mura-Brunel et Marc Dambre (dir.) *Le Roman français au tournant du XXI<sup>e</sup> siècle*, Paris, PSN, coll. Fiction/ Non Fiction XXI, 2004. On trouve dans la troisième partie de *La Littérature française au présent : héritage, modernité, mutations*, un chapitre 2 intitulé « Fiction et fait divers », pp. 289-302.

<sup>25</sup> Le récent essai de Dominique Rabaté, *Désirs de disparaître. Une traversée du roman français contemporain* (Québec, Rimouski, Tangence éditeur, coll. Confluences, 2015) explore aussi ce versant du roman contemporain. Il distingue deux façons de disparaître, la disparition volontaire du personnage en proie à « la fatigue d'être soi », et les disparitions, notamment les féminicides, qui laissent face à un vide ceux qui constatent la disparition. La « fatigue d'être soi » est une expression reprise du titre d'Alan Ehrenberg, et son essai *La fatigue d'être soi : dépression et société*, Paris, Odile Jacob, 1998.

<sup>26</sup> Bruno Blanckeman, *Lire Patrick Modiano*, Paris, Armand Colin, coll. Écrivains au présent, 2009, p. 68.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 74.

<sup>28</sup> Dominique Rabaté, *Désirs de disparaître : une traversée du roman français contemporain*, op. cit. p. 67.

<sup>29</sup> Alexandre Gefen, « Au pluriel du singulier : la fiction biographique », art. cité.

singulier permet aussi d'éclairer des problématiques plus collectives : la motivation biographique se double alors de la possibilité de contribuer à l'élucidation du temps présent, ou à la restitution vivante d'un passé disparu de l'horizon perceptif, et toujours différent de ce que laisse penser un savoir stéréotypé. Ainsi raisonnent l'Emmanuel Carrère narrateur de *Limonov*, Ivan Jablonka, narrateur de *Laëtitia ou la fin des hommes*<sup>30</sup> ou encore Camille Laurens, dans *La petite danseuse de quatorze ans*<sup>31</sup>. Le vide ou la disparition peut enfin concerner un groupe et ainsi plus facilement renvoyer à une énigme sociale ou un refoulé politique : c'est ainsi que Mathieu Riboulet conçoit *Entre les deux il n'y a rien*<sup>32</sup>, qui enquête et médite sur les violences des démocraties occidentales contre les militants d'extrême-gauche qui contestaient leurs principes, ou *Les Œuvres de miséricorde*, plus attentive aux violences perpétrées contre les homosexuels sous le régime nazi. François Bon, dans *Daewoo*, propose aussi une recherche active autour d'un désastre industriel. Ces enquêtes mobilisant des documents ou des témoignages, Lionel Ruffel propose la notion de « narration documentaire » pour des récits de non-fiction, où le modèle est cette fois l'enquête journalistique<sup>33</sup>. Ce faisant, un nouvel ensemble de textes rejoint la constellation qui s'esquisse, non sans faire signe vers le roman urbain distingué par Christina Horvath, mais plutôt caractérisé par la non-fiction : on verra apparaître *Zones* et *La Clôture* de Jean Rolin, aux côtés d'*Un livre blanc*, de Philippe Vasset, *Prison*, de François Bon ou les récits de Jean Hatzfeld sur le Rwanda<sup>34</sup>. Ce faisant, Lionel Ruffel rejoint la réflexion proposée par Myriam Boucharenc, David Martens et Laurence van Nuijs, qui observent qu'il n'est peut-être plus pertinent de séparer strictement le journalisme et la littérature. Leur corpus présentent d'ailleurs des œuvres communes, avec *Gomorrah*, de Roberto Saviano, ou le travail de Jean Hatzfeld<sup>35</sup>. Philippe Vasset, auteur d'*Un livre blanc*, définit dans un entretien pour le quotidien *Le Monde*, ce qu'il appelle « l'enquête littéraire », mais insiste sur la valeur ajoutée du littéraire par rapport au travail journalistique<sup>36</sup>. Pour terminer ce rapide et forcément incomplet repérage, il faudrait encore mentionner Marielle

---

<sup>30</sup> Ivan Jablonka, *Laëtitia ou la fin des hommes*, Paris, Seuil, coll. La Librairie du XX<sup>e</sup> siècle, 2016

<sup>31</sup> D'autres formules, comme *Le Projet Blumkine*, de Christian Salmon (Paris, La Découverte, 2017), ou encore *HHhH*, de Laurent Binet (Paris, Grasset, 2010), tout en enracinant le récit biographique dans une fascination du narrateur, ne prétendent pas, à la différence des œuvres citées, pouvoir à travers un destin particulier, faire saisir une caractéristique profonde d'une époque.

<sup>32</sup> Mathieu Riboulet, *Entre les deux il n'y a rien*, Paris, Verdier, 2015.

<sup>33</sup> Lionel Ruffel, « Un réalisme contemporain : les narrations documentaires », *Littérature* n°166, vol. 2, Paris, Armand Colin, pp. 13-25.

<sup>34</sup> Lionel Ruffel évoque aussi des œuvres de littérature étrangère, entre autres, *La Supplication* de Svetlana Alexievitch, *Pourquoi êtes-vous pauvres ?* de William T. Vollman, ou *De sang-froid*, de Truman Capote. Son corpus comprend aussi des récits de Jean Hatzfeld.

<sup>35</sup> Myriam Boucharenc, David Martens et Laurence Van Nuijs, « Croisées de la fiction. Journalisme et Littérature », dans Myriam Boucharenc, David Martens et Laurence Van Nuijs, *Interférences littéraires/Littérature interférentielle*, n° 7, *Croisées de la fiction. Journalisme et littérature*, novembre 2011, pp. 9-19.

<sup>36</sup> « Philippe Vasset : "Le seul critère de l'enquête littéraire, c'est l'envie de sortir de la fiction" », « chat » du vendredi 29 mai 2009, accessible par le lien [http://abonnes.lemonde.fr/livres/article/2009/05/29/philippe-vasset-le-seul-critere-de-l-enquete-litteraire-c-est-l-envie-de-sortir-de-la-fiction\\_1199934\\_3260.html](http://abonnes.lemonde.fr/livres/article/2009/05/29/philippe-vasset-le-seul-critere-de-l-enquete-litteraire-c-est-l-envie-de-sortir-de-la-fiction_1199934_3260.html). Dernière consultation le 4 novembre 2017.

Macé qui, réfléchissant sur l'essai et sa progressive conquête de la littérature tout au long du XX<sup>e</sup> siècle, propose, pour décrire les options du genre à l'orée du XXI<sup>e</sup> siècle, la « fiction érudite » qu'elle définit dans ces termes :

L'archive, les figures de l'érudition, mais aussi *le modèle à la fois historiographique et policier de l'enquête* (la personne de l'investigateur et du témoin, qui porte la mémoire des événements obscurs, de Michon à Modiano), tiennent une place essentielle dans les récits contemporains, à l'évidence *déplacés vers le genre du récit vrai* ; lieux de mémoire et de factualité, pièces authentifiées mais aussi sources d'histoires et de vies possibles, les références savantes nourrissent les méditations et les transforment en autant de "fictions érudites"<sup>37</sup>.

C'est dire l'état de dispersion critique d'un corpus en émergence, repéré soit par le biais biographique, soit par le récit policier ou le récit de reportage fictionalisé, même selon des modalités affaiblies, soit encore sous la dénomination « narration documentaire » ou « fiction érudite ». Le récit d'enquête semble donc en passe de construire en ce début de XXI<sup>e</sup> siècle son propre modèle aux confins du roman, entre roman « romanesque » et roman policier, récit de réalité, enquête journalistique et essai.

### **Les récits d'enquête de Thierry Beinstingel, Emmanuel Carrère et Jean Rolin**

Dans cette constellation, quelques œuvres de trois auteurs, Thierry Beinstingel, Emmanuel Carrère et Jean Rolin, nous paraissent exemplifier une pratique originale du récit d'enquête, car elles élaborent des scénarios où la recherche s'assigne un objectif incertain et aléatoire, non sans conséquences sur la conduite du récit. Thierry Beinstingel a commencé sa carrière d'écrivain en 2000 avec le roman *Central*, et a consacré une bonne partie de son œuvre à l'observation du monde du travail. Ses trois premiers récits, publiés comme les suivants chez Fayard, forment une « trilogie du travail », avec *Central*, *Composants*, en 2002, et *CV roman*, en 2007<sup>38</sup>. Avec *Faux nègres*, paru en 2014, l'écrivain se tourne vers un questionnement plus politique et sociétal (le titre *Faux nègres*, emprunté à *Une saison en enfer* de Rimbaud, renvoie en fait au Front national). Ces quatre titres prennent place dans notre corpus, mais non *Retour aux mots sauvages*, paru en 2010, non plus que *Ils désertent*, en 2012, où l'écrivain, délaissant le modèle mis en place dans la « trilogie du travail », revient à des formes narratives plus proches du roman. Jean Rolin est autant journaliste qu'écrivain, et nombre de ses reportages sont réunis dans *L'Homme qui a vu l'ours*, publié chez P.O.L en 2005. Si ses premiers récits testent une atmosphère onirique et irréelle (*Le Journal de Gand aux Aléoutiennes*, en 1982, *L'Or du scaphandrier* en 1983, *La Frontière belge* en 1989, *Cyrille et Méthode* en 1994), les récits qui seront retenus pour constituer notre corpus

---

<sup>37</sup> Marielle Macé, *Le temps de l'essai. Histoire d'un genre en France au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Belin, coll. L'Extrême contemporain, 2006, p. 285.

<sup>38</sup> Thierry Beinstingel a par ailleurs rédigé une thèse de doctorat consacrée à la représentation du travail dans la littérature. La soutenance a eu lieu le 12 décembre 2017, sous le titre *Les représentations du travail dans la fiction littéraire de langue française après les Trente Glorieuses*, sous la direction de Jacques Poirier, à l'Université de Bourgogne.

relèvent tous de l'exploration du territoire, démarche à la fois d'observation et d'imagination qui fait l'unité de son œuvre, dans ses versions autobiographiques ou romanesques : *Zones* en 1995, *La Clôture* en 2002, *Terminal Frigo* en 2005, *L'Explosion de la durite* en 2007, *Un chien mort après lui* en 2009, *Le Ravissement de Britney Spears* en 2011 et *Ormuz* en 2013. Un récit plus autobiographique, hors corpus, voit également le jour : *L'Organisation*, en 1996, où l'auteur revient sur les années de militantisme aux côtés de la gauche révolutionnaire<sup>39</sup>. Emmanuel Carrère enfin, après plusieurs romans, de *L'Amie du jaguar* en 1983<sup>40</sup> à *La Moustache* en 2005, a donné à ses dernières œuvres une inflexion aussi romanesque que fondée sur la quête du réel, dans la mesure où la dynamique de son écriture joint le biographique et le romanesque, dans *L'Adversaire*, en 2000, *Un roman russe*, en 2003, *D'autres vies que la mienne*, en 2009, *Limonov* en 2011 et *Le Royaume* en 2014. Ce sont ces cinq récits qui complètent notre corpus. Nous avons donc réuni des œuvres très différentes, d'auteurs à la notoriété inégale, mais présentant une orientation commune : écrites sur un seuil instable entre fiction et non-fiction, usant d'une narrativité sans cesse remise en cause par le déplacement et la méditation, elles établissent un dialogue entre le « je » (ou le centre de conscience) et le monde où s'articulent l'observation minutieuse, l'interrogation réflexive et la rêverie<sup>41</sup>.

### Motifs improbables

Les récits que nous avons réunis pour cette étude laissent cependant très en arrière-plan le modèle policier, et l'enquête y relève largement de la feintise : les enquêteurs ne le sont que par métaphore et déclinent les figures de l'espion, du journaliste dûment missionné ou improvisé, de l'érudite, de l'observateur, mais aussi du simple salarié perplexe dans son entreprise ; à l'exception de *L'Adversaire*, d'Emmanuel Carrère, qui figure souvent dans les corpus étudiant le devenir romanesque du fait divers en littérature contemporaine<sup>42</sup>, les autres récits se donnent des objets de recherche inattendus, décalés, qui rendent perplexe entourage et lecteur, si bien que nous avons

<sup>39</sup> Il faut encore mentionner *Joséphine* (1994) puis *Savannah* (2015), récits consacrés à des femmes aimées et disparues, *Traverses* (1999), récit de voyage en France, *Campagnes* (2000) et *Chrétiens* (2003) plus près du journalisme, et enfin *Peleliu*, (2016) consacré à la biographie d'un « marine » et à un séjour sur cette île où demeurent les traces de la 2<sup>nd</sup>e Guerre mondiale dans le Pacifique. Ces derniers textes sont hors corpus, du fait que si l'on y décèle le modèle de l'enquête – l'écriture y est celle du reportage, sauf évidemment pour *Joséphine* et *Savannah* – on n'y saurait distinguer de « motif improbable ».

<sup>40</sup> *L'Amie du jaguar* est paru chez Flammarion pour la première édition en 1983. Emmanuel Carrère publiera ensuite l'intégralité de ses récits chez P.O.L, qui propose une nouvelle édition de *L'Amie du jaguar* en 2007.

<sup>41</sup> Fictif ou renvoyant à la personne de l'auteur, le « Je » dans les récits que nous allons étudier se rapproche du « Je » cognitif, selon la terminologie de Käte Hamburger, dans la mesure où le récit à la première personne se structure essentiellement par l'opposition entre sujet et objet. Aussi peut-on toujours considérer, affirme-t-elle, le récit à la première personne comme un énoncé de réalité. Du moins, représente-t-il toujours un « Je » tendant à connaître le monde où il évolue. Le récit d'enquête intensifie cette opposition entre le Je et le Il, le sujet d'énonciation et le monde qu'il cherche à représenter. Käte Hamburger, *Logique des genres littéraires [Die Logik der Dichtung]*, Paris, éditions du Seuil, coll. Poétique, 1979 [1957].

<sup>42</sup> Emilie Brière, « Faits divers, faits littéraires. Le Romancier contemporain devant les faits accomplis », in *Etudes Littéraires*, 2009, Autumn, Vol.40(3), pp.157-171, 212: <http://www.erudit.org/revue/etudlitt/2009/v40/n3/039251ar.html>. Dernière consultation le 23/02/2013



retenu pour les désigner tout au long de ce travail l'adjectif « improbable ». Objet à rechercher, personne à la biographie atypique, lieu marginal ou même tâche à accomplir, un motif apparaît qui cristallise l'interrogation et déclenche le parcours exploratoire. Chez Jean Rolin, par exemple, dans *La Clôture*, le narrateur, qui veut observer la marge urbaine du périphérique parisien<sup>43</sup>, se met à suivre une figure inattendue et singulièrement revisitée, le maréchal Ney, dont la biographie, appuyée sur « le boulevard qui porte son nom », prend régulièrement la place du boulevard lui-même dans le récit et adosse, pour un même lieu, passé et présent. *Terminal Frigo* guette les traces ou les amorces des épopées maritimes d'aujourd'hui : migrations, marine marchande, traces des luttes sociales des dernières décennies. Dans *L'Explosion de la durite*, le fil conducteur se fait plus précis : il s'agit de convoier depuis Anvers jusqu'à Kinshasa une voiture d'occasion, pour le compte de l'épouse et des enfants d'un ami congolais réfugié politique en France. Suivre l'auto, comme suivre le maréchal Ney dans Paris, s'avère un trajet qui permettra de doubler d'investigations imaginaires l'observation des lieux et des hommes. Dans *Un chien mort après lui*, le thème choisi, qui est celui des chiens errants, permettra un trajet affranchi d'une limite territoriale précise : dans sa recherche, le voyageur parcourt la planète sans jamais perdre son fil conducteur. *Le Ravissement de Britney Spears* présente une particularité : le fil conducteur se fait narratif. Le narrateur autodiégétique est fictif, mais non sans points communs avec le narrateur homodiégétique habituel des récits de Jean Rolin<sup>44</sup> ; il déclare avoir été dépêché sur place par les services secrets français pour prévenir l'enlèvement de la star Britney Spears, sur laquelle un réseau islamiste aurait jeté son dévolu, ce qui relève de la fiction débridée. La prétendue mission ne tarde pas à révéler qu'elle n'est que prétexte et habillage romanesque d'une attitude apparentée à l'enquête : le narrateur parcourt Los Angeles comme il a parcouru Paris, par ses marges. Observer Britney Spears, bientôt supplantée d'ailleurs pas Lindsay Lohan, revient à suivre le

<sup>43</sup> *Zones* : Christina Horvath, « La déambulation comme démarche documentaire : "Zones", de Jean Rolin », dans Rachel Bouvet, André Carpentier et Daniel Chartier (dir), *Nomades, voyageurs, explorateurs, déambulateurs: Les modalités du parcours dans la littérature*, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 247 ; Catherine Poisson, « Terrains vagues : Zones, de Jean Rolin », *Nottingham French Studies*, vol. 39, n° 1, printemps 2000, p. 17-24 ; Manet de Montfrans, « Non-lieu, nom de lieu, lieu de mémoire : *La Clôture*, de Jean Rolin. », dans Timo Obergöker, *Les lieux de l'extrême contemporain / Orte des französischen Gegenwartsroman*, Munich, Editions Martin Meiderbauer, 2011.

*La Clôture* : Bruno Thibault, « Rives et dérives chez Jean Rolin, J.M.G. Le Clézio et Pascal Quignard », *L'Esprit Créateur*, Volume 51, Number 2, Summer 2011, pp. 69-80, consultable à la page [http://muse.jhu.edu/login?auth=0&type=summary&url=/journals/lesprit\\_createur/v051/51.2.thibault.html](http://muse.jhu.edu/login?auth=0&type=summary&url=/journals/lesprit_createur/v051/51.2.thibault.html). Dernière consultation le 28 janvier 2014. Filippo Zanghi, « Politiques littéraires du voyage: les boulevards des maréchaux de Tillinac et de Rolin », revue *Le Globe*, 2013, p. 43 ; Sarah Sindaco, « *La Clôture* de Jean Rolin. Le territoire circumparisien: entre ironie et mélancolie », *Études littéraires*, vol. 45, n° 2, 2014, p. 83-95 ; Harri Veivo, « Art de la guerre : représentation de la marginalité urbaine dans *La Clôture* de Jean Rolin et *Loin des forêts*, de Michel Braudeau », dans Bruno Blanckeman, Aline Mura-Brunel et Marc Dambre. (dir.), *Le roman français au tournant du XXI<sup>e</sup> siècle*, op. cit., pp. 151-161.

<sup>44</sup> Philippe Gasparini, *Autofiction – Une aventure du langage*, Paris, Seuil, coll. Poétique, 2008, et *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*, Paris, Seuil, coll. Poétique, 2004. Philippe Gasparini discute notamment la question de savoir s'il est nécessaire, comme l'affirme Serge Doubrovski, qu'il y ait une identité onomastique entre l'auteur et le narrateur (*Autofiction – Une aventure du langage*, en particulier, p. 295-303) En réalité, il note que peu d'œuvres respectent cette « contrainte », mais qu'en revanche des traits de caractère ou des éléments d'histoire permettent de supposer un personnage lié à l'auteur. Voir *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*, en particulier p. 26.

maréchal Ney ou convoier une voiture dont le destin lui échappe la moitié du temps : l'exploration du territoire est donc structurée par un motif au caractère *improbable* parce que la démarche semble hasardeuse, le sujet mince ou décalé, le prétexte visible. Un écart apparaît entre l'objet dont on veut prendre connaissance, le territoire, et le motif, chien, star ou voiture, que suit l'enquête. Ce motif oriente ou donne un sens à l'errance, mais en même temps dilue ou embrouille le parcours par ses aléas.

On peut observer un phénomène comparable chez Thierry Beinstingel. Dans *Central*, le narrateur se propose de rechercher « l'origine du malaise de ses nuits du dimanche au lundi », nuits d'insomnie traduisant le stress du cadre salarié avant de reprendre le travail. Or, la recherche ne tarde pas à se focaliser sur un document précis : le Glossaire des verbes, qualifié de « grimoire » ou « livre de sorcellerie<sup>45</sup> ». Il s'agit d'une liste de verbes mise à la disposition du salarié pour décrire l'emploi qu'il occupe, et ainsi collaborer le cas échéant à son éviction ou son déclassement. Dans la pensée du narrateur, ce document, insignifiant pour tout autre que lui, est emblématique d'un mécanisme créant du malaise au travail, notamment en réduisant l'usage possible de la langue maternelle. *Composants*, roman à part entière<sup>46</sup>, reproduit pourtant cette structure : le salarié, intérimaire chargé de ranger un hangar, se laisse fasciner par le nom des « composants » de machine emballés dans leur boîte étiquetée, et part en recherche, lui aussi, d'un ordre idéal de rangement. *CV roman*, qui présente une structure originale et absolument indécidable sur le plan générique, recherche les propriétés du *curriculum vitae*, objet verbal au cœur du métier du narrateur, qui est devenu, au sein de la « grande entreprise » – France Télécom devenue Orange, pour ne pas la nommer –, conseiller en mobilité et à ce titre, expert en matière de rédaction de « CV », au point d'en faire un « roman ». La structure exploratoire des trois récits de cette « trilogie du travail<sup>47</sup> » se renouvelle dans sa forme, écrit autobiographique gommant paradoxalement le sujet pour *Central*, roman à part entière pour *Composants*, et pour finir, texte générant sa propre forme dans *CV roman*<sup>48</sup>, mais la recherche du personnage ou du narrateur est toujours focalisée par un objectif précis : retrouver le Glossaire, trouver l'ordre idéal, étudier les

---

<sup>45</sup> *Central*, Paris, Fayard, 2000, p. 59. Dans les notes, nous écrirons désormais C pour *Central*, Co pour *Composants*, CVR pour *CV roman*, FN pour *Faux nègres* ; pour les récits de Jean Rolin, *Zones* sera Z, *La Clôture* LC, *Terminal Frigo* TF, *L'Explosion de la durite* ED, *Un chien mort après lui*, CML, *Le Ravissement de Britney Spears*, RBS et *Ormuz*, O. Pour Emmanuel Carrère, *L'Adversaire* sera désigné par Ad, *Un Roman russe* par RR, *D'autres vies que la mienne* AVM, *Limonov*, L, et *Le Royaume*, LR.

<sup>46</sup> *Central* comporte une part autobiographique aisément identifiable.

<sup>47</sup> *Central*, *Composants* et *CV roman*, avec *Ils désertent* et *Retour aux mots sauvages*, qui ne font pas partie de notre corpus, figurent dans les corpus des chercheurs s'intéressant au « roman d'entreprise » (Aurore Labadie, *Le roman d'entreprise français au tournant du XXI<sup>e</sup> siècle*, Paris, PSN, coll. Fiction/Non Fiction, 2016) ou à la façon dont le roman contemporain rend compte des effets de la politique néolibérale à partir des années 1980 (Sonya Florey, *L'Engagement littéraire à l'ère néolibérale*, Villeneuve d'Ascq, éditions du Septentrion, coll. Perspectives, 2013.) Toutes deux constatent les effets délétères de la mise en œuvre de la langue analysée entre autres par Luc Boltanski et Ève Chiapello, dans *Le Nouvel Esprit du capitalisme*, Paris, Gallimard, coll. Tel, édition de 2011.

<sup>48</sup> *CV roman*, rappelons-le, est composé de 52 chapitres, où les quatre rubriques habituelles du CV sont déclinées et développées treize fois de suite : on a ainsi une suite de chapitres intitulés « (Expérience 1) », « (Formation 1) », « (Situation 1) », « (Loisirs 1) », puis « (Expérience 2) », « (Formation 2) », et ainsi de suite, jusqu'à « (Loisirs 13) ».

propriétés du CV dans la vie du salarié. *Faux nègres* est quant à lui une enquête à « ici », village où le Front national<sup>49</sup> fait un score particulièrement élevé, avec Pierre, Français revenu d'Iran, comme journaliste improvisé et maladroit.

Chez Emmanuel Carrère enfin, l'entreprise biographique n'est biographique que comme moyen, et non comme fin. Le choix des personnages biographiés répond à des étonnements du narrateur, depuis les bourgeois provinciaux de *D'autres vies que la mienne*, que l'on retrouve dans *L'Adversaire*, à la figure effroyable de Jean-Claude Romand. *Limonov* incarne, dans la Russie d'aujourd'hui dirigée par Vladimir Poutine, un leader politique d'opposition à l'intériorité indécidable, peut-être démocrate, peut-être lui-même autocrate en puissance. C'est aussi en lui-même que l'écrivain observe les vacillements identitaires dans *Un roman russe*, tandis que dans *Le Royaume*, il choisit celui des quatre évangélistes, Luc, dont la vie est la moins documentée, pour en retracer... la biographie. Pour Emmanuel Carrère, le personnage choisi est d'abord un fil conducteur auquel accrocher des questions récurrentes, humaines, sociales, politiques, et même métaphysiques. Par exemple, le biographe et romancier estime que Limonov peut nous dire quelque chose sur notre époque. « Quoi ? J'entreprends ce livre pour le savoir<sup>50</sup> ». Ce sont presque les termes que Jacques Rancière utilise pour expliquer pourquoi les historiens écrivent des biographies : « au-delà de leur destin individuel, ils sont révélateurs de leur époque<sup>51</sup> ». Chez le romancier cependant, apparaît un trait que nous retrouverons comme une constante : l'écriture, prospective, épouse le mouvement de la réflexion au fur et à mesure qu'elle cumule les éléments de connaissance.

### **Aléatoire progression**

Dans l'ensemble des récits, on assiste à une sorte de rationalité feinte qui installe l'apparence de l'enquête : chacun délimite un territoire d'exploration pour restreindre son champ, en une apparente méthode. L'entreprise, le hangar de l'intérimaire qui doit y ranger les « pièces et composants », le curriculum vitae, le village d'« ici » sont autant de limites à l'intérieur desquelles doivent s'inscrire les réflexions des personnages de Thierry Beinstingel. Jean Rolin assigne systématiquement à ses recherches un territoire précis : Los Angeles, boulevards des maréchaux à Paris, ports industriels de France... Ce lieu peut être un trajet, celui qu'il faut suivre pour livrer une automobile. Emmanuel Carrère, depuis *L'Adversaire*, se concentre autour d'une vie, éventuellement plusieurs dans *D'autres vies que la mienne*. Mais assez vite, la digression et le

---

<sup>49</sup> Dans *CV roman*, l'acronyme « CV » se décline en « Chose Vue, Cargo Voguant, ... » Le procédé se retrouve dans le titre de *Faux nègres*, titre pris dans *Une Saison en enfer* d'Arthur Rimbaud, dont les premières lettres peuvent aussi donner Front national : les « faux nègres » sont les cadres du parti d'extrême droite, mais aussi quelques autres, par exemple les grands reporters parisiens aux idées préconçues sur les habitants d'« ici ».

<sup>50</sup> *Limonov*, p. 35 (désormais *L*)

<sup>51</sup> Jacques Rancière, *Politique de la littérature*, « L'historien, la littérature et le genre biographique », coll. La Philosophie en effet, Galilée, Paris, 2007, p. 192.

détour s'imposent, comme mode exploratoire, et comme « stratégie discursive » : comme l'analyse Randa Sabry, le narrateur semble oublier « la ligne droite<sup>52</sup> » théorique. Le narrateur est confronté aux blocages qui résultent de la minceur ou du caractère insolite de son projet, et doit prendre des chemins de traverse pour poursuivre sa recherche. Ou plus souvent, il cède tout simplement aux suggestions ouvertes par l'exploration elle-même. L'instabilité et l'évanescence constitutives du motif déterminent donc un autre aspect structurel et esthétique des récits d'enquête improbables : le parcours aléatoire du narrateur ou du personnage centre de conscience. Nous avons ainsi des récits caractérisés par ce que Ross Chambers appelle la « loiterature », littérature qui a pour spécificité d'expliquer ce qui arrive quand il n'arrive rien<sup>53</sup>, quand l'écrivain ou son personnage se fait pur centre de conscience, littérature suspecte d'oisiveté par excellence, et qui se laisse porter par ce qu'elle voit, dans un double effort (ou abandon) de *comprehensiveness* et *digressivity*, que Ross Chambers décrit comme un sorte de principe de dérive permanente ; aussi ces récits sont-ils, signale encore Ross Chambers, continuellement métaphoriques<sup>54</sup> au sens où tout déplacement, spatial ou comparatif, en suscite un autre. Il n'est qu'à se reporter aux déplacements continuels du narrateur de *Central*, voyageant de mémoire dans toutes les pièces de son ancien lieu de travail, ou se déplaçant dans le territoire de l'Aisne ; aux déplacements du narrateur de *Zones* dans les alentours de Paris, passant des boulevards des maréchaux aux piliers du périphérique ou poursuivant les meutes de chiens errants sur la surface du globe. Quant à Emmanuel Carrère, investir une vie, c'est investir ses lieux, évaluer comment un environnement – Kharkov, par exemple, ou les forêts du Jura – marque un imaginaire. C'est aussi aller chercher des témoins. Ainsi l'enquête sur Edouard Limonov débute-t-elle par un déplacement à Moscou, lequel est à l'origine d'allers-retours entre plusieurs milieux, démocrates sans pouvoir ni moyens d'un côté, nouveaux riches cyniques de l'autre, en un continuuel parcours et balancement d'un état du réel à son contraire. Tout lieu désigne le lieu par où continuer l'enquête, et poursuivre l'œuvre de collecte, laquelle ne finit pas. L'hétérogénéité est donc l'autre principe esthétique : hétérogénéité des discours, sociale et axiologique ; hétérogénéité des sources, paroles entendues, témoignages pris sur internet, photographies, documentation technique même.

---

<sup>52</sup> Randa Sabry, *Stratégies discursives : digressions, transition, suspens*, Paris, Editions de l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, 1992. Le travail de Randa Sabry sur la digression sera souvent évoqué. Précisons cependant que pour elle il n'y a de digression que signalée et explicite, ce qui n'est pas le cas dans nos récits. Elle précise notamment p. 9 : « la digression ne cesse de se parler et de se présenter comme telle » ; si elle ne se signale pas, on tombe dans le fragmentaire, « en deçà », avec « du collage, du fragment, de la fracture à l'état pur », et « au-delà » « dans la transition en douceur, le fondu, la continuité ».

<sup>53</sup> Ross Chambers, *Loiterature*, Lincoln, Nebraska, University of Nebraska Press, coll. Stages, 1999, p. 5.

<sup>54</sup> Michel de Certeau, Luce Giard et Pierre Mayol, *L'invention du quotidien*, Paris, Gallimard, coll. Folio Essai, 1990. Comme Ross Chambers (*op. cit.*), il rappelle que la métaphore, encore aujourd'hui à Athènes, désigne un bus (*metaphorai*), un moyen de transport, p. 170. Elle désigne aussi la figure de style qui amène, rappelle Paul Ricœur, une rupture d'isotopie et littéralement fait changer de lieu, emmène ailleurs. De façon générale, la figure du déplacement est omniprésente dans nos récits, le déplacement dans l'espace et la progression de la pensée sont en interaction constante.

Le réel se trouve ainsi structuré comme une carte, dont les divers lieux sont reliés par des routes qui sont autant de moyens de passer de l'un à l'autre. Mais cet espace étant autant l'espace géographique que l'espace mental de la mémoire ou de l'association des idées, il n'est pas plan comme dans un espace euclidien et les déplacements ne sont pas ceux prévisibles de la carte routière. Ou s'ils le sont, ils le sont à la façon dont Gilles Deleuze, avec Félix Guattari, décrit le lien rhizomatique, connexion active, imprévisible et brève entre deux territoires<sup>55</sup>, ou alors les lieux se recomposent comme dans les autoportraits dont Michel Beaujour a montré le rapport qu'ils entretenaient avec les *memoria* antiques<sup>56</sup> : à la fois actes d'exploration, de remémoration et de recomposition personnelle de lieux communs. Ainsi l'espace apparaît-il bien plutôt comme une mosaïque aléatoire qui conserve ses pouvoirs d'étonner que comme un plan où tout est en place. Cette façon de voyager oblige à adapter l'analyse de Gérard Coge<sup>57</sup> : non, tous les territoires n'ont pas été parcourus, car personne ne peut épuiser les possibilités de parcours inhérentes à sa situation singulière.

### Déplacement de la narrativité

Arrimer le projet d'enquête à un « motif improbable », dans le doute à la fois de sa pertinence, de ses potentialités heuristiques et de la possibilité d'un aboutissement, produit un déplacement de la narrativité. Elle ne produit plus la reconfiguration d'une expérience de vie, pour reprendre les termes de Paul Ricœur, et avec lui l'ensemble des essais qui étudient comment par le récit l'homme passe de l'insignifiance d'une vie, même banale, à une histoire signifiante<sup>58</sup>, mais littéralement, elle raconte une pensée. Nous détournons ici quelque peu le titre de l'essai de Gilles Philippe, *Récits de la pensée*<sup>59</sup>, auquel nous aurons à revenir. Dans ces textes, la narrativité, et le romanesque, demeurent davantage des horizons qu'une réalisation. La fiction narrative sera alors entendue comme la réponse vive de la subjectivité observante et ancrée aux suggestions du réel.

---

<sup>55</sup> Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, Paris, éditions de Minuit, coll. « Critique », 1980 : « Le rhizome a pour tissu la conjonction « et...et...et... », p. 36. Voilà bien une autre traduction du *et cætera principle* de Ross Chambers, *Loiterature, op.cit.*, p. 33 et suivantes.

<sup>56</sup> Michel Beaujour, *Miroirs d'encre : rhétorique de l'autoportrait*, Paris, Editions du Seuil, 1980. Il peut paraître paradoxal de prendre appui sur un essai, celui de Beaujour, qui se fonde sur la mémoire, alors que nos récits observent le présent. Pourtant, les narrateurs de ces récits traitent le présent comme le passé : par ses lieux. Pour reprendre en le transposant le titre de Tiphaine Samoyault, *Littérature et mémoire du présent*, (Nantes, éditions Pleins feux, 2001), ils tendent à construire « une mémoire du présent » et recomposent bel et bien, à travers ce parcours, un autoportrait.

<sup>57</sup> Gérard Coge, *Les écrivains voyageurs au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Editions du Seuil, coll. Points Essais, 1984, p. 20

<sup>58</sup> Dominique Rabaté, *Le roman et le sens de la vie*, Paris, José Corti, 2010. S'appuyant sur les analyses de Paul Ricœur, Dominique Rabaté analyse comment les personnages se réapproprient le temps de leur propre existence et dépassent l'angoisse que suscite le sentiment d'une vie inachevée. Ce faisant, comme Thomas Pavel dans *La pensée du roman*, (Paris, Gallimard, 2003) ou Jacques Bouveresse dans *La connaissance de l'écrivain. Sur la littérature, la vérité et la vie*. (Paris, Editions Agone, coll. Bancs d'essai, 2008), Dominique Rabaté interroge en quoi le roman peut accompagner le lecteur sur ses propres chemins de réflexion et sur le sens et la valeur de sa propre vie. Dans le contexte du tournant des années 1980, le roman est aussi un moyen offert au lecteur pour penser la valeur et le sens de sa propre expérience.

<sup>59</sup> Gilles Philippe, *Récits de la pensée. Études sur le roman et l'essai*, (dir.), Paris, SEDES, 2000. En fait, Gilles Philippe réfléchit à la façon dont le récit peut permettre d'atteindre une visée « parabolique », par inclusions de passages argumentatifs, p. 14. Ce n'est pas à ce mode de « pensée du récit » que nous faisons allusion ici, mais plutôt à la prose pensive de l'essai.

Nous pourrions parler, avec Paul Ricœur, de « mimésis I » : les récits en restent au stade d'une « pré-compréhension du monde de l'action<sup>60</sup> » qui ne s'achève pas : la sémantique de l'action y demeure improbable. Ces récits intensément subjectifs et transitifs ne se structurent pas complètement en romans, ou seulement de façon feinte, et personnages et histoires demeurent à l'état de possibles. En revanche, ils racontent une enquête, au sein de laquelle peuvent prendre place ces séquences narratives partiellement élaborées. Ce faisant, ils conjurent le risque que soulignait Paul Ricœur au sujet du récit contemporain, celui de « mettre à mort la forme narrative elle-même<sup>61</sup> ». En se déplaçant ainsi, la forme narrative devient le récit d'un questionnement, son apparition, son évolution, et prendra une forme que ce travail s'efforcera de définir, aux confins du roman, du récit policier<sup>62</sup>, du récit journalistique, de la biographie, de l'écriture de soi, du récit de voyage, mais aussi du récit poétique à caractère herméneutique, y compris dans ses affinités avec les récits surréalistes, tels par exemple qu'ont pu les envisager Jean Yves Tadié, Michaël Sheringham, ou Karlheinz Stierle<sup>63</sup>. On le voit, ces récits prennent leur place parmi ceux « atypiques empruntant à tous les genres, sinon à de multiples arts<sup>64</sup> », que signalaient à Cerisy les observateurs de la littérature narrative française à l'orée du XXI<sup>e</sup> siècle. Un autre rapport au temps se construit, un temps fructueux où le présent est le point d'ancrage vers le passé et le futur, mais aussi permet un regard attardé sur l'espace : le temps se fait *différent*<sup>65</sup>, installe la durée de l'observation. Les œuvres étudiées déroulent les étapes d'un face à face étonné vécu par le narrateur, l'exploration par l'écriture du réel à partir du moment où il fait signe et propose d'engager un examen intrigué qui permettra notamment de comprendre ce qui interpelle la subjectivité narratorial, suscite son imaginaire ou enclenche sa pulsion cognitive, sans pour autant que le cheminement entrepris trouve son plein achèvement en roman.

### **Personnage d'enquêteur : une conscience perceptive**

---

<sup>60</sup> Paul Ricœur, *Temps et récit I*, Paris, Editions du Seuil, coll. Points-Essais, 1983, p. 108 et suivantes. Le stade que Paul Ricœur appelle « mimésis I » correspond à celui au cours duquel l'auteur de l'histoire envisage l'action et ses acteurs, et le sens que ceux-ci donnent à leur action.

<sup>61</sup> *Ibid*, p. 135

<sup>62</sup> Jacques Dubois, *Le roman policier ou la modernité*, Paris, Armand Colin, 2005. Dans cet essai, Jacques Dubois parle aussi volontiers de « roman d'enquête ». Voir par ex. p. 77-81.

<sup>63</sup> Jean-Yves Tadié, *Le récit poétique*, Paris, PUF, coll. Ecritures, 1998 ; Michael Sheringham, *Traversées du quotidien : des surréalistes aux postmodernes*. Paris, PUF, coll. Lignes d'art, 2013 ; Karlheinz Stierle, *La capitale des signes : Paris et son discours*. Paris, éditions Maison des sciences de l'homme, 2002. Ces trois essais évoquent la déambulation surréaliste et l'attention au quotidien, dans une narrativité atténuée au profit du regard et du déchiffrement.

<sup>64</sup> *Narrations d'un nouveau siècle. Romans et récits français (2001-2010)*, Bruno Blanckeman et Barbara Havercroft (dir), Paris, PSN, 2012, p. 7.

<sup>65</sup> Marie-Hélène Boblet, *Terres promises. Émerveillement et récit au XX<sup>e</sup> siècle. Alain-Fournier, Breton, Dhôtel, Gracq, Germain*, Paris, Editions José Corti, coll. Les essais, 2011, p. 57. C'est à sa pensée que ce terme est pris, et non à Jacques Derrida, à qui il est le plus souvent associé.

Confronté au déplacement, à l'errance, à l'hétérogénéité, le personnage se fait centre perceptif et sa conscience est l'unique prisme où se recompose le monde<sup>66</sup>. Déplacée, la narration ne suit plus l'évolution d'un personnage, mais de ses affects, de son étonnement, et du mouvement tant narratif que cognitif qu'ils déclenchent. Ces récits sont soit écrits à la première personne (Jean Rolin et Emmanuel Carrère), soit à la première ou la troisième (Thierry Beinstingel<sup>67</sup>), mais sans que jamais un narrateur surplombant n'intervienne : nous sommes donc toujours placés, en tant que lecteur, dans la conscience du personnage ou du personnage narrateur confronté à l'espace et ce qui s'y passe. Lieu à la fois d'ancrage et d'ouverture curieuse ou affectée, cette conscience est interrogative, réduite à ses moyens cognitifs, limités mais alertes : la posture du narrateur ou du personnage est pour cette raison proche de l'attitude de l'enquêteur, comme le personnage de Luc dans *Le Royaume*<sup>68</sup>, qui fonctionne de façon spéculaire par rapport au narrateur homodiégétique. Le personnage devient ce que Jacques Fontanille appelle, dans une perspective phénoménologique, un point d'« ancrage déictique<sup>69</sup>», un « moi-peau » ou corps sensible qui concentre les perceptions et les réfracte, permettant par là le partage d'expérience. Pour lui, c'est ainsi que le reportage devient littéraire<sup>70</sup>. Dans notre perspective<sup>71</sup>, c'est ainsi que des récits littéraires où l'enquête est une sorte de feinte signalent leur intention perceptive et observatrice, empruntant au journaliste l'intention d'être l'œil du lecteur en des contrées qu'il ne peut voir. Car écrire sous forme d'enquête est d'abord le moyen d'écrire l'étonnement et l'impulsion qu'il déclenche. Ce que la phénoménologie analyse par concepts est mis en jeu sous forme d'« affect »

<sup>66</sup> Émile Auerbach, *Mimésis : la représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Paris, Gallimard, 1968. Dans la dernière étude, consacrée à un extrait de *La Promenade au phare*, de Virginia Woolf, Erich Auerbach montrait à la fois comment les romanciers renoncent à une perspective d'ensemble, mais aussi comment, en se plaçant du point de vue d'un personnage attentif à quelque chose d'ordinaire, « du même coup quelque chose d'entièrement neuf et d'élémentaire se révèle à notre esprit : la richesse de réalité et la profondeur de vie de chaque moment auquel nous nous abandonnons sans arrière-pensées. » Le monde extérieur n'est donc plus représenté que reflété et fragmenté à travers la conscience de personnages qui ont un aperçu subjectif du monde, pp. 546-548.

<sup>67</sup> L'écriture de Thierry Beinstingel se caractérise par un effort pour proposer des solutions pronominales entre première et troisième personne : « je est un autre » (*CV roman*), « on », (*Composants*), absence de pronom sujet (*Central*). Thierry Beinstingel récuse toute écriture introspective, où le moi serait à lui-même son objet de recherche ; en revanche, il interroge l'interaction entre la subjectivité de chacun et l'environnement de travail.

<sup>68</sup> « Je sais, je me projette, » concède l'écrivain dans *Le Royaume*, p. 557, imaginant Luc dépité parce que Marc a eu la même idée que lui, à savoir raconter la vie du Christ.

<sup>69</sup> Jacques Fontanille, « Quand le corps témoigne : voir, entendre, sentir et être-là (Sémiotique du reportage) », dans Myriam Boucharenc et Joëlle Deluche (dir.), *Littérature et reportage*, Limoges, PULIM, 2001. Jacques Fontanille réfléchit à la littérarité du reportage et explique que le reporter met en fonction « deux modes sémiotiques principaux », l'« enveloppe » et le « mouvement ». L'« enveloppe », ou « moi-peau » renvoie au centre de conscience réduit à ses moyens cognitifs, et le « mouvement », à l'investissement exploratoire qui caractérise la démarche des personnages narrateurs, p. 90.

<sup>70</sup> Les récits de notre corpus continuent par conséquent l'histoire des rapports entre phénoménologie et littérature, dont Florence de Coulanges propose une synthèse dans *Dictionnaire du littéraire*, à l'entrée *Phénoménologie*. Il ne s'agit pas de renouveler la réflexion sur la perception de l'art et de l'œuvre littéraire, mais bien d'user du récit pour représenter la perception elle-même, depuis le repérage de soi dans l'espace jusqu'aux constructions imaginatives et à l'activité connaissante qui résultent de la rencontre entre la subjectivité et le dehors. *Dictionnaire du littéraire*, Paul Aron, Denis Saint-Jacques, Alain Viala, Paris, PUF, 2002, p. 436-437.

<sup>71</sup> Jacques Fontanille (*Ibid.*) se demande « en quoi une pratique textuelle comme celle du reportage est susceptible de susciter une lecture littéraire, et même d'être intégrée et exploitée à l'intérieur d'une œuvre littéraire », p. 86.

et de « percept<sup>72</sup> » par le récit d'enquête. C'est d'ailleurs le présupposé théorique explicite de Jacques Fontanille qui fait du récit de reportage, par le système d'énonciation qu'il induit, une pratique phénoménologique, le corps étant un lieu de synthèse perceptive.

### **L'étonnement : la dynamique du récit d'enquête**

Dans nos récits, les narrateurs sont affectés et étonnés. Emmanuel Carrère est étonné face à Limonov, à Jean-Claude Romand, ou par les épreuves qui s'abattent sur les personnages de *D'autres vies que la mienne*. Jean Rolin est affecté (ou émerveillé) par Britney Spears vue dans un clip musical ou étonné par des images de chiens féroces aux alentours des villes. Les narrateurs de Thierry Beinstingel sont profondément affectés par ce qui se produit dans leur entreprise. À cet étonnement heureux ou angoissé, répond l'enquête, avec sa temporalité et son rythme propre. Nous retrouvons là les fonctions dynamiques de l'étonnement telles que les analyse Marie-Hélène Boblet, à partir du *Théétète* de Platon<sup>73</sup>, dans *Émerveillement et récit au XX<sup>e</sup> siècle*<sup>74</sup>. Reprenant par ailleurs les concepts fournis par Edmund Husserl et Maurice Merleau-Ponty, elle rappelle que l'étonnement, qui peut être émerveillement ou effroi, résulte d'un événement par lequel le monde extérieur arrache la conscience à son indifférence, attire son attention, suscite ses questions : il est le début de quelque chose, qui va donner lieu à un récit. La survenue de cet étonnement dans la conscience est lui aussi un événement, avec des résonances thymiques et cognitives, le désir transformant narrateur ou personnage en reporter ou en enquêteur, au sens strict ou figuré.

Si Marie-Hélène Boblet se livre à l'étude de romans du XX<sup>e</sup> siècle, identifiant dans des œuvres d'Alain-Fournier, Sylvie Germain, André Dhôtel et Julien Gracq des personnages dont l'attitude dans le monde peut être décrite en termes phénoménologiques<sup>75</sup>, nous nous efforcerons de saisir à l'aide d'un appui conceptuel similaire le face à face ou le parcours d'investigation mené par nos personnages narrateurs dans des récits du début du XXI<sup>e</sup> siècle, qui ne se présentent comme des romans que par feintise, et sont en réalité des récits d'exploration. Pour cette raison, ils mettent en tension narration romanesque et essai. Thierry Beinstingel, Jean Rolin et Emmanuel Carrère, par leur attention aux états de société qu'ils traversent ou constatent, usent par conséquent du récit en écrivain « impliqué », lequel est avant tout, comme le souligne Bruno Blanckeman, un observateur du monde<sup>76</sup>, ce qu'exemplifie de façon forte la figure du reporter, ou ses variantes.

---

<sup>72</sup> Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?* Éditions de Minuit, Paris, 1991, chapitre « Percept, affect et concept », p. 154.

<sup>73</sup> Marie-Hélène Boblet, (*Terres promises. Émerveillement et récit au XX<sup>e</sup> siècle, op. cit.*) rappelle le statut épistémologique de l'étonnement, et souligne que dans le dialogue de Platon, le *Théétète*, l'émerveillement du personnage éponyme signifie chez celui-ci le début de la pensée, l'accueil de la complexité du monde. Elle mentionne que Pascal aussi évoquait la vertu heuristique de l'étonnement, p. 30-31.

<sup>74</sup> *Ibid.*

<sup>75</sup> Marie-Hélène Boblet (*ibid.*) parle de « confluence résonnante » entre pratique phénoménologique, et fiction comme « expérience intersubjective du contact avec le monde », p. 18.

<sup>76</sup> Bruno Blanckeman, « De l'écrivain engagé à l'écrivain impliqué : figures de la responsabilité littéraire à l'aube du XXI<sup>e</sup> siècle », dans Catherine Brun et Alain Schaffner, (dir.), *Des écritures engagées aux écritures impliquées :*



Marie-Hélène Boblet privilégie l'appareil conceptuel d'Edmund Husserl. Nous préférons l'aide de Maurice Merleau-Ponty. La première raison qui nous fait choisir l'appareil conceptuel développé par ce philosophe est bien sûr l'importance qu'il accorde à la perception, et au centrage de la conscience. Nous vivons, dit le philosophe, dans un système « Moi-Autruï-les choses ». Or, c'est précisément ainsi que sur le plan narratif se construisent nos récits : une observation du monde depuis une conscience attentive à ses propres enregistrements, et n'achevant jamais ses « synthèses perceptives », trop soucieuse de demeurer ouverte à des informations nouvelles. De ce fait, une perception totalisante est impossible. Pour reprendre cette fois les termes d'Edgar Morin, le système doit demeurer ouvert au contraire d'un système fermé qui exclut les éléments de réalité qui compromettent sa vision du monde, la posture cognitive des narrateurs est d'accueillir sans restriction tout ce qui surgit dans le champ des apparences et d'en identifier la motivation<sup>77</sup>. Le « Je » transcendantal n'est donc pas un « Je surplombant », mais un « Je » capable d'observer sa propre activité connaissante. Nous ajouterions, pour nos textes : sa réactivité imaginative. Enfin, la pensée de Merleau-Ponty nous intéresse en raison de son optimisme fondamental : aucun monde ne peut être décomposé au point d'ôter à la conscience ce qui fait sa puissance d'être : saisir et comprendre, donc être créative. Merleau-Ponty utilise pour expliquer la nature de notre rapport au monde des termes comme « vivant », « chaud », « actif », « vif<sup>78</sup> ». S'il admet que l'expérience peut aussi être celle de l'opacité et de la solitude, ce qui se rencontre souvent dans nos textes, lorsque les narrateurs se trouvent confrontés à leur propre étrangeté au monde et l'« en-soi » des choses, il insiste sur la façon dont le corps nous plonge dans le monde et la perception, et comment la perception du monde est inséparable de la perception de soi : elles sont une seule et même chose. Aussi le concept d'« attention créative » est-il particulièrement précieux pour nous. Edmund Husserl, dans sa *Phénoménologie de l'attention*, proposait déjà une analyse dynamique de l'attention, véritable moteur perceptif lié à l'impulsion cognitive, et teintée d'affect<sup>79</sup>. L'objet arrache, dit Maurice Merleau-Ponty, la conscience à « sa liberté d'indifférence » ; il s'impose ; et ce faisant suscite « l'événement connaissant », ce qu'il définit comme « la pensée même », avec le

---

*littérature française XX-XXI<sup>e</sup> siècle*, Dijon, éditions des Presses universitaires de Dijon, coll. Écritures, 2015. « Cette implication est celle de l'observateur, du piéton, du citoyen, de l'usager, du voyageur, un parmi d'autres et qui fait corps avec tous », p.163.

<sup>77</sup> Nous prenons ici ce terme dans le sens donné par Merleau-Ponty (*Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, coll. Tel, 1945), qui désigne par là la démarche par laquelle la conscience s'explique les apparences, quand celles-ci ne correspondent pas à son attente.

<sup>78</sup> On retrouve ces adjectifs chez Emmanuel Carrère en particulier, quand la conscience retrouve un rapport de confiance et de familiarité avec le monde perçu. Pour prendre deux exemples, dans *L'Adversaire*, quand l'écrivain décrit les relations que les enfants de Jean-Claude Romand croient avoir avec le monde : « Ça aurait dû être chaud et vivant, cette vie de famille. Ils croyaient que c'était doux et chaud. Mais lui savait que c'était pourri de l'intérieur », p. 152. Dans *Le Royaume*, c'est la religion des Juifs qui paraît telle à Luc, intellectuel grec à la recherche d'une religion plus substantielle que le culte polythéiste usé des Romains. L'écrivain parle alors de « l'amour exigeant et chaud qui s'exprimait dans leurs familles », p. 151

<sup>79</sup> Edmund Husserl, *Phénoménologie de l'attention*, Paris, Vrin, coll. Bibliothèque des textes philosophiques, introduction, traduction et notes de Natalie Depraz. C'est à l'introduction de cette dernière que nous renvoyons, pp. 17-34.

bonheur qui accompagne son mouvement de découverte de soi. C'est l'un des aspects de « l'émerveillement » qu'analyse Marie-Hélène Boblet.

### **Impossible achèvement**

Déplacée au récit de l'enquête, la narrativité, affaiblie, semble échouer à inventer une fin. Si, comme le pense Frank Kermode, c'est la fin, entendue comme réécriture permanente de l'Apocalypse, qui donne son sens au récit<sup>80</sup>, les nôtres se perdent dans les sables : ils s'inscrivent dans le présent perpétuel et renouvelé de la perception, dans un « présentisme <sup>81</sup> » qui ne connaît ni « grand récit » ni Apocalypse.

C'est pourquoi beaucoup de ces enquêtes aléatoires à la poursuite d'un motif improbable ne se terminent pas, et réinventent la temporalité romanesque. Cette dernière, pour achever sa configuration, exige une clôture. Or, beaucoup de nos récits reviennent à leur point de départ : *Central* commence avec le mot « central » et y revient ; le personnage de *Composants* ne termine pas sa composition ; le CV se perd dans un scénario improbable ; il est aussi impossible de conclure sur Jean-Claude Romand que sur Edouard Limonov, dont aussi bien les vies ne sont pas achevées ; quant à Jean Rolin, tout le récit de *L'Explosion de la durite* est parfaitement circulaire, comme celui de *Un chien mort après lui*, qui commence devant la menace de dévoration et se termine sur la perspective de revenir à cette terreur primordiale, de même que l'histoire de l'espionnage de Britney Spears pourrait bien n'être que l'histoire racontée par une Shéhérazade – le narrateur espion démasqué – moins talentueuse que celle des *Mille et une nuit* pour retarder son exécution quelque part dans le Haut Badakhchan. Il n'y a pas de fin à l'enquête improbable, juste la possibilité de la poursuivre. Si Jean Rolin propose souvent un retour au point de départ, Thierry Beinstigel et Emmanuel Carrère suggèrent de laisser au lecteur la tâche d'achever le récit : à lui de faire « voguer le cargo<sup>82</sup> » du *curriculum vitae*, ou de voir si Limonov finira « roi » ou « loque<sup>83</sup> ».

### **« Arts poétiques »**

Comme les récits du motif improbable – comme nous allons dorénavant les appeler – racontent leur propre genèse, et l'origine de leur motivation, nous pouvons y trouver des façons d'« arts poétiques » insérés dans le cours de l'enquête. C'est à trois de ces passages, un pour chaque auteur, et aux indications qu'ils peuvent nous donner sur la façon dont ils conçoivent leur propre démarche, que nous allons nous intéresser maintenant, afin d'éclairer aussi bien la dynamique narrative et cognitive des récits que notre propos. On verra qu'ils correspondent à ce

---

<sup>80</sup> Frank Kermode, *The Sense of an Ending. Studies in the Theory of Fiction*, New York Oxford University Press, 1967.

<sup>81</sup> François Hartog, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Paris, éditions du Seuil, coll. Points Histoire, 2003.

<sup>82</sup> *CVR (CV roman)*, p. 11.

<sup>83</sup> *L*, p. 489.

qu'un peu plus loin nous nommerons « des scènes d'apparition » : le motif paraît faire signe à l'attention du narrateur, et l'affecte.

Nous nous appuyerons ici sur un extrait de trois récits particuliers : *Un roman russe*, d'Emmanuel Carrère ; *Zones*, de Jean Rolin ; *CV roman*, de Thierry Beinstingel.

### *Un roman russe.*

Dans *Un roman russe*, Emmanuel Carrère raconte, entre autres, le tournage d'un documentaire, *Retour à Kotelnitch*, ainsi nommé parce que l'idée lui en est venue lors d'un premier tournage réalisé sur commande dans cette même ville, au sujet du « dernier prisonnier de guerre hongrois détenu en Russie » et dont le titre est *Le Retour du soldat*. Même s'il s'agit d'un film, le récit fourni dans *Un roman russe* concernant sa genèse nous intéresse en raison de la poétique mise en pratique, aisément transférable aux œuvres écrites.

Au retour du tournage du documentaire *Le Retour du soldat*, l'écrivain découvre des images tournées par son cameraman :

Dans le train, Jean-Marie me montre ce qu'il a filmé la veille à la Troïka. Sur le minuscule écran de contrôle, ces images de beuverie chaotiques, tremblantes, mal éclairées, me plaisent beaucoup. Il y a peu de chances, bien sûr, qu'elles trouvent place dans notre reportage, mais elles pourraient ouvrir sur une tout autre histoire, sur un tout autre film.<sup>84</sup>

L'écrivain conçoit alors le projet de revenir à Kotelnitch,

y passer non pas quatre jours mais un mois ou deux. Sans sujet cette fois-ci, et sans autre but que de capter de telles rencontres, de les prolonger, de débrouiller des écheveaux de relations auxquels nous ne comprenons rien<sup>85</sup>.

Et alors que ses interlocuteurs de la télévision lui demandent un synopsis, il précise qu'« il ne sait pas ce qu'il y aura dedans, qu'il ne veut pas le savoir, que s'il veut faire le film c'est pour l'apprendre.<sup>86</sup> »

La confrontation entre le projet du réalisateur et l'institution audiovisuelle fait apparaître le caractère expérimental de la démarche. Alors que l'institution souhaite que l'auteur aille le plus loin possible dans l'anticipation du contenu et de la forme, il s'avère que le refus de prévoir est justement à la fois une condition esthétique, et ce qui motive profondément le projet : Fabien Gris par exemple parle d'une attitude de « déprise<sup>87</sup> ». La seule chose de prévue, ce sont les possibles errements décourageants qui risquent de se produire : alors qu'il est déjà engagé dans le tournage, Emmanuel Carrère déclare : « j'avais anticipé ce moment de découragement, et je m'étais toujours dit que ce qui importait, c'était de mener l'expérience à son terme, même si elle était ennuyeuse et

---

<sup>84</sup> RR, (*Un roman russe*), p. 57.

<sup>85</sup> Id.

<sup>86</sup> RR, p. 114-115.

<sup>87</sup> Fabien Gris, « Emmanuel au carré », dans Laurent Demanze, *Roman 20-50*, n° 57, Emmanuel Carrère, *Un roman russe, D'autres vies que la sienne et Limonov*, Presses universitaires du Septentrion, juin 2014, pp. 35-46

infructueuse dans l'immédiat<sup>88</sup> ». Les faits paraissent même lui donner raison : « la fête est finie, il ne s'est rien passé », et le chapitre se clôt sur cette expression de découragement<sup>89</sup>. L'échec, l'absence sont intégrés comme risques incontournables du projet.

Par contre, de cette imprévision même, le narrateur attend quelque chose, et l'attend fortement. Il parle de « découvrir » quelque chose à Kotelnitch, ou d' « apprendre ». Cette apparition du sens est prévue au montage. Ce détail permet de préciser l'imaginaire qui se met en place quant à la fonction du récit. Nous retrouvons des analyses bien connues : un réel informe, à capter dans son « idiotie<sup>90</sup> » fondamentale, mais à laquelle un travail de découpe et de mise en ordre va permettre d'instiller un dynamisme temporel, une tension vers un accomplissement qui permet la transmutation du réel en expérience « reprise<sup>91</sup> » ou en récit dont le temps se trouve ressaisi par la conscience. Mais dans cette représentation, l'opération de ressaisie du sens a lieu en aval de la mise en œuvre du récit. Comme le suggère la terminologie employée par Philippe Forest, la conscience *reprend* alors l'événement à travers le récit<sup>92</sup>. Dans l'imaginaire de la création que décrit ici Emmanuel Carrère, c'est l'inverse : le récit sera porteur de son propre sens, et possède une vertu heuristique. Et encore cette vertu ne sera-t-elle activée qu'au moment du montage, c'est-à-dire au moment où des relations seront recherchées entre les rushes. Cela introduit une nouvelle contrainte : l'attente nécessaire, le passage obligé par une impression d'opacité, d'insignifiance ou de progression à l'aveugle, dans une situation d'abandon à l'aléa. Le caractère des images métaphorise ce caractère illisible : elles sont « chaotiques, tremblantes, mal éclairées », mais par là même interpellent la curiosité de l'écrivain-réalisateur, elles « ouvrent sur une toute autre histoire, sur un tout autre film ». En quelque sorte, le sens est déjà là, fait signe, mais ne se révèle pas.

Ainsi apparaît une tension propre au récit d'enquête improbable : attendre du monde une configuration de signes à saisir ou interpréter, et par là même, projeter des attentes, que pourront contredire les apparences et les événements, le monde extérieur résistant décidément au désir de configuration humain, et conservant son opacité. Séjourner à Kotelnitch, motif du documentaire *Retour à Kotelnitch*, aura finalement un sens aussi improbable que terrifiant, la mort violente d'Ania, qui dans ce contexte apparaît comme réalisant de façon épouvantable le souhait du cinéaste qu'il se passe quelque chose.

---

<sup>88</sup> RR, p.238.

<sup>89</sup> RR, p.209.

<sup>90</sup> Clément Rosset, *Le Réel. Traité de l'idiotie*, Paris, éditions de Minuit, 2004, p. 50 et suivantes.

<sup>91</sup> Philippe Forest (*Le Roman, le Réel, op. cit.*) cite Clément Rosset p. 51 et développe l'idée que seule la fiction romanesque peut tenter une « reprise » de l'expérience réelle. Le roman, explique-t-il, est « ce qui construit la fiction de cette fiction qu'est la réalité, l'annule et permet de toucher cette pointe du réel », p. 34, et notamment l'expérience douloureuse.

<sup>92</sup> Philippe Forest, *Le Roman, le Réel, op. cit.*, p. 93-94.

Nous retrouverons une telle démarche aussi bien dans *L'Adversaire*, où le narrateur déclare dans sa lettre à Jean-Claude Romand que son but est de comprendre « ces forces terribles<sup>93</sup> » qui d'après lui l'ont poussé à bout, que dans *Limonov*, où l'écrivain affirmait : « j'écris ce livre pour le savoir ». Dans *D'autres vies que la mienne*, la démarche est plus implicite car l'écrivain écrit en fait sollicité aussi bien par les parents de la petite Juliette emportée par le tsunami<sup>94</sup> que par Étienne, collègue de la Juliette juge, sœur de la compagne du narrateur. Pourtant un fil souterrain, un rhizome, court d'un récit à l'autre : parents confrontés au deuil de leur petite fille de quatre ans, petites filles face à la mort de leur mère, cancer qui emporte la jambe d'Étienne et détruit l'ADN de Juliette. Les trois récits entretiennent un rapport aussi évident que difficile à cerner avec exactitude, avec la mort d'un proche et l'implication de l'entourage en toile de fond. La démarche se trouve aussi explicitée à l'occasion chez Thierry Beinstingel : « j'avais écrit *Central* pour comprendre ce bouleversement », dit-il dans la revue *La Licorne*, à l'occasion d'un numéro consacré aux romans abordant la question du travail<sup>95</sup>.

### **Zones, Jean Rolin.**

Les premières pages de *Zones* indiquent la profonde difficulté du narrateur à motiver son projet d'exploration. Les premières indications apparaissent à la fin du chapitre « Jeudi 9 juin » : nous apprenons alors qu'il s'agit d'« un voyage circulaire, qui se mord la queue – un voyage sans destination<sup>96</sup> ». Puis, à la fin du chapitre « Vendredi 10 juin », nous lisons qu'il s'agit de se « sentir complètement étranger », démarche qui paraît vaine au narrateur à moins qu'il en devienne « complètement fou<sup>97</sup> », tant la capitale est pour lui dans les faits familière. Ce qu'il nous intéresse de signaler ici, ce sont les éléments d'une « poétique commune » avec la démarche que Carrère décrit pour *Retour à Kotelnitch* : être étranger quelque part, observer, ne pas avoir de programme défini. Mais si l'auteur de *Limonov* énonce avec confiance ce programme face aux images qui le lui inspirent dans le train qui ramène son équipe en France, l'auteur de *Zones* vit mal son hésitation et le manque de contour de son programme d'écriture.

---

<sup>93</sup> *Ad*, p. 36.

<sup>94</sup> Apparemment il se dérobe, dans le texte, en répondant à Philippe qui le sollicite qu'il est mieux placé pour le faire (*D'autres vies que la mienne*, désormais *AVM*, p. 69). Pourtant, l'existence même du récit semble montrer que l'écrivain a finalement répondu à la sollicitation, mais seulement quand à la mort de cette Juliette, une autre a répondu, celle de sa belle-sœur ; il paraît clair que les deux événements entrent dans une résonance que l'écrivain s'attache, en écrivant, à saisir.

<sup>95</sup> Thierry Beinstingel, « La sauvagerie du langage à l'œuvre », *La Licorne* n° 103, *Dire le travail : fiction et témoignage depuis 1980*, numéro dirigé par Stéphane Bikialo et Jean-Paul Engélibert, Presse Universitaires de Rennes, coll. Licorne, 2013, pp. 59-71.

<sup>96</sup> *Z*, p. 32.

<sup>97</sup> « Car cette ville elle-même, telle qu'elle est en gros contenue dans les limites des boulevards extérieurs, avec son long pif tombant de semnopithèque, à l'ouest, du côté de la porte de Saint-Cloud, son double menton dans le pli duquel s'inscrit la Poterne-des Peupliers, et le léger enfoncement de sa boîte crânienne qu'induit au nord-est la formidable pression du Pré Saint Gervais, comment, sans devenir fou, m'y sentir complètement étranger, comment résister à la tentation d'appeler ou même de voir mes amis, pourquoi y dîner dans de mauvais restaurants inconnus quand j'en connais de bons, pourquoi y dormir dans des lits de hasards, mous et grinçants, plutôt que dans le mien ? » *Z*, p. 32

Une première solution à ce malaise est trouvée dans l'absorption d'alcool, qui donne au narrateur la sensation rassurante de disparaître, de supprimer cette encombrante présence, mais au prix d'un regain dans le sentiment d'illégitimité. Le geste qui le signale comme écrivain ou journaliste – sortir un carnet, prendre des notes – le désigne, pense-t-il, comme « déviant léger, trembleur ou radotant<sup>98</sup> », mais aussi fait de lui quelqu'un de « transparent » et « négligeable », donc ayant peu de chance d'attirer l'attention de « prédateurs éventuels<sup>99</sup> ». Nous voyons même un début d'euphorie accompagner un sentiment d'invulnérabilité, ce qui n'est pas sans rappeler l'enthousiasme d'Emmanuel Carrère, plus ou moins lié à l'ébriété, lui-aussi. Comme lui, Jean Rolin recherche un état qu'ailleurs dans *Zones*, il nomme un état de « faseyement », une sorte d'état de suspension, d'attente, oscillant, comme on le voit, entre angoisse et euphorie, selon que l'on se sent justifié ou non<sup>100</sup>.

Et comme chez Emmanuel Carrère, une image va surgir et remotiver le lien entre le narrateur et le monde à explorer. Cette « apparition » est ainsi racontée :

« Mais en sortant du café, un élément de réponse, sous la forme d'une énigme, ou d'une charade, me fut donné par ce que je vis au coin de la rue Saint-Lazare. Au sommet de l'immeuble situé à l'angle de cette rue et de la place du Havre, les caractères géants d'une publicité lumineuse pour Coca-Cola, rouge sombre cerné d'un liséré rouge vif, se détachaient sur le bleu profond, velouté, du ciel pas tout-à-fait nocturne. Et au pied de cette aurore boréale de pacotille, une femme en tchador – le vrai, tombant jusqu'aux pieds et ne ménageant qu'une étroite ouverture pour le visage - mangeait posément un hamburger derrière la vitrine éclairée d'un restaurant Q-Quick. Un peu plus tard, certes, elle fut rejointe par un petit barbu vêtu d'une veste bleu pétrole. Mais même si la présence d'un homme à ses côtés ôtait un peu de son mystère à cette apparition, elle n'en conservait pas moins assez de force pour me convaincre d'aller de l'avant<sup>101</sup>. »

À la différence des « apparitions » analysées dans les pages précédentes, celle-ci n'a pas de signification. Mieux : ses significations sociales et religieuses, qui n'ont rien pour réjouir un ancien de *La Cause du peuple*, doublé d'un lecteur de Wilhelm Reich, sont reléguées à l'arrière-plan. Par contre, les couleurs, comme déjà dans les pages précédentes, où le narrateur se montrait fasciné par des effets de reflets de soleil couchant sur les voies ferrées de la gare Saint-Lazare, créent un effet de déréalisation, ne serait-ce que parce que les effets lumineux sont de « pacotille » et renvoient aux artifices d'une société de loisirs. Ce qui alerte aussi, c'est l'adjectif « vrai », comme si le plus frappant était non pas le tchador, mais le fait que l'exotisme qu'il représente ne soit pas un exotisme de complaisance et de stéréotype, mais garantisse une sorte de conjonction

---

<sup>98</sup> Z, p. 38.

<sup>99</sup> « [ ... ] ; j'eus le sentiment que la relative bizarrerie de ce comportement me désignait comme un de ces déviant légers, trembleurs ou radotant, que leur perpétuelle mais inoffensive agitation rend en quelque sorte transparents, et assurément trop négligeables pour retenir l'attention de prédateurs éventuels. Indéniablement, il avait suffi que je sorte de ma poche ce carnet minuscule et que je me mette à griffonner, debout, dans les ténèbres, pour devenir à mon tour invisible, et donc – provisoirement - invulnérable. C'était une découverte d'importance ! » Z., p 38-39.

<sup>100</sup> Cela motive l'essentiel des critiques de *Zones* à sa sortie : Christina Horvath, Christine Poisson (art. cités) jugent que l'objectif n'est guère atteint, et que l'écrivain n'évite pas la « sociologie de comptoir ».

<sup>101</sup> Z, p. 59.

entre l'effet dépaysant, étrange et étranger à la fois, et l'authenticité : il ne s'agit justement pas d'exotisme, puisque la scène est vraie, mais simplement d'une surprise à l'état pur. Par ailleurs, la femme est aperçue seule, et l'arrivée d'un compagnon est décevante. Elle a aussi, sans nul doute, un caractère hétéroclite : le tchador voisine avec Coca-cola et le hamburger, et la femme le mange « posément », sans paraître consciente de l'énorme contradiction entre le produit emblématique des modes de consommation imposés par les États-Unis, et le tchador, qui renvoie plutôt à l'oppression de la femme dans des sociétés archaïques. Ainsi la scène peut aussi être lue comme une négation insolente et sereine de l'affrontement des civilisations, américaine et orientale, chrétienne et musulmane. Or, nous le verrons, tout ce qui, dans les tableaux ou les scènes qu'il surprend, met en échec les stéréotypes illustrant l'incompatibilité des civilisations et les crispations xénophobes, mettant en scène un peuple passant outre les préjugés de ses dirigeants, a le don de réjouir le narrateur. Cette scène peut faire partie de cet ensemble qui permet, fugitivement, à l'écrivain de retrouver une vérité dont il avait bien fallu faire le deuil : le peuple plus intelligent que ses représentants politiques – il fera la même remarque au sujet de la guerre en Bosnie, tout en fustigeant Alain Juppé.

Pourtant, ce qui émerveille ici le narrateur, c'est son caractère d'énigme, ou de charade, qui ouvre la description, – le mot « mystère » signalant sa clôture –, au point qu'il y puise la motivation « d'aller de l'avant ». La scène n'est pas sans connotation mariale et miraculeuse : la silhouette voilée est entourée d'un halo, même « de pacotille », et peut faire penser à une scène de la fin de *L'Organisation*, mi-sérieuse, mi-ironique, où le narrateur, après une grande frayeur, prie la Vierge<sup>102</sup>. Comme dans la scène de la prière, une lumière un peu surnaturelle – lever ou coucher de soleil – précède l'événement, puis déclenche une joie particulièrement rayonnante, sans que le sens de l'événement reçoive pourtant une signification claire. Ainsi, le voyage circulaire ne reçoit pas tant un sens qu'un but : collecter les apparitions, les moments où les images envoyées par la réalité environnante séduisent l'imaginaire parce qu'elles ne renvoient qu'à elles seules. Une forme d'allégresse, que Clément Rosset analyse dans *Le réel. Traité de l'idiotie*<sup>103</sup>, peut alors apparaître. « Aller de l'avant » ne reçoit pas d'objet : à l'avant de quoi ? Rien. De l'avant, c'est tout, et en renonçant au sens pour accepter une place dans le monde. Ainsi s'énonce indirectement une poétique de l'errance qui n'est pas sans rappeler l'abandon au hasard que pratiquent les surréalistes mais aussi les situationnistes<sup>104</sup>.

---

<sup>102</sup> O, p. 232-233

<sup>103</sup> Clément Rosset, *Le Réel. Traité de l'idiotie*, op. cit., pp. 93-94

<sup>104</sup> Michaël Sheringham (*Traversées du quotidien. Des surréalistes aux postmodernes*, (Oxford University Press, 2006] Paris, PUF, coll. Lignes d'art, 2012) et Karlheinz Stierle (*La capitale des signes. Paris et son discours*. Paris, éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 2001 [Vienne, 1993]) décrivent cet abandon surréaliste au hasard, en quête d'émerveillement. Guy Debord décrit dans « Théorie de la dérive » (texte paru d'abord dans la revue *Les Lèvres nues* n° 9, novembre 1956, puis réédité dans *Œuvres*, Paris, Gallimard, édition établie par Jean-Louis Rançon, coll. Quarto, 2006, p. 251) la « méthode » de dérive situationniste, et Pascal Mougin analyse en quoi *Zones* et *La Clôture*

On avouera le caractère frustrant de la réponse, surtout au vu de l'émotion esthétique déployée aussi bien ici, dans *Zones*, que dans *L'Organisation*. C'est sans doute dans la dérégulation explorée dans d'autres récits, *Traverses*, *L'Organisation*, où alcool et drogues se chargent de dissoudre la perception du monde et de soi, que l'on peut comprendre l'énergie qui sous-tend cette réappropriation de soi, cette volonté d'être présent au monde pour le percevoir et le réfracter, tout en acceptant d'exister sans cette autre drogue sémantique dure que constitue le sens hystérique des idéologies extrêmes. Si une exagération persiste, c'est celle de l'émerveillement, dont le narrateur ne parvient pas à cerner clairement les origines et dont les connotations mystiques sont troublantes. D'où le pari psychique qui s'effectue au cours d'un semblable épisode : accepter avec joie la magie recélée par l'image, en acceptant de se défaire de l'exigence de sens. Il n'en reste pas moins que l'expérience illuminante a eu lieu, qu'elle est source de motivation et de force, et que le parcours dans Paris se terminera sinon sans moments de solitude et d'ennui, du moins avec assez de détermination pour que le principal signe de son achèvement, le texte qu'il fait émerger, ne paraisse.

***Thierry Beinstingel, CV roman, « Note au lecteur ».***

Troisième roman du triptyque romanesque consacré au travail, et dont les deux premières parties sont *Central* et *Composants*, *CV roman* a la particularité d'exposer son projet d'écriture dans « Une note au lecteur », rédigée pour l'essentiel à la deuxième personne du pluriel. C'est qu'il s'agit d'explorer un objet commun au monde du narrateur et au monde du lecteur, le *curriculum vitae*, que nous ne nommerons plus ici que par l'acronyme usité par l'écrivain, le CV. Le CV a comme particularité, un peu comme le périphérique de Jean Rolin, d'être un objet frontière, biface ou réversible : il appartient à la fois au monde professionnel, où il a un statut de « sésame », pour reprendre une métaphore qui sera utilisée un peu plus loin dans le texte, et au monde littéraire, comme forme autobiographique ou même autofictionnelle, et pour cette raison même, lieu d'un travail d'écriture, qui pour être étroitement cadré par les règles du genre n'en est que plus exigeant. L'usage de la deuxième personne, qui ne sera pas maintenu tout le long du récit, souligne cette « zone » d'espace commun entre lecteur et auteur que tentera d'arpenter l'explorateur. Cette note au lecteur annonce un travail d'écriture inédit : étroitement corseté par des règles de mise en forme régies par le sur-moi que constitue l'entreprise, il s'agit de partir à la rencontre d'une construction textuelle qui sera une sorte d'hybride ou de composé entre l'ipséité,

---

sont en quelque manière des applications pratiques de ce protocole. Voir Pascal Mougin, « Les protocoles topographiques de Jean Rolin : héritages du situationnisme, voisinages avec l'art contemporain », communication au colloque international *Jean Rolin : une écriture in situ*, organisé et dirigé par Anne Sennhauser et Marie-Odile André, Paris III Sorbonne Nouvelle, 17 et 18 novembre 2017, actes à paraître, Paris, PSN, coll. Fiction Non fiction XXI<sup>e</sup> siècle.



le moi propre auquel renvoie le « vous », et l'ensemble de caractères qu'attend l'entreprise ou la société, soit une zone de l'identité qui est entre le moi propre et les attendus sociaux.

Comme dans *Un roman russe* et dans *Zones*, l'aventure commence avec une image signalant son étrangeté. L'objet « CV » se trouve défamiliarisé, au sens où l'emploie Viktor Chklovsky<sup>105</sup>. Cette opération s'accomplit dès les premières lignes du roman et de la note au lecteur :

Le CV est un petit rectangle, une feuille 21 X 29,7.

Le CV est une chose vue.

Ordinaire.<sup>106</sup>

C'est sous le signe de Victor Hugo que Thierry Beinstingel commence l'exploration qui caractérisera *CV roman*. L'un des principes exploratoires sera en effet, comme nous l'avons vu ci-dessus avec l'exemple de « cargo voguant », de trouver à quelles autres expressions que *curriculum vitae* l'acronyme « CV » peut renvoyer, et la première variation de ce type renvoie donc à « Choses vues », recueil d'épisodes dont le futur auteur des *Misérables* fera, comme on sait, le point de départ de « Melancholia », dans *Les Contemplations*, et de son grand roman social. Comme chez Victor Hugo, cette « chose vue » présente la double propriété d'être à la fois « ordinaire », et significative. Voir est le point de départ du processus de défamiliarisation. Mais ce que voit Hugo, au-delà de la scène rapportée, ce sont les dissonances sociales courantes que manifestent les épisodes narrés, la sémantique de l'action est claire, la signification s'impose et se traduit en indignation. Chez Thierry Beinstingel, la distanciation est une opération nécessaire pour que la singularité de l'objet apparaisse, mais le sens se fait attendre. Comme Carrère devant les images captées à Kotelnitch, comme Rolin devant la femme au hamburger, seule se déclare l'énigme, donc l'engagement dans une recherche. Le CV est ici le rai de lumière rouge et bleu associé au tchador, ou les notes de guitare d'Ania : il invite. Encore faut-il pour cela que son mystère apparaisse : c'est à cette distanciation qu'invite toute la suite du texte :

Tenez le CV à bout de bras. Dans l'illisibilité et de loin, apparaissent les traits gris des lignes, les pavés des lettres serrées, le contour d'une photographie qui dessine une sorte de toile moderne. Repérez les formes...<sup>107</sup>

Ainsi le CV rejoint-il l'abstraction d'un sens qui se signale mais se dérobe.

Mais par rapport au projet qui apparaît dans les textes de Rolin et Carrère, celui de Thierry Beinstingel paraît appuyé sur les caractéristiques textuelles de ce morceau de réel qu'est le CV. Deux principes vont guider l'exploration et permettre « le dérèglement raisonné de tous les

---

<sup>105</sup>Viktor Chklovsky, «L'art comme procédé», *Sur la théorie de la prose*, trad. du russe par Guy Verret, Lausanne, éditions L'Âge d'homme, 1973 [1929], pp. 16-17.

<sup>106</sup> *CVR*, p. 9

<sup>107</sup> *CVR*, p. 9. Nous soulignons.

sens<sup>108</sup>», sans jamais s'affranchir du cadre qu'impose la nature de l'objet : la liste folle, qui va se développer dans tout le roman, à partir des deux lettres C et V, par exemple Chose Vue, Cargo Voguant, Cadre Vidé, Chemin de Vie, Commun Vulgaire...<sup>109</sup> et la construction très « oulipienne » du roman : le lecteur assistera treize fois au développement des quatre catégories du CV, « Expérience », « Formation », « Situation », « Loisirs ». *CV Roman* se présente d'emblée comme un programme d'écriture visant à affranchir le CV de ses limites habituelles, à savoir une feuille de format A4 ordinaire, comme indiqué à la toute première ligne. Ainsi, le potentiel romanesque des vies qu'il « cadre » pourra-t-il apparaître, ainsi que la signification du CV lui-même dans le parcours professionnel d'un salarié.

Or, très vite, le lecteur constate des débordements, le voyage tourne rapidement à la virée anarchique. Comme Prévert se disait « écrivain langagé<sup>110</sup> », la langue affranchie du cadre, va rapidement excéder les limites de l'identité normée du salarié conforme au modèle prédéfini par le CV, et de ce fait, opérer une subversion telle que la définit Bakhtine dans son ouvrage sur François Rabelais<sup>111</sup> : le CV, langue officielle d'autorité et de pouvoir, se trouve caricaturé et débordé.

En effet, aucune des rubriques prévues, Expérience, Formation, Loisirs, Situation, ne s'avérera capable de garder l'unité que paraît proposer l'explication de la « Note au lecteur ». Ainsi, « Formation », placée sous le signe rimbaldien « Je est un autre », expérimente l'éclatement, au motif qu'au moment de la rédaction du CV, la période « formation » du salarié, lointaine, est distincte, détachée de l'identité présente de celui qui écrit, et comme devenue « autre » ; ce dédoublement s'augmente d'un second : le dédoublement entre l'écrivain et le salarié, l'écriture devenant une carrière à part entière, donc impossible à faire entrer dans la catégorie « loisirs », mais sans « case » prévue dans le CV ; l'affaire se complique quand l'écrivain, par le moyen des ateliers d'écriture, se fait lui-même formateur ! « Loisirs » subit le même éclatement, car le temps des loisirs, les samedis et dimanches, se trouve phagocyté par le travail : on y rencontre une épouse qui annonce à son mari vouloir retravailler, un salarié méditant son CV et confronté littéralement à l'angoisse de la page blanche, un autre, licencié, qui fait semblant de passer des appels importants sur son portable, jusqu'à une entrevue de reclassement

---

<sup>108</sup> Chez Thierry Beinstingel, la référence à Rimbaud est constante. Clairsemée dans *Central*, elle s'étend dans *CV roman* (l'écrivain imagine le CV du poète !) et devient structurante dans *Faux nègres*, où Arthur Rimbaud est associé aux figures du général Boulanger et de Jules Ferry, comme lui résolu à s'imposer dans les colonies. Dans les récits de Thierry Beinstingel qui ne font pas partie de notre corpus, Arthur Rimbaud devient une figure emblématique de l'évasion pour les personnages d'*Ils désertent*, en 2012. Enfin, *Vie prolongée d'Arthur Rimbaud*, paru en 2016, propose ce qu'Emmanuel Carrère appellerait une uchronie, et imagine le poète survivant à son amputation et exploitant avec une grande ingéniosité technique une carrière dans le Jura.

<sup>109</sup> Les variations obtenues à partir de cette abréviation sont répertoriées sans exhaustivité à la page [http://www.feuillesderoute.net/cvroman.htm#cinquante\\_variations\\_sur\\_les\\_initiales\\_CV](http://www.feuillesderoute.net/cvroman.htm#cinquante_variations_sur_les_initiales_CV), du site *Feuilles de route*, dernière consultation le 15/10/2015.

<sup>110</sup> Jacques Prévert, André Pozner, *Hebdromadaires*, Paris, Guy Authier, 1972, p. 77. Note empruntée à l'ouvrage de Sonya Florey, *L'engagement littéraire à l'ère néolibérale*, op. cit., p. 17.

<sup>111</sup> Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Age et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, coll. Tel, 1970 pour la traduction française.

professionnel qui se tiendra un dimanche matin : les chapitres intitulés « loisirs » traduisent donc surtout l’envahissement du temps prétendument libre du salarié par la préoccupation de travail et les désordres induits dans le temps privé. « Situation(s) » n’est pas en reste : des destins s’y confrontent, à travers la trame identique du CV, celui d’un ministre, celui d’un SDF, celui d’une coiffeuse, le roman choisissant d’imaginer comment le CV de la fille de la coiffeuse tombe entre les mains du chef de cabinet du ministre, le tout aboutissant d’une façon particulièrement carnavalesque à un show télévisé destiné à faire baisser le chômage : le burlesque fait entendre le contraste des situations qui ne peuvent se rencontrer que dans l’improbable d’un scénario délivré de tout souci de vraisemblance. Enfin, la série « Expérience(s) » énumère les journées contrastées de celui qui a la haute main sur la rédaction des CV, le conseiller en mobilité lui-même objet d’un reclassement, entre euphorie de la toute-puissance et émiettement identitaire de l’éloignement, marionnette et marionnettiste à la fois. Ainsi, le sage CV aux rubriques délimitées, mis à l’épreuve de l’invention littéraire, fait exploser ses possibilités et révèle en quelque sorte le non-dit que dissimule sa pratique : le refoulé romanesque, les traumas du travail ou de l’absence de travail, mais aussi de possibles expansions fictionnelles.

En confrontant ces trois passages où les narrateurs décrivent leur démarche, nous voyons apparaître les constantes poétiques des récits de l’enquête improbable : importance de l’image, et de la distanciation défamiliarisante, source d’attention créative et permettant une nouvelle synthèse perceptive ; installation d’une posture d’attente, de « loiterature » demandant au lecteur une attitude « plus fondée sur l’attention et l’attente que sur la tension et la participation<sup>112</sup>», pour reprendre les termes de Marie-Hélène Boblet ; ouverture à l’improbable et à la recherche. Plutôt qu’agencer un scénario et le mettre en œuvre, il s’agit de pratiquer une écriture prospective, qui découvre dans le réel des scénarios possibles. C’est une posture plus impliquée que jamais, qui associe étroitement observation et création, entre enregistrement du réel et échappées imaginaires, et écrit le roman d’une conscience en face à face avec le monde qui la fait vivre. Ce travail s’attachera donc à montrer comment un mode de rapport au monde induit une forme de récit qui, aux confins de l’essai en raison de la place accordée à la pensée, refonde une motivation à habiter ce monde.

Ce que nous commencerons par établir, dans une première partie, c’est que cette attention créative a une histoire. L’œuvre formée par l’ensemble des récits des trois écrivains permet au

---

<sup>112</sup> Marie-Hélène Boblet, *Terres promises. Émerveillement et récit au XX<sup>e</sup> siècle. Alain-Fournier, Breton, Gracq, Germain, op. cit.*, p. 22-24. Marie-Hélène Boblet montre alors qu’à côté de la « tension narrative » analysée par Raphaël Baroni (*La Tension narrative, suspense, curiosité, surprise*, Paris, Seuil, coll. Poétique, 2007), peut exister une attitude plus contemplative du lecteur, plus conforme à l’attention au quotidien que lui demande l’auteur.

lecteur de reconstituer une manière d'autoportrait où peut se lire, diffractée et recomposée, l'histoire de chacun et de son rapport au monde. Revisitant les images et les lieux mémorisés, les narrateurs retrouvent les traces d'un événement douloureux situé dans le passé, un trauma au cours duquel la conscience a été en quelque sorte interdite de synthèse perceptive propre : elle a été confrontée à une lecture idéologique autoritaire qui imposait sa vision du monde et anéantissait le « moi » perceptif. Pour Jean Rolin, c'est l'expérience passée de l'engagement dans la gauche révolutionnaire. Pour Thierry Beinsingel, c'est la confrontation à la langue d'entreprise, dans le cadre du passage au « nouvel esprit du capitalisme<sup>113</sup> ». Enfin, pour Emmanuel Carrère, le trauma est plus privé : un secret de famille semble avoir eu les effets les plus désastreux sur les psychés familiales. Il s'agit là autant de « lignes de fiction » que d'autobiographie. Pour les trois, la réalité s'est trouvée, dans un moment du passé dont la mémoire est encore active, dédoublée : une vision imposée du dehors, et la perception propre, inactualisée, refoulée, à laquelle il a bien fallu accorder son attention. C'est la douleur, ressentie profondément et sourdement, ou violemment, énoncée sous forme de colère, de malaise ou d'angoisse, qui force l'interrogation, et crée une attitude que l'on pourrait qualifier de phénoménologique, faite de prise de distance interrogative vis-à-vis de soi et de ses perceptions. « *Partout où ça fait mal, c'est moi* », dit emblématiquement Emmanuel Carrère dans *D'autres vies que la mienne*<sup>114</sup>; cette « histoire », qui est comme l'origine de l'effort accompli en vue d'un retour à la liberté de synthèse propre, fera l'objet du premier chapitre de cette première partie. Nous montrerons comment la reprise d'autonomie commence avec la mémoire du passé<sup>115</sup>, et passe par une critique du langage utilisé par l'entourage professionnel ou idéologique, qui sert de filtre entre soi et le réel. Le second chapitre sera consacré au « motif improbable » proprement dit. L'élection du motif, si décalé ou insolite soit-il, est une façon de manifester l'intention de répondre au réel et à l'étonnement qu'il suscite en toute autonomie, mais en quittant une posture prétendument rationnelle. Nous évaluerons au passage la pertinence de cette notion de « motif », la façon dont les textes à la fois la postulent et la compromettent. Nous reprendrons ensuite la notion de « motif » pour tenter d'en cerner le dynamisme narratif, dans ses formes déplacées vers l'attention et la réflexion. Ce dynamisme s'exprime en particulier d'une part, dans l'imaginaire de l'« ancrage déictique » qu'analysait Jacques Fontanille dans les récits de reportage<sup>116</sup>, et qui développe ses images spécifiques dans les trois œuvres, et d'autre part, dans celui de la « scène d'apparition », signalée souvent par une « rhétorique de l'étonnement » aux procédés variables. Par ailleurs, le motif signale sa persistance

---

<sup>113</sup> Titre de l'essai d'Ève Chiapello et Luc Boltanski, *Le nouvel esprit du capitalisme*, op. cit.

<sup>114</sup> *AVM*, p. 277. En fait, le narrateur emprunte cette phrase, qu'il reproduit en caractères italiques, à Fritz Zorn, l'auteur de *Mars*, et la substitue à celle dont Étienne disait qu'elle s'est imposée à lui lors de sa première nuit d'hôpital, sans jamais dire quelle est cette phrase.

<sup>115</sup> Catherine Douzou, « Histoires d'enquête : quand le récit déclare forfait. Modiano, Daeninckx, Del Castillo », art. cité, a identifié cet aspect, p. 117.

<sup>116</sup> Jacques Fontanille, art. cité, p. 90.

dans la suite du récit par un système de récurrences, qui part du titre pour aller jusqu'à l'excipit, que nous prendrons le temps d'exposer.

Si la première partie sera donc consacrée au retour du dynamisme perceptif d'une conscience d'abord paralysée, la seconde partie en déploiera les deux principales dynamiques cognitives et textuelles : la collecte, et la dérive. La collecte, à laquelle sera consacrée un premier chapitre, c'est l'attention à tout et la consignation de tout : lieux, personnes, épisodes. Les récits du motif improbable en effet s'efforcent, poursuivant leur motif, de capter et consigner dans le texte, tout élément du réel pouvant mener à une réponse. C'est pourquoi la description, entendue comme perception en acte, y tient une place particulière, mais aussi le réflexe de noter ou transcrire les paroles, les actions rencontrées. Nous aurons alors recours aux outils proposés par Marie-Jeanne Zenetti dans ses « factographies<sup>117</sup> ». Mais cette collecte n'est qu'un acte préparatoire. Si l'attention est maximale, c'est en vue d'une compréhension, et celle-ci se met en fonctionnement dès le stade de la collecte, que celle-ci se pratique sous forme de description, de prélèvement et insertion de documents, ou de notation. L'observation nourrissant la pensée et l'affect, l'écriture est la trace de cette réactivité, comme la ligne qu'inscrit sur la feuille l'aiguille du sismographe : le lecteur peut ensuite en suivre les mouvements vifs. Comme il est impossible de voir et percevoir sans tenter de penser ce que l'on voit, nos récits ont un caractère méditatif accentué, qui les met en tension avec l'essai, et sa tendance à la dérive réflexive : nous étudierons cet aspect dans le deuxième chapitre. Nous verrons comment la méditation part de la narration, et comment l'une collabore avec l'autre<sup>118</sup>, intensifiant parfois le mouvement de la pensée, jusqu'au moment de sa conclusion. Cela nous permettra de réinterroger les liens entre récit et essai. Mais nous verrons aussi que le récit sait inventer ses propres façons de penser, sans recourir à ces inserts argumentatifs, en composant des « machines<sup>119</sup> » originales en manière d'expérimentation fictionnelle, lesquelles sollicitent fortement le lecteur. Chaque auteur privilégiant ses thèmes et ses façons de libérer la pensée dans le récit, nous approfondirons séparément les modes de faire de chacun.

Mais toute enquête doit proposer son bilan, si modeste, incomplet soit-il. Ce sera l'objet de notre troisième partie, qui tentera de cerner de plus près comment l'écrivain, dans un tel contexte, peut être impliqué dans ce qu'il écrit et maintenir une attitude d'intellectuel discriminant par le jeu fictionnel. Nous opposerons alors les territoires de déprise, notamment un éloignement volontaire du discours de la fin et du discours critique trop convenu, et dont l'inefficacité est éprouvée, tout

---

<sup>117</sup> Marie-Jeanne Zenetti, *Factographies. L'enregistrement littéraire à l'époque contemporaine*. Paris, Classiques Garnier, 2014.

<sup>118</sup> Nous évitons ici l'idée de dialectique qui suppose une thèse et une antithèse ; c'est bien de collaboration que nous parlons, l'une convoquant l'autre pour continuer.

<sup>119</sup> La notion de « machine » est empruntée à Pierre Vinclair, *De l'épopée et du roman. Essai d'énergétique comparée*, Rennes, éditions PUR, coll. Interférences, 2015, p. 12.

en maintenant l'enregistrement d'états de société décevants : le premier chapitre de cette partie fera le bilan de ces critiques sur fond d'*ethos* muet, découragé ou impuissant. Par contre, nous verrons dans un second temps, comment, par le jeu, l'écriture se donne les moyens de dire ce qu'elle souhaite pour le monde : micro-utopies déclarées, bifurcations corrigeant le réel, moments épiques, insertions poétiques, partages enthousiastes : ces modalités de l'émerveillement, dans la gamme thymique que peut recouvrir ce terme, feront l'objet d'un repérage aussi attentif que possible. Il y a donc bien une morale, dans ces œuvres, et dans notre travail, qui consiste à prendre acte des possibilités de la pensée créative autonome, en refusant la déploration crépusculaire et en faisant du « soi » un îlot de résistance dont rien n'entame les capacités de pensée. Nous retrouvons encore une fois Merleau-Ponty, et cette joie spécifique de la perception qui éprouve sa liberté configuratrice renouvelée.

Nous serons donc partie, et le lecteur avec nous, des angoisses de l'enfermement, pour parvenir à la reconquête de l'autonomie perceptive et de la liberté créative, *via* l'exercice non contraint de la pensée, dans l'esprit de l'essai. C'est pourquoi nous nous sommes autorisée à parler de « roman » et de la forme narrative qu'adopte, très en arrière-plan nous l'espérons, notre travail.

# **1. UN ROMAN PHENOMENOLOGIQUE**

De l'enfermement à l'attention créative.

## 1.1 . Un seul monde possible ?

Les œuvres du corpus ont en commun une structure qui dépasse les apparentes oppositions formelles. Elles sont constituées en majorité de récits à la première personne qui manifestement puisent dans la réalité de l'expérience vécue tout en se présentant au lecteur comme des romans (*Central*, *Le Ravissement de Britney Spears*, *Ormuz*) ou un récit à valeur autobiographique (*Un roman russe*) ou partiellement autobiographique (*Terminal Frigo*, *L'Explosion de la durite*, *Limonov*, *Le Royaume*) ou encore biographique (*Limonov*, et en partie, *La Clôture*, et *Faux Nègres*). Mais dans ce dernier cas, la tension vers le roman est manifeste, et on a alors ce qu'Alexandre Gefen appelle « fiction biographique<sup>120</sup> ». Thierry Beinstingel fait alterner les voix dans *CV roman* ou *Faux nègres*. Il maintient d'une part un « nous » énonciatif qui se fait voix de la collectivité, mais laisse dans d'autres chapitres la parole à un « Il » dont aucun narrateur surplombant ne rompt le flux de pensée. *Composants*, un peu à part, est un roman à la troisième personne (« on ») mais là encore nous sommes d'un bout à l'autre dans la conscience du personnage. La troisième personne est donc une sorte de variante du « Je », avec une valeur tout aussi personnelle chez un auteur qui invente un « Je est un autre » comme formule pronominale<sup>121</sup>. Le « Je » énonciatif<sup>122</sup> est donc à l'origine de presque tous les récits, et pour Käte Hamburger, ils sont à ce titre des énoncés de réalité. Dans tous les cas, une conscience est en tête à tête exclusif avec le monde environnant, et en état constant de synthèse perceptive propre. Cette structure est si prégnante dans les œuvres examinées que le terme « narrateur » en devient presque impropre pour certaines : ce n'est pas tant le fait de raconter qui est pris en charge que le fait de percevoir et rendre compte de sa perception. Il faut revenir ici à l'image de la conscience embarquée dans le flux du temps et de l'espace qu'utilise Merleau-Ponty<sup>123</sup>, et de la possibilité qu'aurait cette image

---

<sup>120</sup> Alexandre Gefen, « Au pluriel du singulier : la fiction biographique », art. cité.

<sup>121</sup> « Je est un autre » régit les chapitres « (Formation) » de *CV roman*.

<sup>122</sup> Rappelons que pour Käte Hamburger, tout récit à la première personne est un récit de réalité, dont certains, que l'on appelle romans autobiographiques ou romans à la première personne, sont feints. Mais aucun indice linguistique ne vient faire la différence. Nous avons affaire à des récits majoritairement à la première personne, dont les degrés de fictionalité et de réalité sont indécidables, mais dans tous les cas, le sujet pose son énoncé comme vrai. Pour Käte Hamburger, cela fait du récit à la première personne un récit de réalité. Käte Hamburger, *Logique des genres littéraires*, op. cit., p. 57.

<sup>123</sup> Le temps revêt un sens pour la conscience située : le présent est un point d'où l'on peut concevoir le passé et l'avenir, se souvenir et projeter. Voir la partie « La temporalité », dans Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, op. cit., p. 470 et suivantes.



de correspondre au récit de voyage. Nous avons des récits, mais nous n'avons pas exactement des narrations. Il y a une successivité, mais elle ne s'organise pas autour de temps forts, de péripéties, comme dans le schéma actantiel greimassien. Comme l'observaient Nicolas Xanthos et Anne-Martine Parent, l'événement a lieu avant<sup>124</sup>, et il en demeure des traces dans l'énergie du récit réduit à l'enquête qui le mène d'un point à un autre. Le récit se subordonne, sinon au déplacement dans l'espace, comme dans le récit de voyage, du moins à la progression de l'enquête. Mais comme le modèle policier, tout en insufflant l'idée d'une progression vers une découverte ou une connaissance, est incomplètement activé, la fin n'amène ni découverte, ni vérité : les dernières lignes renvoient au début, au point de départ, ou proposent des hypothèses en suspens. Le fil n'est donc pas narratif au sens où il irait vers une résolution : c'est celui d'un déplacement dans l'espace réel ou figuré qui offre successivement à voir et à entendre, et dont il faut rendre compte ; l'image convient aussi bien aux biographies tentées par Emmanuel Carrère, où elle coexiste avec la démarche qui consiste à restituer une vie en l'inscrivant résolument dans le romanesque<sup>125</sup> : le parcours s'accomplit dans le temps ou l'espace d'une vie, c'est ici la même chose.

C'est établir du même coup le besoin vital d'une perception propre. Là encore nous suivons Merleau-Ponty : la conscience n'existe qu'en tant qu'elle exerce son pouvoir de percevoir. La vie, c'est la perception. « Un monde chaud et vivant », dirait Emmanuel Carrère, retrouvant les termes du philosophe<sup>126</sup>, un monde dans lequel on baigne et qui produit une sensation de continuité avec le corps propre, chair percevante dans un monde substantiel. La souffrance commence quand cette perception est contrariée, et l'intelligence bloquée par une vision du monde autoritaire imposée du dehors. On entre alors, toujours pour utiliser une image frappante qu'Emmanuel Carrère emprunte à l'univers imaginaire de Philip K. Dick, dans « un

---

<sup>124</sup> Nicolas Xanthos et Anne-Martine Parent, *Poétiques et imaginaires de l'événement*, Québec, Figura, 2011. Dans l'introduction, puis dans l'article de René Audet (« Le contemporain entre narrativité et historicité ») et dans celui de Nicolas Xanthos, (« Irréductibilités événementielles dans le roman d'enquête contemporain »), apparaît l'idée que le récit procède de l'événement, qui est une origine, mais n'est pas mis en relief dans le récit lui-même ; pour René Audet, l'événement devient « agent de la narrativité », en amont du récit, déclencheur du fait d'écrire, et non composante de l'intrigue. Il y a bien une reconfiguration, au sens de Paul Ricœur, mais sans que l'événement soit au centre de l'intrigue, p. 43. Nicolas Xanthos (art. cité, p. 45-47) s'appuie sur des récits empruntant au schème policier, où « l'événement », déjà survenu, se fait récit.

<sup>125</sup> Le romanesque, dans les biographies d'Emmanuel Carrère, est la caractéristique d'une vie, comme le rappelle Michel Murat (« Reconnaissance du romanesque », dans Michel Murat et Gilles Declercq, *Le romanesque*, Paris, PSN, 2004, pp. 224-232) ou de certains moments de la vie, ou de ses personnages : moments romanesques, dans *D'autres vies que la mienne*, que ceux où les deux juges de Vienne entament leur combat contre les sociétés de crédit ; moments romanesques émaillant la vie d'Édouard ou de Luc ; le romanesque peut être historique : dans *Le Royaume*, la chute de Jérusalem, la survie d'une petite communauté chrétienne sont racontées avec les souffles épiques des grands romans. L'écrivain installe alors une véritable tension narrative, dans les termes où l'analyse Raphaël Baroni (*La Tension narrative. Suspense, curiosité, surprise, op. cit.*), participation thymique comprise. Mais ces moments sont des résultats de l'enquête, qui demeure le cadre où s'inscrivent ces fenêtres romanesques. Autour d'elles d'ailleurs, l'écrivain argumente assez souvent pour expliquer en quoi des données historiques l'autorisent à penser que ce romanesque est un reflet de la réalité perdue du passé : sources antiques citées, données biographiques.

<sup>126</sup> Le philosophe (*Phénoménologie de la perception, op. cit.*) décrit cet engagement dans le monde sensible à plusieurs reprises. Entre autres : « le sentir est cette communication vitale avec le monde qui nous le rend présent comme lieu familier de notre vie. C'est à lui que l'objet perçu et le sujet percevant doivent leur épaisseur. Il est le tissu intentionnel que l'effort de connaissance cherchera à décomposer », p 64-65.

monde-tombe<sup>127</sup>». Cette expérience de l'enfermement, on peut la détecter dans les autoportraits fragmentés qu'au fil de leurs récits ou de leurs romans, les trois auteurs laissent apercevoir au lecteur.

Dans cette première partie, nous allons d'abord examiner quel itinéraire personnel se découvre au fil des œuvres, au-delà des récits caractérisés par la structure spécifique du motif improbable. Nous puiserons en effet dans *L'Organisation*, de Jean Rolin, dans les autres romans et récits d'Emmanuel Carrère, notamment *Je suis vivant et vous êtes morts*, et *Le Déroit de Behring*, pour établir cet autoportrait. Aux origines de l'enquête, semble se trouver un événement douloureux, dont il demeure la trace dans tous ces récits, lesquels cependant ne se donnent pas pour tâche de raconter prioritairement cet événement. Dans les romans d'enquête examinés par Nicolas Xanthos, cet événement était une disparition<sup>128</sup>. Dans nos récits, cette expérience douloureuse mais fondamentale paraît être celle de l'enfermement idéologique, qui interdit à la conscience sa vie perceptive propre. Pour cela, nous commencerons par examiner rapidement quel rapport les œuvres entretiennent avec l'écriture de soi et de quel aperçu fragmenté mais cohérent le lecteur dispose sur cet événement d'avant le récit. Nous proposerons ensuite une sorte de reconstitution de cet événement, en rapprochant ces fragments : nous approcherons alors de l'expérience vive d'un trauma passé, encore présent à travers des « lignes de fiction<sup>129</sup> » dont les récits permettent de suivre des épisodes qui pour être dispersés, demeurent actifs. Mais chez les trois auteurs, le malaise produit du questionnement, avivé par la colère parfois : l'expérience niée cherche à s'analyser. Cela est très apparent dans *Central*, par exemple. C'est pourquoi nous pourrions montrer, dans un troisième chapitre, comment ce questionnement se concentre sur la langue, au point, chez Thierry Beinstingel et Jean Rolin, que l'on peut observer une approche de philologue, tandis qu'Emmanuel Carrère s'interroge sur les potentialités fictionnelles des dictatures, principalement l'URSS, conséquence logique de son intention de régir l'imaginaire collectif. Nous verrons quelle reconstruction critique des fictions idéologiques opèrent ces auteurs, souvent à partir du repérage de paradigmes fétichisés, puis comment le malaise physique et psychique exige le retour à un travail de perception propre. Ainsi, le narrateur passe de

---

<sup>127</sup> C'est dans *Je suis vivant et vous êtes mort* qu'Emmanuel Carrère développe le plus cette notion, pour décrire le monde cauchemardesque et indécidable de Philip K. Dick. Le monde-tombe est le monde illusoire que le pouvoir de quelqu'un d'autre, le plus souvent décidé à contrôler la conscience, parvient à faire prendre pour vrai. Le plus terrifiant récit est à cet égard *Ubik* où les personnages, qui croient qu'ils sont vivants, découvrent peu à peu qu'ils sont morts et croient continuer à vivre, alors qu'en réalité ils sont cryogénisés. « Je suis vivant et vous êtes morts » est la réplique par laquelle l'un des personnages, vraiment vivant celui-là, tente de les prévenir. Philip K. Dick, *Ubik*, trad. de l'américain par Alain Dorémieux, Robert, Laffont, coll. 10-18, 1970 [1969], p. 165.

<sup>128</sup> Nicolas Xanthos et Anne-Martine Parent, *Poétiques et imaginaires de l'événement*, *op.cit.*, p. 47 à 51.

<sup>129</sup> Jacques Lacan, *Écrits*, Paris, éditions du Seuil, 1966, p. 94. Jacques Lecarme, qui se réfère aux propos du psychanalyste dans « Origine et évolution de la notion d'autofiction », rappelle que pour Freud, Lacan ou Derrida, le caractère véridictionnel que Philippe Lejeune et lui-même prêtent à l'autobiographie tient de la gageure. Jacques Lecarme, « Origine et évolution de la notion d'autofiction », dans Bruno Blanckeman, Aline Mura Brunel et Marc Dambre (dir.) *Le roman français au tournant du XXI<sup>e</sup> siècle*, *op. cit.*, p. 14.

l'immersion identitaire et autoritaire dans un paradigme déjà constitué au désir de questionner le monde, en abandonnant l'illusion de la maîtrise pour aller vers l'incertitude inquiète ou joyeuse de l'aventure cognitive et poétique.

### 1.1.1. Autoportraits

L'une des particularités du corpus est que le lecteur pourrait, ayant lu l'ensemble des œuvres de l'un des trois auteurs, écrire de larges pans de sa vie, en prenant la succession des ouvrages comme source exclusive. Pourtant, nous dirions qu'il n'y a pas d'intention autobiographique, exception faite d'*Un roman russe*. Cependant, les récits d'enquête sont des œuvres qui naissent d'une question apparue dans une conscience et cet enracinement dans l'intime conviction qu'il y a quelque chose à trouver nourrit le projet d'écriture, qui renvoie sans cesse à ses origines. Mener une enquête, c'est donc aussi mener une enquête sur soi, et les motivations profondes du projet d'écriture. Le discours autobiographique, entendu au sens très large de récit des origines, à la fois histoire de la personne et histoire du texte, apparaît dans les récits de notre corpus uniquement appelé par l'enquête, donc à l'état fragmentaire. Le « Je » est alors le « support de l'expérience » et apparaît mobilisé par un effort de restitution. Nous approchons ici du « Je » hétérographique de Philippe Forest<sup>130</sup>.

Trouver les origines du désir ou du besoin d'enquête amène à parler de soi, c'est pourquoi on peut retrouver dans l'ensemble de l'œuvre les traces mémorisées chez chacun des auteurs de cette expérience de confiscation de la vie perceptive propre, et d'une sorte d'enfermement idéologique. Cette expérience a pu se mener, comme chez Thierry Beinstingel, dans un effort collectif d'adaptation à l'évolution de l'économie : le salarié croit devoir adhérer à une vision du monde libérale, surréalisée dans le monde médiatique et reposant pourtant sur une fétichisation de l'efficacité au travail, avant d'être alerté par ses propres frustrations<sup>131</sup>. Chez Jean Rolin,

---

<sup>130</sup> Philippe Forest, (*Le Roman, le Réel, op. cit.*), chapitre « Ego littérature, Autofiction, hétérographie », p 139.

<sup>131</sup> Sur le traitement littéraire de cette « question humaine », nous renvoyons au travail d'Aurore Labadie, dans *Le roman d'entreprise français au tournant du XXI<sup>e</sup> siècle, op.cit.*, mais aussi de Sonya Florey, avec *L'engagement littéraire à l'époque néolibérale*, Villeneuve d'Ascq, éditions du Septentrion, coll. Perspectives, 2013. La question de la langue libérale et des représentations de l'humain qu'elle transporte est l'objet du travail de Luc Boltanski et Ève Chiapello dans *Le nouvel esprit du capitalisme, (op. cit.)*. On peut encore citer, dans le domaine de la communication, les analyses de Thierry Guilbert, (*L'évidence du discours néolibéral*, Bellecombe-en-Bauges, éditions du Croquant, coll. Savoir agir, avril 2011) que complètent celles d'Éric Hazan (*LQR. La propagande du quotidien*, Paris, Raisons d'agir éd., 2006). Corinne Grenouillet et Catherine Vuillermot Febvet réunissent des études montrant comment les écrivains font de la langue littéraire un outil de dévoilement dans *La langue du management et de l'économie à l'ère néolibérale* (acronyme : LAMEN) tandis que Christine Quéffelec et Merete Stistrup proposent d'en démasquer les effets aliénants dans *Littérature et langue de bois. Quand l'autre parle en moi*, Paris, Eurédit, 2012. Anne Roche quant à elle, dans la préface au *Dit masqué. Imaginaires et idéologie dans la littérature moderne et contemporaine* (Aix en Provence, Publications de l'Université de Provence, 2001), met en garde contre l'idéologie que « masque » la prétendue « fin des idéologies », et que risque de transporter aussi le discours littéraire s'il ne se livre pas à une analyse clairvoyante du phénomène qu'Edgar Morin nomme l'*imprinting*. Edgar Morin, *La méthode. 4, les idées. Leur habitat, leur vie, leurs mœurs, leur organisation*, éditions du Seuil, coll. Points Essais, 1991, p. 34.

l'adhésion se fait de façon volontaire à un idéal révolutionnaire d'extrême-gauche, qui ne parvient pas à faire oublier les distorsions qu'il inflige aux données du vécu. Pour Emmanuel Carrère, il faudra prendre conscience des silences d'une histoire familiale.

Mais cette quête de vérité s'accomplit à l'aide de masques autofictionnels auxquels renvoie l'usage de la première personne. L'ancrage profondément intime et personnel du projet d'enquête va se dire au moyen du « Je<sup>132</sup> », mais la personne à laquelle renvoie ce pronom est d'abord un personnage, même si des traits comportementaux permettent d'établir des liens avec l'auteur. En quelque sorte, le « Je » désigne et ne désigne pas l'auteur, le montre comme origine tout en le dérochant comme personne : l'écriture autofictionnelle permet d'atteindre de façon biaisée une vérité du sujet écrivant<sup>133</sup>. Celui que désigne « je » chez Jean Rolin est une construction marquée par l'autodérision, le « nous » et l'ensemble du jeu pronominal chez Thierry Beinstingel renvoie à l'intention de saisir une situation collective à partir de l'expérience singulière, ce qui nous ramène au projet transpersonnel<sup>134</sup>, et Emmanuel Carrère use d'hypothèses psychanalytiques pour figurer la profondeur de l'enracinement intentionnel. Toutefois, chacune de ces constructions textuelles permet d'identifier un *ethos* narratif<sup>135</sup> particulièrement stable, composé à partir d'éléments biographiques choisis sur lesquels ouvrent les différents récits. Chacun des trois auteurs est donc amené, dans le courant de son œuvre, à interroger spécifiquement une partie de son existence. C'est Emmanuel Carrère qui le fait le plus directement, et en assume le projet, dans *Un roman russe*, où il raconte deux ans de sa vie, mais à des fins d'élucidations explicites<sup>136</sup>. Thierry Beinstingel raconte dans *Central* un itinéraire qui fut le sien : celui d'un cadre dont le poste évolue en fonction des besoins d'une grande entreprise publique s'adaptant à la concurrence privée. Toutefois, par le mode d'écriture abordé, qui évite l'emploi explicite de la première personne, il ne permet pas de fusionner personne de l'auteur, et narrateur centre de conscience, quand bien même un lecteur un peu familier de l'auteur reconnaît

---

<sup>132</sup> Avec des variantes chez Thierry Beinstingel.

<sup>133</sup> Ce lien entre élaboration fictionnelle de l'identité et approche d'une vérité intime caractérise la pratique de l'autofiction, pour Isabelle Grell. Elle cite par exemple Claude Burgelin, qui défend l'autofiction parce qu'elle use de façon consciente de l'affabulation pour approcher le vrai : « l'autofiction, déclare-t-il, fait entendre à toutes sortes de niveaux ce qui peut se jouer entre exactitude objective et vérité subjective, devenant ainsi une « aventure de la langue, de l'imagination, de l'intelligence particulièrement stimulante », *Pour l'autofiction*, p. 12, cité par Isabelle Grell, *L'Autofiction*, Paris, Armand Colin, coll. 123, 2014, p. 26.

<sup>134</sup> Bruno Blanckeman fait le point sur l'usage « transpersonnel » du « je » dans Michèle Touret (dir.), *Histoire de la littérature française du XX<sup>e</sup> siècle, tome 2, Après 1940*, Presses universitaires de Rennes, coll. Histoire de la littérature française, 2008, avec les contributions de Francine Dugast-Portes, Bruno Blanckeman, Jean-Yves Debreuille et Christine Hamon-Siréjols, p. 487.

<sup>135</sup> Dominique Maingueneau, « Ethos, scénographie, incorporation. », dans Ruth Amossy (dir.) *Images de soi dans le discours. La construction de l'ethos*, Paris, Delachaux et Niestlé, coll. Sciences des discours, 1999, pp. 75-100.

<sup>136</sup> « J'ai voulu raconter deux ans de ma vie, Kotelnitch, mon grand-père, la langue russe et Sophie, espérant prendre au piège quelque chose qui m'échappe et me mine. Mais cela m'échappe et me mine toujours ». *RR*, p. 385.

l'itinéraire qui l'a amené à l'écriture<sup>137</sup>, et dont l'auteur s'explique dans l'épître. Dans *CV roman*, nous retrouvons le même phénomène : l'écrivain nous rend compte de son vécu en tant que conseiller en mobilité, sans permettre d'établir absolument la jonction entre le « nous » des chapitres « Expériences » et l'auteur. L'ouvrage autobiographique de Jean Rolin, *L'Organisation*, ne se trouve pas dans notre corpus, puisqu'il n'est pas régi par la structure caractérisant l'enquête improbable<sup>138</sup>, mais entre en résonance avec *L'Explosion de la durite*, qui revient sur les passions politiques de l'adolescence. Nous nous bornerons à faire remarquer que là encore, l'autobiographie est réduite à un fragment de la vie de l'auteur, et au récit de sa difficile sortie de la drogue dure de l'idéologie<sup>139</sup>. Les récits fonctionnent donc comme les *memoria* dont Michel Beaujour identifie les traces inconscientes dans des autoportraits contemporains<sup>140</sup> : le lieu est le dépositaire d'une mémoire, les narrateurs visitent ces lieux, Kotelnitch dans *Un roman russe*, le central dans le roman qui porte ce titre, l'itinéraire d'Anvers à Kinshasa dans *L'Explosion de la durite*, et depuis ces lieux, des images du passé viennent composer une façon d'autoportrait. De cette façon, l'écriture de soi s'incorpore presque insensiblement au récit d'enquête, en devient un élément indissociable.

Le surgissement d'une écriture de soi est donc soumis aux aléas de cette enquête, et n'est entrepris que dans l'espoir d'une réponse à la question qui motive le récit. Néanmoins, un effet d'hétérogénéité est toujours produit. Lorsque Jean Rolin évoque le souvenir de son père, dans *L'Explosion de la durite*, ou dans *Un chien mort après lui*, le diplomate tenant solidement l'alcool ou le médecin des armées, le souvenir arrive comme par un détour et surprend. Les souvenirs de jeunesse, dans *L'Explosion de la durite*, ne surgissent que parce que immobilisé avec ses compagnons dans l'Audi en panne, le narrateur explore les lieux par la pensée, que cette exploration le rapproche d'abord de la figure historique de Patrice Lumumba, passé sans doute à quelques kilomètres de là une fois arrêté par le personnel de Mobutu, et que le président martyr, dont le narrateur était partisan au grand dam de son entourage, le ramène à l'époque de son adolescence. Tout se passe comme si l'explosion du moteur, ainsi que l'analyse Warren Motte<sup>141</sup>, le ramenait à une autre explosion, mentale celle-là, celles des violences politiques commises par Mobutu et Bokassa aperçus lors d'une réception chez un diplomate ami de son père, et celle de la

---

<sup>137</sup> Chantal Michel, « La langue de bois au travail : *Central*, de Thierry Beinstingel », dans Christine Quéffelec et Merete Stistrup Jensen, *Littérature et langue de bois. Quand l'autre parle en moi*, op. cit. : « On assiste dans *Central* à la naissance d'un écrivain », p. 230.

<sup>138</sup> Il pourrait bien cependant répondre à une question posée dans *L'Explosion de la durite*, p. 28 : « pourquoi, à seize ans, on adopte telle posture idéologique plutôt que telle autre. Et comment cette posture, parfois, finit par prendre la consistance d'une conviction fanatique ».

<sup>139</sup> Voir à ce sujet l'article de Mélanie Lamarre, « Ivresse et militantisme : Olivier Rolin, Jean Rolin, Jean-Pierre Le Dantec », dans Geneviève Boucher et Pascal Brissette, revue *CONTEXTE, Qui a lu boira. Les alcools et le monde littéraire*, 6 septembre 2009. Lien : <http://contextes.revues.org/4458>. Dernière consultation le 20/11/2015.

<sup>140</sup> Michel Beaujour, *Miroirs d'encre : rhétorique de l'autoportrait*, op. cit.. Voir en particulier le chapitre « La mémoire rhétorique », p. 81.

<sup>141</sup> Warren Motte, « Jean Rolin's explosion », *Review of contemporary fiction*, vol. 28, n°3, 2009, p. 123-141.

violence politique à venir en lui. Cette question est alors très explicitement formulée : « il me paraît aujourd'hui très difficile de déterminer pourquoi, à seize ans, on adopte telle posture idéologique plutôt que telle autre<sup>142</sup> ». Chez Emmanuel Carrère, le greffon autobiographique est appliqué dès lors qu'un fragment de la vie de l'autre est inaccessible ou incompréhensible, notamment pour interroger la question de la bifurcation biographique, comme dans *L'Adversaire* ou *Limonov*. *Le Royaume* contiendra ainsi un long détour, toute la partie « Une crise », page 29, qui porte sur la période où le romancier était lui-même un chrétien convaincu, pour mieux interroger la vie du moins connu des évangélistes, Luc. Ainsi, le récit autobiographique n'est-il jamais une fin en soi, mais un des détours possibles de l'enquête.

Le jeu autofictionnel, au sens que Philippe Gasparini propose d'attribuer à ce genre hybride<sup>143</sup>, se met donc au service de la recherche et permet de retrouver comme par surprise des fragments du passé : Emmanuel Carrère se montre stupéfait en redécouvrant ses excès d'orthodoxie catholique, Thierry Beinstingel est ramené brièvement aux repères de l'enfance, et Jean Rolin au temps des réceptions diplomatiques destinées à flatter l'égo de despotes africains<sup>144</sup>. Encore faut-il spécifier les modalités particulières de ces retours de mémoire, qui nous semblent proches de ce que Bruno Blanckeman nomme « autoscription » et qu'il définit comme une lente remontée de l'écriture vers ses origines :

Le récit rend compte des expériences décisives qui marquent la conscience, de leurs échos internes qui distillent du sensible, mais renonce à les assembler, à composer ce qu'on appelle par illusion rétrospective le passé, par illusion psychologique le temps subjectif. Le passé en soi est une fiction.<sup>145</sup>

Ces « expériences décisives » qui sont à l'origine de l'écriture sont bien inscrites dans les récits, mais de façon discontinue et comme au détour de l'enquête entreprise, si bien que chaque auteur à la fois recompose et réinvente<sup>146</sup> depuis le thesaurus mémoriel dévoilé par le lieu ou le

---

<sup>142</sup> ED, p. 28

<sup>143</sup> Philippe Gasparini, *Autofiction, une aventure du langage*, (op cit.), p. 202. Après avoir confronté les approches de Serge Doubrovsky, Vincent Colonna, Marie Darrieussecq et Philippe Lejeune, Philippe Gasparini propose de tenir pour autofictionnels des textes où le nom du narrateur est le nom de l'auteur (ce qui, dans nos textes, n'est vérifiable que pour Emmanuel Carrère, les autres récits créant plutôt des possibilités de faire le lien entre l'un et l'autre) et où le narrateur se montre conscient du pouvoir fictionalisant de l'écriture. La « définitive définition » de la p. 311 (« *texte autobiographique et littéraire présentant de nombreux traits d'oralité, d'innovation formelle, de complexité narrative, de fragmentation, d'altérité, de disparate et d'autocommentaire qui tendent à problématiser le rapport entre l'écriture et l'expérience* ») ajoute des critères formels qui en revanche ne se retrouvent que pour une partie d'entre eux dans le corpus que nous étudions, la fragmentation et l'autocommentaire en particulier, mais selon des modalités spécifiques.

<sup>144</sup> LR, p. 107-108 ; C, p. 87 ; ED, p. 35.

<sup>145</sup> Bruno Blanckeman, *Les fictions singulières. Étude sur le roman français contemporain*, Paris, Prétexte éditeur, coll. Critique, 2002, p. 130

<sup>146</sup> Pour les usagers des *memoria*, retrouver et inventer, c'est la même chose, rappelle Michel Beaujour, dans *Miroirs d'entre : rhétorique de l'autoportrait*, op. cit.

moment. Ainsi émerge une figure d'auteur ou de narrateur, associée à une histoire singulière, mais dans des liens indécidables avec la réalité, entre « posture » et « *ethos* »<sup>147</sup>.

#### 1.1.1.1 **Thierry Beinstingel : le « cadre décadré »**

Entre *Central* et *CV roman*, il est aisé de retrouver la trajectoire de l'auteur, le substrat autobiographique de son œuvre : il a passé le concours d'inspecteur pour entrer comme cadre chez France Télécom, a exercé neuf ans dans un central téléphonique, puis l'entreprise s'est ouverte à la concurrence et s'est réorganisée. Après une période douloureuse de flottement professionnel, dont il rend compte à partir du chapitre 10 de *Central*, il devient conseiller en mobilité dans la même entreprise : cette activité est exposée dans *CV roman*. Autrement dit, il aide au reclassement des salariés qui désirent partir, souvent poussés vers la porte par les conditions de management.

Mais alors que cette trajectoire est aisément décelable, Thierry Beinstingel n'emploie jamais le « Je ». Tout se passe comme s'il gommait de la langue française la première personne du singulier, prenant au mot l'entreprise au moment où elle lui enjoint de procéder à sa Description d'emploi pour réorganiser ses services :

« car les verbes, les écrire ainsi : à l'infinitif ou à la troisième personne du singulier sans mentionner ni pronom personnel, ni sujet, celui-ci étant supposé contenu dans le nom propre, la seule chose nous appartenant, écrit une fois pour toutes en haut de la première page, déjà oublié<sup>148</sup> »

Sur le plan grammatical, il y a de quoi laisser perplexe, car la troisième personne du singulier est un pronom personnel. Nous éclairerons les préconisations de l'Entreprise en nous référant à Émile Benveniste, pour qui en effet la troisième personne est la non-personne, en

---

<sup>147</sup> Venu d'Aristote et sa *Rhétorique*, l'*ethos* renvoie aux valeurs de celui qui argumente, et que fait apparaître Emmanuel Carrère lorsqu'il fait une proposition scénaristique et en montre la vraisemblance, se posant en défenseur de la liberté narrative de l'auteur. La « posture », selon Jérôme Meizoz (*Postures littéraires. Mises en scènes modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine Erudition, 2007), se complète de l'attitude dans les médias, il la définit par l'« espace transitionnel entre l'individuel et le collectif », p. 25. Thierry Beinstingel fait de cet espace un usage spécifique en raison de sa double qualification d'écrivain et de critique universitaire : il publie dans la presse (*L'Humanité*, *Le Monde*) des articles mettant en garde contre l'usage de la langue néolibérale comme prétendue langue du réel, et renouvelle cette critique dans des articles universitaires. D'autre part, ses entretiens forment comme un métadiscours théorique à ses romans. Jean Rolin et Emmanuel Carrère font de cet espace un usage moins politique, et s'en servent pour expliquer leur projet littéraire et les circonstances de l'élaboration du texte. Ces entretiens reviennent souvent sur les sources documentaires de leurs récits, construisant une posture d'auteur non sans lien avec l'enquêteur ou le journaliste, voire l'historien. Mais cette posture est distincte de la figure qui se construit dans les textes. Pour Dominique Maingueneau, le discours narratif aussi produit un *ethos*, par le phénomène de la voix, et de l'incorporation (« Ethos, scénographie, incorporation. », dans Ruth Amossy (dir.) *Images de soi dans le discours. La construction de l'ethos*, art. cité). Jean Rolin et Emmanuel Carrère permettent en effet au lecteur d'« incorporer » le récit en un narrateur aux traits repérables. Chez Emmanuel Carrère, par exemple, les affects intimes prennent une large place, à tel point que l'auteur est réputé narcissique. Mais cette figure fonctionne comme une construction fictionnelle, un masque, construit par le texte, qui pourtant dit quelque chose sur le projet d'écriture et les origines de sa motivation. Cette construction est profondément cohérente et permet au lecteur d'établir des liens, exercice auquel se livre par exemple Fabien Gris, dans son article « Emmanuel au carré : *Un roman russe* ou l'écriture des retours », (*Roman 20-50*, n° 57, juin 2014, dirigé par Laurent Demanze et consacré à l'œuvre d'Emmanuel Carrère à partir de *L'Adversaire*.) Fabien Gris examine dans *Un Roman russe* comment, depuis un reportage de commande *Le Retour du soldat*, consacré à Andrés Toma, Emmanuel Carrère en vient à analyser, à la faveur de deux autres séjours à Kotel'nitch, l'« évidente dimension spéculaire et autobiographique par rapport au projet initial », p. 36-37.

<sup>148</sup> C, p. 48



opposition à la première et à la deuxième<sup>149</sup>. Cela dit, l'effacement de la première personne du singulier, chez Thierry Beinstingel, est adossé à un autre projet : ne pas écrire de littérature centrée sur le moi, mais partir à la recherche d'un mode de transcription de l'expérience collective. C'est pourquoi les romans de Thierry Beinstingel approchent de près l'écriture sur le mode dramatique : ils effacent le narrateur, et donnent la parole à quelqu'un<sup>150</sup>. *Central* pourrait être un long monologue : il est écrit tout entier à l'infinitif, sans sujet exprimé, ou à l'aide de phrases nominales, ou encore verbales mais impersonnelles. *Composants* utilise le « on ». À partir de *CV roman* et *Faux nègres*, c'est un bouquet énonciatif qui se met en place, chacun prend la parole tour à tour et le narrateur disparaît. D'ailleurs, y a-t-il jamais eu un narrateur ? Il y a eu un « centre de conscience », effacé dans *Central*, désigné par le « on » dans *Composants*, depuis lequel s'origine un flux verbal. Dans *Composants*, comme dans les romans *La Moustache* ou *La Classe de neige* d'Emmanuel Carrère, la troisième personne énonce exclusivement le point de vue du personnage : jamais un narrateur surplombant ne vient décentrer son point de vue, et l'on reste d'un bout à l'autre dans l'univers perceptif du personnage. Dans *CV roman* et *Faux nègres*, l'énonciation passe d'un personnage à l'autre, comme au théâtre, sans qu'un narrateur intervienne pour unifier l'ensemble en un récit : chacun raconte séparément la même réalité, celle du travail ou de son manque dans *CV roman*, celle d'un village où le vote frontiste est majoritaire, dans *Faux nègres*. La dispersion des personnages dans l'espace, qui exclut la notion de scène, et pour certains chapitres, l'usage de formes pronominales dérivées de la troisième personne, rend évidemment impossible l'inscription de ces deux derniers romans dans le genre dramatique. Dans *CV roman*, les chapitres « Loisirs » adoptent comme pronom, « l'un », *outplacer* d'une entreprise privée qui doit reclasser les salariés d'une carrière qui ferme, et « l'autre », informaticien à la petite semaine et homme à tout faire, parmi les salariés désormais sans emploi. Dans *Faux nègres*, les chapitres consacrés à Pierre, l'apprenti journaliste, sont écrits à la troisième personne, et la narration ne quitte jamais son point de vue. Mais les deux romans usent de la variante collective de la première personne, le « nous », voix chorale des conseillers en mobilité, dans *CV roman*, dans laquelle se fonde l'expérience professionnelle de l'auteur, et des villageois ou de l'opinion publique, dans *Faux nègres*. D'autres discours à l'origine énonciative indécidable se font entendre dans des chapitres isolés, même si cette parole est socialement situable : *CV roman* fait parler quelqu'un dont le discours est anti-jeunes, anti-étrangers, partisan de la morale à l'école et de la sanction systématique, et *Faux nègres* énonce des textes répétant les dispositions européennes, ou encore

<sup>149</sup> Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, vol. 1, p. 256.

<sup>150</sup> Nous nous appuyons sur les mises au point de Sylvie Patron (*Le narrateur. Introduction à la théorie narrative*, Paris, Armand Colin, coll. U, 2009), pour qui ce sont les indices d'énonciation qui doivent être pris en compte pour décider si oui ou non il y a un narrateur. En ce qui concerne le travail de Thierry Beinstingel, son traitement des pronoms – des indices d'énonciations, donc – indique la volonté d'effacer le narrateur, plus que l'effacement effectif : le « on » de *Composants* désigne l'origine du flux verbal et dans *Central*, la première personne est plus implicite qu'effacée.

des stéréotypes frontistes. D'autres innovations pronominales ont encore lieu, comme le « je est un autre » des chapitres « formation » de *CV roman*. Enfin, les chapitres « situation » de *CV Roman* sont écrits sous forme théâtrale : didascalies, scène, indications d'éclairage, mouvements d'acteur, et texte réparti entre plusieurs « personnages » : demandes et offres d'emploi, statistiques de l'INSEE, réactions d'internautes.

Parler d'un autoportrait est paradoxal dans ce cas, puisque chacun des romans qui constituent l'œuvre invente une façon d'effacer la personne de l'auteur et du narrateur. Pourtant, l'expérience séminale est repérable : c'est celle du contrôle brutal de la parole du salarié dans un contexte de réorganisation managériale. L'effacement de la personne est donc à la fois un effet et un projet. Survivante d'une volonté d'éradication, la parole littéraire déploie des capacités d'invention qui attestent de sa vitalité. À cela s'ajoute l'intention combative et impliquée, explicitée dans des entretiens. Par exemple, au sujet de la création d'un prix du Roman d'entreprise, à l'initiative d'un cabinet d'audit<sup>151</sup>, Thierry Beinstingel met à nouveau en garde contre la volonté de mainmise de l'entreprise sur l'écriture du travail, et le contre-point vital que constitue l'écriture littéraire :

De cette manière, l'écriture du travail apparaît définitivement figée dans l'héritage de Zola. Mais surtout, comment peut-on faire preuve de créativité et d'indépendance dans ces conditions ? La constitution du jury de ce prix qui ne comptait aucun écrivain montre bien le rôle subalterne que l'on veut faire jouer à la littérature dans la société contemporaine. Il appartient donc aux auteurs de se servir du formidable espace de liberté que représente la fiction pour s'emparer de tout sujet social en toute indépendance d'esprit et, en particulier, concernant celui du travail<sup>152</sup>.

L'effacement du « Je » fait donc partie d'une posture littéraire qui assigne à l'écriture romanesque une responsabilité<sup>153</sup> particulière dans le domaine de compétence qui est spécifiquement le sien, celui de la langue, qu'il faut défendre contre les intrusions des normes lexicales et syntaxiques dictées par la vision du monde libérale, et un refus de la spécularité littéraire : le roman doit refléter autre chose que lui-même s'il veut assurer sa vie dans l'espace social. Impossible pour autant de se passer d'un ancrage solide dans l'expérience, que figure au fil

---

<sup>151</sup> En 2009, des cabinets de ressources humaines, Place de la médiation, Technologia, et ANDRH mettent en place un prix du roman d'entreprise, pour confier aux écrivains le soin de dévoiler la complexité, les tensions et les transformations qui affectent le monde du travail contemporain. La première lauréate est Delphine de Vigan, pour *Les heures souterraines*, en 2010. Ces informations ont été prises sur le site officiel des organisateurs. Lien : <https://prixromandentreprise.wordpress.com/category/les-organisateur/> Dernière consultation le 3 novembre 2017.

<sup>152</sup> Thierry Beinstingel, « De *Central* à *Retour aux mots sauvages* », revue *Initiales*, Paris, n° 25, mars 2011, « Écrire le travail », p. 16

<sup>153</sup> Le mot a une connotation sartrienne, que Thierry Beinstingel ne désavoue pas mais transpose : « Il y a une grande réticence des écrivains par rapport au terme d'engagement au sens sartrien. Force est de constater cependant qu'ils s'engagent de plus en plus pour refuser cette chose abstraite et fantasmée qu'est devenu le travail. » « Thierry Beinstingel : "Dire non à la mainmise de l'entreprise sur le langage" », entretien avec Christine Rousseau, *Le Monde des Livres* du 10 septembre 2010, à l'occasion d'un dossier consacré à la parution de plusieurs romans d'entreprise, « Des mots sur des plaies ».

des œuvres le signalement textuel du centrage perceptif, foyer unique dans *Central* et *Composants*, multipliés dans *CV roman* et *Faux nègres*.

### 1.1.1.2 Jean Rolin : l'espion qu'on n'aimait pas

Du *Journal de Gand aux Aléoutiennes* aux *Événements*, le narrateur, qu'il renvoie à la personne de l'auteur dans un énoncé de réalité, comme *L'Explosion de la durite*, ou soit manifestement un personnage, dans *Les Événements*, est caractérisé de façon constante. Dans *La Ligne de front*, *Campagnes*, *Chrétiens*, *Zones*, *la Clôture*, *Un chien mort après lui*, *L'Explosion de la durite*, *Terminal Frigo*, le narrateur s'est attribué, au fil des récits, des traits comportementaux récurrents, tels qu'ils permettent même de le reconnaître par exemple dans le récit *La Tentation des armes à feu*, de Patrick Deville, sous les traits de l'ancien docker qui ne conduit pas, ou de Jean Hatzfeld, dans *L'Air de la guerre*, qui n'indique que son prénom, ses nombreuses cigarettes, et son humour pince-sans-rire à toute épreuve<sup>154</sup>. Le premier peut-être de ces traits, sans doute parce qu'il signe la marginalité de l'écrivain dans un monde dévolu à l'automobile, ensuite parce qu'il peut paraître contradictoire, ou handicapant, dans son projet d'observation et de déplacement constant, est le fait qu'il ne conduise pas. Aussi le voit-on à pied, en bus, éventuellement à vélo et très exceptionnellement en voiture à boîte automatique, en Australie. Un autre de ces traits est le rapport avec le monde animal, dont Aline Bergé<sup>155</sup> souligne l'importance symbolique : Jean Rolin signale à toute occasion ses connaissances ornithologiques fines, et en tire des effets souvent insolites. L'autre récurrence est la peur des chiens, qui se mue en fascination dans *Un chien mort après lui*. Au fil des récits, le moindre occurrence de ces deux thèmes, le nom d'un oiseau rare, bouscarle de Cetti ou goéland de Hemprich<sup>156</sup>, ou une scène impliquant des chiens, même absolument non signifiante<sup>157</sup>, rappelle au lecteur l'identité de celui qui écrit, l'auteur d'*Un chien mort après lui*. Enfin, des attitudes narratoriales ressurgissent périodiquement : l'attention aux jolies filles, souvent mentionnée sur un ton d'autodérision comme une parenthèse émerveillée ; des épisodes alcoolisés ; l'inquiétude quant à la légitimité de la présence ; le plaisir ambigu de la clandestinité ; la difficulté à adapter la conversation, le narrateur déplorant tour à tour son silence<sup>158</sup> ou sa logorrhée. Dans *Ormuz*, l'écrivain se dédouble même entre le personnage de Wax, qui lui ressemble curieusement – le guide d'ornithologie retrouvé sur le comptoir d'un hôtel miteux où il a séjourné est un indice –, et le narrateur, qui pose sur Wax un regard souvent

---

<sup>154</sup> À ces deux occurrences, il faut ajouter le portrait que fait Emmanuel Carrère des « deux Jean », Jean Rolin et Jean Hatzfeld, à titre de figures fiables de reporter aussi objectifs que possible, dans *Limonov*, pp. 307-308.

<sup>155</sup> Aline Bergé, « L'Homme Oiseau de la Zone Frontière. Récits de Jean Rolin », *Contemporary French and Francophone Studies*, 2012, p. 635-643. Article accessible par le lien <http://dx.doi.org/10.1080/17409292.2012.739427>.

<sup>156</sup> *O*, p. 43.

<sup>157</sup> *O*, p. 52.

<sup>158</sup> *Z.*, p. 56 : le narrateur se désole de ne rien trouver à dire à Mimi, la tenancière de café si sociable. Voir aussi *Traverses*, coll. Folio, p. 74.

condescendant, raillant la faiblesse de son entraînement au vu de la prouesse qu'il compte accomplir, sa mythomanie ou sa tendance à lorgner de façon indiscreète une soldate américaine. Au fil de ses œuvres, Jean Rolin met à mal le rapport qu'établit Paul Ricœur entre ces deux composants de l'identité, mêmeté et ipséité. La mêmeté résulte de la combinaison constante des mêmes traits de caractère : elle permet d'identifier quelqu'un par comparaison à d'autres personnes semblables, par l'originalité de la combinaison. L'ipséité permet d'identifier quelqu'un par sa singularité dans une série : cet individu-là et pas un autre. Il est identifié par distinction. Dans l'œuvre de Jean Rolin, nous sommes confrontés à une mêmeté dont l'ipséité varie : son ancrage peut passer du Je autobiographique, au Je hétérographique, ou au Je fictionnel. Le narrateur déplace un ensemble de traits constants en les ancrant différemment, et se compose une identité narrative flottant entre identité fictionnelle construite, projetée jusqu'à la caricature dans le Wax des *Évènements*, et identité propre, celle-là même qui est désignée par « je » dans les récits les plus clairement autobiographiques, mais abritée et indiscernable derrière cette construction. La surimpression romanesque constante crée un effet de dilution de la consistance du « moi » narratorial, qui s'ajoute au ton de l'autodérision pour défaire l'autorité du « je » et rendre ses contours indiscernables. Le narrateur construit ainsi un masque, et signale par là son désir de n'être pas identifié. Sans s'interdire un trajet mémoriel apparenté à l'autobiographie, il compose avec une instance fictionnelle omniprésente et marquée par l'autodérision. *L'Explosion de la durite* et *Le Ravissement de Britney Spears* exemplifient en particulier ce portrait du narrateur en agent de pacotille ou en espion raté. Une telle évanescence contraste avec la rigueur de l'enquête, de l'observation, des détails, des recherches, le souci pointilleux des sources et la sévérité de la critique de la presse dans certains cas : l'auteur nous amuse de lui-même mais met en œuvre un journalisme sérieux.

### 1.1.1.3 Emmanuel Carrère : Narcisse modeste

Dégager le portrait qui se construit d'Emmanuel Carrère au fil de ses récits depuis *L'Adversaire* est une tâche disproportionnée au regard de notre projet, tant est abondante la matière. La stratégie de représentation semble inverse aux deux autres auteurs : faire éclater la cohérence du portrait, en mettant en tension l'érudit avide de connaissance, et les « misères » de la vie intime : nous aurons aussi bien les soirées occupées à rechercher des vidéos pornographiques, des aveux de vanité, comme le plaisir assumé d'aller faire « le paon au festival [de Cannes]<sup>159</sup>», et des informations sur des comportements très contestables de violence psychologique : dans *Un roman russe*, le narrateur précise que ses propos provoquent chez sa compagne Sophie des « spasmes de stress<sup>160</sup> ». Si l'on admet, avec Nadine Kuperty-Tsur, que le récit autobiographique

---

<sup>159</sup> LR, p. 410

<sup>160</sup> RR, p. 330

est aussi guidé par l'intention de donner au lecteur une image favorable de soi<sup>161</sup>, la démarche paraît risquée, d'autant que le récit n'inclut jamais le remords ou la culpabilité : il est en quelque sorte clinique, comme l'était le dossier d'András Toma au début d'*Un roman russe*. Il semble que le texte parie sur un lecteur plus lucide : de tels contrastes accentuent l'énigme de l'identité, et alimentent le questionnement. Si *Les Confessions* se profilent en architexte<sup>162</sup>, ce n'est nullement pour plaider une cause, mais pour nourrir un exposé factuel face auquel le narrateur s'interroge.

Mais cette figuration du moi affecté et pensant a aussi une fonction épistémologique : à cela, Emmanuel Carrère a une réponse, qu'il livre par exemple à Jean Birnbaum dans un entretien accordé au *Monde*<sup>163</sup> : le projet de recherche naît de l'histoire personnelle, et les réponses apportées dépendent strictement de la situation de l'enquêteur. Elles sont étroitement liées à ce que la conscience du narrateur est en état de percevoir : aussi, cette situation doit-elle être expliquée dans le détail, y compris ses motivations intimes. C'est pourquoi cette importante présence du moi narratorial se voit, de façon paradoxale, attribuer l'explication de la « modestie ». Dans un autre entretien, sollicité sur le narcissisme dont il ferait preuve, il explique :

Si je défends l'usage très soutenu du « je » dans un livre comme *Le Royaume*, c'est parce qu'il exprime une forme d'humilité qui consiste à dire : ça n'est que moi qui dis ça, ça ne prétend pas dire la vérité, sans même parler de l'existence de Dieu... Même sur les Évangiles, cette parole n'est que la mienne, avec tous mes préjugés, mes œillères. Je vois mal comment ne pas écrire à partir de ma propre expérience. En tout cas, c'est la façon dont je m'y prends, et j'aurais du mal à le faire autrement.<sup>164</sup>

Par cette explication, nous voyons se profiler un *ethos* cette fois au sens aristotélicien du terme : l'écrivain y travaille une forme de fiabilité en dévoilant les efforts que produit son récit vers la vérité. Très indirectement, nous retrouvons une volonté de transparence vis-à-vis du lecteur, davantage vis à vis de la qualité de l'information transmise que de soi, mais pour l'écrivain les deux sont liés : l'effort de vérité est authentique, mais ne peut s'il est honnête ignorer les effets de la subjectivité. Le meilleur moyen de permettre au lecteur de les amoindrir, c'est de les lui révéler. La prétention à la vérité est considérablement réduite, ce qui explique la modestie revendiquée par l'auteur. Toutefois, pour le lecteur, l'impression d'un envahissement de l'espace

---

<sup>161</sup> En cela, l'exposition de soi semble faire exception au caractère que Nadine Kuperty-Tsur constatait dans l'autobiographie : se composer une image destinée à se concilier la compréhension, voire l'estime, du lecteur. Il semble qu'Emmanuel Carrère compte entièrement sur l'image qu'il construit de soi comme écrivain, et non comme individu. Nadine Kuperty-Tsur (dir), *Écriture de soi et argumentation. Rhétorique et modèles de l'autoreprésentation*, Caen, Presses universitaires de Caen, 2000.

<sup>162</sup> Rousseau dans sa préface désignait par le mot « misères » les détails de sa vie intime qui risquaient d'offusquer le lecteur.

<sup>163</sup> « Entretien avec Emmanuel Carrère, lauréat du Prix littéraire du *Monde*, vidéo accessible par le lien [http://www.lemonde.fr/livres/video/2014/09/10/entretien-avec-emmanuel-carrere-gagnant-du-prix-litteraire-du-monde\\_4485397\\_3260.html#3YfKzDLZ2tGrWGWs.99](http://www.lemonde.fr/livres/video/2014/09/10/entretien-avec-emmanuel-carrere-gagnant-du-prix-litteraire-du-monde_4485397_3260.html#3YfKzDLZ2tGrWGWs.99) Dernière consultation le 12 août 2017.

<sup>164</sup> « Emmanuel Carrère : "Le "je" exprime une forme d'humilité" », propos recueillis par Jean Birnbaum et Raphaëlle Leyris, *Le Monde des Livres* du 10 septembre 2014, entretien disponible sur [http://www.lemonde.fr/livres/article/2014/09/10/emmanuel-carrere-le-je-exprime-une-forme-d-humilite\\_4485403\\_3260.html#heiPmMSr37u1BFsL.99](http://www.lemonde.fr/livres/article/2014/09/10/emmanuel-carrere-le-je-exprime-une-forme-d-humilite_4485403_3260.html#heiPmMSr37u1BFsL.99). Dernière consultation le 12 août 2017

du texte par le « moi » auctorial est nette. L'intention d'honnêteté déborde de son programme. Cependant l'expansion de ce moi est aussi le miroir tendu à l'autre.

### **Conclusion**

Le jeu autofictionnel construit donc un personnage, et dévoile un enracinement de la motivation dans des affects passés, ce qui ramène le lecteur à la réalité de l'expérience. C'est pourquoi le lecteur assiste, ouvrage après ouvrage, depuis *La Clôture* jusqu'au *Ravissement de Britney Spears*, de *Central* à *CV roman*, de *L'Adversaire* au *Royaume*, à l'émergence d'un portrait de l'auteur, aux traits récurrents et identifiables : le cadre reconverti en conseiller en mobilité, l'écrivain apaisé passé des cauchemars phildickiens aux biographies érudites et romanesques, et le journaliste grand reporter, dissimulant sa fine connaissance du monde et de ses tensions géopolitiques sous le masque dérisoire de l'espion raté ou de l'ornithologue décalé. Cette construction a pour but de représenter une pensée ancrée, qui se déploie depuis une conscience : le jeu autofictionnel permet au sujet de s'éprouver dans l'écriture et de se réaffirmer, dans un contexte où les narrateurs ressentent profondément une volonté d'effacement et une négation de la valeur de leur expérience<sup>165</sup>.

---

<sup>165</sup> Chez Isabelle Grell (*L'autofiction, op. cit.*) et Bruno Blanckeman (dans Michèle Touret, *Histoire de la littérature française du XX<sup>e</sup> siècle, tome 2, Après 1940*), cette dimension est politique : elle s'inscrit clairement dans une volonté d'affirmation du sujet, dans un contexte social, historique et idéologique, au début du XXI<sup>e</sup> siècle, qui tend à uniformiser comportements et pensées.

## 1.1.2. Enfermements

Or, de ce réel en surtexte<sup>166</sup>, émerge, dans toutes les bribes autobiographiques et les passages relatant la genèse, ou même établissant le besoin du texte, une expérience commune : un moment où un discours autre est venu s'interposer entre la conscience du narrateur et le réel dont elle synthétise la perception. Chez Thierry Beinstingel, il s'agit du discours d'entreprise, au lexique et à la syntaxe issus du néolibéralisme et portant les valeurs d'un univers où toutes les entreprises sont en guerre avec leurs concurrentes, et leurs salariés avec elles<sup>167</sup>. De ce fait, la culture « native » des salariés de France Télécom, basée sur la maîtrise technique des connexions téléphoniques et le service rendu aux abonnés, est déclarée obsolète. C'est donc tout un pan de l'histoire des salariés et du sens qu'ils donnent à leur travail qui se trouve remis en cause. Chez Jean Rolin, ce discours autre est celui de la gauche révolutionnaire, pratiqué dans une langue où des mots sont à eux seuls une justification et une explication, des mots « fétiches ». Comme les prophètes de l'économie libérale, les militants de la gauche révolutionnaire attribuent, selon le processus de possession analysé par Edgar Morin<sup>168</sup>, une valeur auto-explicative à des mots fortement chargés, comme « masse » ou « concurrence ». Emmanuel Carrère va peut-être encore plus loin en décrivant un phénomène que dans *Je suis vivant et vous êtes mort*, il analyse dans l'œuvre de Philip K. Dick : une réalité qu'on l'on croyait fiable se trouve déstabilisée par le surgissement d'un autre sens, effrayant, qui fragilise et émiette littéralement la confiance première en une réalité auparavant perçue comme immédiate et évidente, et qui se révèle un piège tendu dissimulant une vérité ignorée. Tout le travail du romancier peut s'analyser en un effort pour restaurer la confiance ontologique, sans laquelle la conscience asphyxiée par le doute ne peut développer avec le monde environnant une interaction vivante. Dans *Un roman russe*, l'écrivain explore l'histoire de sa famille, et voit dans le silence observé autour de l'histoire maudite du grand-père maternel l'origine de cette fragilité ontologique du réel environnant, la vie familiale stable semblant toujours menacée par le retour d'un secret aussi dissimulé que vivant et perturbant.

---

<sup>166</sup> Lorenzo Bonoli, « Écritures de la réalité », *Poétique*, 2004/1 n° 137, p. 19-34. Article disponible à la page <https://www.cairn.info/revue-poetique-2004-1-page-19.htm>. Dernière consultation le 21 décembre 2017.

<sup>167</sup> *C*, p. 55-56. La métaphore guerrière s'y active contre l'hypothétique concurrent, « encore inconnu à cette époque », et contre le salarié « fonctionnaire », donc peu réactif.

<sup>168</sup> Nous renvoyons à l'analyse qu'Edgar Morin propose de ce phénomène dans *Méthode 4. Les idées (op. cit.)*, particulièrement p 170-180, où il montre comment les idées deviennent des réalités indépendantes, tyranniques, qui semblent douées d'une vie propre, et se nourrissent de l'énergie psychique de leur hôte.

Nous voudrions maintenant décrire ce processus que l'on peut observer chez les trois auteurs : le surgissement d'une langue et d'une vérité autoritaire, qui veut imposer un ordre des choses, engendrant l'inquiétude de la conscience propre, qui sent sa liberté perceptive remise en cause. Cette langue autoritaire est aussi porteuse de sa propre fiction : à un monde lu par la conscience propre, s'oppose une lecture qui recompose, le plus souvent sous un jour guerrier et inquiétant, une « réalité » qui échappe au narrateur et à laquelle il est censé souscrire sans réserve. Inquiet, il observe alors la mise en place brutale, ou insensible, de cette fiction autre, qui peut être celle d'un monde voué à la concurrence économique, à la dictature du prolétariat, ou à la décomposition des liens humains sous l'effet du soupçon. Or, cette lecture du monde, s'oppose à l'expérience et aux perceptions du narrateur. Que les faits changent de nom ou que les noms changent de sens, un monde antérieur, où le langage était familier et les actions intégrées à un arc intentionnel clair, se trouve déstabilisé. Nous mettrons en évidence les décalages perçus par la conscience du narrateur, l'état d'interrogation ou de stupeur qui en peut découler. Mais surtout, on assiste, dans les trois œuvres à une somatisation intense, qui révèle le malaise : privée de sa perception propre, sommée d'user d'un vocabulaire qui appartient à un autre ordre que le sien, la conscience use alors du corps comme d'un langage et entre en résistance. Le corps se met à dire ce « bruit<sup>169</sup> » qu'est la souffrance, ou ce désordre dans le monde tel qu'il est « encodé » par l'instance autoritaire.

### 1.1.2.1. Thierry Beinstingel : un écrivain « langagé » face à la fiction d'entreprise

« Écrivain langagé » : c'est en reprenant le mot de Jacques Prévert<sup>170</sup> que Sonya Florey présente Thierry Beinstingel, dans *L'engagement littéraire par temps néolibéral*<sup>171</sup>. La formule est particulièrement heureuse dans la mesure où Thierry Beinstingel, tout en se disant engagé, et même en invoquant à ce sujet le nom de Sartre<sup>172</sup>, déplace considérablement la notion et la forme de l'engagement : il s'agit pour lui de défendre la langue maternelle contre la contamination par la langue d'entreprise, c'est pour lui la « plus-value éthico-pratique » du roman impliqué dans le monde du travail, comme pour d'autres « romans d'entreprise » dont Aurore Labadie a établi le projet et l'esthétique<sup>173</sup>. L'engagement demeure plus que jamais politique : comme l'expliquent

---

<sup>169</sup> Au sens où Edgar Morin l'entend, quand il parle de bruit informationnel, ce qui, du réel, n'est pas prévu par le système d'encodage ; or, pour n'être pas perçu, il n'en est pas moins réel, et a des effets, et notamment en termes humains. Edgar Morin évoque des catastrophes comme les répressions sanglantes. Mais nous étendons son raisonnement à la souffrance intime évoquée dans les œuvres. *Introduction à la pensée complexe*, Paris, Editions du Seuil [1990], Points Essais, 2005, p. 21.

<sup>170</sup> Sonya Florey, *L'engagement littéraire à l'ère néolibérale*, op. cit., p. 17.

<sup>171</sup> Sonya Florey, *ibid.*

<sup>172</sup> Entretien avec Gilles Bertin, pour *Ecrire aujourd'hui* (<http://www.ecrire-aujourd'hui.com/magazine.htm>) reproduit sur le site *Feuilles de route* de Thierry Beinstingel (<http://www.feuellesderoute.net>), en 2010. Dernière consultation le 15 septembre 2017. Ce site est également hébergé sur le site de la Bibliothèque Nationale de France.

<sup>173</sup> Aurore Labadie, *Le roman d'entreprise français dans le tournant du XXI<sup>e</sup> siècle*, op. cit., p. 129



Luc Boltanski et Ève Chiapello<sup>174</sup>, la langue néolibérale se donne comme une langue du réel, n'admettant « aucune alternative<sup>175</sup> ». C'est sur ce terrain précis que bataille l'écrivain. Il explique :

Le simple fait de considérer le langage que nous utilisons au travail comme spécifique m'a permis de vérifier combien celui-ci tentait d'imposer une vision totalitaire, dictatoriale. Mots trop durs, excessifs ? En réalité, cette hégémonie s'accomplit dans une douceur relative, à notre insu et même avec notre complicité<sup>176</sup>.

Jean-Paul Engélibert rappelle que Thierry Beinstingel, dans *Central*, n'hésite pas à parler de « littérature d'entreprise », et non pas de langue d'entreprise. Le chapitre 4 de *Central* est tout entier consacré à « l'acte de littérature de l'Entreprise<sup>177</sup> », devant lequel le narrateur a une réaction d'émerveillement ambivalente, d'admiration et d'horreur. L'admiration apparaît car dans cette page cruciale le narrateur mesure « la puissance de mots<sup>178</sup> » de ceux qui « ayant pensé la procédure » ont « subtilement manœuvré vers un but fixé d'avance<sup>179</sup> ». Il s'agit certes d'« une littérature limitée et limitante<sup>180</sup> », excluant notamment l'expression de la subjectivité, mais pleinement consciente du pouvoir des mots et de la stylistique. Dire « littérature d'entreprise » permet donc de souligner à quelle dangereuse concurrence, réelle celle-là, la langue maternelle a affaire. Comme le rappellent Stéphane Bikialo et Jean-Paul Engélibert, le lexique spécifique de cette langue d'entreprise « surréalise » la nécessité de l'efficacité, et « sous-réalise<sup>181</sup> » le vécu humain affectif dans le lieu de travail comme lieu de sociabilité, qui est précisément ce pour quoi elle ne dispose d'aucun lexique.

*Central* raconte en effet comment un cadre devient écrivain pour contrer une initiative émanant de la direction des Ressources humaines : procéder à la description de son propre emploi, à l'aide d'un formulaire normalisé, et d'un Glossaire des verbes. Or, cette demande est particulièrement mal vécue. Le vocabulaire qui émerge traduit une souffrance maximale : le narrateur parle de « la dissection de notre métier<sup>182</sup> » et accuse « ceux qui, comme des violeurs de

---

<sup>174</sup> C, p. 47

<sup>175</sup> TINA : « There is no alternative ». Cette phrase attribuée à Margaret Thatcher est l'un des axiomes qui sous-tendent la « LAMEN », la langue du management et de l'économie à l'ère néolibérale, à laquelle la langue littéraire est une forme de résistance : c'est ce que montrent les études réunies par Corinne Grenouillet et Catherine Vuillermot-Febvret, *La langue du management et de l'économie à l'ère néolibérale* (op. cit.).

<sup>176</sup> Thierry Beinstingel, « La sauvagerie du travail à l'œuvre », *La Licorne*, Poitiers, PUR, « Dire le travail : fiction et témoignage depuis 1980 », n° 103, p. 60-61.

<sup>177</sup> C, p. 78

<sup>178</sup> C, p. 47.

<sup>179</sup> C, p. 46.

<sup>180</sup> Jean-Paul Engélibert, « Que faire du novlangue dans l'entreprise ? Quelques exemples contemporains (Beinstingel, Caligaris, Kuperman, Massera) », *Raison publique, Le Travail sans fin. Discours et représentations à l'œuvre*, n° 15, PUR, dossier coordonné par Sylvie Serveso, automne 2011, p. 54.

<sup>181</sup> Stéphane Bikialo et Jean-Paul Engélibert, préface au dossier « Dire le travail : fiction et témoignage depuis 1980 », *La Licorne*, n° 103, op. cit, p. 27-38.

<sup>182</sup> C, p. 47

tête », sans prolonger davantage la phrase. Les salariés sont « phagocytés, avalés, digérés<sup>183</sup> ». Dans la métaphore du viol, de l'amputation, de la dissection, on voit que l'entreprise atteint l'intériorité du salarié. Le ventre est le lieu du corps, avec la tête, où l'agression se fait ressentir : « ces "riens" ressentis profondément, viscéralement, mal au ventre parfois, malaise des dimanches après-midi<sup>184</sup> ». Cette douleur récurrente, sans mots, est précisément ce qui alerte le salarié, et c'est dans la continuité de cette sensation de douleur physique qu'émerge le projet d'écriture :

Tuer son propre visage.

Jurer d'écrire un jour avec la même puissance des verbes sans sujet...<sup>185</sup>

Ce cadre entre littéralement en « résistance » et inaugure une série de personnages dont les « tentatives de réappropriation de soi passent majoritairement par la langue, que l'entreprise cherche d'abord à rationaliser<sup>186</sup> », comme l'explique Aurore Labadie. De ce fait, depuis *Central* jusqu'à *Faux nègres*, toute l'œuvre se présente comme une mimésis du flux de conscience autonome d'un personnage qui pense en première personne, et cela quand bien même la présence pronomiale du « Je » disparaît, comme dans *Central*, puisque le narrateur récupère le programme d'écriture imposé par l'entreprise pour la penser malgré elle, et dans *Composants*, écrit tout entier du point de vue de l'intérimaire qui repense toute sa vie à l'occasion d'une tâche malaisée à achever. Le dispositif narratif change avec *CV roman* qui fait varier les origines énonciatives et se dirige donc vers le genre dramatique, puisque des « acteurs » différents prennent la parole tour à tour<sup>187</sup>. Les différents paradigmes se dévoilent alors les uns les autres, par juxtaposition et contraste. *Faux nègres* n'est plus un roman d'entreprise mais transfère la réflexion sur la langue au terrain politique : il instruit le procès de la langue d'extrême-droite, mais scrute aussi en les impensés de la langue maternelle. C'est pourquoi tantôt l'énonciateur est un « nous », renvoyant à une opinion publique bien difficile à cerner, tantôt le lecteur est placé du point de vue de « Pierre », journaliste improvisé et centre de conscience en troisième personne. D'autres chapitres supposent encore d'autres acteurs, d'autres origines énonciatives. Le mode de dévoilement reste donc la confrontation des différentes voix. Toute l'œuvre du romancier paraît s'organiser, en renouvelant ses modes de dévoilement, depuis le trauma initial de la langue d'entreprise.

---

<sup>183</sup> C, *ibid.*

<sup>184</sup> C, p. 44. Cette somatisation du salarié semble être une constante : Aurore Labadie (*Le roman d'entreprise français au tournant du XXI<sup>e</sup> siècle, op. cit.*) en repère les modalités chez Nicole Caligaris, Laurent Quintreau, Eric Reinhardt, Tatiana Arfel, p. 91 et suivantes. Sonya Florey (*L'engagement littéraire à l'ère néolibérale, op. cit.*) insiste sur la traduction « viscérale » de l'angoisse, p. 139. Les deux auteures accordent la même attention au suicide sur le lieu de travail. Thierry Beinstingel aborde cette question dans un roman en dehors de notre corpus, *Retour aux mots sauvages*, Paris, Fayard, 2010.

<sup>185</sup> C, p. 49

<sup>186</sup> Aurore Labadie, *ibid.*, p. 138.

<sup>187</sup> Comme Sylvie Patron le préconise dans sa conclusion à son essai *Le Narrateur. Introduction à la théorie narrative*, nous nous en remettons aux indices d'énonciation. Dans *CV roman* et *Faux nègres*, rien ne renvoie à la présence d'un narrateur, ou plutôt, chaque chapitre a son narrateur, comme un monologue au théâtre à son énonciateur. *CV roman* et *Faux nègres* sont des formes limites. Sylvie Patron, *Le narrateur. Introduction à la théorie narrative, op. cit.*

Quel que soit le modèle énonciatif et narratif choisi, l'influence mortifère de la langue d'entreprise est soulignée. Elle oblige les salariés à privilégier la rentabilité au détriment de la qualité, si bien que le travail crée du stress, ou même tue. *Central* n'évoque pas de suicide, mais la fuite éperdue de ceux qui peuvent partir en préretraite : ceux-là s'en vont sans demander leur reste :

Partis en courant. Tous. De peur d'être rappelés. N'avoir plus donné signe de vie. Une vie au travail rayée. Biffée.<sup>188</sup>

Dans *CV roman*, « L'un », le conseiller chargé de piloter les reconversions des salariés licenciés des carrières Catalgironne, se trouve presque mal face à « l'autre », le salarié convoqué un dimanche, devant l'impossibilité qui lui est faite, en raison de critères de rentabilité, d'offrir un véritable accompagnement. Même le ministre, dans ce roman, paraît souffrir de l'inconsistance des mesures et des discours qu'il tient.

L'entreprise met à mal l'identité propre. « Tuer son propre visage<sup>189</sup> », qui semble faire référence aux réflexions d'Emmanuel Levinas, réunies sous le titre *Altérité et transcendance*, a été reconnu par Sonya Florey<sup>190</sup> comme l'emblème de la déshumanisation à l'œuvre dans l'entreprise. Mais la souffrance provient aussi de ce que l'entreprise en réorganisation ne donne pas de travail et fait vivre au salarié son caractère surnuméraire : un évidemment douloureux de l'identité se produit aussi de cette façon, et peut être éclairé par ce que Sigmund Freud, dans *Malaise dans la civilisation*, disait du travail : cette activité est sans conteste celle qui ancre le plus fortement l'être humain dans la réalité, celle de la matière, et celle de la communauté humaine. Il souligne que « la possibilité de transférer sur le travail et sur les relations humaines liées à lui une forte proportion de composantes libidinales – narcissiques, agressives, et même érotiques » répond au besoin qu'éprouve l'homme de justifier son existence en société<sup>191</sup>. En faisant comprendre au salarié son inutilité, l'entreprise fait surgir une souffrance inédite : ne pas travailler est le nouveau supplice<sup>192</sup>.

L'écrivain naît donc de cette confrontation violente avec une langue qui prétend décrire à sa place son monde perçu. Jusqu'à *Faux nègres*, ses romans travaillent cette question.

### 1.1.2.2. Jean Rolin : le masque révolutionnaire

« Funèbre », c'est avec cet adjectif que Jean Rolin décrit aux journalistes de *La Femelle du Requin* la façon dont son groupe politique envisageait la révolution en mai 1968, « première étape d'un affrontement de classe sanglant » selon eux<sup>193</sup>. De fait *L'Organisation* semble raconter une suite de rites sacrificiels, où les jeunes bourgeois sont sommés de s'humilier pour être

<sup>188</sup> C, p. 161.

<sup>189</sup> C, p 48-49. Emmanuel Levinas, *Altérité et transcendance*, 1967-1989, préface de Pierre Hayat, Biblio Essais, 1995

<sup>190</sup> Sonya Florey, *L'engagement littéraire à l'ère néolibérale*, op. cit., p. 150.

<sup>191</sup> Sigmund Freud, *Malaise dans la civilisation* [1930], Points-Essais, 2010, p. 70, note de bas de page.

<sup>192</sup> C, p. 135

<sup>193</sup> J.L Bertini, S. Nicolino et L. Roux, « Le chœur du prolétariat défait. Entretien avec Jean Rolin », *La Femelle du requin*, n° 29, été 2007, p. 22.

« prolétariés ». Ils sont confiés à des militants issus du « peuple » tous plus grotesques les uns que les autres et sont obligés d'oublier leurs propres goûts : leur sens de la prose en rédigeant des tracts ineptes sur le fond et la forme, leurs goûts artistiques – ils vont voir *Pierrot le Fou* en dépit des recommandations du parti – et même le type de femme qu'ils doivent aimer : une révolutionnaire dure à la tâche qui méprise les sophistications de la séduction et possède « de belles mains d'homme<sup>194</sup> ». Dès les premières heures de militantisme, Mélanie Lamarre note que le doute et la contestation semblent empêcher une adhésion totalement convaincue, et *L'Organisation*, avec, dans notre corpus *L'Explosion de la durite* sont l'occasion d'un retour sur le passé militant et l'aveuglement idéologique.

Dans *L'Explosion de la durite*, les péroraisons politiques sont adossées à l'intention de séduire :

Dans l'ensemble le jeune expatrié brillait surtout par ses qualités sportives. Quant à moi, dans la mesure où j'en étais complètement dépourvu, je m'efforçais de compenser ce handicap en tenant des discours radicaux, qui me faisaient apparaître à peu de frais comme un intellectuel, présumant que sur ce terrain je n'aurais aucun mal à triompher de mes rivaux, les jeunes gens sportifs, et que peut-être, parmi les jeunes filles américaines ou belges que je convoitais, certaines seraient agréablement surprises par de tels prodiges d'éloquence. Car si les propos que je proférais, dans un continuel et sans doute exaspérant verbiage, étaient de nature à les choquer, (...) il était manifeste que je ne déployais de tels efforts que pour leur plaire, même à rebours, et en aucun cas pour les convaincre. (...) Ces exercices avaient leurs bons côtés, dans la mesure où ils m'amenaient à acquérir quelques connaissances positives de l'art africain, et à développer un goût non affecté pour la statuaire du Bénin ou d'Ife (mais il est indéniable qu'à tout cela j'aurais préféré baiser)<sup>195</sup>»

Ce qui frappe dans ce passage, c'est, à travers l'ironie, le partage qu'opère le narrateur entre ce qui est feint et ce qui est sincère. Or, ce qui est vrai, c'est le désir d'être aimé (ainsi que l'amour de l'art), et ce qui est feint, c'est l'ardeur révolutionnaire, qui dans cette recomposition mémorielle, apparaît dès l'origine, à savoir les bords de la piscine, comme un simulacre insincère destiné à masquer la haine de soi ou la honte par rapport aux « jeunes gens sportifs<sup>196</sup> ». *L'Organisation* égrène les tentatives de séductions qui échouent<sup>197</sup>, si bien qu'aux doutes du militant<sup>198</sup> s'ajoute une blessure narcissique considérable, décelable à travers la dérision qui marque le discours sur soi. Cette attitude du séducteur à la fois ravi, vaguement ridicule et jamais convaincant ponctue l'œuvre, comme nous avons vu dans ce portrait hétérographique qui prend

<sup>194</sup> *O*, p. 44-45.

<sup>195</sup> *ED*, p. 29-30

<sup>196</sup> René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Grasset, 1961. Il ne serait pas très difficile de retrouver le mécanisme de la médiation triangulaire : on déteste ce qu'on ne peut égaler.

<sup>197</sup> Le narrateur échoue à séduire Suzanne (p. 43) et découvre par inadvertance qu'elle le juge « imbaisable » p. 70. P. 76, sa fanfaronnade dans un commissariat pour impressionner une jeune femme est sans effet, et p. 67, « je tentai sans succès de séduire la photographe, qui n'était pas des nôtres et dont la sophistication, prohibée dans nos rangs, me plaisait. »

<sup>198</sup> Mélanie Lamarre, dans « Ivresse et militantisme : Olivier Rolin, Jean Rolin, Jean-Pierre Le Dantec », (art. cité.) a montré la distance critique qui affecte le narrateur dès le début de son action militante, à la différence d'Olivier Rolin, son frère, et Le Dantec.

forme aux yeux du lecteur au fil des récits, et retentit régulièrement comme un écho lointain de l'amertume initiale. Dans *L'Organisation* puis dans *L'Explosion de la durite*, l'engagement révolutionnaire est donc un masque qui recouvre des fêlures intimes, pour un narrateur qui à cet âge, n'est pas parvenu à ce que René Girard appelle l'authenticité<sup>199</sup>. C'est la souffrance due à une libido insatisfaite qui permet à la pointe du réel de percer cette couche fictionnelle et dans *L'Organisation* c'est la lecture d'un essai de Wilhelm Reich qui paraît le moyen de formuler ce non-dit. Le narrateur, intéressé par cette lecture, note alors que l'amour et la sexualité sont absolument exclus de la pensée révolutionnaire, ce qui peut étonner pour un mouvement obsédé par le bonheur des masses, dont l'ascétisme mortifère apparaît plus clairement. Il fait ainsi émerger un argument indiquant dans quel aperçu tronqué de la réalité se complaît le discours révolutionnaire. La sexualité fonctionne dans les récits de Jean Rolin, particulièrement quand elle est rapportée à ses complexes d'adolescents, comme le rappel de la réalité, une réalité organique, psychique, contre une construction théorique. Quand émerge la souffrance qu'elle induit, le discours révolutionnaire, qui place tout de même le bonheur à son horizon, est renvoyé à son incapacité de prendre en charge la souffrance intime.

Que l'engagement révolutionnaire n'est que le symptôme d'une névrose qui consiste à être incapable de supporter le monde tel qu'il est, émerge dans *L'Organisation* et *L'Explosion de la durite*. Dans *L'Organisation*, c'est alors qu'il subit une violente déception sentimentale que le narrateur évoque « toutes les raisons » qu'il avait « de détester le monde<sup>200</sup> ». *L'Explosion de la durite* présente aussi l'engagement comme une névrose : de simple « posture » ou « fantaisie », il devient « le cadre tyrannique d'une existence<sup>201</sup> ».

*L'Organisation* et *L'Explosion de la durite* sont proposés au lecteur comme des romans. Cela peut surprendre étant donné l'apparence autobiographique de l'un, autobiographique et documentaire de l'autre. Or, comme le rappelle Anne Sennhauser, la dynamique romanesque est toujours en surimpression du récit chez Jean Rolin<sup>202</sup>. Par ailleurs nous avons vu comment le narrateur construit son portrait à l'aide d'éléments dans une relation ambiguë au vrai. Le récit du réel que sont avant tout *L'Organisation* et *L'Explosion de la durite* prend alors appui sur le roman

---

<sup>199</sup> René Girard, *ibid.* Pour le narrateur de *L'Organisation*, c'est le désir révolutionnaire qui n'est pas authentique et qui pourrait correspondre à ce que René Girard appelle « le désir métaphysique » (en particulier, ch. III, « Les métamorphoses du désir ») et l'essayiste en souligne le caractère totalitaire, p. 99. La trajectoire du héros romanesque lui apprend à se libérer de ce désir, dans l'acceptation de ce qu'il est, de ce que sont les autres et le monde, en renonçant à l'orgueilleuse idée de la singularité. De ce point de vue, *L'Organisation* est bien un roman : comme le souligne René Girard, le héros libéré de l'illusion métaphysique accède enfin à la réalité, et c'est souvent en termes religieux, chrétiens, que s'exprime cette réconciliation avec le réel et cette « *epochè* phénoménologique », p. 299. Or *L'Organisation* se termine avec une curieuse scène de quasi apparition mariale, motif que reprendra un récit, *Quasi-apparition de la Vierge à Chilly-Mazarin*, paru dans la revue *Les Cahiers de l'Ecole de Blois*, n° 10, mars 2012, p. 105. L'apparition de la femme au tchador dans *Zones*, déjà signalée, peut aussi être lue de cette façon.

<sup>200</sup> *O*, p. 43.

<sup>201</sup> *ED*, p. 28

<sup>202</sup> Anne Sennhauser, *Devenirs du romanesque au début du XXI<sup>e</sup> siècle. Les écritures aventureuses de Jean Échenoz, Jean Rolin et Patrick Deville*, *op.cit.*, p. 82 et suivantes.

et sa liberté de reconfiguration pour revenir, avec le « je » hétérographique dans le rôle de la pointe chercheuse, sur cette tension entre adhésion révolutionnaire et fêlure intime, dont la seconde serait le vrai de l'autre<sup>203</sup>.

### 1.1.2.3. Emmanuel Carrère : le « monde-tombe »

Chez Emmanuel Carrère, l'expression de la douleur morale prend des accents d'une intensité accentuée par les « percepts » narratifs qui en sont proposés au lecteur. Deux histoires à glacer le sang traversent son œuvre de façon récurrente : l'enfant qui se réveille d'une anesthésie sourd, aveugle, muet et paralysé, et le cauchemar du transsibérien. La première apparaît pour la première fois dans *Je suis vivant et vous êtes mort*, et le narrateur raconte les réactions horrifiées de Philip K. Dick, qui

resta tout l'après-midi les yeux fixes, écarquillés par l'épouvante. Jamais rien ne lui avait fait si mal<sup>204</sup>.

La même histoire est reprise dans *La Classe de neige*, avec un usage narratif bien différent : racontée par le père de Nicolas à son fils pour l'inciter à la vigilance vis-à-vis de prétendus voleurs d'organes, cette histoire sème l'épouvante dans l'imaginaire de ce dernier. Enfin, dans *Le Royaume*, cette histoire apparaît une troisième fois. Et curieusement, l'histoire a encore une autre origine<sup>205</sup> :

Un matin j'arrive à ma séance – de psychanalyse – après avoir lu dans *Libération* un bref article qui m'a plus que frappé – littéralement dévasté. [Le narrateur résume l'article.] Je commence d'une voix tremblante des phrases que je n'achève pas, un énorme sanglot gonfle sous mon plexus solaire, roule, éclate, et je me mets à pleurer comme je n'ai jamais pleuré de ma vie. Je pleure, je pleure, sans pouvoir m'arrêter. Il n'y a aucune douceur dans ces pleurs, aucune consolation, aucune détente, ce sont des pleurs d'effroi et de désespoir<sup>206</sup>.

Sans rechercher à qui « appartient » cette histoire, à Philip K. Dick ou à Emmanuel Carrère, nous nous bornerons à noter à quel point elle « revient », chaque fois en installant chez son lecteur – l'auteur – une horreur durable. L'autre, celle du transsibérien, apparaît dans *Bravoure*, avant d'être reprise dans *Un roman russe*, tout au début de l'histoire : il s'agit de cette histoire du voyageur descendu dans une petite gare en Sibérie et enfermé par des paysans qui le tourmentent. La remémoration de cette histoire ne s'accompagne pas d'un débordement d'émotion comme celle de l'enfant anesthésié, mais offre plutôt l'illustration d'un thème qui obsède l'œuvre : le basculement dans une réalité qui double le monde réel, la réalité horrible de l'enfermement, laquelle a le pouvoir de réduire le monde « chaud et vivant » à une illusion. En effet, pour l'enfermé, le réel désormais, c'est le monde obscur, le monde-tombe depuis lequel personne ne

---

<sup>203</sup> Philippe Forest, *Le roman, le réel, op.cit.*, p 111-113.

<sup>204</sup> Emmanuel Carrère, *Je suis vivant et vous êtes morts*, éditions du Seuil, coll. Points, 1993, p. 348

<sup>205</sup> Dans le cas de Philip K. Dick, l'histoire était dans l'un des vieux journaux mis à disposition des patients d'un asile psychiatrique.

<sup>206</sup> LR, p. 117-118

l'entend. À l'extérieur, il n'existe plus. L'histoire de l'enfant anesthésié est peut-être plus effrayante parce que cette situation est saisie de l'extérieur, par des parents aimants qui réalisent horrifiés que leur enfant est inaccessible : celui qui parle n'est pas l'enfermé, il se projette dans l'enfermement d'un autre.

À quoi ces histoires « revenantes » et l'horreur qui leur est associée, profondément ressentie par le narrateur, peuvent-elles renvoyer ? De la même façon qu'en rapprochant *Central et CV roman*, *L'Explosion de la durite* et *L'Organisation*, on peut recomposer une sorte de « ligne de fiction » romanesque et littéraire selon laquelle se reconstruit et se donne à lire une trajectoire traumatique du narrateur, en liens indécidables avec sa personne réelle, on peut retrouver dans *Un roman russe* et *Le Royaume* les traces de l'histoire dans laquelle s'enracine le désir d'écriture et de recherche.

Dans ses romans, depuis *L'Amie du jaguar* jusqu'à *La Moustache*, Emmanuel Carrère place souvent ses personnages dans des situations limites, hésitant entre deux réalités, et cet enfermement dans un présent instable les mène au bord de la folie. Cette déstabilisation ontologique si particulière à son univers romanesque tient une grande place dans la biographie qu'il a consacrée à Philip K. Dick, *Je suis vivant et vous êtes mort*. Rapprochant cette dernière, parue en 1997, et *L'Adversaire*, Étienne Rabaté écrit par exemple :

Jean-Claude Romand a bifurqué hors du chemin normal, il s'est retrouvé dans cet autre monde, ce scénario indécidable de la non-vie, de la suspension du réel, mort pendant que les autres vivent<sup>207</sup>.

« Mort pendant que les autres vivent » : c'est la situation par exemple des personnages d'*Ubik*, de Philip K. Dick<sup>208</sup>. Nous sommes là dans une version infernale de la notion de « multivers » développée par Pierre Bayard<sup>209</sup>, car le monde second qui semble vouloir prendre possession du monde « chaud et vivant », est un monde morbide<sup>210</sup>, et ceci aussi bien dans la biographie de l'écrivain américain que dans les fictions qu'il élabore.

---

<sup>207</sup> Étienne Rabaté, « Lecture de *L'Adversaire*, d'Emmanuel Carrère : le réel en mal de fiction », dans Matteo Majorano (dir.), *Marges critiques. La prose française : lire le présent*, Bari, Editions B.A. Graphis, septembre 2002, p 128-129.

<sup>208</sup> Philip K. Dick, *Ubik*, *op. cit.*

<sup>209</sup> Pierre Bayard. *Il existe d'autres mondes*, *op. cit.* p. 29.

<sup>210</sup> Cette question de la bifurcation et du changement d'univers a été abondamment commentée dans la critique. La bifurcation uchronique, relevée et analysée avec attention par Mario Touzin, (*L'art de la bifurcation : dichotomie, mythomanie et uchronie dans l'œuvre d'Emmanuel Carrère*, Montréal, Université du Québec, 2007) par exemple dans ses rapports avec le mensonge, ne mène que vers des mondes menaçants, contre lesquels la conscience éprouve les plus grandes difficultés à se défendre. Thierry Durand, dans « L'étranger en soi » (*The french Review*, vol. 83, n°3, American Association of Teachers of French, Carbondale, Etats-Unis), compare après Jacques Derrida la conscience à un « logis intime, celui dans lequel s'ancre la certitude de parler en son nom propre », et explique que ce logis, dans les récits d'Emmanuel Carrère, est comme envahi par une parole fictionnelle incontrôlable qui la déstabilise. C'est alors tout le quotidien rassurant et familier qui est « laminé », pour reprendre le terme d'Emilie Brière (« Le laminage de l'événement et du quotidien. Quelle place pour l'individu dans *L'Adversaire* d'Emmanuel Carrère ? », revue en ligne *Temps zéro. Revue d'étude des écritures contemporaines*, n° I, 2007. URL : <http://tempszero.contemporain.info/document78> . Dernière consultation le premier février 2013). Daisy Connon peut alors montrer comme cette « inquiétante étrangeté » contamine le monde des personnages (*Subjects Not-at-home* :

Dans *Un roman russe*, l'écrivain explique par un secret familial la prégnance de ce scénario dans toute son œuvre. Voici comment l'écrivain explique la décision d'écrire ce récit: alors qu'il travaillait à la rédaction de *D'autres vies que la mienne*, il apprend qu'Hélène, sa compagne, est enceinte. Il déclare alors :

Mon projet [celui de *D'autres vies que la mienne*] n'était plus de saison. (...) Sans transposition, je me suis mis à écrire sur moi-même, sur le désastre de mes amours précédentes, sur le fantôme qui hantait ma famille et à qui j'ai voulu donner une sépulture. (...) Peu de temps après la naissance de Jeanne et, du jour au lendemain, le miracle que j'espérais sans y croire a eu lieu : le renard qui me dévorait les entrailles est parti, j'étais libre<sup>211</sup>.

Quel est ce « fantôme » qui « hantait » la famille du narrateur, ce mort pas vraiment mort? Dans *Un roman russe*, on apprend que l'événement qui va faire bifurquer le sort de la famille est survenu à la fin de la Seconde Guerre mondiale : à Bordeaux, le père de la mère du narrateur, alors Hélène Zourabichvili, disparaît, probablement exécuté par la Résistance lors d'un épisode d'épuration expéditive. Dans le récit, le narrateur, qui est donc Emmanuel Carrère, établit l'ordre des faits suivants : son grand-père, d'origine ukrainienne, émigré russe parlant plusieurs langues, a enfin trouvé un emploi digne de ses compétences pendant l'Occupation : traducteur en poste à la préfecture de Bordeaux. Une telle situation l'amenait à travailler de fait pour l'occupant. À ce titre, il a été arrêté chez lui dans des conditions peu claires – ceux qui l'ont arrêté n'ont pas été identifiés – et a disparu. L'écrivain mentionne solennellement la date de cette disparition :

... ils l'ont arrêté, fait monter avec eux dans leur traction avant et à partir de ce moment, dans l'après-midi du 10 septembre 1944, on ne l'a plus revu<sup>212</sup>.

Tout le problème est qu'il n'a pas été déclaré officiellement mort, mais disparu : ses enfants, Hélène, d'une part, et Nicolas, d'autre part, espèrent longtemps son retour. De ce fait, le grand-père devient le mort-vivant qui hante la mémoire de la famille, et l'œuvre de son petit-fils.

---

*Forms of the Uncanny in the Contemporary French Novel. Emmanuel Carrère, Marie NDiaye, Eugène Savitzkaya*, Amsterdam / New York : Rodopi, coll. Faux titre, 2010) Elle reprend d'ailleurs l'image freudienne du psychisme comme « maison ». Marie-Pascale Huglo poursuit une réflexion comparable, en parlant de l'univers mental de Nicolas, héros de *La Classe de neige*, traversé de rumeurs effrayantes (« Rumeur et récit dans *La Classe de neige* d'Emmanuel Carrère », *Le sens du récit*, Villeneuve-d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, coll. « Perspectives », 2007, pp.129-137). Nous avons donc affaire à un romancier pour qui la fiction représente un danger, en raison de son essence toujours potentiellement performative : Dominique Rabaté montre comment le désir de romanesque produit des effets cataclysmiques sur la vie des personnages, dès lors que le réel répond à leur attente. Les personnages, et en premier lieu le narrateur Emmanuel Carrère lui-même dans *Un roman russe*, se trouve comme puni de son désir qu'il arrive quelque chose à Kotelnitch, si possible d'essence romanesque, par les catastrophes qui se déchainent et l'univers de cauchemar qui s'installe (« Passages à la limite. Roman et romanesque chez Emmanuel Carrère » p 65-78, dans Matteo Majorano, *Marges critiques* n° 12, Bari, Editions B.A. Graphis, 2008). Dominique Rabaté continue sa réflexion sur ce thème dans « Est-ce que dire, c'est faire ? Écrire pour "faire effraction dans le réel" », dans Christophe Reig, Alain Romestaing et Alain Schaffner (dir.), *Le point de vue de l'adversaire*, Paris, PSN, coll. Ecrivains d'aujourd'hui, 2016). Annie Ollivier rejoint cette analyse de la façon dont le réel « répond aux attentes » du narrateur en soulignant les liens inquiétants entre littérature et réalité dans *Un roman russe* dans son article « Kotelnitch, allers et retours », *Roman 20-50*, op. cit., p. 23. La perspective d'Alain Romestaing, dans « L'Adversaire d'Emmanuel Carrère : transgression des limites, limites de la transgression » (*Romanica Silesiana*, N° 5, 2010, pp. 180-194) aboutit à montrer comment l'irruption du « monde-tombe » mine le langage du monde vrai.

<sup>211</sup> *AVM*, p. 321-322.

<sup>212</sup> *RR*, p. 138.



Ce pouvoir de nuisance d'une figure familiale qui, littéralement, n'a pas de tombeau et n'est pas enfermée, l'écrivain l'illustre par la prosopopée qu'il inclut dans la dernière partie du livre, en forme de lettre adressée à sa mère : il y fait parler son grand-père, associé ici par le pronom « nous » à sa mère, Hélène, persistant dans son refus de parler : « nous serons toujours là, ta mère et moi, avec notre malheur, pour t'écraser ». À cette puissance du mort-vivant, il termine en opposant le pouvoir du récit : « Je n'ai pas sauté par la fenêtre. J'ai écrit ce livre<sup>213</sup> ». L'extrait cité plus haut montre l'efficacité performative de l'écriture dans ce cas. On peut admettre qu'une telle organisation signifiante autour de l'histoire du grand-père relève de la « ligne de fiction » lacanienne<sup>214</sup>. Cela n'invalide pas le propos : cette reprise de contrôle du mythe ou de la névrose par le récit se nomme d'ailleurs *Un roman russe* : on peut raisonnablement parier que la reconstruction fictionnelle comme moyen de « revenir sur le réel » et de dépasser l'événement<sup>215</sup> est assumée par cet écrivain familier de la psychanalyse. C'est Kotelnitch, lieu où est détenu le prisonnier hongrois, mais aussi contigu à une terre jadis possédée par les aïeux de la mère du narrateur, qui sera le lieu de la reprise de contrôle. Par analogie avec la situation du hongrois, le narrateur peut en effet affirmer : « Kotelnitch, pour moi, c'est là où on séjourne quand on a disparu<sup>216</sup> ». Le tournage du documentaire *Le Retour du soldat*, puis de *Retour à Kotelnitch*, sera, comme l'analyse Fabien Gris, « une réflexion sur les manières de figurer un réel qu'on peine à appréhender et à maîtriser<sup>217</sup>. »

<sup>213</sup> Par ailleurs, cet aspect infernal de la mémoire familiale paraît redoublé par l'*hubris* de l'écrivain dans certaines situations. C'est également l'un des axes d'étude de Fabien Gris (« Emmanuel au carré. *Un roman russe* ou l'écriture des retours », art. cité.)

<sup>214</sup> Jacques Lecarme en rappelle l'importance autofictionnelle dans « Origine et évolution de la notion d'autofiction », art. cité, p. 13.

<sup>215</sup> Ces lignes renvoient au fait au rôle qu'attribue Philippe Forest à la fiction : « revenir sur le réel », *Le roman, le réel*, op.cit., pp. 93-94

<sup>216</sup> RR, p. 71.

<sup>217</sup> Fabien Gris, *Images et imaginaires cinématographiques dans le récit français (de la fin des années 1970 à nos jours)*, thèse de littérature française, dirigée par Jean-Bernard Vray, Université Jean Monnet - Saint-Étienne, soutenue le 19/11/2012, 1 vol, p. 495. Aussi bien dans son article pour la revue *Roman 20-50* (art. cité) que dans sa thèse, Fabien Gris met en tension cette volonté de contrôler une sorte de mythe familial malfaisant, et l'*hubris* qui caractérise l'écrivain dans *Un roman russe*, comme s'il voulait expérimenter les deux versants de la parole performative : écrire pour contrôler et apaiser (ce qu'il accomplit également dans *D'autres vies que la mienne*, parlant de la mort des deux Juliette dans un souci explicite d'apaisement de la mémoire familiale : nous renvoyons ici à l'étude d'Estelle Mouton-Rovira, « Figures de lecteurs et programmes de lecture. », *Roman 20-50*, (op. cit), p. 59.); écrire pour à son tour intervenir dans le réel, ce qui se produit à travers la nouvelle *L'Usage du Monde*, puis dans le souhait que quelque chose de romanesque arrive à Kotelnicht, souhait qui se trouve accompli de façon exponentielle par l'assassinat d'Ania, qu'il commente de cette façon : « Sa mort violente, que je devine atroce, me remplit non de tristesse, mais d'horreur. Et le noyau de cette horreur, c'est la façon dont le réel, pour la deuxième fois en quelques mois, répond à mon attente », *Un roman russe*, p. 349. L'écrivain semble alors se mettre dans la même situation « ordalique » que Jean-Claude Romand (*Ad*, p. 146). Chez Emmanuel Carrère, le mot « ordalie » est employé au sens d'attente quand le personnage a le sentiment qu'il ne peut plus intervenir pour empêcher une vérité effrayante de venir détruire l'univers d'illusion rassurante qu'il a construit : Philip K. Dick dans *JVVM*, (op. cit., p. 6), Frédérique dans le roman *Hors d'atteinte* (Emmanuel Carrère, *Hors d'atteinte*, Folio n° 2116). Il s'agit de s'en remettre au destin, et en accepter toutes les conséquences, y compris les plus terribles, comme le veut la dénotation du mot « ordalie », définie dans le Robert (1992) comme « épreuve judiciaire ».

On peut encore trouver d'autres traces dans l'œuvre de moments de désarroi violent, notamment dans *Limonov*, où le narrateur revient sur son mélancolique retour de coopération, où son comportement fait affleurer tous les signes du « narcissisme de mort » que décrit André Green<sup>218</sup>, dans le moment même où au contraire Limonov débordant de vie est la vedette des Bains-Douches et de *L'Idiot international* ; *Le Royaume*, avec la partie « Une crise », adosse la perte de soi dans la foi à un violent désespoir, auquel renvoie le sémantisme du titre ; et vers la fin du récit, il évoque des moments de dépression tels que l'image que l'on a de soi est alors une « fenêtre ouverte sur l'enfer<sup>219</sup> ». Comme tous les autres récits, *Le Royaume* ouvre sur le moment de son écriture, et l'on perçoit un narrateur pour qui les affres de la détestation de soi sont passées, mais qui écrit avec ce passé en mémoire, et qui, par contraste, fait chatoyer plus vivement le bonheur présent, peut-être précaire, de l'écriture. *L'Adversaire* au contraire renvoie à un narrateur obsédé par l'inquiétude d'écrire précisément sur Jean-Claude Romand, dans la peur d'être confondu avec son sujet même, ce que laisse entrevoir le parallélisme créé par l'incipit.

### Conclusion

Les trois œuvres présentent donc la particularité d'être adossées à ces souvenirs traumatiques et d'être écrites en quelque sorte depuis la douleur. De plus, dans tous les cas, l'angoisse est due à la confrontation avec une version à la fois autoritaire, visiblement mensongère et morbide du réel. Dévaluation désastreuse du moi dans l'entreprise, déni du réel dans la construction idéologique d'extrême-gauche, interdit familial sous le signe du « Never explain, never complain<sup>220</sup> », les trois narrateurs ont affronté une situation où leurs perceptions propres n'étaient pas prises en compte.

En effet, la douleur, qui attire l'attention sur la vie psychique, est aussi le moyen de se ré-ancrer en soi, comme l'atteste la phrase déjà signalée, et que l'écrivain a empruntée à Fritz Zorn : « *"partout où ça fait mal, c'est moi"*<sup>221</sup> ». La douleur est cette expérience dont Hannah Arendt souligne le caractère si *privé* qu'elle en est incommunicable<sup>222</sup>. D'ailleurs, le romancier et la philosophe formulent alors des analyses voisines : c'est en passant dans l'espace public, par la

<sup>218</sup> André Green, *Narcissisme de vie, narcissisme de mort*, Paris, Les Editions de Minuit, 1983, préface, p. 22-23. L'auteur parle d'une « pétrification du moi » qui vise « l'anesthésie et l'inertie dans la mort psychique », dans une « mimésis du non-désir ».

<sup>219</sup> *LR*, p. 432

<sup>220</sup> C'est la formule employée pour définir l'attitude des parents tant d'Hélène, l'épouse, que du narrateur, dans un milieu social où parler de ses affects est une faute comportementale. *AVM*, p. 228

<sup>221</sup> *AVM*, p. 277. Le récit de Fritz Zorn est *Mars*, Paris, Gallimard, 1980 pour la traduction française, [1975]. Sa phrase est citée en caractères italiques.

<sup>222</sup> Hannah Arendt, *Condition de l'homme moderne*, Paris, Pocket, coll. Agora, 1983 [Calmann Levy, 1961], p. 90. La philosophe essaie d'exprimer alors ce que signifie exactement le mot « privé », en opposition à « public » ; son propos rejoint d'autant mieux celui de Carrère qu'elle évoque la plénitude qui résulte de la vie publique, laquelle amène la reconnaissance de la collectivité, alors qu'elle prend le mot « privé » dans son acception stricte, être privé de contact avec les autres.

communication et le partage, que la souffrance trouve un premier apaisement, nulle souffrance n'étant plus obsédante et destructrice que la souffrance *tue*<sup>223</sup>. Cette réflexion fait écho, chez Thierry Beinstingel, à la découverte dans la surprise de la douleur littéralement inouïe du désœuvrement au travail. On voit par là que la souffrance n'est pas l'exact antonyme du bonheur : le bonheur ne devient une question que dès lors qu'il est perdu. La souffrance, parce qu'elle est lancinante, renvoie incessamment à soi. Cette phrase reprise par Emmanuel Carrère, « Partout où ça fait mal, c'est moi », intervient dans un passage où l'écrivain réfléchit à la façon dont la douleur force en quelque sorte le passage vers la surface de la conscience : le langage du corps se substitue au langage tout court : c'est le cancer de Fritz Zorn, ou le renard dont le narrateur dit, en souvenir d'un conte spartiate, qu'il lui ronge les entrailles<sup>224</sup>. Ce sont encore les maux de ventre<sup>225</sup> qui précèdent le retour au travail le lundi chez Thierry Beinstingel. Non verbale, ancrée dans le corps, la souffrance rend impossible le déni et oblige à l'attention : elle est la voix du réel, à travers les brumes lexicales que répand l'idéologie. Pour reprendre la terminologie de Merleau-Ponty, elle est l'élément du paysage mental qui oblige à reconfigurer tout le reste, le détail ( ! ) qui ne s'emboîte pas, la donnée qui invalide l'équation proposée comme solution, ce qu'Edgar Morin, dans *Introduction à la pensée complexe*, appelle « un bruit<sup>226</sup> » dans l'information organisée par un système d'idées.

---

<sup>223</sup> Emmanuel Carrère développe dans *AVM* l'hypothèse que le cancer permet d'extérioriser une souffrance intime jamais exprimée. C'est la thèse de Fritz Zorn dans *Mars*. Par ailleurs, le roman d'entreprise, qui aborde le suicide au travail, souligne le même problème: cette souffrance est tue. *AVM*, pp. 152-157, puis p. 277.

<sup>224</sup> *AVM*, p. 135.

<sup>225</sup> *C*, p. 44

<sup>226</sup> Edgar Morin, *Introduction à la pensée complexe*, *op. cit.*, pp. 20 et 44. Edgar Morin utilise lui-même le mot « bruit » entre guillemets, car il l'emprunte à la théorie de l'information de von Foerster.

### 1.1.3. Les mots de l'autorité fictive

Chez les trois narrateurs confrontés à un discours autoritaire confisquant leurs perceptions propres, se développe en réaction une pensée analytique et critique, attentive aux mots et à leur rapport avec la situation qu'ils prétendent décrire. Car si la souffrance psychique constitue une alerte, l'emploi des mots en constitue une seconde. Les mots, soudain, *étonnent*, et de l'étonnement, on passe à la réflexion<sup>227</sup>. Jean Rolin et Thierry Beinstingel se mettent à entendre des mots employés de façon inusitée, et à s'interroger sur le décalage entre le sens avec lequel eux les emploient, et le sens avec lequel ils les entendent employer. Emmanuel Carrère, lui, va en quelque sorte transférer le déni du réel de la situation familiale à la situation politique de l'URSS, avec laquelle il est familier en raison de la spécialisation universitaire de sa mère. Descendante d'un Russe blanc arrivé en France pour fuir la Révolution – le grand-père géorgien disparu à Bordeaux –, on peut penser que Mme Carrère d'Encausse, portée selon son fils à masquer l'histoire familiale, a cependant été particulièrement attentive à démonter la façon dont le discours officiel soviétique corrige sans cesse la réalité. *Le Déroit de Behring*, essai sur l'uchronie, est alors l'occasion d'une observation sur la façon dont une organisation politique impose une version quasiment uchronique par rapport aux événements réellement survenus : le totalitarisme est pourvoyeur de fiction par sa propension à réécrire l'histoire dans le temps même de son déroulement. Chacun des trois écrivains, dans son domaine d'exploration spécifique, étudie la façon dont les mots peuvent être utilisés pour faire violence. L'expérience qu'ils décrivent alors ressemble à celle que Philippe Dufour rapporte dans *La pensée romanesque du langage* : les émigrés aristocrates, à leur retour en France sous l'Empire, découvrent avec étonnement que les mots ont changé de sens. « Voilà emporté le rêve classique d'une langue stabilisée<sup>228</sup> », conclut le théoricien. Les écrivains dont nous étudions la pensée mentionnent une expérience similaire dans le monde d'aujourd'hui : les mondes linguistiques et lexicaux abritent des mots dont le sens a muté. Plus exactement, un monde rhétorique figé a dévoré celui de la pensée, et impose sa

---

<sup>227</sup> Michaël Edwards (*De l'émerveillement*, Fayard, 2008) et Marie-Hélène Boblet (*Terres promises. Émerveillement et récit au XXe siècle. Alain Fournier, Breton, Gracq, Germain, op.cit.*), dans des essais au titre comprenant tous les deux le mot « émerveillement », font valoir sa valeur d'impulsion cognitive.

<sup>228</sup> Philippe Dufour, *La pensée romanesque du langage*, Paris, éditions du Seuil, coll. Poétique, 2004. Dans l'introduction, pp 7-13, Philippe Dufour explique par exemple que les émigrés de retour en France entendent utiliser le mot « vertu » pour des actions de violence innommables, ou encore le mot « liberté ». Il cite par exemple Jean-François de La Harpe qui écrit : « tous les mots essentiels de la langue sont aujourd'hui en sens inverse ».

Terreur, pour reprendre les termes de Bruno Clément<sup>229</sup>. Thierry Beinstingel, nous l'avons dit, fait état de la stupeur des salariés lors de l'irruption de cette langue étrange. Jean Rolin montre les réticences et le malaise du jeune révolutionnaire face aux principes énoncés par les cadres de la gauche prolétarienne. Chez Emmanuel Carrère, le problème est un peu différent dans la mesure où le déni familial n'a pas de langue : la personne du grand-père est simplement exclue de la conversation. L'apparence lisse qui est ainsi donnée à la réalité est muette. Aussi l'analyse se déporte-t-elle sur la puissance fictionnelle de la dictature soviétique, qui est au contraire éminemment bavarde. Parler de l'URSS, c'est de toute façon parler de la famille, puisque l'histoire politique a déterminé l'histoire familiale, en poussant à l'émigration la branche maternelle. Une réflexion sur ce sujet apparaît donc, essaimée dans *Le Détroit de Behring*, et, dans notre corpus, *Limonov* et *Le Royaume*. Le masque que le langage appose sur la réalité est donc abordé par le prisme politique, profondément lié à l'histoire familiale.

Les trois auteurs développent donc, de façon occasionnelle et aléatoire, mais cohérente, une réflexion sur ces langues qui naissent au cœur des idéologies et transportent avec elles une vision du monde unifiée, cohérente et fictionnelle, « LAMEN », ou langue du marxisme-léninisme, ou toute langue qui « porte un projet idéologique<sup>230</sup> ». Ce faisant, ils rejoignent les observateurs, philologues, historiens, philosophes, qui observent comment la langue, et l'idée qu'elle porte, peut devenir une sorte de sorcière colonisant la conscience humaine de façon à lui faire trouver juste l'injustifiable, et opérant le retournement de sens constaté par les émigrés dont parlait Philippe Dufour. La démarche commune aux trois auteurs est donc de dénaturiser ce qui est surnaturalisé par cette sorte d'opération magique ou de prise de pouvoir de l'esprit par les mots, opération que décrit Edgar Morin de façon étonnante dans le quatrième volume de *La Méthode*. Pour lui, les idées deviennent des êtres autonomes, nourries de l'énergie psychique des hommes qui les possèdent et qu'elles possèdent<sup>231</sup>. L'analyse du lexique s'apparente alors à une entreprise de désenchantement.

### 1.1.3.1. Thierry Beinstingel : la méthode de Viktor Klemperer

Chez Thierry Beinstingel, on voit se former, au fil des observations, une réflexion philologique qui a été comparée à celle de Viktor Klemperer dans *LTI, la langue du IIIe Reich*<sup>232</sup>, ou encore *1984*, de George Orwell. Chantal Michel et Sonya Florey s'appuient sur les pages de

---

<sup>229</sup> Bruno Clément, « Le langage et la terreur », dans Catherine Brun et Alain Schaffner, (dir.), *Des écritures engagées aux écritures impliquées : littérature française XX-XXI<sup>e</sup> siècle*, Paris, EUD, 2015, p. 100.

<sup>230</sup> Corinne Grenouillet et Catherine Vuillermot-Febvet, (dir), *La langue du management et de l'économie à l'ère néolibérale, (op.cit.)*, p. 9.

<sup>231</sup> Edgar Morin, *La méthode. 4. Les idées. Leurs habitat, leur vie, mœurs, leur organisation*, Paris, éditions du Seuil, coll. Points Essais, 1991. Edgar Morin consacre un chapitre à la « noosphère », où, comme Karl Popper, il reconnaît un mode d'être spécifique aux idées, des « êtres d'esprit », p. 165 et p. 179.

<sup>232</sup> Viktor Klemperer, *LTI, La langue du IIIe Reich. Carnets d'un philologue*, Paris, Albin Michel, Pocket, coll. Agora, 1996 [Leipzig, Reclam Verlag, 1975].

*Central*<sup>233</sup> où le cadre qui deviendra écrivain assiste inquiet à l'émergence du vocabulaire guerrier que porte avec lui le paradigme libéral du passage à la concurrence, et celles de *CV roman* où devenu conseiller en mobilité, il expérimente la fascination qu'une telle langue peut exercer sur ceux qui sont amenés professionnellement à s'en servir, lui-même en premier lieu<sup>234</sup>. Or, dans leur préface, Christine Quéffélec et Merete Stistrup notent que l'auteur des *Carnets d'un philologue* rapporte «une fascination *esthétique*, agissant comme une langue qui poétise et pense à ta place<sup>235</sup>». Chantal Michel, dans un article du même ouvrage, note par exemple à propos de *CV roman* que la complexification apparente de la langue à l'aide de sigles est l'un des procédés qu'utilise le pouvoir, selon Klemperer, pour déployer un savoir illusoire, opaque, comme s'il détenait une compétence mystérieuse<sup>236</sup> qui impressionne. Il peut s'agir aussi de créer un miroitement séducteur, en employant des mots anglais, « slide » pour transparent, par exemple. Et plus pernicieux, masquer avec des termes étrangers des actions peu conformes à la morale, procédé également signalé par Klemperer<sup>237</sup>. Elle conclut que cette langue est une langue qui ne sert pas à communiquer, mais à cacher au salarié la réalité des transformations de l'entreprise, à force d'euphémismes ou d'oxymores. Sonya Florey procède aussi au rapprochement, pour éclairer une autre propriété que la langue d'entreprise partage avec la LTI : la capacité à diluer la responsabilité individuelle dans le conformisme<sup>238</sup>, chacun se justifiant par le comportement de tous les autres. Aurore Labadie enfin met en évidence l'ironie par laquelle le narrateur prend ses distances critiques vis-à-vis de ce vocabulaire qui exhibe une compétence creuse<sup>239</sup>. Nous ferons observer quant à nous que le philologue et l'écrivain partagent la conviction que l'endoctrinement de la conscience passe d'abord par l'introduction de nouveaux mots, dotés comme par miracle d'un pouvoir d'explication, ou d'une évolution sournoise du sens d'autres mots. Tous les deux insistent sur le développement insensible d'une langue dans la langue, la langue d'entreprise pour l'un, la LTI pour l'autre. Tous les deux constatent qu'elles excluent l'humour et la distance, et observent un mode de communication que Clément Rosset appellerait la grandiloquence<sup>240</sup>, c'est-à-dire ajoutant une forte valeur imaginaire à des mots, toujours évoqués avec solennité, et demandant une adhésion sans restriction. En fait, LTI et langue d'entreprise forment ce qu'Edgar

<sup>233</sup> Essentiellement celles de la 3<sup>e</sup> partie, *C*, p. 43-59.

<sup>234</sup> Retouchant sans cesse les CV pour qu'ils correspondent à la norme, les conseillers enthousiastes disent par exemple dans *CV roman* pp. 118-119 : « nous voulons un alignement idéal, un monde beau, propre et rangé ».

<sup>235</sup> Christine Quéffélec et Merete Stistrup, *Littérature et langue de bois. Quand l'autre parle en moi*, op.cit., p. 7. La note n° 1 indique que Klemperer reprend lui-même cette expression à Schiller, et s'en sert à plusieurs reprises. Viktor Klemperer, *LTI, la langue du III<sup>e</sup> Reich*, op. cit., p. 40, 93, 321.

<sup>236</sup> Chantal Michel, « La langue de bois au travail : *Central*, de Thierry Beinstingel », art cité, p. 234.

<sup>237</sup> *Ibid.*, p. 235, note 21 : on utilise certains mots pour « couvrir certaines choses indésirables », Viktor Klemperer, *LTI, la langue du III<sup>e</sup> Reich*, op. cit., p. 130-131.

<sup>238</sup> Sonya Florey, *L'engagement littéraire à l'ère néolibérale*, op. cit., p. 152.

<sup>239</sup> Aurore Labadie, *Le roman d'entreprise français au tournant du XXI<sup>e</sup> siècle*, op. cit., p. 194

<sup>240</sup> Clément Rosset, *Le réel, Traité de l'idiotie*, op.cit. : « La grandiloquence est fondamentalement une sorte d'accident du langage, un glissement, un dérapage dont l'effet est de rendre le réel par des mots ayant visiblement perdu tout rapport avec lui », p. 100.

Morin appelle un « système d'idées<sup>241</sup> », système fermé excluant tout élément informatif hétérogène susceptible d'entamer sa construction idéologique. C'est pourquoi chez les deux auteurs, l'analyse de l'apparition des sigles dont l'emploi s'autonomise et perd peu à peu son lien avec les termes élidés, MU dans *Central*, et SS dans LTI, est semblable<sup>242</sup> : le système finit par s'auto-désigner et s'autocélébrer. Enfin, conformément aux émigrés de retour en France qui ne comprenaient plus que l'on emploie le mot « raison » ou « vertu » ou « bonheur » pour justifier des actions qui leur semblaient en tout point contraire au sens de ces mots, des glissements de sens rendent positif ce qui était négatif, « fanatique » dans la LTI, « commercial » dans la langue d'entreprise. Si Thierry Beinstingel ne mentionne jamais *Les Carnets d'un philologue*, sa démarche lui ressemble. Elle l'est aussi en ce qui concerne la situation du narrateur dans la réalité : isolé, réduit à des observations, menées continument et obstinément, par lesquelles il entre en résistance avec un système excluant les données provenant du réel au profit d'une construction langagière grandiloquente. Ce qui différenciera l'écrivain du travail contemporain de l'observateur du III<sup>e</sup> Reich, c'est qu'étant aussi poète, il neutralisera par l'affranchissement poétique l'asservissement de la langue, ce que nous verrons vers la fin de notre parcours.

### 1.1.3.2. Jean Rolin : les mots du maoïsme

Cette approche philologique se retrouve aussi chez Jean Rolin, principalement dans une œuvre hors corpus, *L'Organisation*. Elle se ramifie également, de façon plus anecdotique, dans *L'Explosion de la dureté*. Toutefois, la démarche de l'écrivain diffère par le fait que contrairement à Viktor Klemperer et Thierry Beinstingel, le narrateur n'est pas en immersion dans une langue qui fonctionne activement. D'abord, nous avons affaire à un récit rétrospectif autobiographique : le narrateur écrit avec le recul que procure une distance d'une vingtaine d'années après les faits. D'autre part, le jeune homme qu'il était manifestait une quasi-incapacité à adhérer sans distance à l'idéologie à laquelle pourtant il s'était rallié. Aussi le narrateur autobiographe retrace-t-il les étonnements ou les colères du militant, si bien que jamais la langue d'extrême-gauche n'est présentée en état de pouvoir nuire : ses ridicules, ses outrances, ses dénis du réel sont perceptibles dès l'origine de l'engagement. Mélanie Lamarre note d'ailleurs cette particularité de *L'Organisation* par rapport à d'autres récits, *Tigres en papiers* ou *Étourdissements*<sup>243</sup> : jamais le narrateur ne semble complètement convaincu. Sarah Sindaco l'observe également : « Chez Jean

---

<sup>241</sup> Edgar Morin, *La méthode. 4, les idées*, op. cit. Nous renvoyons ici globalement au chapitre 2, « Les systèmes d'idées ».

<sup>242</sup> En dehors du fait que Thierry Beinstingel n'observe pas le glissement vers l'icône, via les caractères runiques, qu'observe Viktor Klemperer.

<sup>243</sup> Respectivement Olivier Rolin et Jean-Pierre Le Dantec.

Rolin, c'est contre la dévotion militante que l'ironie opère en priorité<sup>244</sup>». Aussi des termes polémiques crus récusent-ils sans ambiguïté les affirmations les plus absurdes ou les plus partisans. Quand le discours d'Alain Geismar est qualifié de « con<sup>245</sup> », ce terme peut être énoncé aussi bien par le narrateur jeune que l'autobiographe vingt ans plus tard.

Le lexique de la gauche prolétarienne est donc toujours évoqué dans la colère. Anne Sennhauser fait remarquer à quel point « Jean Rolin stigmatise souvent avec véhémence les partis pris du militantisme dans la restitution du réel<sup>246</sup> ». Comme le signale Bakhtine, les termes de la langue de pouvoir sont « mis en surbrillance<sup>247</sup> » par la langue non pas exactement romanesque dans notre cas, mais celle du discours autobiographique par lequel l'auteur rend compte de son expérience et de son erreur. L'approche philologique se réduit à signaler le retour quasi obsessionnel de quelques expressions spécifiques de la gauche prolétarienne, révélatrice d'une vision erronée où le peuple incarnerait le modèle à suivre. Le narrateur accorde une attention particulière aux inflexions propres du maoïsme, comme « On a raison », par exemple dans « On a raison de séquestrer les patrons », le « on » manifestant l'autorité immanente du peuple<sup>248</sup>. Le principe sacré du messianisme de la classe ouvrière se révèle dans la répétition de l'expression « les masses », dans lesquelles doivent se « dissoudre » les jeunes militants issus de la classe bourgeoise, dans un but de « prolétarianisation », puisque « les idées justes viennent des masses ». L'ironie peut contribuer à en souligner l'ineptie : il s'agit de « prolétarianiser bien à fond » les jeunes recrues bourgeoises, tandis que la perspective d'une « bienveillante dictature » et l'extension d'« une culture authentiquement prolétarienne » s'avèrent terrifiantes menées par des personnages aussi incultes et violents que ceux que le lecteur est amené à découvrir.

Le repérage des expressions fétiches, au sens qu'Edgar Morin donne à ce terme<sup>249</sup>, permet de mesurer l'obsession des cadres de faire correspondre le réel à leurs fantasmes. Nulle part cet emprisonnement dans un paradigme n'apparaît plus fortement que dans la satire féroce que le narrateur propose du Che dans *L'Explosion de la dureté*. Il s'agit de plus d'une véritable analyse textuelle : en opposition à la fermeture au réel qu'il dénonce, l'écrivain cite des mots attestés, relevés dans la prose du Che, plus précisément dans son journal, publié sous le titre *Passages de la guerre révolutionnaire : le Congo*<sup>250</sup>, et que tout un chacun peut vérifier. Et l'écrivain relève ceci : déçu de ne pas rencontrer le désir d'affranchissement que la population est supposée ressentir, le

---

<sup>244</sup> Sarah Sindaco. « *La Clôture* de Jean Rolin. Le territoire circumparisien : entre ironie et mélancolie, art. cité p. 8. Sarah Sindaco développe en particulier l'usage que fait Jean Rolin de la notion d'ironie romantique, développée par Pierre Schoentjes dans *Poétique de l'ironie*.

<sup>245</sup> *O*, p. 107.

<sup>246</sup> Anne Sennhauser, *Devenirs du romanesque au début du XXI<sup>e</sup> siècle. Les écritures aventureuses de Jean Échenoz, Jean Rolin et Patrick Deville*, op. cit., p. 171.

<sup>247</sup> Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique du roman*, trad. du russe par Daria Olivier, Paris, Gallimard, coll. Tel.

<sup>248</sup> *O*, p. 45.

<sup>249</sup> Edgar Morin, *Méthode 4. Les Idées*, op. cit., deuxième partie, « La noosphère », p. 155

<sup>250</sup> Météculeux, l'écrivain précise l'éditeur, pour que son lecteur puisse vérifier : Métailié, 2000.



révolutionnaire cubain se met alors à employer les mots du libéralisme : « il aurait fallu trouver le moyen d'introduire le besoin d'acquérir des articles de la grande industrie ». Au lieu de conclure que si la population se révèle hermétique au programme de révolution proposé, c'est qu'elle se trouve satisfaite de son sort, le guerillero cherche à tout prix, comme une multinationale, à s'ouvrir de nouveaux débouchés ! L'écrivain voit dans ce dérapage lexical se révéler les motivations inconscientes de la gauche révolutionnaire : dominer, s'imposer, dans une pure logique de pouvoir.

Aussi les termes les plus caricaturaux sont-ils cités de façon exclusivement ironique. Par la satire, il signale un décalage avec la réalité, ou un système de représentation du monde à deux vitesses, celui des gens ordinaires, qui prennent tranquillement un verre en terrasse, et la représentation d'un monde où le prolétariat est aliéné, en lutte pour se libérer, monde complètement construit par l'imaginaire de la gauche révolutionnaire. Comme dans l'univers phildickien que nous évoquerons au sujet d'Emmanuel Carrère, le narrateur est parfois atteint du soupçon que l'un de ces deux mondes est une illusion fictionnelle<sup>251</sup>.

### 1.1.3.3. Emmanuel Carrère : l'URSS ou la *Vérité avant-dernière*

Emmanuel Carrère observe un autre phénomène de substitution, celui du grignotage par la fiction du réel le plus avéré, à l'intérieur des systèmes totalitaires. Alors qu'il prépare ou rédige *Je suis vivant et vous êtes morts*, « biographie imaginaire » de Philip K. Dick, il note l'intérêt que prend l'auteur de science-fiction à une observation d'Hannah Arendt<sup>252</sup>. La philosophe remarque que le pouvoir totalitaire s'arroge un pouvoir que les théologiens les plus audacieux refusent à Dieu même : celui de réécrire l'histoire, de recomposer le passé, notamment en niant le rôle d'un responsable déchu du parti. Il ne s'agit plus d'un grignotage ou d'une contamination linguistique, mais d'un remaniement de la matière même du réel, qui doit être conformé à l'idée que s'en font les adeptes de l'idéologie. Dès *Je suis vivant et vous êtes mort*, Philip K. Dick (ou Emmanuel Carrère s'efforçant de reconstituer la pensée de Philip K. Dick) prend l'exemple du détroit de Behring : de sa mère historienne, Emmanuel Carrère tient l'anecdote mentionnée dans l'essai du même nom<sup>253</sup> et qu'il reprend dans *Limonov*<sup>254</sup> : lors de la disgrâce de Béria, l'article consacré au patron du KGB doit disparaître de *La Grande encyclopédie soviétique*. Le lecteur est prié de découper lui-même l'article aux ciseaux et combler le vide par un autre article, envoyé par la poste par les commissaires, et consacré au détroit de Behring, ce nom ne perturbant pas l'ordre

---

<sup>251</sup> O : « Il arrivait que nous fussions obligés de remarquer combien le monde suivait un cours éloigné de nos propres desseins, et à quel point nous étions isolés dans notre obstination à préparer la guerre », pp. 26-27

<sup>252</sup> « C'est une idée qui l'avait beaucoup frappé en lisant Hannah Arendt : que le but d'un État totalitaire est de couper les gens du réel, de les faire vivre dans un mode fictif. » L'essai qu'a lu Philip K. Dick est sans doute *Les origines du totalitarisme*. Emmanuel Carrère, *Je suis vivant et vous êtes morts*, op. cit., p. 101.

<sup>253</sup> Emmanuel Carrère, *Le Détroit de Behring*, op. cit., p. 32.

<sup>254</sup> L, p. 242-243.

alphabétique. La substitution fait ainsi disparaître la disparition elle-même. Dans *Limonov*, lors d'une des nombreuses pauses narratives au cours desquelles l'écrivain se fait pédagogue<sup>255</sup>, il insiste sur l'incroyable pouvoir que s'était arrogé l'intelligentsia soviétique : « abroger le réel », « créer un monde surréel<sup>256</sup> ». Et comme Viktor Klemperer et Thierry Beinstingel, l'historien cité par Carrère dans ce passage, Martin Malia, signale le renversement axiologique : « l'inefficacité, la pénurie et la violence y sont représentées comme le souverain bien<sup>257</sup> ». Que la réflexion menée par Emmanuel Carrère sur le pouvoir fictionnel du totalitarisme s'ancre d'abord dans la biographie d'un écrivain de science-fiction illustre à merveille la violence faite à la « réalité chaude et vivante<sup>258</sup> » par l'illusion de mauvais aloi concoctée par des gens qui veulent emprisonner la conscience libre, paralysée dans des perceptions inauthentiques, dans une vision adaptée à leurs fins, et cela d'autant plus que l'univers de Philip K. Dick est toujours celui d'un enfermement qui devient terrifiant dès lors que parvient le soupçon que le monde cru vrai n'est qu'illusion maléfique.

### Conclusion

Ainsi, chacun à leur manière, et dans des œuvres excédant le corpus, les trois auteurs font état d'une sorte de concurrence entre des discours idéologiques prétendant dire le vrai, et les signes, très divers, de l'inadéquation entre le discursif et le réel. C'est alors que la perception s'exerce d'une façon soudain fiévreuse, de façon à enregistrer les effets de « bougé<sup>259</sup> » et solliciter l'intelligence pour résoudre les inadéquations. L'approche philologique ou critique est déjà le signe d'une reprise d'autonomie, que l'élection du motif et l'entrée dans l'enquête proprement dite vont pleinement activer.

---

<sup>255</sup> Laurent Demanze, « Une façon de vivre », entretien avec Emmanuel Carrère, *Roman 20-50*, n° 57, *op. cit.*, pp. 18-19

<sup>256</sup> *L*, p. 243.

<sup>257</sup> *Ibid.*

<sup>258</sup> Cette expression se rencontre souvent chez Emmanuel Carrère pour décrire l'état psychique des personnages enfermés, voyageur du transsibérien, enfant dans le coffre d'une voiture comprenant qu'il va subir des violences mortelles, enfant enfermé dans son corps par une paralysie totale, autant de fables terrifiantes qui parsèment l'œuvre de l'écrivain. Le monde « chaud et vivant » est celui dont ils sont coupés. On la trouve encore dans *Ad*, quand approche « l'ordalie » finale, pour qualifier un état de confiance en une réalité intime et rassurante : « Ça aurait dû être doux et chaud, cette vie de famille. Ils [les enfants] croyaient que c'était doux et chaud. Mais lui savait que c'était pourri de l'intérieur », *Ad*, p. 152.

<sup>259</sup> Merleau-Ponty utilise cette image lorsque la perception confronte ce qu'elle perçoit à ce qu'elle s'attend à percevoir, enregistrant un décalage qui déclenche une réflexion. Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, *op. cit.*, p. 60

## 1.2 . L'enquête, ou la ressaisie perceptive

Tout en faisant la part de la remémoration et de la ré-invention du passé dans ces autoportraits que l'on peut saisir au fil des œuvres, nous avons plutôt abordé dans les récits étudiés leur effort pour puiser leur matière dans le réel, par des références explicites ou voilées à une histoire propre. L'événement douloureux de confiscation de l'autonomie perceptive appartient à un socle d'expériences passées vraies et réécrites où s'enracine le projet d'écriture, qui est aussi un projet exploratoire.

Pourtant, les récits de notre corpus sont aussi des romans. Thierry Beinstingel présente tous ses récits comme des romans, Jean Rolin surimprime à ses reportages une feintise romanesque et accentue cette option dans *Ormuz* avec le personnage de Wax, et Emmanuel Carrère écrit des biographies comme des romans. Ils font donc régulièrement signe soit vers la narrativité du roman, soit vers sa fictionalité. La narrativité suppose un événement. En fait, le récit du motif improbable se construit en tension entre deux événements. Nous venons d'en traiter un : l'apparition d'une vision du monde autoritaire, qui produit d'une part la douleur ou l'angoisse, d'autre part le sursaut critique réflexif qui interroge le langage<sup>260</sup>. Nous allons traiter de l'autre événement : l'apparition du motif et dans sa foulée l'élaboration d'un projet d'enquête. Du trauma de la conscience sommée de croire en un état du réel qui n'est pas celui qu'elle perçoit obscurément à la mobilisation de la perception propre, là gît le substrat narratif qui produit le dynamisme de l'enquête, qui conserve une trame romanesque mais tend vers un événement cognitif. La tension narrative devient donc une tension cognitive. Chez Emmanuel Carrère, le déroulement romanesque persiste. Il est certes bousculé par l'intrusion du réflexif, comme nous verrons, mais, particulièrement dans *Limonov*, les *topoi* du roman d'aventures soutiennent une lecture qui pourrait être exclusivement romanesque. Chez Thierry Beinstingel et Jean Rolin au contraire, il est considérablement affaibli : les *topoi* de l'exploration déclenchent une activité observatrice, descriptive, méditative, qui finit par absorber l'essentiel de l'énergie et par avoir raison de la progression de l'action. Dans *Le Ravissement de Britney Spears*, la tâche supposée de protéger la star contre un enlèvement, programme pourtant potentiellement riche de rebondissements, sombre dans l'inconsistance, puisque le narrateur passe son temps dans le bus ou

---

<sup>260</sup> René Audet, « Le contemporain entre narrativité et historicité », dans Nicolas Xanthos et Anne-Martine Parent, *Poétiques et imaginaire de l'événement*, *op.cit.* René Audet un événement en amont de l'intrigue, « agent de la narrativité » et « déclencher du fait d'écrire », p. 43.

à flâner en périphérie. L'énergie du roman passe donc presque entièrement dans l'observation de tableaux et de péripéties sans lien avec la menace qui pèse sur la star. Dans *Central*, ou *Composants*, la série des observations et des fuites dans le questionnement ne forment pas une intrigue romanesque.

Pourtant, une expérience du temps se reconfigure, car l'enquête, si hasardeuse soit-elle, si *improbable*, ne se concrétise en intention qu'à la condition qu'apparaisse un motif, qui la polarise et l'engage dans un projet. Le temps présent cesse d'être celui de l'anomie du ressassement pour devenir celui de l'attention : un champ d'exploration se structure, une attitude interrogative émerge et une enquête se déroule. C'est donc en des termes romanesques, celui d'une sorte d'aventure, que l'on peut traduire l'événement cognitif implicite qui se produit en arrière-plan du récit : de la confusion, le narrateur (ou le centre de conscience qui en tient lieu chez Thierry Beinstingel) passe à la possibilité d'organiser son exploration propre<sup>261</sup>.

Cette question de l'apparition du motif est centrale dans le modèle narratif que nous cherchons à mettre en évidence, car il met en marche le temps. Pour le « cadre décadré » et désœuvré de Thierry Beinstingel, le temps se vit comme un accablement. Pas de temps non plus pour l'enfermé des récits de Carrère. Chez Jean Rolin, tant que le motif ne s'est pas manifesté, comme dans *Zones*, le parcours s'embourbe : il faut l'« apparition » pour que le narrateur « aille de l'avant<sup>262</sup> », remotivé. Par contre, du fait que le romanesque dans nos récits n'est qu'une feinte qui habille l'enquête, ou un moyen de désigner l'événement de la ressaisie cognitive qui malgré tout existe en arrière-plan, et que ces récits demeurent des reportages, on ne peut observer de reconfiguration de l'expérience. Ce ne sont d'ailleurs pas des récits rétrospectifs. Enfin, ils ne se terminent pas. Dans un entretien<sup>263</sup>, Jean Rolin disait d'ailleurs que la fin relève de l'esthétique romanesque et à ce titre, il ne peut terminer ses explorations en dénouant une intrigue. Emmanuel Carrère est obligé de recourir à un éventail de possibles pour proposer une clôture : dans la biographie, la vie du biographié est en cours de reconfiguration. Thierry Beinstingel ouvre sur une proposition de poursuite : un « vrai petit nègre » à l'*excipit* remplace les « faux nègres », *CV roman* propose de « continuer » et « voguer ». Chez Jean Rolin, la fin renvoie au début en un

---

<sup>261</sup> Il y a en quelque sorte une narrativité inhérente à la pensée dans l'approche phénoménologique : Merleau-Ponty parle d'« événement connaissant » et déclare par exemple : « je m'aperçois que chaque perception (...) recommence pour son compte la naissance de l'intelligence et a quelque chose d'une invention géniale : pour que je reconnaisse l'arbre comme un arbre, il faut que par dessous cette signification acquise, l'arrangement momentané du spectacle recommence, comme au premier jour du monde végétal, à dessiner l'idée individuelle de cet arbre », *Phénoménologie de la perception*, *op. cit.*, p. 54. Natalie Depraz, dans *Husserl*, (Paris, Armand Colin. Coll. Synthèse, 1999) décrit aussi comme un processus l'activité de la conscience. Emmanuel Levinas, lecteur de Husserl dans *En découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger*, décrit la réduction phénoménologique comme un processus qui change la compréhension du monde et permet à l'homme, en quelque sorte, de devenir philosophe. Il la décrit aussi comme un événement qui change la vie de la conscience par la confrontation à l'autre.

<sup>262</sup> Z, p. 38, extrait cité en introduction.

<sup>263</sup> Myriam Boucharenc et Pierre Hippolyte, « Questions à Jean Rolin », dans Myriam Boucharenc, (dir.), *Roman et reportage, XX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles, rencontres croisées*, Limoges, PULIM, coll. Médiatextes, 2015, pp. 273.

mouvement circulaire : l'explosion de la durite, le chien prêt à dévorer. Les récits de notre corpus renoncent donc à la complétude, ce que Paul Ricœur dans *Temps et récit II*, observe comme tendance de fond dans le récit moderne<sup>264</sup>, lequel ouvre, note-t-il, « un prodigieux chantier d'expérimentation dans le domaine de la composition et de l'expression du temps<sup>265</sup>. »

Une expérience du temps porteuse, et pourtant sans configuration achevée d'intrigue, c'est ce que pourraient proposer les récits de notre corpus, conçus avec l'enquête ou l'exploration en modèle narratif d'arrière-plan. C'est le temps du présent toujours continué, le temps du flux et de l'immanence. Pour Merleau-Ponty, le présent est un moment où nous entrons en « contact avec un champ perceptif présent et actuel, une surface de contact avec le monde<sup>266</sup> ». Or, le présent, c'est l'espace face à soi : nous verrons que dans les trois œuvres, se met en place, de façon métaphorique, une sorte de prise de position dans l'espace à partir du moment présent, une opération symbolique d'« ancrage » ou de « centrage ». Cette opération est d'autant plus importante qu'il s'avérera que de cet espace où l'on prend position, l'on revient au temps, mais le temps dans son enracinement dans le passé et son attente de l'avenir. D'une part, l'espace est « palimpseste » : l'on peut y déceler les traces du passé ; mais surtout, selon l'étude de Michel Beaujour, l'espace est *memoria*. Chez Thierry Beinstingel et Jean Rolin, qui décrivent tant de parcours dans l'espace, les rues et l'intérieur d'un espace recèlent des liens avec le passé. Seulement, ces lieux sont des fonds où nul n'a inscrit d'image : il faut, en les regardant, faire revenir les images sur ces fonds. Chez Emmanuel Carrère, la recherche se transpose du lieu au livre et à la biographie, avec ses *topoi*<sup>267</sup> : enfance, formation, influences...

Le temps présent est donc porteur de connaissance à venir. Mais pour que cette perspective se fasse jour, il faut un événement pour fixer l'attention et susciter l'interrogation. Cet événement, c'est l'élection d'un objet, d'une personne, d'un territoire ou d'une tâche à accomplir comme potentiellement herméneutique. D'une façon ou d'une autre, ces objets sont déjà dans l'univers quotidien ou culturel des narrateurs. Nous en avons déjà proposé des exemples : convoier une voiture dans *L'Explosion de la durite*, observer les chiens féraux partout dans le monde dans *Un chien mort après lui* chez Jean Rolin ; se demander ce qu'il y a dans un CV dans *CV roman* ; chercher le Glossaire des verbes, dans *Central*, pour Thierry Beinstingel ; s'interroger sur Édouard Limonov ou suivre Luc dans *Le Royaume* en ce qui concerne Emmanuel Carrère. Pour des raisons

---

<sup>264</sup> Paul Ricœur, *Temps et récit II*, p. 41 : « il est légitime de prendre pour symptôme de la fin de la tradition de mise en intrigue l'abandon du critère de complétude, et donc le propos délibéré de ne pas terminer l'œuvre. » À cette occasion, il reprend les observations de Franck Kermode, *The Sense of an Ending, Studies in the Theory of Fiction*. New York, Oxford University Press, 1967.

<sup>265</sup> Paul Ricœur, *ibid.*, p. 19.

<sup>266</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception, op.cit.*, p. 240

<sup>267</sup> Michel Beaujour, *Miroirs d'encre : rhétorique de l'autoportrait, op. cit.*, a expliqué comment l'expression « lieu commun » constitue un affleurement lexical d'une forme rhétorique refoulée, les *memoria* ; l'usage du mot *topos*, qui transfère le lien de l'espace au texte, est une trace de ce refoulement.

qu'il faudra approfondir, l'objet se charge des interrogations du narrateur, sur sa précarité dans le monde du travail (Thierry Beinstingel), sur le chaos géopolitique ou culturel (Jean Rolin), sur le Mal (Emmanuel Carrère). Organiser une enquête ou un suivi à son sujet sera un moyen de collecter des observations et des réponses à la question à laquelle est associée l'objet, la personne, le territoire ou la tâche à accomplir, à savoir le motif. Si l'on excepte le personnage d'Édouard Limonov, qui a pu avoir quelque importance dans l'opposition politique en Russie, ou celui de Jean-Claude Romand, qui a défrayé la chronique, les motifs d'enquête se caractérisent par leur ténuité, leur caractère somme toute secondaire, ce qui les rend « improbables » : quelles connaissances peut-on escompter d'un pareil programme de recherche ? D'une vieille liste de verbes dans un Glossaire ou du convoi d'une auto qui perd ses pièces ? C'est là le rôle du roman dans un mode de récit qui emprunte largement au journalisme : il construit l'objet en objet herméneutique en montrant au fil des pages, ou lors d'un passage dédié, comment l'imagination du narrateur fait de l'objet la source potentielle des explications qu'il attend<sup>268</sup>. C'est un véritable processus de cristallisation, comme celui que décrit Stendhal pour le sentiment amoureux. Pour passer à une référence littéraire d'une toute autre nature, la voiture à convoier ou le Glossaire des verbes deviennent une manière de clochers de Martinville ou d'arbres d'Hudimesnil<sup>269</sup> : ils font

---

<sup>268</sup> À ce titre, il faudrait examiner les liens entre le motif et le signe. Les récits du motif improbable pourraient relever d'un imaginaire du signe, dans la mesure où l'objet, l'image ou le lieu laissent miroiter une promesse de sens que l'enquête doit pouvoir atteindre au moins en partie. Le motif, comme le signe, renvoie à quelque chose d'autre que lui-même, arrière-monde, mythe, sens possible. Nous avons donc cette verticalité que Roland Barthes voyait dans le fonctionnement symbolique, du moins lorsque celui-ci fait référence à un paradigme qu'il « importe » dans le texte. Voir « L'imagination du signe », *Essais critiques*, éditions du Seuil, coll. Points, p. 207. Du point de vue de Sanders Peirce, nous aurions un signe au sens de symbole, un objet qui renvoie à autre chose que lui-même, mais en fonction d'une loi. Dans le cas des récits du motif improbable, cette loi n'est pas conventionnelle et échappe aux narrateurs, et ils se contentent d'enregistrer la promesse d'une synthèse différée. Leur parenté avec le récit policier pourrait d'ailleurs faire penser au signe comme « indice », mais le déroulement du récit ne confirme pas cette approche : l'exploration tend vers un sens plutôt que la résolution d'une énigme. (Source : « La sémiotique de Peirce », Nicole Everaert-Desmedt, site internet *Signo* de théories sémiotiques. Lien : <http://www.signosemio.com/peirce/semiotique.asp>, dernière consultation le 30 novembre 2017.) Cet imaginaire du signe, que Clément Rosset tourne en dérision (« Nul ne me fait signe », rappelle-t-il, p. 34 dans *Le réel, traité de l'idiotie, op. cit.*, citant Michel Serres) pointe par là son caractère éminemment construit. Néanmoins, le motif fonctionne, dans nos récits, d'abord pour alerter qu'une relation d'échanges perceptifs avec le monde est possible, et que le désir de connaître se trouve redynamisé, ce qui est lié à une valorisation imaginaire de l'objet. L'émerveillement est un mode de ce rapport au monde vivifié par l'imagination et le désir d'investigation. Dans *Le récit poétique*, Jean-Yves Tadié évoquait l'« arrière-plan mythique » de la flânerie poétique, Karlheinz Stierle (*La capitale des signes. Paris et son discours, op. cit.*) attribue d'abord au poètes le don de voir des signes dans Paris. Une perspective d'étude comme celle de Jean-François Frackowiak dans son étude du renouveau contemporain du roman symbolique rejoint cet imaginaire, qui paraît renvoyer à un « envers du monde qui est cette réalité abstraite, intelligible, vers laquelle le symbole a pour mission de faire signe » (Jean-François Frackowiak, « Les renouvellements du roman symbolique : Henry Bauchau, Sylvie Germain, Philippe Le Guillou », *Les Cahiers du Ceracc*, n° 7, 2014 [en ligne]. URL : <http://www.cahiers-ceracc.fr/frackowiak2.html>. Dernière consultation : le 30 novembre 2017). Toutefois, cet « envers » demeure hors de portée, il est seulement désigné par une symbolique religieuse qui a perdu sa « véhémence sémantique » et renvoie au monde perdu de la transcendance divine. Dans nos récits, s'esquisse plutôt une réconciliation avec le monde immanent : le motif renvoie finalement au monde qui est à lui-même son propre « Royaume », hypothèse qu'esquisse Emmanuel Carrère à la fin du récit du même nom, et dont on peut retrouver des échos dans les autres textes.

<sup>269</sup> Gilles Deleuze, *Proust et les signes*, Paris, PUF, coll. Perspectives critiques, 1964. L'analyse de Gilles Deleuze dans *Proust et les signes* est d'autant plus intéressante dans notre perspective que Jean Rolin fait constamment référence à *La Recherche* dans *L'Explosion de la durite* et affirme dans maint entretien que cet écrivain à la fois

signe, mais dans le moment de leur construction comme objet herméneutique, leur message reste indéfinissable. Et comme l'analyse Gilles Deleuze, pour cela, il faudra sans doute pour certains d'entre eux dépasser l'illusion que « "l'objet" lui-même a le secret du signe qu'il émet<sup>270</sup> » : voilà qui ouvre sur l'esthétique de la digression qui caractérise nos récits, et sur laquelle nous reviendrons.

Ce dispositif narratif pourrait être la transposition romanesque d'une attitude phénoménologique, le « concept » devenu « percept » et « affect », sans confusion et interférence malheureuses des plans philosophique et artistique, nous l'espérons, pour tenir compte de la mise en garde de Gilles Deleuze<sup>271</sup>. Jacques Fontanille avait déjà établi le lien entre récit de reportage et posture phénoménologique : l'imaginaire du reporter traverse l'ensemble du corpus. Pour Jacques Fontanille, le reporter est la figure phénoménologique par excellence, qu'il apparaisse en journaliste, reporter, espion, historien, voyageur, voire médecin légiste<sup>272</sup>, comme les narrateurs de nos récits : Emmanuel Carrère se présente au procès de Jean-Claude Romand avec sa carte de presse et répète à Jean Birnbaum que *Le Royaume* est d'abord une enquête<sup>273</sup>, le narrateur de *Central* joue les « médecins légistes » ou « les journalistes<sup>274</sup> » dans l'entreprise, Pierre est improvisé reporter à « ici » et même déguisé en agent des services secrets ou en assistant, le narrateur des romans de Jean Rolin continue à se déplacer, observer, interroger et prendre des notes<sup>275</sup>.

Mais si le récit littéraire emprunte au modèle phénoménologique, il ne faut pas oublier que tout cela s'accomplit sous feintise romanesque : le fictionnel a droit de cité et la façon dont se déroule l'élection du motif indique que l'imaginaire a son mot à dire et un double rôle à jouer,

---

cloîtré et mondain, à mille lieues de son écriture voyageuse, est « un accompagnement constant » (Christel Brun-Franc *et al.*, « Le statut très incertain du plaisir » : quatre écrivains et l'enseignement de la littérature. Stéphane Audeguy, Christian Garcin, Georges Ortlieb, Jean Rolin », art. cité.) Or, après avoir défini l'univers de Proust comme un monde de signes que le narrateur et d'autres personnages s'acharnent à déchiffrer, Gilles Deleuze observe aussi que dans cet univers, il faut une expérience douloureuse, « une violence d'un signe qui nous force à chercher, qui nous ôte la paix ». Pour le philosophe, le désir de penser ne peut provenir que de l'expérience du malaise : « la vérité n'est jamais le produit d'une bonne volonté préalable, mais le résultat d'une violence dans la pensée », p. 24.

<sup>270</sup> *Ibid.*, p. 37

<sup>271</sup> Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, *op. cit.*, chapitre « Percept, affect et concept », p. 154. Nous faisons plus particulièrement allusion à la conclusion de ce chapitre, p. 188.

<sup>272</sup> Jacques Fontanille, « Quand le corps témoigne : voir, entendre, sentir et être-là « Sémiotique du reportage », art. cité. « Pour une sémiotique du texte et du discours, le corps est d'abord un lieu de signification, et d'une signification qui prend forme à partir des sensations et des impressions que ce corps éprouve au contact du monde », p. 89 et « D'un côté, un repère déictique et organisateur, autour duquel se dessine une enveloppe coenesthésique, et, de l'autre, un parcours à travers des matières et des lieux résistants, sources d'affects et d'efforts », p. 90-91. Dans le même volume (Myriam Boucharenc et Joëlle Deluche (dir.), *Littérature et reportage* Limoges, PULIM, 2001) Myriam Boucharenc, dans « Nouvelles fictions du reporter au XXI<sup>e</sup> siècle », cite Norman Mailer, qui qualifie le reporter de « figure centrale non centrale à l'événement lui-même », p. 232. Nous reprenons sa note : Norman Mailer, *Les armées de la nuit*, 1968, traduit de l'anglais américain par Michel Christen, Paris, Grasset, *Les cahiers rouges*, 1993, p. 83. C'est la note p. 232.

<sup>273</sup> Entretien avec Jean Birnbaum pour le journal *Le Monde*, art. cité.

<sup>274</sup> *C*, p. 202

<sup>275</sup> *Z*, p. 38 ; *LC*, p. 150 : « Les écrivains ne boivent pas, grogne-t-il [il s'agit de Gérard Cerbère] ils regardent les autres boire et ils prennent des notes. ». Un peu plus loin, p. 166, une petite vieille s'estime quitte du panaché qu'elle vient de boire aux frais du narrateur quand elle s'aperçoit qu'il prend des notes.

d'élucidation et de poétisation, en ce sens qu'il transmet l'étonnement, effroi ou émerveillement. Cela n'est pas incompatible avec la démarche phénoménologique : le préjugé, le mythique font partie de la perception, mais il appartient à la conscience de prendre conscience des affects qu'elle met en jeu. Cette libération de l'imaginaire est pour beaucoup d'une part dans la capacité de fascination que va acquérir le motif, et dans le déploiement des sens possibles qui accompagnera l'herméneutique : il ne s'agit pas d'acquérir des connaissances objectives, mais de comprendre une interaction affective entre soi et le monde.

Cette dimension affective va apporter sa coloration thymique aux récits du corpus. Là encore on observe un déplacement de la tension émotionnelle, qui passe de l'attente de l'action à l'attente perceptive. Il y a une joie propre à la perception, expérience dont l'écriture rend compte, que la lecture de la *Phénoménologie de la perception* fait merveilleusement apparaître. La perception est en effet définie comme « un acte humain qui d'un seul coup traverse tous les doutes possibles pour s'installer en pleine vérité : cet acte est la perception, au sens large de connaissance des existences<sup>276</sup> ». Natalie Depraz, qui explique et reformule la pensée de Husserl, reprend au philosophe l'idée de « foi perceptive<sup>277</sup> ». Pour en revenir à Merleau-Ponty, nous pouvons observer d'ailleurs à quel point le philosophe ancre la pensée dans le corps propre : vision, mouvement, tout fait lien avec le monde. Avant la grandiloquence de la signification<sup>278</sup>, il y a donc une façon de jouir de la simple présence. Cette expérience n'est d'ailleurs pas, loin s'en faut, toujours heureuse. L'évidence du réel comporte ses moments d'opacité, d'inintelligibilité. Michael Edwards comme Marie-Hélène Boblet rappellent que l'émerveillement, c'est aussi l'inquiétude<sup>279</sup> ; Merleau-Ponty parle de l'hostilité des choses qui ne se laissent pas appréhender<sup>280</sup> et tous les auteurs du corpus traversent de ces expériences de résistance ou de confusion où la cohérence de leur recherche se délite, le motif ternit, les personnes rencontrées sont peu coopératives, le lieu escompté n'est pas visible... avant de retrouver l'engagement dans la quête, le mouvement de la pensée.

---

<sup>276</sup> Maurice Merleau-Ponty, *op. cit.*, p. 100.

<sup>277</sup> Natalie Depraz, *Husserl, op. cit.*. Sa phrase exacte est : « le sujet affecté se présente ici dans toute sa faiblesse passive, démunie, mais détenteur de cette frêle "foi perceptive" », cette dernière expression étant prise dans le texte du philosophe, p. 21. On trouve la même citation de Husserl chez Marie-Hélène Boblet dans l'essai qu'elle consacre à l'émerveillement. (*Terres promises. Émerveillement et récit au XXe siècle. Alain Fournier, Breton, Gracq, Germain, op. cit.*) p. 16.

<sup>278</sup> Le mot « grandiloquence » est emprunté à Clément Rosset (*Le réel. Traité de l'idiotie, op. cit.*), pour qui nommer, c'est déjà dédoubler le réel, et déjà s'enchanter d'une signification inventée, p. 44, puis 104. Or, le monde n'a pas de sens et il faut le prendre dans « son idiotie » fondamentale. Cette acceptation peut alors être source d'une allégresse lucide, pp. 93-96. Emmanuel Carrère pourrait implicitement renvoyer à cette analyse lorsque dans *Le Royaume*, il évoque « l'imperfection merveilleuse du réel », p. 293, dans un moment où, se remémorant l'épisode d'Ulysse quittant Calypso dans *L'Odyssée*, il en évalue le sens possible. La conclusion est, Luc Ferry et Jean Pierre Vernant à l'appui, que le réel dans toute son imperfection vaut mieux que l'illusion enchanteresse.

<sup>279</sup> Michaël Edwards, *De l'émerveillement, op. cit.*. L'émerveillement produit « un assentiment chaleureux à ce qui est » mais « l'émerveillement le plus parfait n'abolit pas la misère du monde et du moi », pp. 8-9

<sup>280</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception, op. cit.*, p. 372-373.



Au bout d'une telle démarche, se défaire du sens, et laisser venir le réel, il y a, étonnante, la joie de le rencontrer, ce que Clément Rosset appelle l'allégresse, qui pourrait résulter d'une pure joie de comprendre, et de jeter le besoin de signification par-dessus les orties. Emmanuel Carrère découvre que c'est peut-être cela, le Royaume, et ce n'est que cela : que nous y sommes déjà et qu'il suffit de nous en rendre compte. C'est ce besoin de sens que peut-être brise l'alcool, dans *Zones*, chez Rolin, quand d'un seul coup, après avoir en vain recherché le sens de sa présence, il s'abandonne d'abord à la vue des effets de lumière créés par le couchant sur les rails de Saint-Lazare, puis l'apparition lumineuse – d'une lumière artificielle de fast-food – de la femme en tchador<sup>281</sup>. C'est encore la jubilation qui accompagne le regard fasciné porté sur la ville surgissant en pleins champs, pour le Mondial du Labour, dans *Central*. Dans tous ces moments « épiphaniques », épiphanie de l'espace ou de la pensée, on retrouve la thématique de l'émerveillement, dont Marie-Hélène Boblet a fait le thème de sa réflexion dans *Émerveillement et récit au XX<sup>e</sup> siècle*, émerveillement qu'elle définit comme « mouvement de l'esprit et émotion de l'âme<sup>282</sup> ». Certes, les récits de notre corpus se confrontent à un réel plus prosaïque que ceux qu'elle étudie<sup>283</sup>, plutôt la ville et ses marges laides, ou la ruralité désertée. Mais l'étonnement y est pourtant aussi le moteur positif d'une recherche, aiguillée par un motif paré de ses promesses de révélation. De ce fait, et bien que l'observation des destructions contemporaines soit aussi attentive que celles des scènes étonnantes, les récits du motif improbable pourraient bien participer, eux aussi, à une protestation contre une littérature qui se penserait condamnée à ressasser des désillusions<sup>284</sup>.

C'est à présent le roman du motif que nous allons nous efforcer de recomposer. L'ordre que nous allons proposer est à bien des égards fictionnel dans une certaine mesure : il est plus de l'ordre d'un imaginaire, celui des récits, que chronologiquement repérable dans une syntaxe actantielle. Pourtant, il correspond à un mouvement, celui d'une intention, qui prend d'abord conscience de l'espace extérieur, s'y choisit un motif puis s'engage à le suivre. D'abord nous observerons ces postures d'ancrage, de prise de position dans un espace à investir, qui exprime

<sup>281</sup> Z, p. 39

<sup>282</sup> Marie-Hélène Boblet, *Terres promises*, *op. cit.*, p. 15. Adossant fortement sa réflexion à la phénoménologie d'Edmund Husserl, mais aussi à la lecture du *Théétète* de Platon, elle montre comment l'émerveillement crée une dynamique narrative, car l'étonnement déclenche de la narrativité. Certes ce sera une narrativité « singulière », faite plutôt d'« attention » que de « tension ». On retrouve donc des éléments de ce que Jean-Yves Tadié (*Le récit poétique*, *op. cit.*) a analysé sous le nom de « récit poétique ». Michaël Edwards, dans *De l'émerveillement*, (*op. cit.*) ainsi que Belinda Cannone, dans une perspective plus essayistique et personnelle (*S'émerveiller*, Paris, Stock, 2017) approchent les mêmes vertus de l'émerveillement et citent, eux aussi, le *Théétète* comme texte source.

<sup>283</sup> Alain-Fournier, André Dhôtel, Julien Gracq sont face à une nature mystérieuse mais à la richesse familière, André Breton est plongé dans une urbanité complexe et humaine à la fois. Les zones périurbaines, dont l'habitat relève de projets technocratiques, ne prêtent pas à ce lyrisme, nous semble-t-il.

<sup>284</sup> Marie-Hélène Boblet (*Terres promises. Émerveillement et récit au XX<sup>e</sup> siècle*, *op. cit.*) rend compte notamment, p. 42, de la protestation de Sylvie Germain à cet égard, et montre que cette dernière, comme Alain-Fournier et André Dhôtel, a écrit sur fond de désastres. Belinda Cannone fait la même observation, en se demandant au début de *S'émerveiller* (*op. cit.*) s'il est pertinent de consacrer un essai à ce thème sur fond d'attentats et de menaces géopolitiques particulièrement graves.

métaphoriquement une attitude psychique et peut-être un fantasme de domination, bientôt démenti par l'expérience de flottement et d'indécision qui la met immédiatement à l'épreuve, et la préserve de l'*hubris* ou de l'illusion de la maîtrise. La conscience une fois installée dans l'espace, il faudra étudier l'événement que constitue l'apparition du motif. Là encore, il peut s'agir d'un imaginaire du texte, soutenu ou non par un événement circonscrit et identifiable dans le récit, à moins qu'il n'en reste que la trace dans le mouvement même de la quête. Mais auparavant, sans doute vaut-il mieux présenter le personnage principal de ce roman, le motif.

## 1.2.1. Le motif

Nos récits sont des récits d'enquête : un narrateur se donne un objet de recherche ou une tâche, qui surprend par son caractère anecdotique ou décalé, et cumule les tentatives pour déployer le potentiel cognitif ou symbolique de cet objet. Comme cet objet, au-delà de son aspect hétéroclite, concentre l'interrogation et que ce potentiel paraît incertain, nous l'avons nommé « motif improbable », parce qu'il prend le caractère de prétexte à la recherche et à l'écriture, pour satisfaire un désir d'exploration, et parce qu'il se nourrit de ses propres aléas. L'improbabilité vient aussi de ce que la nature de ce motif ne le signale nullement à la communauté comme un objet de connaissance potentielle, et que son éléction comme thème de recherche signale la singularité et même la solitude du narrateur. Elle signale du même coup la faible chance d'aboutir du « programme » de recherche choisi. Un motif est d'abord un être ou un étant concret, que le narrateur constitue comme emblématique d'une question plus vaste, formulée ou non, et qui en est comme l'arrière-plan inconscient mais puissamment motivant. Percevant intuitivement que cette personne, cet objet, ce projet peut conduire à l'émergence de pensées révélatrices sur lui-même ou le monde, le narrateur cumule alors les recherches, directement ou de façon détournée, sachant que le détour lui-même sera compris comme une démarche impliquée par la structure de l'objet, la personne ou la question qu'il cherche à cerner.

La première fonction du motif est donc d'être un pourvoyeur d'énergie narrative et réflexive. Les récits du motif improbable ont un effort particulier à fournir pour dépasser l'arbitraire du projet d'écriture, en raison de la faiblesse apparente du motif. Qu'ils relèvent, par des aspects formels ou péritextuels, de la fiction ou de la non-fiction, tous se présentent comme des réflexions vives, un cheminement en acte qui fait d'eux une combinaison particulière de narration et d'essai. Ils explicitent leur démarche de recherche, de façon à permettre au lecteur de repérer leur motif. C'est pourquoi leur développement est volontiers accumulatif et digressif tout à la fois, suivant en cela l'esthétique de la « loiterature<sup>285</sup> ». Comme l'a expliqué Ross Chambers,

---

<sup>285</sup> Ross Chambers, *Loiterature*, op. cité. Le concept de « loiterature » peut être étendu à toutes les recherches qui établissent le caractère « différent » de certains récits, ceux qui font jouer une temporalité où l'attention dans le moment présent importe plus que « la tension narrative » : récits poétiques, romans de l'émerveillement, errances surréalistes, ou... méditations sur des faits divers.

l'écriture peut s'abandonner à la pensée ou la pensée à l'écriture, sans autocensure en fonction de la pertinence ou de la vraisemblance.

Nous allons proposer maintenant un relevé plus systématique des motifs, de leur mode d'apparition et de la façon dont ils nourrissent le dynamisme cognitif et imaginaire.

### 1.2.1.1 Typologie des motifs

#### *La personne.*

C'est le sort particulier d'une personne qui peut retenir l'attention créative du narrateur, ce qui va apparenter le récit du motif improbable à une biographie, mais une biographie qui représenterait fortement les incertitudes de son élaboration, donnant à lire autant des étapes de vie d'une personne qui fascine que le parcours et la réflexion du biographe<sup>286</sup>. Emmanuel Carrère est parmi les auteurs du corpus celui qui exemplifie le plus fortement cette tendance, bien évidemment, avec *L'Adversaire*, et *Limonov*. *Le Royaume* quant à lui présente une structure complexe, entre un prologue qui crée l'énigme et construit un questionnement sans pour autant désigner de motif clair, une première partie centrée elle aussi sur quelques mois de la vie du narrateur qui plonge dans la foi (la partie « Une crise »), une seconde consacrée à Paul, puis aux recherches de Luc à Jérusalem, puis à la vie de ce dernier après le retour de Paul à Rome. C'est bien Luc qui finalement s'impose en motif, car, bien qu'il semble secondaire par rapport à la figure un peu écrasante de Paul, c'est lui qui possède la capacité d'apparaître « par une petite porte<sup>287</sup> » et de retenir une attention intriguée. Une personne pourra être le motif d'une œuvre si elle concentre les interrogations, tout en renvoyant à une perplexité plus large, dont elle est donnée comme emblématique : c'est bien le cas de Limonov et Jean-Claude Romand, qui incarnent différemment la faculté d'invention de soi ; Luc se construit par contre comme un guide privilégié et imprévu, apte à proposer un cheminement dans l'univers mort du passé, une sorte de double miraculeux du narrateur qui se déploierait au temps de l'Empire romain. « Suivre Luc », comme annoncé page 148, lui permet d'approcher au plus près le problème de la conversion annoncé dans le Prologue. *D'autres vies que la mienne* reprend l'histoire de trois personnages complémentaires, la petite Juliette emportée par le tsunami, la Juliette, belle-sœur du narrateur, juge à Vienne, et Étienne son collègue. Comme nous le verrons, seul Étienne se constitue explicitement en motif. Dans *Un roman russe*, András Toma, le hongrois mutique retenu dans un hôpital psychiatrique en Russie, lance l'enquête spécifique à cette exploration autobiographique.

---

<sup>286</sup> La collection « L'un et l'autre » paraît exemplifier ailleurs ce modèle. Dans *Le pari biographique. Écrire une vie* (Paris, éditions La Découverte, 2005), François Dosse lui consacre un développement, p. 51. Il présente cette collection comme des biographies où le biographe se réinvente au miroir de l'autre.

<sup>287</sup> LR, p. 148

Les deux autres auteurs du corpus, s'ils n'écrivent pas de biographie à proprement parler, mobilisent des personnages historiques pour faire avancer leur réflexion : le maréchal Ney sera le guide insolite du narrateur dans *La Clôture* de Jean Rolin ; Arthur Rimbaud, associé à Jules Ferry et au général Boulanger, fournit les mots du titre *Faux nègres*, extraits d'*Une saison en enfer*, dans le roman de Thierry Beinstingel. Jean Rolin quant à lui multiplie les biographies de minuscules, dont il constelle ses récits, Gérard Cerbère dans *La Clôture*, Roger Gouvard et Sunny Paul dans *Terminal Frigo*. Toutes ces vies font signe, et trouvent ainsi leur place dans l'enquête : l'apparition d'Étienne dans *D'autres vies que la mienne*, et de Gérard Cerbère, dans *La Clôture*, les constituent en motif, parce que l'écriture explicite l'étonnement provoqué.

### ***Les territoires.***

Aux côtés des personnes, des lieux peuvent être donnés comme motif de l'enquête : Jean Rolin, qui a pour principe d'écriture l'exploration du territoire, domine dans cette manière de faire. Dans ce cas, le lieu est supposé être et/ou avoir été le théâtre d'événements significatifs, ou bien se trouve associé à des personnes qui possèdent une aura romanesque ou poétique. Les titres attestent, chez Jean Rolin, de cette intention de faire du lieu un enjeu herméneutique : *Ormuz*, *La Clôture*, *Zones*. Le titre ne désigne cependant pas forcément le motif. Par contre, il lui est au moins rattaché de façon métonymique. *Zones*, *La Clôture* peuvent être considérés comme désignant le motif principal parce que les lieux choisis ne sont pas seulement un territoire qui borne l'exploration, mais aussi le théâtre d'un étonnement, ou au moins d'une observation attentive, concrétisée par une description. Ils sont associés à des personnages que l'enquête découvre, véritables motifs seconds ou temporaires : la femme en tchador dans *Zones*, la prostituée bulgare assassinée ou Gérard Cerbère dans *La Clôture*. Par contre, le titre *Terminal Frigo*, qui a pour motif les ports du littoral français, n'y renvoie que de façon oblique, en rappelant le devenir industriel et commercial de ces lieux. Comme *La Clôture*, il va multiplier les entrées par les personnages : Sunny Paul, les Gouvard père et fils, Miloud. *Ormuz* est le théâtre des opérations du narrateur et de son double Wax et d'une tentative démesurée : une traversée à la nage, dont les risques et l'improbabilité sont aggravés par le manque d'entraînement de Wax. Mais dans ce cas, c'est ce personnage inventé, Wax, qui viendra orienter les pas du narrateur et tiendra le même rôle que Britney Spears dans le roman correspondant.

D'autres auteurs élisent le lieu comme terrain privilégié de l'attention : « ici », les « trois lettres comme une île » de *Faux nègres*, au chapitre 4, est le lieu élu, élection concrétisée par la façon dont l'enquêteur, Pierre, scrute dans la mairie une carte de la commune. Thierry Beinstingel, par son titre, *Central*, semble désigner celui-ci comme motif. Enfin, chez Emmanuel Carrère, dans *Un roman russe*, la petite ville de Kotelnitch paraît bien le lieu qui concentre les interrogations du narrateur.

### ***Tâche, mission, projet***

Mais assez souvent, le lieu est surtout le théâtre d'une tâche, qui à ce titre mérite autant le rôle de motif réel que le lieu lui-même. Le narrateur est supposé inscrire dans le monde une intervention concrète, laquelle s'avère le plus souvent problématique et soulève des questions. Chez Jean Rolin, le narrateur dans *Ormuz* doit aider Wax à sa traversée, ce qui motive tous ses déplacements ; il se charge de convoier une voiture dans *L'Explosion de la durite*, ce qui lui permet de partir d'Anvers et rejoindre Kinshasa ; il doit protéger Britney Spears d'un enlèvement dans *Le Ravissement de Britney Spears*, et c'est ainsi qu'il peut se déployer dans Los Angeles. Dans *Composants*, de Thierry Beinstingel, l'intermédiaire doit ranger des boîtes de pièces dans un hangar et cette tâche déchaîne les questions, au point de paralyser l'action. Ainsi, à travers la tâche et l'intention de faire, le lieu prend vie, révèle ses zones de résistances, et ses entrées imprévues : toute une synthèse perceptive est alors à construire ou revoir. Là aussi la tâche à accomplir peut surgir comme motif secondaire : tourner un documentaire à Kotel'nitch fixe momentanément l'attention du narrateur dans *Un roman russe*.

### ***Objet herméneutique.***

Il arrive qu'une tâche soit liée à un objet que nous qualifierons d'objet herméneutique, parce que le narrateur le charge d'une symbolique potentielle que la recherche tend à actualiser. C'est le cas dans *Central* : cet objet, que recherche le narrateur sans pouvoir le trouver, est le Glossaire des verbes, qui lui paraît emblématique de toute une politique de management, et donc de sa souffrance personnelle : trouver cet objet, c'est comprendre ce qui s'est passé dans l'entreprise. Le catalogue *Engrenages et composants mécaniques* pourrait être le motif second dans *Composants*, car il fascine le personnage, qui tente d'y lire le secret du rangement idéal. Enfin, dans *CV roman*, le *curriculum vitae*, objet textuel quotidiennement élaboré par l'une des entités narratrices du récit, le « nous » des chapitres « (Expérience) », est dans ces récits l'objet herméneutique par excellence, puisque sa structure même est heuristique : le récit lui emprunte sa matrice, et déploie tout le non-dit du *curriculum vitae*, dans ses quatre parties, « (Expérience) », « (Formation) », « (Loisirs) », « (Situation) ». Chez Jean Rolin, les chiens errants sont pour le narrateur d'*Un chien mort après lui* un phénomène qui signifie plus que lui-même<sup>288</sup> et renvoie surtout à un comportement humain, soit que l'errance des chiens reflète l'errance dans la guerre, soit qu'elle annonce une « décivilisation », soit qu'elle désigne son inconséquence – ces chiens sont abandonnés. Certaines images jouent aussi ce rôle : le film de mauvaise qualité représentant

---

<sup>288</sup> Pour la valeur herméneutique du chien, l'analyse de Dominique Viart dans son article « Des Mondes de Chiens: Littérature et Cynisme Totalitaire ». *Contemporary French and Francophone Studies*, 2012, vol. 16, n° 5, p. 673-684, <http://dx.doi.org/10.1080/17409292.2012.739437>, dernière consultation le 29 octobre 2017, et les deux chapitres « Learning from dogs » dans *Loiterature*, p. 159 et suivantes, de Ross Chambers, semblent attester que cette intuition naît dans d'autres cheminements.

les Ceaucescu à leur procès improvisé, les images tournées à Kotelnitch dans *Un roman russe*, les photographies de Lumumba ou des chiens dévorant des cadavres dans *L'Explosion de la durite* ou *Un chien mort après lui* sont en elles-mêmes des motifs seconds fugitifs, mais dotés d'un puissant pouvoir de fascination et surtout générateur de récit. Comme pour les personnes, l'objet herméneutique est construit en motif par le narrateur qui explique comment l'objet l'a arraché à son indifférence et a retenu son attention.

### **Questions.**

À ces objets ou tâches, des questions sont associées. Faisons tout d'abord observer qu'au-delà des tâches particulières qui paraissent organiser l'intervention des narrateurs dans le monde qu'ils explorent, tous ces récits obéissent à une « méta-tâche », ou tâche englobante, qui est d'enquêter. Le motif pourrait alors, comme le rêve dans la théorie psychanalytique<sup>289</sup>, constituer en quelque sorte le contenu apparent, tandis que la question qui sous-tend le motif serait son contenu latent. Comme le contenu apparent du rêve, le motif peut revêtir un caractère arbitraire qui intrigue, et réclame une élucidation. Il renvoie par ailleurs à une préoccupation majeure plus ou moins refoulée<sup>290</sup>.

Chez Emmanuel Carrère, les pages liminaires, sauf dans *D'autres vies que la mienne*, organisent un questionnement extrêmement fort et dramatisé, en confrontant et affrontant des événements et en s'interrogeant sur leur sens. *Un roman russe* et *Le Royaume* ramènent ainsi, l'un à travers le sort du hongrois enfermé, l'autre en confrontant deux imaginaires de la vie après la mort (les morts-vivants de la science-fiction dans la série télévisée *Les Revenants* et les ressuscités du christianisme), à un épisode douloureux de la vie du narrateur. Emmanuel Carrère n'explore donc le monde, à en croire ce raisonnement, qu'en y cherchant les réponses aux déflagrations qui ont déstabilisé – et construit – son monde d'écrivain. Chez Thierry Beinstingel, les questions ne sont pas loin, au-delà de leur caractère très concret, d'être métaphysiques : qu'il s'agisse de *Central*, de *Composants* ou de *CV roman*, les personnages s'interrogent finalement sur la marge de manœuvre dont ils disposent réellement dans un univers de contraintes qui est celui du travail et la méditation rejoint parfois des interrogations sur la vanité des apparences, de la communication ou encore sur la capacité créatrice de l'homme, voire sur la vie et la mort. *Faux nègres* adopte une orientation politique et s'interroge sur les valeurs d'une société tentée par le repli nationaliste. Jean Rolin mène ses enquêtes à l'ombre de la nostalgie révolutionnaire et

---

<sup>289</sup> Sigmund Freud, *Le Rêve et son interprétation*, trad. de l'allemand par Hélène Legros [1925], Gallimard, coll. Idées Gallimard, 1969.

<sup>290</sup> À ce sujet, Naomi Schor, dans son article « Le détail chez Freud », dans *Littérature*, n°37, 1980, pp. 3-14, note comment les détails ont un lien « rhizomatique » avec le contenu latent et de ce fait confèrent un aspect « romanesque » au travail d'interprétation. « Nous voyons alors se dessiner les grandes lignes de la problématique du détail écrit : par son apparent manque de sérieux, il menace la scientificité voire la vérité du texte qu'il envahit. » Autrement dit : le détail relève de la *Dichtung* et semble s'inscrire en faux dans le texte scientifique, p. 5.

regarde de nombreux personnages installer malgré tout leur existence dans un monde « présentiste » où l'idée de progrès n'a plus cours, en l'absence de tout « grand récit ». Les grandes destructions sont matérialisées par les décharges, friches, marges urbaines qui sont autant de matérialisations d'une entropie non spectaculaire. Le motif improbable est donc un moyen discret, modeste, d'opérer un questionnement à la fois vaste, existentiel et refoulé, mais à la mesure d'un individu : l'imaginaire et la façon dont il se cristallise<sup>291</sup> autour d'un objet singulier devient le prisme à travers lequel s'appréhende le réel. L'écrivain engagé, avec son clairon, n'est plus, mais les questions qu'il posait demeurent. Les récits du motif improbable explorent ce refoulement de l'existentiel et du politique dans les destinées et le questionnement individuel, et proposent de faire le lien entre les forces en jeu dans le monde, et leur retentissement dans l'intime de la conscience.

### 1.2.1.2 Limites de la typologie : effets de brouillage

Toutefois, des questions de méthode persistent. Certains motifs sont clairement désignés par le texte : nous trouverons alors de véritables « scènes d'apparition », où le récit motive l'attention qu'il attache à l'objet, souvent en s'appuyant sur quelques traits descriptifs. Mais cette scène d'apparition n'est pas toujours actualisée alors même que le récit se construit bien en récit d'enquête et porte son attention toujours sur le même objet, ou des objets qui lui sont liés de façon métonymique. Parfois le titre témoigne de l'élection de l'objet ou de la personne comme motif, mais cela n'a là encore rien de systématique. De plus, certains récits ne se sont pas vu attribuer de motif clair, ou le laissent longuement attendre : *Le Royaume* n'adopte Luc comme motif que cent cinquante pages après le début, et il paraît en rapport lâche avec la problématique construite dans le Prologue. *D'autres vies que la mienne* rapproche des vies mais en dehors de la quatrième de couverture, ne dit pas ce qui motive le rapprochement, ou de façon incomplète. *Terminal Frigo* n'annonce pas son motif et laisse au lecteur le soin de le déduire de la structure qui se confirme au fur et à mesure de la lecture, passant de l'un à l'autre port, toujours en découvrant quelque chose. D'autres récits paraissent osciller entre deux motifs : *La Clôture* a-t-il pour motif un territoire, le boulevard et ses prolongements, ou un personnage, le maréchal Ney, voire Gérard Cerbère ? *Faux nègres* a-t-il pour motif « ici » ou l'enquête de Pierre ? *Ormuz* a-t-il pour motif les côtes du détroit ou la tâche d'assister Wax ? Il est évident que le motif de la rubrique « tâche à accomplir » n'est pas de la même nature que les trois autres, qui sont matériels. Notamment, il est difficile de susciter une « scène d'apparition » identifiable avec un tel motif. Enfin, il conviendrait d'éclaircir la différence entre motif principal et motif second. Nous sommes confrontés au caractère variable

---

<sup>291</sup> La référence à *De l'amour* de Stendhal et à la cristallisation du sentiment amoureux est volontaire.



et improbable du motif. Il revêt les caractéristiques de l'être pour Martin Heidegger : il est de sa nature d'être à la fois évident et difficile à appréhender<sup>292</sup>...

Le tableau suivant permettra peut-être un bilan utile :

	Motif			
	Personne	Lieu	Tâche	Objet herméneutique
Emmanuel Carrère				
<i>L'Adversaire</i>	Jean-Claude Romand			
<i>Un roman russe</i>	András Toma , puis Kotelnitch (lien de contiguïté)			
<i>D'autres vies que la mienne</i>	Juliette 1 puis Juliette 2 et Étienne			
<i>Limonov</i>	Édouard Limonov			
<i>Le Royaume</i>	Luc			
Jean Rolin				
<i>Zones</i>		Un « voyage circulaire » dans Paris		
<i>La Clôture</i>	Le M <sup>al</sup> Ney et/ou le boulevard du maréchal Ney (contiguïté)			
<i>Terminal Frigo</i>		Les ports du littoral français		
<i>L'Explosion de la durite</i>			Convoyer - L'Audi	
<i>Un chien mort après lui</i>				Les chiens errants
<i>Le Ravissement de Britney Spears</i>	Britney Spears	-----	(Protéger Britney Spears)	
<i>Ormuz</i>		Ormuz - -	Assister Wax	
Thierry Beinstingel				
<i>Central</i>				Le Glossaire des verbes
<i>Composants</i>			Ranger le hangar	
<i>CV roman</i>				Le CV
<i>Faux nègres</i>		« ici »		

Il va nous falloir, pour proposer un repérage crédible, proposer un modèle structurel qui permettra de dépasser certaines hésitations et qui pourrait devenir un « architecte<sup>293</sup> ». Mais

<sup>292</sup> Martin Heidegger, *Être et temps*, édition numérique hors commerce, traduction par Emmanuel Martineau, p. 26-27. Lien : [http://t.m.p.free.fr/textes/Heidegger\\_etre\\_et\\_temps.pdf](http://t.m.p.free.fr/textes/Heidegger_etre_et_temps.pdf). Dernière consultation le 20 septembre 2017.

<sup>293</sup> Pour Gérard Genette, un architecte précède le texte qui lui fait référence (*Introduction à l'architecte*, coll. Poétique, Editions du Seuil, Paris, 1979, p. 87-90). L'entrée architextuelle, pour les récits du motif improbable s'avère foisonnante et difficilement maîtrisable: roman policier ou roman d'enquête, récit de voyage, biographie, autobiographie, autofiction, roman « romanesque », récit poétique, roman d'aventures ou d'espionnage, reportage, sans compter les variations sur l'axe opposant fiction et non-fiction, et narration et essai ! En revanche, en confrontant les récits, on peut voir se dégager un modèle, qui pourrait être un architecte en émergence, résultant d'une recombinaison spécifique des sous-genres de cette liste – à condition bien entendu d'être perceptible au lecteur.

auparavant, il faut bien reconnaître que ces récits, de par leur structure même, ont une forte propension à brouiller les pistes. La structure herméneutique des récits ne fait cependant pas de doute. Mais il y a comme un hiatus entre son efficacité textuelle – un récit est bel et bien généré, avec un riche parcours cognitif assorti d’envols romanesques ou poétiques – et le flottement qui demeure dans son origine, tant générique et transtextuelle, que dans l’interrogation et la méthode que recouvre le motif. Commençons par faire le point sur des effets de brouillage.

#### 1.2.1.2.1 Décrédibilisation du projet

La fragilité et l’improbabilité font partie de la nature du motif, ce qui se traduit par la tendance de tous les auteurs à exprimer leurs incertitudes quant au projet, parfois sur le ton de la dérision. Le motif peut d’abord être insaisissable et jouer les Arlésiennes<sup>294</sup> : c’est le cas du Glossaire des verbes dans *Central*. La tâche à accomplir peut s’avérer si bancal, et être conçue de façon si précaire, que l’exécution en paraît éminemment aléatoire : les projets qui échoient aux narrateurs fictionnels ou non de Jean Rolin ont cette caractéristique, que l’auteur souligne à l’envi dans les chapitres liminaires, dans *Zones* ou *La Clôture*. Il peut aussi semer dans le récit des indices du caractère de prétexte des motifs : Wax ne nage guère, dans *Ormuz*, et dans *Le Ravissement de Britney Spears* les « services » ne se manifestent à Los Angeles que sous la figure improbable de Fuck, dont le nom est tout un programme de décrédibilisation, même présenté comme l’acronyme de « François-Ursule de Curson-Karageorge<sup>295</sup> ». Dans *Un chien mort après lui*, les félicitations que reçoit le narrateur au sujet de son projet d’enquête de la part de son ami John Kiyaya ont un caractère enthousiaste de convention qui invite à une lecture prudente. L’improbabilité peut gagner la personne choisie : Édouard Limonov fait partie des leaders politiques russes, mais il est peu connu en France. Avec Jean-Claude Romand, il partage la propriété de poser la question éthique : peut-on faire le récit de la vie d’une crapule ? Et quelles sont les motivations réelles du narrateur ? Dans *La Clôture*, le maréchal Ney, motif secondaire, est traité avec dérision, les comparaisons défont la prestigieuse figure de héros et le font évoluer vers « la midinette » et le « joueur de flûte<sup>296</sup> ». Objet introuvable, projet bancal, héros douteux : la rationalité de l’enquête à mener est d’emblée minée par le doute, qu’exprime fortement chez Jean Rolin l’ironie, et chez Emmanuel Carrère les doutes éthiques sur soi.

La rationalité du motif peut aussi être déconstruite dès le seuil du texte. *Le Royaume* commence par une sorte de clash ontologique : et si le Christianisme n’était qu’un gigantesque récit de science-fiction ? L’improbabilité du rapprochement place l’enquête à venir sous le signe de l’hypothèse débridée plus que de l’érudition raisonnable. Proposer d’écrire un roman à partir

---

<sup>294</sup> C, p. n

<sup>295</sup> RBS, p. 46

<sup>296</sup> LC, p. 18

d'un *curriculum vitae* (*CV roman*) ou du rangement d'un hangar (*Composants*) relève du parti d'écriture oulipien dont l'intérêt heuristique réel peut laisser perplexe. Quant à Pierre, improvisé journaliste dans *Faux nègres*, ses hésitations, son manque de métier, ainsi que le mutisme obstiné des habitants rendent son enquête quasi impossible.

### 1.2.1.2.2 Porosités

Un autre problème doit être posé : entre personne et lieu, entre tâche et personne, entre tâche et lieu, la nature du motif n'est pas toujours bien claire, et le plus sage est d'opter pour un motif assez composite. Il faut tout d'abord introduire une nuance entre les motifs « tâches à accomplir » et les autres, personnes, objets herméneutiques, lieux, qui semblent de nature différente. Les seconds possèdent un pouvoir de fascination en soi : notre introduction a décrit ce pouvoir de fascination pour trois d'entre eux, le CV de *CV roman*, les images tournées à Kotelnitch, la vision de la femme au tchador dans *Zones*. Le récit comporte alors un moment de méditation fixant ces objets ou personnes, et dégagant les raisons de l'intérêt exercé : aura poétique, incongruité d'un rapprochement. C'est ce que nous allons appeler la « rhétorique de l'étonnement », sur laquelle nous allons revenir, qui caractérise la « scène d'apparition ». Rien de tel avec la tâche à accomplir, qui impose une sorte de programme d'exécution, un protocole d'écriture<sup>297</sup> au sujet duquel le narrateur parie qu'il est apte à dévoiler du sens et parfois le masque sous l'apparence d'un service à rendre (*L'Explosion de la durite, Ormuz*), d'une contrainte de service dans un cadre fictionnel (*Le Ravissement de Britney Spears, Composants*) ou un projet artistique (*Retour à Kotelnitch, dans Un roman russe*). Dans les deux cas néanmoins, objet concret ou tâche à accomplir, le narrateur parie sur l'intérêt à venir et surtout exprime toujours une dimension de doute et de pari.

C'est pourquoi ces motifs sont poreux l'un à l'autre. La frontière entre « tâche à accomplir » et « territoire » est souvent peu aisée, et il y a même lieu de se demander s'il ne faudrait pas fusionner les deux notions. Tout territoire induit son protocole d'exploration : le séjour à Los Angeles reposera sur une posture d'agent secret, le trajet vers Kinshasa suppose la livraison de la voiture, les côtes d'Ormuz le travail de repérage de l'assistant de Wax, et l'observation d'« ici » l'enquête que doit mener Pierre. De même, la tâche échue à l'intérimaire de *Composants* ne va pas sans l'exploration du hangar. *La Clôture* offre une concrétion de motifs plus complexe, cette fois entre le lieu et la personne : s'il s'agit d'explorer l'ensemble formé par la rue de la Clôture, le boulevard McDonald, et le boulevard du Maréchal Ney, ce dernier oriente *de facto* vers le personnage qui lui a donné son nom : la personne et le lieu se rejoignent, et c'est cet

---

<sup>297</sup> Pascal Mougin, « Les protocoles topographiques de Jean Rolin : héritages du situationnisme, voisinages avec l'art contemporain », communication au colloque international « *Jean Rolin : une écriture in situ* », Paris III Sorbonne Nouvelle, 17 et 18 novembre 2016.

improbable ensemble – Ney n’a rien accompli sur le boulevard qui porte son nom – qui pourrait constituer le motif. Dans *L’Explosion de la durite*, n’est-ce pas la voiture, et sa propension à « exploser », qui pourrait constituer le motif, et ce d’autant qu’elle ouvre et ferme le récit ? Elle rejoindrait alors la catégorie des objets herméneutiques. Dans *Central*, si le Glossaire des verbes focalise nettement la recherche, le central, qui donne son titre au récit, qui est l’objet d’une description liminaire minutieuse et se trouve de nouveau cité à la clôture (« ... avoir atteint le point central.<sup>298</sup> ») est aussi posé en alpha et oméga du questionnement. Si le motif de certains récits ne fait aucun doute – *L’Adversaire*, *Limonov*, *Un chien mort après lui*, *CV roman*, d’autres, tout en signalant leur nature interrogative, font osciller l’étonnement entre plusieurs pôles. *Faux nègres* recèle ainsi un double ancrage perplexe : le titre tend à faire du Front national et de son succès électoral l’objet de l’interrogation, mais le premier chapitre désigne plutôt « ici » comme territoire à étudier, l’enquête maladroite de Pierre essayant de synthétiser plutôt mal que bien les deux réalités que l’incipit dissocie. C’est peut-être, comme dans *La Clôture*, cette concrétion problématique dans son ensemble qui est scrutée.

### 1.2.1.2.3 Digressions

Les brouillages peuvent donc être nombreux. La raison en est que le récit du motif improbable est naturellement digressif. Les propriétés heuristiques du motif sont aléatoires, et obligent aux chemins de traverse. Dès lors, il est parfois délicat de distinguer détour nécessité par l’enquête, et dérive dans l’oubli du motif d’origine.

L’exploration du lieu ou le récit biographique détermine souvent un récit « en épi » : le lieu ou le temps d’une vie en sont l’épine dorsale, et toute pause est l’occasion d’une « sortie » vers un lieu ou un épisode spécifique, sous-ensemble du titre générique. *Ormuz*, *Faux nègres*, *Terminal Frigo*, *Central* mais aussi *L’Adversaire* et *Limonov* sont ainsi construits, avec d’incessants retour au motif principal, si bien qu’une linéarité subsiste au-delà des détours par l’Histoire, la géographie humaine ou l’histoire des arts. *Central* se détourne du Glossaire pour s’intéresser passionnément à la naissance et à la mort d’une ville de quatre jours, ou plutôt, d’une foire en pleins champs dans le cadre du Mondial du Labour<sup>299</sup>, ou pour raconter une autre tâche, l’inventaire des actifs d’immobilisation, tout aussi riche. *Le Royaume*, tout en annonçant une biographie de Luc<sup>300</sup>, raconte en fait la vie de Paul. *La Clôture* s’intéresse à Ney, puis quitte l’Histoire pour se concentrer sur Gérard Cerbère et le périphérique, puis Lito. D’autres récits au contraire sont construits en « bouquet », si l’on ose dire, comme *Un chien mort après lui*, qui cumule explorations au Liban, au Mexique, à Moscou, en Centrafrique, mais aussi méditation dans

---

<sup>298</sup> C, p. 250

<sup>299</sup> C, chapitre 12, p. 145

<sup>300</sup> LR, II<sup>e</sup> partie, « Paul », p. 148.

la bibliothèque et consultation de spécialistes, ou *Faux nègres*, qui alterne les chapitres consacrés au roman personnel de chaque habitant, aux tentatives de Pierre, au loup qui approche de Paris, au « nous » d' « ici ». Le motif improbable montre ainsi ses propriétés à la fois centrifuges et centripètes, régulatrices ou entropiques, en permettant toute une série d'écarts, qui ne sont possibles que parce que le motif crée du lien et permet le retour. Un dernier modèle formel pourrait alors être la frise, une série de variations cumulant des expériences dissemblables mais toutes en relation avec le motif d'origine : *La Clôture*, *Terminal Frigo*, ou *CV roman*, avec ses quatre sections « (Expérience) », « (Formation) », « (Situation) » et « (Loisirs) », lesquelles ne sont jamais uniformes. Épi, bouquet ou frise, ces structures prédisposent de toute façon à la digression et l'écart.

### **Conclusion**

Cette stratégie du brouillage permet de figurer la confusion et la variété du réel auquel se confronte la conscience en quête du motif improbable, qui favorise l'égarement. Ce n'est pas forcément une angoisse : au contraire, nombre de ces détours sont euphorisants ou stimulants. Néanmoins, le risque entropique se profile. C'est pourquoi on rencontre dans plusieurs récits une sorte de feintise textuelle de la prise de position et de repères, préalable à l'exploration et à la plongée dans le réel foisonnant ou confus : ce sera l'opération de *centrage*<sup>301</sup>.

---

<sup>301</sup> Le terme est emprunté à Jacques Fontanille, « Quand le corps témoigne : voir, entendre, sentir et être-là. Sémiotique du reportage », art. cité, p. 90

## 1.2.2. Centrage

Pour le phénoménologue Jan Patočka, « le corps sensitif est à la fois un *centre d'orientation*, le point zéro à partir duquel se projette toute perspective sur les choses<sup>302</sup> » et Jacques Fontanille quant à lui parle d'« *ancrage déictique*<sup>303</sup> » dont le corps du reporter serait le lieu. Voilà un caractère fondamental de cette attitude philosophique que les auteurs de notre corpus semblent avoir eu à cœur d'exemplifier sur le mode narratif, et que nous nommerons le « centrage »<sup>304</sup>. Thierry Beinstingel et Jean Rolin le représentent d'une façon étonnamment concrète, l'un et l'autre en situant précisément les points d'observation de leur narrateur, corps et point de vue, et fréquemment en position surplombante. Moins descriptive, l'œuvre d'Emmanuel Carrère pose pourtant sans cesse la question de la place. Dans *Le Royaume*, l'écrivain explique l'importance qu'a pour lui la question « D'où parles-tu ?<sup>305</sup> » Selon lui, cette question doit être résolue afin de mesurer ce que la parole prise en compte apporte à l'enquête, l'origine subjective étant fondamentale pour évaluer la part de réel, que, rapportée à une autre, cette parole pourra supposer et construire<sup>306</sup>.

### 1.2.2.1. Occuper sa place : le narrateur comme centre perceptif

Thierry Beinstingel et Jean Rolin développent tous les deux un étonnant imaginaire du point de vue.

*Composants* offre par exemple le passage suivant :

Il faut respirer alors, puis ouvrir les yeux et voir.

Voir cette bascule du repas qui projette dans l'après-midi lorsqu'on pense à reprendre le boulot pour une durée équivalente au matin. [...] Le lieu, donc, est choisi au hasard du siège de fortune mais on s'installe rarement en face d'un mur, préférant ouvrir à l'espace le champ du travail interrompu par un repas. Donc, ici, dans ce hangar, on aperçoit au premier plan la bouteille d'eau, le pot de peinture Corona glycérophthalique, le sac habituel en skaï marron, puis cet espace vide strié de traces de roue de chariot élévateur, le fatras des caisses comme une colline désordonnée, à nouveau la plaine jusqu'à la pénombre plus épaisse du fond de la

<sup>302</sup> Jan Patočka, *Qu'est-ce que la phénoménologie ?* Paris, Jérôme Million, coll. Krisis, 2002, p. 89, chapitre « L'homme et le monde. Introduction à la phénoménologie de Husserl », pp. 83-127.

<sup>303</sup> Jacques Fontanille, « Quand le corps témoigne : voir, entendre, sentir et être-là. Sémiotique du reportage », art. cité, p. 90.

<sup>304</sup> Une précision s'impose : jamais Jean Rolin ni Thierry Beinstingel ni Emmanuel Carrère, dans leurs entretiens, n'ont évoqué la phénoménologie, qui n'entre pas dans leurs références.

<sup>305</sup> *LR*, p. 168.

<sup>306</sup> Cela nous renvoie à 1.1.3, « Narcisse modeste » : « ce n'est que moi qui parle », p. 53.

salle qui attire le regard vers la gauche et vers la perspective fuyante et longue glissant dans l'obscurité avec des éclats froids et changeants.

Au milieu de cette lignée, il y a les boîtes de courroies Synchronflex en polyuréthane, ou plutôt on devine, on reconnaît ce matériel sous la forme de cette protubérance anguleuse, cette tâche un peu plus claire échouée au centre du quadrillage. Puis en déplaçant le regard vers la droite, apparaissent le comptoir, le diable à peinture rouge écaillée, la caisse de réducteur planétaires qui vient d'être étiquetée juste avant de manger.

Revient donc le problème en mémoire<sup>307</sup>.

Toute description subjective structure l'espace depuis le point de vue de celui qui regarde et donne lieu à l'emploi de déictiques spatiaux<sup>308</sup>. Ce qui nous intéresse dans ce tableau, c'est plutôt d'observer en quoi la description est aussi une action de repérage, de « quadrillage », qui débouche sur une question. Le balayage méthodique de l'espace par le regard n'est pas seulement une convention, mais une façon de poser les données du problème, qui est, rappelons-le, de *ranger*. Tout se passe comme si le personnage occupait dans le tableau cette place que certains peintres ont prévue pour le spectateur de leur toile, un peu comme Diego Velasquez dans *Les Ménines*<sup>309</sup> : en dehors du tableau, et regardant la toile, assignant sa place à chaque objet, droite, gauche, au premier plan, à l'arrière-plan, indications construisant l'espace qui se trouvent dans la description rapportée ci-dessus. C'est à se demander si le passage n'a pas été conçu pour illustrer la réflexion de Michel Foucault rapportée par Philippe Hamon dans *Du descriptif* : décrire, rappelle le philosophe, c'est mettre en ordre<sup>310</sup>. Cette réflexion rejoint celle du linguiste qui observe comment, au dix-neuvième siècle, la fenêtre devient un *topos* descriptif qui permet de « ranger le réel<sup>311</sup> ». Nulle fenêtre pour notre intérimaire, qui ne parvient pas, justement, à ranger. On retrouve ce face-à-face avec l'espace à ranger ou comprendre dans *CV roman* et *Central*. Le geste inaugural de *CV roman*, nous l'avons vu en préface, est un geste de défamiliarisation. En mettant à distance le CV, il le fait apparaître autrement, comme un tableau abstrait, comportant des cases vides, que le regard va ensuite investir, puis explorer de façon narrative. Quant à *Central*, récit né d'un enfermement, il donne lieu à une opération de centrage imaginaire et hyperbolique dans la « boîte crânienne » du narrateur en proie aux insomnies, qui parcourt et

---

<sup>307</sup> *Co*, p. 34-35.

<sup>308</sup> Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, vol. 1, Paris, éditions de Minuit, coll. Arguments, 1963, p. 178.

<sup>309</sup> Nous renvoyons à l'analyse proposée par Michel Foucault au chapitre I des *Mots et des choses*, Paris, Gallimard, coll. Tel, 2007 [1966].

<sup>310</sup> Philippe Hamon, dans *Du descriptif*, cite p. 29-30 Michel Foucault, *Les Mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, coll. Tel, p. 171. Il s'agit alors de mettre en évidence « l'ordre de la nature » à travers des nomenclatures.

<sup>311</sup> Philippe Hamon s'appuie sur *Les Tableaux parisiens*, de Baudelaire, où le poète observe Paris depuis la fenêtre de sa mansarde. Il prend en particulier l'exemple d'un poème où tout en décrivant, le poète range et classe le monde en parties. *Du descriptif*, *op. cit.*, p. 209-210. Cette lecture est nuancée par Jacques Rancière, mais avec une lecture tout aussi intéressante pour nous : cette abondance des choses « muettes » est symptomatique d'un nouveau « partage du sensible » où disparaît toute hiérarchie du sujet et où les « choses muettes » demandent à parler. Jacques Rancière, *Partage du sensible, esthétique et politique*, Paris, La Fabrique éd., 2000, pp. 57-58. Le philosophe revient sur cette idée dans *Politique de la littérature*, *op. cit.*, pp. 23-24, et oppose le texte issu de l'attention portée à ces « choses muettes » au « bavardage » ordonné et adressé de l'orateur.

reconstitue de mémoire l'espace du central téléphonique. Cet itinéraire finit par l'amener sur le toit, point surplombant où il situe la place du vieux central désaffecté dans la ville, et le confronte à l'usine voisine de fabrication de crèmes glacées, en activité : un présent de consommation plaisir contre un passé dévolu au lien, fonction assurée par le central dont le narrateur décrit longuement les fils reliés aux terminaux téléphoniques de la ville. Au terme de ce parcours intérieur, le narrateur se situe là, entre deux mondes, l'un finissant, l'autre émergeant, et lui en équilibre instable entre les deux. Pour Jean-Paul Engélibert, la fin de *Central* est exemplaire d'une sorte de reprise d'autonomie et de pouvoir de la pensée : le narrateur regarde « depuis sa fenêtre », le quadrillage des étages, et à cette rectitude des étages, des cases empilées les unes sur les autres, le narrateur oppose l'enroulement de sa pensée. Par deux fois, la silhouette humaine, debout, est représentée comme une sorte de centre perceptif. Alors qu'il est confronté à la peur du vide, en raison de la disparition des archives de papier, que la mémoire numérique ne remplace nullement puisque les fichiers se perdent et s'effacent, au contraire des feuilles imprimées qui s'entassent au fond de cartons que l'on peut retrouver, le narrateur fait surgir cet étrange souvenir de la peur ressentie enfant, juché sur les épaules du père : « homme debout, verticalité, sol dessous, horizontalité. Abscisses, ordonnées ... ordonnancement du monde<sup>312</sup>. » Une expression approchante se retrouve alors que le narrateur va à la rencontre de délégués syndicaux un jour de grève : malgré le caractère figé de la prose syndicale, les hommes sont « debout », au centre fragile de certitudes que le narrateur présente comme surannées, certes, mais debout :

... préférer les hommes debout, faibles devant les tonnes carrées de briques, l'arrogance du bâtiment et le symbole de la prospérité. La prospérité pour tous sauf celui qui, debout dans le froid, mains dans les poches et poussant du bout du pied une planche calcinée pour la remettre dans le feu.<sup>313</sup>

Nous voyons par là que le centrage n'est donc pas forcément associé à une pensée triomphante, même lorsque le regard se fait surplombant. La « foi perceptive<sup>314</sup> » est le fait d'une conscience fragile qui cherche son assise, son point de centrage.

Les récits de Jean Rolin présentent aussi cette figuration textuelle du centrage déictique. Le récit *La Clôture* présente une structure étonnante, un incipit écrit selon « un dispositif optique<sup>315</sup> » dont Pierre Hyppolite a bien décrit le caractère de préalable à l'exploration. *La Clôture* se subdivise en deux parties, de très inégale longueur. La première, la plus longue, est consacrée aux pérégrinations du narrateur explorant une section des boulevards des maréchaux à Paris, plus

<sup>312</sup> C, p. 87.

<sup>313</sup> C, p. 236.

<sup>314</sup> Cette expression prise à Husserl a été empruntée à Natalie Depraz et Marie-Hélène Boblet, respectivement *Husserl, op. cit.*, p. 21, et *Terres Promises. Émerveillement et récit au XXI<sup>e</sup> siècle, op.cit.*, p. 16.

<sup>315</sup> Pierre Hyppolite, « Espace (péri)urbain et narrativité romanesque », communication au colloque international « Jean Rolin : Une écriture *in situ* », Paris III Sorbonne Nouvelle, 17 et 18 novembre 2017. Il évoque un « tableau » et « une rhétorique de l'inventaire ». La mise en place d'une situation narrative commence par la définition des limites du possible, le monde possible étant le monde lisible, précise-t-il. C'est un monde mesuré, au sens géographique, dans une pratique « scopophile ».



exactement, le boulevard du maréchal Ney, et celui du maréchal McDonald. L'autre beaucoup plus courte, achève la quête organisée autour du maréchal Ney, mais à Sheffield, où le narrateur est allé voir un tableau de Gérôme représentant l'exécution de Michel Ney. Ces deux parties commencent par un court chapitre, que des caractères italiques contribuent à dissocier du récit qui suit. Ces chapitres introductifs sont écrits à la troisième personne, et non à la première, mode narratif habituel de Jean Rolin. Autant l'emploi de la première personne produit un effet de réalité puissant, puisque d'autres indices, nous l'avons vu, nous invitent à assimiler le narrateur à l'auteur, dans la mesure où il se figure en enquêteur dans des lieux réels et souvent sur des faits d'actualité que le lecteur connaît aussi, autant l'emploi de la troisième personne produit un effet fictionnel, en nous plongeant dans une atmosphère d'espionnage ou de roman policier. Voici les premières lignes de *La Clôture* :

*Quelques heures avant la fin du XX<sup>e</sup> siècle, l'homme se tient debout, un peu en retrait, une cigarette calée entre deux doigts de la main gauche, devant la fenêtre ouverte de la chambre 611.[...] de la position qu'il occupe, en ce dimanche 31 décembre 2000, vers trois heures de l'après-midi, au sixième étage de l'hôtel Villages et un peu en retrait de la fenêtre ouverte, l'homme, s'il était équipé d'un fusil à lunette au magasin garni de balles haute vitesse, et pour peu qu'il sache s'en servir, pourrait presque à coup sûr abattre le conducteur de n'importe quel véhicule circulant sur la périphérique.*<sup>316</sup>

Mais la deuxième partie commence de la même façon : « *Au quatrième étage de l'hôtel Novotel, l'homme se tient debout devant la fenêtre ouverte de la chambre 436*<sup>317</sup> ». De fait, l'écrivain nous apprend au cours d'un entretien qu'il imite ici le style l'auteur de polar Jean-Patrick Manchette<sup>318</sup>. Cela dit, nous retrouvons un tropisme familier à Jean Rolin : le narrateur juché en hauteur, au dernier étage d'un hôtel, d'où il peut dominer la situation. Le palimpseste policier permet en outre de rappeler sa propension à se projeter ironiquement dans un personnage de roman d'aventure, d'enquête policière ou d'espionnage.

Cette association entre la position surplombante et l'organisation mentale de l'espace est récurrente dans l'œuvre. Nous la voyons s'installer dès *Zones*. Si au début du récit, le narrateur n'occupe qu'un modeste premier étage, d'où il parvient tout de même à organiser une vue d'ensemble<sup>319</sup>, il formule, dans la suite de son parcours, la « demande expresse d'être haut-perché<sup>320</sup> », à l'Ouest-Hôtel, au Pont Cardinet ; à la fin du chapitre « Vendredi 17 juin », le narrateur nous apprend « occuper au dernier étage de l'hôtel La Perdrix Rouge, juste au-dessus de

<sup>316</sup> *LC*, p. 13-14.

<sup>317</sup> *LC*, p. 229

<sup>318</sup> « J'écris assez souvent des phrases qui sont délibérément des pastiches d'écrivains ; je me souviens d'avoir, dans le premier paragraphe de *La Clôture*, pastiché Jean-Patrick Manchette. » Voir « Le statut très incertain du plaisir », art.cité., <http://www.fabula.org/colloques/document1529.php>. Page consultée le 4 mars 2016.

<sup>319</sup> « En me penchant légèrement par la fenêtre de la chambre 105, au premier étage, je peux voir la façade de brique de l'hôtel Bijou, au courant de Griffhuelees et de Vieux Pont de Sèvres, et sans me pencher, juste en face de moi, une sorte de l'esplanade informe... » *Z*, p. 16.

<sup>320</sup> *Z*, p. 34

la croisée du transept, la chambre n° 51 », ou, dans le chapitre « Lundi 20 juin », une chambre donnant sur l'échangeur du périphérique, à la grande surprise du réceptionniste<sup>321</sup>. Une sorte de précision maniaque est à l'œuvre à chaque fois, nom de l'hôtel, adresse, numéro de la chambre, comme si ces éléments étaient de première importance. *Terminal Frigo* commence par une description de l'estuaire de la Loire à marée basse, et des installations portuaires, manifestement focalisée depuis un point surplombant, peut-être le Building, immeuble caractérisé par sa grande hauteur<sup>322</sup>. Le même tropisme se retrouve alors que le narrateur atteint les environs de Dunkerque et loue une chambre dans la tour du Reuze, au dix-neuvième étage. Il rappelle ce point d'observation à plusieurs reprises<sup>323</sup>. *Un chien mort après lui*, s'il place le début du récit dans une chambre d'hôtel, ne mentionne aucun point de vue surplombant. Mais le tropisme se retrouve dans *L'Explosion de la durite*. Nul hôtel à l'incipit de ce récit, pourtant, où les protagonistes sont enfermés dans le précaire abri d'une voiture en panne dans un endroit où la visibilité est faible. Mais le point de vue surplombant se retrouve dès le chapitre deux : le narrateur, alors que la nuit tombe, gravit la pente le menant sur une hauteur d'où il peut apprécier la situation. Il fait alors l'étrange observation suivante :

Dans la position dominante que j'occupe désormais, je me sens bien plus malin, bien plus fort, animé d'un sens poétique bien plus développé que tout à l'heure, au fond de cette ornière dans laquelle il me faudra bientôt redescendre.<sup>324</sup>

Enfin, on trouve une variante de ce *topos* lorsque l'écrivain mentionne le carrefour sur lequel donne la chambre où il loge. La chambre occupée par le narrateur le temps de son séjour à Los Angeles est à l'Hôtel Holloway. Si le narrateur ne mentionne aucune hauteur remarquable, il fait pourtant le tableau de l'espace qui s'offre à sa vue : le carrefour de deux voies, Santa Monica Boulevard, et la Cienega, où circulent les lignes de bus 4 et 704, ses lignes favorites dans son entreprise d'investigation de l'espace qui s'organise à partir de ce croisement. On retrouve cette structure dans *Un chien mort après lui*, où plutôt que parler de l'hôtel qu'il occupe en 2007, année de son enquête sur les chiens, il évoque la chambre occupée en 1996, qui avait la particularité d'être elle aussi située à une intersection. Il mentionne tout de suite l'espace ainsi soumis au regard : « j'y ai passé des heures à observer ce carrefour, figé presque toute la journée dans une immobilité vitreuse<sup>325</sup> ».

---

<sup>321</sup> Z, p.127.

<sup>322</sup> Entretien radiophonique avec Dorothée Barba, le samedi 19 octobre 2013 dans l'émission *Le matin du départ*, accessible par le lien <http://www.franceinter.fr/emission-le-matin-du-depart-ormuz-et-saint-nazaire-avec-jean-rolin> Page consultée le 4/03/2016. L'écrivain y explique qu'il bénéficie d'un point de vue incomparable du haut de cet immeuble, le plus haut de la reconstruction, puisqu'il occupe un appartement à l'avant-dernier étage.

<sup>323</sup> TF, p. 59, puis 70 et 79. *La Frontière belge*, roman paru en 2001, mentionne déjà ce point de vue de la tour du Reuze, d'où l'on peut apercevoir la frontière.

<sup>324</sup> ED, p. 16.

<sup>325</sup> CML, p. 244.

Qu'il s'agisse d'observer un espace du haut d'une chambre haut perchée ou depuis un carrefour ménageant plusieurs lignes de fuite, on retrouve là le dispositif analysé par Philippe Hamon, comprenant un espace fermé, essentiellement une chambre, et un lieu intermédiaire, souvent une fenêtre, mais qui peut être aussi un seuil ou une frontière<sup>326</sup>. Tout se passe comme si le narrateur, en poste face à un espace où il a l'intention de mener une investigation, commençait par mettre un semblant d'ordre, ce qui passe, comme nous avons déjà pu le rappeler au sujet de Thierry Beinstingel, par la description.

Chez Emmanuel Carrère, la nécessité de se situer doit être transposée sur le plan axiologique. Point de *topos* revisité de la fenêtre, mais une quête incessante de la juste place. Mon problème, écrit Emmanuel Carrère à Jean-Claude Romand, c'était de trouver « ma place face à votre histoire<sup>327</sup> ». Abondamment commentée<sup>328</sup>, cette phrase illustre une problématique récurrente chez l'auteur, que signale Laurent Demanze<sup>329</sup> : se situer par rapport à la personne dont il entreprend la biographie. La phrase qui ouvre le récit permet au narrateur de se situer aux antipodes du meurtrier, dans un quotidien familial sans histoire : il assiste à une réunion pédagogique, alors que Jean-Claude Romand assassine sa famille. Lors du procès, où, ironie du sort, il s'était soucié d'être « bien placé », l'écrivain fait d'ailleurs une expérience malheureuse de la place : alors qu'il est confronté aux personnes affectées par le crime de Jean-Claude Romand, à savoir pour l'essentiel les parents de Florence, l'épouse assassinée, il prend matériellement conscience qu'il est de fait du côté de Jean-Claude Romand, puisqu'il s'est adressé à lui par courrier pour le solliciter, et non à la famille. « Un abîme me séparait d'elle », dit-il de la mère qui assiste au procès du meurtrier de sa fille, alors même qu'elle est placée juste devant lui<sup>330</sup>.

L'espace problématique, pour Carrère, est d'abord l'espace éthique, soit un espace axiologique. C'est d'autre part cet espace subjectif qui se construit par rapport à la réalité de l'origine. Dans *D'autres vies que la mienne*, Emmanuel Carrère relève ce compliment que son ami Étienne Rigal émet volontiers au sujet de quelqu'un : « celui-là, il est à sa place ». Chez cet écrivain hanté par la peur de l'instabilité ontologique, du risque permanent de bifurcation dans une histoire qui n'est pas la sienne, l'ancrage stable dans une place reconnue comme sienne une fois pour toute est une opération psychique capitale, qui détermine la possibilité d'écrire, donc d'ordonner le monde – abscisses, ordonnées<sup>331</sup> – depuis cette place. Il faut à cet écrivain l'expérience concrète de ce que Paul Ricœur appelle l'ipsité<sup>332</sup>.

---

<sup>326</sup> Philippe Hamon, *Du descriptif*, Paris, Hachette Supérieur, coll. HU Recherches littéraires, 1994, p. 210.

<sup>327</sup> *Ad*, p. 203.

<sup>328</sup> À commencer par l'écrivain lui-même, qui déclare à Angie Davis qu'il est particulièrement satisfait de cette entrée en matière. *Emmanuel Carrère*, éditions Léo Scheer, coll. Écrivains d'aujourd'hui, 2007, p. 22-23.

<sup>329</sup> Laurent Demanze, « Les vies romanesques d'Emmanuel Carrère », art. cité, p. 7.

<sup>330</sup> *Ad*, p. n.

<sup>331</sup> Nous passons des lignes, abscisses et ordonnées, que le repérage pose dans l'espace, aux points de repère dans l'« espace » des valeurs, autrement dit, des « axes » à l'axiologie. Aucun lien étymologique n'existe entre les deux

Cette nécessité de se situer selon l'axe du Bien et du Mal engendre, pour tenter de cerner la valeur d'une personne, l'usage de l'antithèse, dans *L'Adversaire* et dans *Limonov*. C'est l'antithèse, comme nous y reviendrons, qui situe Limonov comme motif : démocrate ou *nasbol* dissimulé sous les habits vertueux de l'opposant à l'autocrate Vladimir Poutine ? Carlos ou Jean Moulin ? Arkan et Radovan Karadjic ou Anna Politkovskaïa ? Une autre antithèse apparaît, au sujet de l'efficacité politique : Lech Walesa ou ... François Bayrou<sup>333</sup> ? Dans *L'Adversaire*, c'est le paragraphe qui ouvre le récit qui pose l'antithèse, qui sera récurrente : le père de famille – le narrateur – à l'école en train d'assister à une réunion pédagogique, et celui qui assassine ses enfants. Un autre mouvement de balancier antithétique se tient quand il s'agit de décider si la foi est une illusion consolante ou une expérience du réel : c'est en faisant dialoguer des personnalités aux convictions opposées, Nietzsche et Simone Weil ou Blaise Pascal, que le problème est posé. Dans *Le Royaume*, le procédé est encore plus efficace car les visions du monde confrontées sont toutes les deux extérieures à l'écrivain : la vision « laïque » des citoyens romains confrontés à la secte chrétienne, citations de Tacite à l'appui, et la vision chrétienne émergente, qui opère un retournement stupéfiant des valeurs. Même monde, vu selon deux lectures différentes, d'une signification diamétralement opposée, ce qui explique la référence constante à Philip K. Dick et aux vertiges ouverts dans son œuvre par le soupçon permanent que le même monde peut être en réalité autre. Cette interrogation prolonge une question déjà apparue avec Jean-Claude Romand : la conversion finale pourrait bien être le dernier visage de l'Adversaire, celui de l'Évangile de Marc<sup>334</sup>.

### 1.2.2.2. L'adieu au surplomb

Pourtant, cette opération de centrage relève sans doute davantage de la figuration métaphorique d'une attitude vers laquelle tendent les narrateurs, que la mise en condition pour une véritable maîtrise de l'espace et de l'enquête. Michel de Certeau décrit ainsi le vertige de la hauteur dans *L'Invention du quotidien* :

---

mots: le Petit Robert (édition de 1993) atteste que le mot « axe » vient du latin « axis », « essieu », tandis qu' « axiologie » est composé de deux racines grecques, « axios », qui signifie « qui vaut », et –logos. Le mot a pour définition « science et théorie des valeurs morales ». Le rapprochement des démarches des trois auteurs permet pourtant de faire de l'un l'image de l'autre, indépendamment de l'homophonie : cette analogie ou ce déplacement entre les « axes » qui posent des repères dans l'espace pour Jean Rolin et Thierry Beinstingel, et le problème de situer une personne, à commencer par soi-même, dans un espace mental structuré par l'opposition entre le Bien et le Mal, comme on pourrait sans doute le faire à l'aide d'un carré sémiotique, atteste d'une démarche commune de prise de repères, dans l'espace et dans la morale. L'exemple pris dans *L'Adversaire* montre que ce sens figuré peut avoir sa traduction dans l'espace.

<sup>332</sup> Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Paris, éditions du Seuil, coll. Point essais, 1990, p. 160 et p. 170. Il est d'ailleurs étonnant de se souvenir que Paul Ricœur, pour définir cette notion par rapport à la mêmeté, use à titre d'exemples (de *puzzling cases*) de scénarios empruntés à la science-fiction. On peut reconnaître une allusion à *Blade Runner* par exemple.

<sup>333</sup> *L*, p. 26-27 en particulier.

<sup>334</sup> C'est le passage traduit par Emmanuel Carrère pour *La Bible, nouvelle traduction* (plus communément appelée « La Bible des écrivains »), projet piloté pour les éditions Bayard par Frédéric Boyer et paru en 2001. Emmanuel Carrère raconte cet épisode dans *Le Royaume*, p. 546.

Être élevé au sommet du World Trade Center, c'est être enlevé à l'emprise de la ville. Le corps n'est plus enlacé par les rues qui le tournent et le retournent selon une loi anonyme ; ni possédé, joueur ou joué, par la rumeur de tant de différences et par la nervosité du trafic new-yorkais. (...) Icare au-dessus de ces eaux, il peut ignorer les ruses de Dédale en des labyrinthes mobiles et sans fin. Seule l'élévation le transfigure en voyeur. Elle le met à distance. Elle mue en un texte qu'on a devant soi, sous les yeux, le monde qui ensorcelait et dont on était « possédé ». Elle permet de le lire, d'être un Œil solaire, un regard de dieu. Exaltation d'une pulsion scopique et gnostique. N'être que ce point voyant, c'est la fiction du savoir.

Faudra-t-il ensuite retomber dans le sombre espace où circulent des foules qui, visibles dans haut, en bas ne voient pas ? Chute d'Icare. Au 110<sup>e</sup> étage, une affiche, telle un sphinx, propose une énigme au piéton un instant changé en visionnaire : *it's hard to be down when you're up.*<sup>335</sup>

Ce caractère illusoire de la toute-puissance que donne le sentiment de dominer semble émerger aussi des développements qu'offrent Thierry Beinstingel et Jean Rolin. Ce dernier exprime ainsi cette inquiétude dans *L'Explosion de la durite* : « redescendre dans l'ornière », alors même qu'il venait de connaître, juché sur une hauteur, une impression de force<sup>336</sup>. Elle est figurée, dans *La Clôture*, dans le passage du récit en italiques à la troisième personne, au récit à la première personne, récit de l'exploration au ras du sol et dans le labyrinthe des rues. Anne Sennhauser a rappelé que si la déambulation est le mode favori de présence du narrateur dans ces lieux urbains, elle a lieu au prix « d'une forme de vulnérabilité<sup>337</sup> », qui s'éprouve dans ces lieux non familiers. Ainsi s'opposent, dans l'imaginaire spatial de l'écrivain, une opposition entre vue surplombante qui organise et situe l'espace, le maîtrise au point d'y projeter une action qui a les apparences rationnelles de la stratégie, et l'espace réellement parcouru, loin de tout point de vue dominant, et livré aux aléas de la déambulation. C'est d'ailleurs au ras de terre qu'apparaissent les impasses. Chez Thierry Beinstingel, c'est la hauteur même qui finit par être angoissante : l'enfant, juché sur les épaules de son père, éprouve une sensation de vertige, de vide et ce souvenir ressurgit alors que le narrateur songe à la disparition des archives papier et donc de la mémoire de l'entreprise<sup>338</sup>. C'est le vertige qui suscite le souvenir de la hauteur, et de la sensation de vide. À la fin de *Central* et de *CV roman*, les observateurs regardent le quadrillage des immeubles en hauteur. « L'un », conseiller en mobilité qui traverse une période de découragement, observe le SDF en contre-bas, au pied des immeubles, et imagine au terme de quel parcours il est devenu l'invisible « Mr Carton ». Cette réflexion de « l'un » entre en résonance, dans le même récit, avec le destin de Sylvain Schiltz, mort de froid dans sa voiture après avoir perdu son emploi. La précarité s'embrasse d'un coup d'œil. Dans *Central*, la contemplation des étages, depuis la cour, est aussi associée au découragement d'une exploration sans véritable résultat :

<sup>335</sup> Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien*, op. cit., ch. VII, « Marche dans la ville », p. 140.

<sup>336</sup> *ED*, p. 16

<sup>337</sup> Anne Sennhauser, *Devenirs du romanesque au début du XXI<sup>e</sup> siècle. Les écritures aventureuses de Jean Echenoz, Jean Rolin et Patrick Deville*, op.cit., p 218.

<sup>338</sup> *C*, p.

Regarder tout cela. Comparer la rectitude des étages, vitres empilées sur vitres, cages à lapins, comparer avec l'escargot de ma quête, l'enroulement du boa. Avoir tourné en spirale, autour du pot, dans les choses immatérielles du travail avant de chercher des preuves, un Glossaire, des téléphones éventrés sur la moquette, enfin quoi, des choses donnant de la profondeur, des excuses, du temps à celui passé au boulot depuis vingt ans, soit trente-six mille heures, quatre mille cinq cents jours, neuf cents nuits de dimanche à lundi. M'être rapproché d'un milieu encore plus improbable, fuyant, mystérieux et alambiqué qu'une coquille d'escargot, qu'un boa enroulé.

Puis, sans trop savoir où vraiment, s'asseoir au cœur de ces circonvolutions et espérer vaguement ni qui ni quoi.

Avoir atteint le point central<sup>339</sup>.

L'espace semble avoir ici résisté à la stratégie de la pensée, décrite selon la métaphore filée de l'enroulement. Dans *Paysage et portrait en pied de poule*<sup>340</sup>, un récit de Thierry Beinstingel hors corpus qui raconte l'histoire d'un vieil ouvrier agricole confronté à la solitude, la métaphore du quadrillage affecte les espaces ruraux que parcourt ce roi déchu qu'est le travailleur journalier juché sur son tracteur. Dans l'ensemble de l'œuvre, ces espaces désertés de la « rurbanité » fascinent : ceux de la campagne autour d'« ici » dans *Faux nègres*, ceux où, dans *Ils désertent*, la petite sportive tente d'emménager avant d'en fuir, le central vide, la maison vide de *Journal de la canicule*.

Jean Rolin a une manière spécifique de traiter par la dérision le désir ou la prétention de dominer l'espace : l'autoportrait en stratège. C'est *La Clôture* qui illustre le plus directement cette tendance. L'image du stratège est très présente dans *Zones* et *La Clôture*, et continuée de façon plus ludique dans *Terminal Frigo* ou *Le Ravissement de Britney Spears*. *Zones* assimile le narrateur s'appêtant à investir les alentours de la station de métro Marcel Sembat à un général débarquant le 6 juin sur les plages de Normandie. Le film *Le jour le plus long*, diffusé en ce cinq juin 1994 pour le cinquantième du Débarquement de Normandie, lui fournit le prétexte de cet étrange parallèle :

D'un même regard, étendu désormais sur le lit couvert d'une housse jaune, je peux voir sur la gauche le général Théodore Roosevelt (Henry Fonda) appuyé sur sa canne dans le haut de la plage d'Utah Beach, et sur la droite, derrière les rideaux de tulle de la fenêtre trilobée, le sommet des pavillons pyramidaux, la lueur blanchâtre des lampadaires, les trois étages supérieurs d'un immeuble de briques à toit de tuiles, et au-dessus le ciel de moins en moins lumineux et de plus en plus gris pommelé.<sup>341</sup>

Au chapitre suivant, intitulé « Lundi 6 juin », le narrateur file la métaphore, et parle d'une « opération d'assez grande envergure prévue pour ce matin », et que le mauvais temps l'oblige à annuler. *La Clôture* présente une mise en œuvre encore plus poussée de cet imaginaire surplombant et dominateur : après l'apparition du narrateur en observateur tenté par les armes à feu, nous lui découvrons une propension certaine à s'identifier à un maréchal d'Empire. Voici

<sup>339</sup> C, p. 250, excipit.

<sup>340</sup> Thierry Beinstingel, *Paysage et portrait en pied de poule*, Fayard, 2004, p. 146.

<sup>341</sup> Z, p. 17.

deux chapitres où le narrateur reconstitue les données biographiques du maréchal Ney, avant de parcourir le boulevard qui porte son nom. Une parenthèse s'ouvre, à l'intérieur de laquelle le narrateur situe précisément une tour, qu'il appelle la tour Daewoo. Il poursuit en ces termes :

(... La *position* exacte du point le plus à l'ouest d'où cette tour est visible depuis le trottoir du boulevard revêt pour moi une importance particulière, et ceci pour la raison suivante : au fur et à mesure que mon *dispositif*, sous la pression des circonstances, se *décalera d'ouest en est*, dans un *mouvement glissé* qui repoussera *mon centre* jusqu'à la porte d'Aubervilliers, *mon aile gauche* s'appuyant sur les portes de Clignancourt et de la Chapelle, *mon aile droite* pivotante pour s'établir *tangentiellement à la limite nord-est* du parc de La Villette, dans l'ouverture en « V » que dessinent en divergeant les canaux de l'Ourcq et de Saint-Denis, il s'avérera que *le territoire sur lequel j'interviens* désormais peut être défini comme la section du boulevard extérieur d'où se voit la tour Daewoo, à l'exception de toute autre section du même boulevard)<sup>342</sup>. (Nous soulignons)

Ce jeu se poursuit après le fait divers qui va attirer le narrateur vers la rue de la Clôture qui donne son nom au récit, l'assassinat d'une prostituée bulgare nommée Ginka Trifonova. Le narrateur dit alors « décaler son dispositif d'environ deux kilomètres<sup>343</sup> ». Ce parallèle entre l'investissement de l'espace circumparisien et une opération stratégique se poursuit le jour du 185<sup>e</sup> anniversaire de la bataille de Waterloo : le narrateur cherche une « position » qui lui permettrait de faire revivre la « dramaturgie » de la bataille historique. Tout le lexique traduit alors de l'intention de traiter la zone périphérique comme le terrain de Waterloo.

Dans *Terminal Frigo*, le narrateur pousse plus loin encore la rêverie et retrouve les inflexions meurtrières de l'incipit de *La Clôture* : depuis la tour du Reuze, le narrateur focalise son attention sur un bâtiment du port qui a été le lieu d'affrontement sociaux particulièrement durs à Dunkerque, le BCMO. Il écrit alors :

Vu à travers des jumelles et depuis le 19<sup>e</sup> étage de la tour, comme je m'en assurai le soir même, peu après le coucher du soleil, le bâtiment du BCMO présentait une dimension militaire qui le désignait à des ravages d'une tout autre ampleur que ceux perpétrés jusque-là par les squatteurs. Il est vrai que tout ce qu'on regarde de haut et avec des jumelles peut apparaître indûment comme une cible. [...] Un missile de croisière, me disais-je, ou encore une bombe guidée laser, ou même une bonne vieille bombe à gravitation, cette dernière pas inintelligente pour deux sous, aurait aimé se voir désigner une telle cible.<sup>344</sup>

Cette propension à imaginer des lieux contemplés de haut, objets de la volonté de destruction d'une conscience surplombante, se retrouve de façon étonnante dans *Cherbourg-est*, *Cherbourg-ouest*, récit paru en 2002 : l'auteur y décrit avec une minutie toute militaire une configuration des lieux rappelant celle décrite à Sarajevo dans *Campagnes*<sup>345</sup>.

---

<sup>342</sup> LC, p. 26.

<sup>343</sup> LC, p. 40.

<sup>344</sup> TF, p. 79-80.

<sup>345</sup> On la retrouve d'ailleurs dans *Limonov*, d'Emmanuel Carrère : Édouard Limonov tire, depuis les hauteurs, sur Sarajevo, pp. 319-320.

Si chez Thierry Beinstingel, la rêverie de l'espace en hauteur finit par susciter le sentiment du vide, Jean Rolin en « explose » les prétentions en la poussant jusqu'à l'absurde par l'introduction de l'isotopie guerrière. Dans les deux cas, la prétention de dominer, fantasme de la conscience transcendante qui croit à son pouvoir d'objectivation, est tourné en dérision ou dépossédé d'une forme d'*hubris*, que le texte de Michel de Certeau illustre.

Chez Emmanuel Carrère non plus, l'opération de centrage n'offre pas de garantie contre la perte de repères. La menace vient de la comparaison avec autrui. Le problème du centrage, chez Emmanuel Carrère, répond à la nécessité de situer autrui, et de se situer par rapport à lui, pour éviter en quelque sorte « le point de vue de l'adversaire<sup>346</sup> », associé à un redoutable effet spéculaire, particulièrement quand il s'agit de Jean-Claude Romand, et Édouard Limonov dans une moindre mesure. Cette fois, la ligne de partage axiologique met d'un côté ceux qui sont capables d'« invention de soi<sup>347</sup> », comme Limonov, et ceux qui obéissent à des conformismes de classe dont ils sont inconscients. Elles frappent en premier lieu la valeur même que le narrateur s'attribue et surgissent par l'effet de la comparaison : le narrateur, dès lors qu'il se compare à Limonov, sent sa valeur propre s'amoinrir, se défaire, se réduire à rien. Découvrant chez sa mère un volume dont l'auteur est Édouard Limonov, *Le poète russe préfère les grands nègres*<sup>348</sup>, le jeune écrivain qu'est alors Carrère, qui se décrit dans cette page comme éclipsé par le succès maternel<sup>349</sup>, est douloureusement impressionné par l'énergie déployée par son futur héros, et confesse que cette lecture l'« enfonçait un peu plus, page après page, dans la dépression et la haine de soi-même ». « Plus je le lisais », dit-il encore, « plus je me sentais taillé dans une étoffe terne et médiocre<sup>350</sup> ». Laurent Demanze souligne à quel point ce personnage venu de l'Orient représente pour l'écrivain la possibilité d'échapper aux « inerties existentielles » par « une capacité d'esquive »<sup>351</sup>. Dans la page de *Limonov* que nous évoquons, l'écrivain note la part d'excès du jeune lecteur qu'il était, et surtout que Limonov lui-même fait une expérience de soi dominée par l'insatisfaction et le sentiment d'échec. En vain : la confrontation à l'autre défait les contours de l'identité, mine les repères, signale les insuffisances de l'existence propre : il ne reste qu'une impression de ratage.

Il existe cependant un moyen de « stabilisation » de la confiance en soi, mais autrui en est toujours le secours : le couple offre un système spéculaire stable qui permet au « moi » de conserver en face de soi un autre renvoyant une image favorable. On ne peut qu'être frappé, à la lecture de *Limonov*, par le portrait proposé du couple Ceaucescu. Certes, il s'agit d'abord du point

---

<sup>346</sup> Nous reprenons le titre de l'ouvrage paru en 2016 à Paris aux éditions PSN, coll. Ecrivains d'aujourd'hui, et dirigé par Christophe Reig, Alain Romestaing et Alain Schaffner, *Le point de vue de l'adversaire*.

<sup>347</sup> C'est l'axe de réflexion de Laurent Demanze dans « Les vies romanesques d'Emmanuel Carrère. », art. cité.

<sup>348</sup> Carrère raconte l'histoire de la publication de ce premier titre dans *Limonov*.

<sup>349</sup> Hélène Carrère d'Encausse vient de publier *L'Empire éclaté*.

<sup>350</sup> *L*, p. 221

<sup>351</sup> Laurent Demanze, art. cité, p. 12.



de vue de Limonov, qui prend le contrepied de la détestation occidentale. Mais on y retrouve ce que symbolise le couple vieillissant pour Emmanuel Carrère : une relation stabilisée et confiante envers autrui. Le couple peut être amical : il est figuré dans l'œuvre par les retrouvailles régulières avec l'ami Hervé Clerc, nommé dans *Limonov*, et plus encore dans *Le Royaume*, où l'écrivain relate l'origine de son amitié. Mais surtout la stabilisation du couple va avec la stabilisation du regard sur soi, comme si le passage assuré par le regard bienveillant de la personne élue protégeait de l'enfer comparatif. *Un roman russe* est un roman qui raconte l'échec d'un couple : les jugements de « Sophie », (« tu es né avec une cuiller d'argent dans la bouche ») renvoient à l'écrivain une image « bourdieusienne » insupportable. *D'autres vies que la mienne* commence avec la triste perspective d'un couple en train de se défaire et une crise due au fait que l'écrivain n'occupe alors pas sa place auprès de sa compagne<sup>352</sup>. Et *Le Royaume*, quête du consentement à soi, est constamment adossé à la communication avec Hélène, l'épouse complice jusque dans les explorations pornographiques sur le web, et avec Hervé, chrétien convaincu et lecteur assidu de la *Bâghavad Gîta*. Dans toute l'œuvre, le couple représente la persistance de l'identité dans le temps, la capacité à durer et ainsi confirmer la solidité de l'être, la permanence de l'ipséité par rapport aux variations de la mêmeté, pour reprendre une fois de plus les termes de Paul Ricœur<sup>353</sup>. Le couple est la concrétisation de l'engagement dans la promesse, analysée par ce même philosophe et a valeur d'attestation. Il permet à chacun d'être « à sa place ».

### 1.2.2.3. Dans le labyrinthe du réel

Même si par le secret des analogies métaphoriques, l'acte de se centrer dans l'espace ou de se situer par rapport à autrui a pour résultat éventuel le vide, la destruction ou la dévaluation de soi, cette action est tout de même le signe du départ de l'exploration. « Va voir<sup>354</sup> », dit Patrick de Saint-Exupéry, pour la revue en ligne *XXI<sup>e</sup> siècle*, au narrateur de *Limonov*, alors que celui-ci vient d'exposer sa perplexité, après l'observation. « C'est par là qu'il faut commencer », conclut le narrateur d'*Un roman russe*, après avoir parcouru une proposition de reportage sur le dernier prisonnier de guerre russe et conclu que Kotelnitch et son hôpital psychiatrique se situaient au cœur de cette histoire et peut-être de la sienne. C'est aussi à une métaphore du déplacement que recourt le narrateur du *Royaume*, quand il comprend qu'il va « suivre » Luc. Le voyage sera livresque, mais aussi géographique, puisque le narrateur pourra par exemple décrire Patmos, où il se rend, et Jérusalem, où il est allé. *L'Adversaire* comprend aussi des déplacements : aller aux archives consulter le dossier, se rendre au procès. Dans les récits de notre corpus, le déplacement

<sup>352</sup> *AVM*, p. 48. Hélène, l'épouse du narrateur, accompagne leur ami Philippe dans l'épreuve qui consiste à retrouver le cadavre de sa petite fille noyée ; elle devient « la belle et courageuse journaliste », alors que l'écrivain, plombé par l'émotion, ne parvient pas à réagir. Un fort accès d'insatisfaction de soi surgit alors.

<sup>353</sup> Paul Ricœur, *Temps et récit III*, Paris, éditions du Seuil, coll. Points Essais, 1985, p. 417. La promesse est un engagement de soi dans la durée.

<sup>354</sup> *L*, p. 21

du corps, c'est aussi le déplacement de la pensée en mouvement. Chez Thierry Beinstingel, l'exploration du central, exploration mémorielle on s'en souvient, porte le mouvement de la remémoration et de la méditation, qui cherche toujours l'origine du malaise dans l'entreprise. « Faire du journalisme<sup>355</sup> » est l'expression employée alors que le narrateur explore les bureaux de l'entreprise où il s'est laissé enfermer pour la nuit, passant de pièce en pièce et collectant les observations, ouvrant les placards et les tiroirs dans une geste assez similaire à la dissection des téléphones<sup>356</sup>. L'intérimaire ne peut guère bouger de son hangar, mais sa pensée se meut sans cesse, elle aussi prise entre remémoration du passé et spéculations sur la composition. Pierre commence son enquête à « ici », dans *Faux nègres*, par un regard sur la carte, dans le bureau du maire, avant d'en parcourir les rues. Chez Jean Rolin, ce *topos* est traité plutôt sur le ton de la dérision. Le point de vue découvert depuis l'hôtel Villages, dans *La Clôture*, est un pastiche et un jeu littéraire, nous l'avons vu, mais précède tout de même la descente dans la ville. *Le Ravissement de Britney Spears* adapte dans un registre de dérision ce déplacement : c'est depuis le Haut-Badakhchan, et par écran interposé, que le narrateur surplombe Los Angeles, une fois sa mission écourtée sans grande explication par sa hiérarchie. C'est néanmoins ce regard depuis le haut des montagnes qui sert de préalable au récit de l'action à l'intention de son destinataire Shotemur.

### **Conclusion**

L'opération de prise de repères dans l'espace a donc tout, comme la forme romanesque, d'une feintise du récit pour traduire une intention et une posture mentale. Sérieuse ou ironique, elle peut aider à saisir le projet d'écriture, entre observations et projections imaginaires. Elle constitue une façon de mise en condition perceptive, qui rend possible l'apparition du motif. Nous allons examiner maintenant comment le texte met littéralement en scène cette apparition, et en fait un événement, tout en dévoilant ses capacités de polarisation.

---

<sup>355</sup> C, p. 195

<sup>356</sup> La dissection des téléphones, dans *Central*, p. 201, est un passage bien connu parmi les spécialistes de la littérature contemporaine du travail : en un long chapitre, le narrateur démonte, pièce par pièce, trois modèles de téléphone, pour tirer de cette dissection des enseignements sur l'évolution du monde et de l'entreprise qui commercialise ces téléphones.

### 1.2.3. Scènes d'apparition et rhétorique de l'étonnement

Un motif n'est pas un simple thème ou sujet. Il relève plutôt d'une stratégie pour aborder un thème sans en avoir l'air, par un détour ou une manœuvre de diversion. C'est à cela que tient son improbabilité. Les images tournées à Kotelnitch dans *Un roman russe*, le CV de *CV roman*, convoquer une voiture qui perd ses pièces au cours du voyage dans *L'Explosion de la durite*, tout cela pourrait paraître insignifiant ou anecdotique. Pourtant, le récit construit ou focalise sur le motif un pouvoir éclairant. Comme nous allons voir, le motif se distingue et frappe la conscience par une capacité à étonner, souvent à l'aide d'un lexique dénotant plus ou moins fortement le surnaturel ou l'étrange. Les potentialités narratives ou poétiques de l'étonnement ont récemment retenu l'attention de la critique. Déjà activé dans cette partie de la critique proustienne focalisée sur l'herméneutique des signes sensibles ou sociaux dans *La Recherche*<sup>357</sup>, l'étonnement et ses vertus cognitives ont été en particulier mis en évidence par Marie-Hélène Boblet dans *Terres Promises. Émerveillement et récit au XX<sup>e</sup> siècle* en 2011. Comme Michaël Edwards<sup>358</sup> en 2008, mais en focalisant la problématique sur le récit romanesque du siècle passé, elle s'appuie sur le *Théétète* de Platon pour montrer comment l'étonnement, qui se décline entre émerveillement et effroi, loin de figer dans la stupeur, déclenche de la narrativité et/ou de la pensée. Elle développe ce faisant une tendance que par exemple le travail de Michaël Sheringham dans *Traversées du quotidien*, ou Karlheinz Stierle dans *La Capitale des signes* identifient<sup>359</sup> : entreprendre dans la

---

<sup>357</sup> Gilles Deleuze, *Proust et les signes*, *op. cit.* ; Jean-Pierre Richard *Proust et le monde sensible*, Paris, éditions du Seuil, coll. Poétique, 1974.

<sup>358</sup> Michaël Edwards, *De l'émerveillement*, *op. cit.*

<sup>359</sup> Marie-Hélène Boblet (*Terres Promises*, *op. cit.*) s'appuie aussi sur le travail de Jean-Yves Tadié, *Le récit poétique*. Ces analyses, si elles portent le plus souvent sur des œuvres de la modernité (Julien Gracq, Sylvie Germain, André Dhôtel, Alain-Fournier pour Marie-Hélène Boblet, Mandiargues, Giraudoux, Alain-Fournier, Blanchot, Proust, pour Jean-Yves Tadié ; à nouveau André Breton, Charles Baudelaire, Edgar Allan Poe pour Michaël Sheringham et Karlheinz Stierle) sont, à l'exception de l'ouvrage de Jean-Yves Tadié, qui est paru en 1994, publiées dans la première décennie du XXI<sup>e</sup> siècle. Conformément au changement de régime d'historicité théorisé par François Hartog dans *Régimes d'historicité. Présentisme et expérience du temps* (*op. cit.*), il se trouve que cet ensemble critique observe dans ce corpus littéraire la façon dont les narrateurs, auteurs ou personnages, investissent et creusent, d'une manière ou d'un autre, le sens de leur présent. Si différents que soient ces projets d'étude, tant du point de vue des périodes envisagées que des perspectives adoptées – l'étonnement et ses vertus épistémologiques pour Marie-Hélène Boblet, qui s'appuie sur Merleau-Ponty et Husserl ; la présence de la poésie dans la prose narrative pour Jean-Yves Tadié ; l'émergence d'un nouveau champ dans l'effort littéraire de saisie du réel, à savoir l'insaisissable quotidien, pour Michaël Sheringham, avec les distorsions que cela produit sur le récit romanesque, et pour Karlheinz Stierle, la nature profondément sémiotique de la ville, qui fait du flâneur un guetteur de signes – tous ont en commun d'étudier des textes intensément perceptifs, impliquant un type de narrateur ou de personnage qui préfigure des attitudes que nous

ville (pour leur perspective particulière) une errance attentive prête à capter le tableau ou la scène étonnante. Les deux auteurs se réfèrent d'ailleurs aux pratiques urbaines des surréalistes en quête d'« explosantes fixes » et autres effets du « hasard objectif<sup>360</sup> ». Tous les deux exemplifient cette tendance qu'observe Michel Collot à la « géopoétique<sup>361</sup> ». Parmi les auteurs attentifs à l'espace que cite ce dernier, figure d'ailleurs Guy Debord et sa *Théorie de la dérive*, dont Pascal Mougin a montré l'importance pour *Zones* et *La Clôture*<sup>362</sup>. Mais l'étonnement ne doit pas être associé seulement à l'éveil du regard, que travaille particulièrement le corpus critique qui vient d'être cité. Le fait divers, auquel s'intéressent aussi, prioritairement ou allusivement, les récits du motif improbable, provoque un étonnement spécifique devant l'effroyable, comme en témoigne Minh Tran Huy dans sa préface à son ouvrage *Les écrivains et le fait divers* : c'est que cette dimension effroyable met au défi la capacité de comprendre des écrivains<sup>363</sup>. Comme l'énonce Dominique Viart, ce type de récit signale « un manque à dire, une impossible parole<sup>364</sup> », comme les grandes tragédies humaines qui débordent le dicible. Le motif, s'il étonne, semble le faire entre ces grands sujets, entre la surprise poétique ou le besoin d'élucider l'horreur. Il emprunte au fait divers, avec *L'Adversaire*, qui figure souvent dans le corpus de travaux critiques examinant le lien entre « fait divers et fait littéraire<sup>365</sup> », mais ce n'est que l'une de ses déclinaisons possibles : avec la « femme au tchador » dans *Zones*, nous sommes plus près des épiphanies urbaines que traque un André Breton.

L'étonnement déclenché par le motif peut décliner toutes les nuances de cette palette, et le plus souvent, donne lieu à une sorte de « scène d'apparition » qui caractérise beaucoup des récits de notre corpus. Le motif peut faire irruption brusquement, comme Étienne Rigal dans *D'autres vies que le mienne* : « j'ai senti que quelque chose me faisait signe<sup>366</sup> », dit alors le narrateur. Ou

---

retrouvons dans nos récits. En particulier, ils guettent l'étonnement ou l'émerveillement. On retrouve également ces caractéristiques dans la palette incroyablement large choisie par Ross Chambers pour proposer son concept de *loiterature*<sup>359</sup>, (*op.cit.*), qui donne aussi son titre à son ouvrage. Dans *Loiterature*, Chambers s'intéresse en effet à des récits ou des romans de flâneurs, de désœuvrés, qui se laissent fasciner par le quotidien et laissent leurs pensées vagabonder, d'abord sollicitées par les apparences ou une image miroitante, puis embarquées dans des hypothèses hasardeuses ou des descriptions sans fin.

<sup>360</sup> Ces expressions renvoient bien entendu à André Breton et *L'Amour fou*, *Œuvres complètes*, vol. II, Gallimard, coll. La Pléiade, pp. 675-687 en particulier.

<sup>361</sup> Michel Collot, *Pour une géographie littéraire*, éditions José Corti, coll. Les Essais, 2014, p. 34.

<sup>362</sup> Pascal Mougin, « Les protocoles topographiques de Jean Rolin : héritages du situationnisme, voisinages avec l'art contemporain », communication au colloque international *Jean Rolin, une écriture in situ*, *op. cit.* Pascal Mougin rappelle notamment que la « dérive » est une technique de déplacement sans but, qui vise à multiplier les immersions, enrichir le quotidien et l'expérience de la ville en allant vers des territoires différents du quotidien, ce qui suppose un état d'attention spécifique, attention non dirigée, flottante, ce qui n'est pas sans analogie avec la promenade surréaliste, qui en annonce la forme.

<sup>363</sup> Minh Tran Huy, *Les écrivains et le fait divers. Une autre histoire de la littérature* ; « nous éprouvons tous une fascination pour ces anecdotes effroyables », p. 7, préface.

<sup>364</sup> Dominique Viart et Bruno Vercier, *La Littérature française au présent. Héritages, modernité, mutations*, Bordas, 2005, chapitre 2, « Fiction et fait divers », p. 228.

<sup>365</sup> Nous reprenons le titre de l'article d'Emilie Brière, « Faits divers, faits littéraires. Le Romancier contemporain devant les faits accomplis », art. cité.

<sup>366</sup> *AVM*, p. 115 .

bien il peut s'installer progressivement dans la conscience, apparaître, être oublié, revenir, insister : c'est ainsi que s'imposent le Glossaire des verbes dans *Central*, chez Thierry Beinstingel, ou le motif de Kotelnitch, dans *Un roman russe*, d'Emmanuel Carrère. Ce temps d'installation, ou la surprise devant son surgissement, signale aussi son improbabilité par les résistances de la conscience. Ce processus qui est donc de l'ordre de l'événement, produit de l'irréversible et surtout déclenche de la narrativité<sup>367</sup>, souvent associée à un effort de sémiotisation. L'apparition du motif, c'est l'air de famille qu'entretiennent les récits du corpus avec à la fois le roman policier, qui recherche le sens d'un événement passé, origine de la recherche présente, et le récit d'aventure, qui s'ouvre à l'inédit, au possible. C'est cette façon d'apparaître et de s'imposer, de séduire ou de fasciner, presque, en dehors de toute rationalité apparente, que nous allons étudier.

### 1.2.3.1 Rhétorique de l'étonnement

Quand Étienne paraît, dans *D'autres vies que la mienne*, il s'impose d'un coup comme motif :

Cette phrase m'a alerté – Étienne vient de surprendre l'auditoire composé du narrateur, son épouse et ses beaux-parents en affirmant que Juliette et lui avaient été "de grands juges" » – cette phrase et sa façon de la dire. Il avait une fierté incroyable, quelque chose d'inquiet et de joyeux à la fois. Je reconnaissais cette inquiétude, je reconnais ceux qu'elle habite de dos, dans une foule, dans le noir, ce sont mes frères, mais la joie qui s'y mêlait m'a pris au dépourvu. On sentait que celui qui parlait était un type émotif, anxieux, perpétuellement tendu vers quelque chose qui lui échappait et qu'en même temps ce quelque chose il l'avait, qu'il était établi dans une confiance imprenable. Pas de sérénité, pas de sagesse, pas de maîtrise, mais une façon de s'appuyer sur sa peur et de la déployer, une façon de trembler qui m'a fait trembler moi aussi et comprendre d'un événement était en train de se produire.<sup>368</sup>

Le motif est d'emblée vécu comme « événement » et va en effet déclencher de la narrativité : Étienne sera à l'origine de l'histoire des juges mais aussi d'une méditation sur la maladie et la résilience, qui est au cœur des interrogations du narrateur. La réaction thymique est explicite (« Cette phrase m'a alerté »). Elle est aussi minuscule : c'est une simple « phrase » qui confère à la personne d'Étienne un caractère polarisant. L'anaphore confère au passage une tonalité lyrique, et l'on voit que l'activité herméneutique est déjà intense : le

---

<sup>367</sup> René Audet, « Le contemporain entre narrativité et historicité », dans Nicolas Xanthos et Anne-Martine Parent (dir.), *Poétiques et imaginaires de l'événement*, op.cit., p. 37. René Audet reprend la notion de concordance discordance aristotélicienne, sur laquelle Paul Ricœur appuie sa conception de la reconfiguration ; l'événement devient « agent de la narrativité », en amont du récit, déclencheur de l'écriture, et non composante de l'intrigue, comme l'établit Ricœur, s'appuyant sur Aristote et le concept de mimésis. Dans le même volume, Bruno Blanckeman, répertoriant dans « Mirages de l'événement » les nouveaux aspects de l'événement dans le récit contemporain, note que tout en s'effaçant, il change le cours du temps, car il devient sémiotique ; amenuisé, il produit pourtant des effets, des récurrences, des variations qui sont autant de rappels, pp. 27-28. Enfin, Xavier Xanthos (« Irréductibilités événementielles dans le roman d'enquête contemporain », art. cité, p. 45) cite Uri Eisenzweig pour rappeler qu'en fait, le détective travaille à « la prise de pouvoir narratif, l'énonciation du récit définitif des événements », titre ci-dessus, p. 151. Il ressort de ces analyses que l'événement est à l'origine de l'écriture, une origine souvent perdue de vue qu'il faut ressaisir.

<sup>368</sup> *AVM*, p. 112

personnage, à partir de la phrase, se voit interprété. De tels passages, marqués par cette rhétorique de l'étonnement, aident le lecteur à constituer en motif un personnage, un lieu, un objet. Comme nous verrons, cette rhétorique peut se déplacer à un objet contigu au motif. Elle était aussi en place dans la « Note au lecteur » de *CV roman*, où le motif s'installe aussi uniment.

Le CV est un petit rectangle, une feuille 21 X 29,7.

Le CV est une chose vue.

Ordinaire.

D'ailleurs, pour vous en rendre compte, prenez-en un. N'importe lequel. Si, si, celui-ci fera l'affaire. Retirez vos lunettes de myope et tenez le CV à bout de bras. Dans l'illisibilité et de loin apparaissent les traits gris des lignes, les pavés des lettres serrées, le contour d'une photographie qui dessine une sorte de toile moderne. Repérez les formes, les blocs de caractère. Il y en a quatre au moins, il ne peut y en avoir moins. Ce sont les rubriques.<sup>369</sup>

La rhétorique de l'étonnement change radicalement de procédé, elle se tourne vers le destinataire et l'invite à la défamiliarisation, comme nous avons pu le voir en introduction. En épousant son point de vue, elle crée cette défamiliarisation nécessaire pour que l'objet se pare d'une étrangeté. Contrairement à ce qui se produit dans d'autres textes ayant la même fonction, elle demeure implicite : aucun adjectif, aucun substantif n'appartient au champ lexical de l'étonnement. Par contre, le déclenchement de la narrativité apparaît bien : c'est l'invitation à l'exploration du CV qui clôt cette entrée en matière, en utilisant la métaphore de l'embarquement : le CV y est un « Cargo voguant ».

*Faux nègres* exemplifie également cette défamiliarisation par le regard à distance, mais le regard porte sur la carte d'« ici ». Dès les premières phrases, l'imaginaire de Pierre projette sur la carte un chaos indistinct. Ce sont d'abord les métaphores du « démembrement » (inspirées par le mot du maire, « remembrement ») qui s'imposent, avant que le fantastique ne prenne le relais :

...si on survole le village en avion, il ressemble à un insecte fantastique, la grande rue est une colonne vertébrale et les chemins qui la relient dessinent une scolopendre étonnante, des griffes incroyables, des mandibules difformes, tout un ensemble de mécanismes semblables à ceux des machines agricoles, barres de fauchage, engins de coupe que l'on trouve disséminés dans la campagne d'alentour, parfois abandonnés sous des broussailles comme des mues délaissées par un animal fatigué. On peut voir aussi en ce mille-pattes l'ébauche d'une carte au trésor et l'imagination s'enflamme : la mer des prés et des herbages assiège les falaises des premières maisons, chaque rue est un sentier de Peaux Rouges criards, nous sommes des aventuriers. Ici, trois lettres comme une île.<sup>370</sup>

Comme le CV mis à distance, plus rien ne parvient à se lire sur cette carte, où s'affrontent deux isotopies opposées, animalité monstrueuse et éventualité de l'aventure, avec sa promesse de trésor. *Zones* reprend cette façon de se laisser capter par quelqu'un ou quelque chose, en

---

<sup>369</sup> *CVR*, p. 9

<sup>370</sup> *FN*, p. 21

l'occurrence, la femme en tchador « sous son auréole boréale de pacotille<sup>371</sup> ». Cette fois, c'est un champ lexical qui fait de cette vision un micro-événement : une « charade », une « énigme », ou encore un « mystère ». Le mot « apparition » avec ses connotations surnaturelles est d'ailleurs dans le paragraphe. Là encore, le récit est relancé, littéralement remotivé : le narrateur qui doutait de son projet est décidé à « aller de l'avant ». Il faut préciser toutefois que si cette vision produit les effets les plus bénéfiques, il est difficile de considérer la femme au tchador comme un motif à part entière, car il n'en sera plus question dans les pages qui suivent. *Zones* peut être d'ailleurs considéré comme un récit où le protocole qui apparaîtra plus nettement dans les récits ultérieurs, exploration du territoire, surimpression romanesque, élection d'un motif, est encore en train de se mettre en place.

Chez Emmanuel Carrère, dans *Limonov* et *Le Royaume*, l'apparition du motif est l'objet d'une stratégie spécifique, qui se superpose avec le problème inhérent à la biographie de justifier, au moins implicitement, le choix du personnage biographié. De ce fait, une composante argumentative s'introduit dans la narration biographique, dont Daniel Madelénat avait repéré la tension vers l'essai, ce dernier venant perturber régulièrement la narration<sup>372</sup>. Cet aspect argumentatif va s'immiscer, chez Emmanuel Carrère, plutôt qu'une pure rhétorique de l'étonnement, pour construire en motif Édouard Limonov.

Dans *Limonov*, nous avons déjà signalé la série d'antithèses qui caractérise l'entrée dans le texte du personnage, en abordant la question de la prise de position axiologique que le narrateur éprouvait le besoin de faire face à l'ambiguïté morale du personnage. Cette série d'antithèses contribue bien sûr à ériger le personnage en énigme : ce recours à l'*antilogos* introduit dans la biographie une sorte de défi référentiel : quand on peut parler de la même réalité en deux discours axiologiquement opposés, quelle réalité peut-on cerner<sup>373</sup> ? Mais l'écrivain recourt à un autre moyen : avant de faire apparaître le personnage, il pose, narrativement, le problème que la biographie du personnage va contribuer à résoudre<sup>374</sup>. C'est tout à fait consciemment que nous faisons interférer le lexique de l'essai, et de la pensée, « poser un problème », et celui de la narration : il relève de l'esthétique propre à nos récits de s'aider de la narration pour penser, nous y reviendrons. Du même coup, le problème axiologique est résolu.

Dans *Limonov*, le lecteur aura la surprise de découvrir en ouverture du récit non pas Édouard Limonov, mais Anna Politkovskaia, mieux connue du lectorat français, puisque son assassinat, sans doute par les hommes de main de Vladimir Poutine, a défrayé la chronique dans

---

<sup>371</sup> Nous avons reproduit le texte en introduction.

<sup>372</sup> Daniel Madelénat, *La biographie*, Paris, PUF, coll. Littératures modernes, 1984, p. 170

<sup>373</sup> Christine Montalbetti, dans *Le voyage, le monde et la bibliothèque*, Paris, PUF, coll. Écritures, 1997, définit cette difficulté qui met en doute la capacité du langage à référer.

<sup>374</sup> Cette stratégie se superpose à celle du romancier pour créer une tension thymique au moment de l'entrée de son personnage. Tension narrative et tension argumentative se superposent.

les médias. Sans dire un mot de Limonov, le biographe retrace l'affaire, fait l'éloge de la journaliste, et d'autres personnes irréprochables aux yeux de son public : Hélène Bonner, par exemple. Il en arrive ainsi au fragile cercle d'opposants démocrates à l'autocratie poutinienne : c'est littéralement au sein de ce milieu, parmi des manifestants protestant contre le massacre des spectateurs du théâtre de la Douma, qu'apparaît Limonov, événement évoqué avec discrétion et solennité à la fois :

Au centre d'un cercle, dominant la foule, en retrait mais attirant le regard, il donnait une impression d'importance et j'ai bizarrement pensé à un chef de gang assistant avec sa garde rapprochée à l'enterrement de l'un de ses proches. Je ne le voyais qu'en profil perdu, du col relevé de son manteau dépassait une barbiche. Une femme qui, à côté de moi, l'avait repéré aussi a dit à sa voisine : "Édouard est là, c'est bien." Il a tourné la tête, comme si malgré la distance il l'avait entendue. La flamme de la bougie a creusé les traits de son visage.  
J'ai reconnu Limonov.<sup>375</sup>

Par rapport à l'apparition d'Étienne, le lyrisme est atténué mais demeure : la phrase minimale isolée à l'alinéa confère une solennité et un caractère d'événement, presque d'épiphanie, à la reconnaissance. L'effet lumineux de « la flamme de la bougie » n'est pas sans anticiper sur les tableaux jamais peints de l'histoire sainte qui parsèment *Le Royaume*. En même temps, l'hypothèse du chef de gang n'évacue pas le caractère « antilogique » du personnage : il n'offre pas prise, comme Étienne, à une sémiotique claire. Seul l'adverbe « bizarrement » rappelle l'étrange : le mystère tient tout entier aux difficultés de voir le personnage, qui apparaît donc en ne livrant qu'à moitié son potentiel sémiotique. Cette contextualisation optimiste est équilibrée par le jeu des antithèses qui maintient l'interrogation et le soupçon, tout en proposant un portrait complexe de la Russie contemporaine, et en motivant le choix d'Édouard Limonov comme fil conducteur. L'étonnement est donc obtenu en figurant le chaos, mais aussi une lecture possible quoiqu'incomplète : en liant Édouard Limonov à Anna Politkovskaïa, le narrateur s'autorise le choix de son personnage, sans en éluder les ambiguïtés.

L'apparition de Luc bénéficie d'une mise en scène moins spectaculaire, mais fascinante par son caractère infime et par là, peut-être encore plus efficace. Luc apparaît dans un texte, littéralement « par la petite porte ». Lisant les *Actes des Apôtres*, alors que l'enquête a donc déjà commencé, le narrateur observe le fait suivant : l'apparition du pronom « nous », dans un texte jusque-là sans origine énonciative explicite :

on passe soudainement, sans prévenir ni expliquer pourquoi, de la troisième à la première personne.

C'est un moment furtif, on pourrait ne pas le remarquer, mais quand je l'ai remarqué, je suis tombé en arrêt.<sup>376</sup>

---

<sup>375</sup> L, p 16

<sup>376</sup> LR, p. 147



Quelques lignes après, le narrateur revient sur ce surgissement : « voici que tout-à-coup, quelqu'un surgit, qui parle. » Dans ce même passage, l'écrivain utilise la métaphore de la « petite porte » :

J'ai compris que j'allais suivre Luc, que ce que j'allais écrire serait en grande partie une biographie de Luc et que ces quelques lignes des Actes des Apôtres étaient la porte que je cherchais pour entrer dans le Nouveau Testament. Pas la grande porte, pas celle qui ouvre sur la nef, face à l'autel, mais une petite porte, latérale, dérobée : exactement ce qu'il me fallait<sup>377</sup>.

Ce passage concentre à la fois l'élection de Luc comme motif, le travail de cristallisation autour de sa figure, et même, sous-jacente, l'esthétique propre au récit du motif improbable : un motif aide à « entrer » dans un sujet, mais y entrer en quelque sorte sans le savoir, de façon détournée et figurée, comme si le narrateur craignait la dimension de la question qui sous-tend le motif. Pour comparer aux autres récits, une voiture emmène sur les chemins d'une mémoire difficile dans *L'Explosion de la durite*, ou une star permet d'explorer une ville, dans *Le Ravissement de Britney Spears*, une liste de verbes fait entrer dans le malaise au travail dans *Central*, et un rangement de pièces dans un hangar entraîne un retour sur soi et sa place dans la société dans *Composants*. Dans *Le Royaume*, ce qui est attaché à Luc, bien sûr, c'est la parole même du Christ, texte ou parole aux effets performatifs redoutables, puisqu'ils ont provoqué une première fois la conversion du narrateur en un autre qui n'était pas lui-même, un « revenant ».

Comme pour les autres « apparitions », des effets sur le récit se font sentir. Ici, ils sont maximalisés puisque c'est, comme pour *CV roman*, la forme même que prendra le récit qui s'impose du même coup au narrateur encore en réflexion sur l'œuvre à venir : une biographie. Le motif donne donc corps à un projet d'écriture. La narrativité se déclenche du même coup : dans les pages qui suivent, le biographe propose des pistes narratives, Luc pouvait être Syrien ou médecin grec, pour finalement retenir la seconde. Par la narration, il tente d'évaluer ce que pouvait représenter, pour un Grec lettré de l'époque, le fait d'être attiré par la religion des Juifs : la pensée se met en marche, sous forme narrative, c'est-à-dire, littéralement, essai d'une possibilité narrative. Lorsqu'une hypothèse parvient à « prendre » sous forme de récit concret, de « percept », c'est, en quelque manière, une preuve de sa possibilité effective.

Dans ces récits, le moment de l'apparition est un passage isolable dans le corps du texte, un peu comme une description. Il recourt à différents procédés pour communiquer au lecteur la réaction du narrateur, entre stupeur, émerveillement, étonnement, inquiétude, voire horreur, en accentuant de façon lyrique, ou au contraire en atténuant par la litote, la dérision... C'est un moment spéculaire : le narrateur projette ses préoccupations sur l'objet. Ces préoccupations apparaissent tout de suite, comme pour *Limonov*, instantanément « connecté » à la situation en Russie et par analogie, au monde contemporain et ses tensions ; elles ne se dévoileront que

---

<sup>377</sup> LR, p. 148

progressivement, dans le cas de *Composants*, au fil de la rêverie méditative du personnage. Toutefois, l'objet est dans un rapport incertain avec la question qui le sous-tend : son improbabilité gît essentiellement là.

La réaction du narrateur est également vive : l'attention en éveil est liée à un bouleversement intérieur fortement exprimé. Dans *CV roman* et *Faux nègres*, il reste lié à l'illisibilité, à l'informe, au chaotique, qui produit de la perplexité. Chez Jean Rolin et Emmanuel Carrère, l'émerveillement est explicite et montre une conscience pleinement mobilisée par un mouvement à la fois intellectuel, émotionnel et même esthétique.

### 1.2.3.2. Le motif « revenant »

Si les « apparitions » du motif dans le récit peuvent s'imposer en une seule fois, avec la miraculeuse évidence que nous venons de désigner, le texte peut aussi suggérer que le motif a mis du temps à s'installer, ce qui contribue fortement à sa capacité d'éveiller et de fixer l'attention. Comme pour le rêve, la conscience fait de la résistance. L'improbabilité la dissuade de prêter attention, dans un premier temps, à la question qui prétend s'imposer. Les images tournées à Kotelnitch qui vont achever de constituer cette ville en motif, sont de cet ordre. Dans *Un roman russe*, les images floues enregistrées lors d'une première expédition à Kotelnitch fonctionnaient comme un signe alertant le narrateur, et le persuadait de revenir, pour filmer et voir ce qui arrive. Or, elles sont ensuite oubliées une première fois. Ce n'est que plus tard qu'elles reviennent dans la mémoire du narrateur, par hasard : il vient de séjourner en caisson isobare, à Amsterdam, pour occuper un moment de désœuvrement, et cette expérience a produit une excitation singulière qui le tient éveillé toute la nuit. « C'est alors que j'ai repensé à Kotelnitch <sup>378</sup> ». Le projet *Retour à Kotelnitch* est alors imaginé et les pages suivantes montrent le narrateur se démenant pour faire financer un projet aux contours flous : « il n'est pas très facile de se faire commander un documentaire quand on n'en connaît pas le sujet <sup>379</sup> ». Dans *Central* de Thierry Beinstingel, le Glossaire des verbes chemine lui aussi un certain temps dans la conscience du narrateur avant de s'imposer comme motif. Il arrive indirectement, au chapitre trois, par l'intermédiaire de la Description d'emploi, l'événement survenu dans l'entreprise et qui obsède le narrateur : « ... car, oui, la Description d'emploi vécue comme une charnière de ma vie <sup>380</sup> ». L'insertion du « oui » suggère un narrateur en délibération avec lui-même, hésitant sur le statut à accorder à cette « Description ». Les pages suivantes, écrites selon le principe du flux de conscience, paraissent se remémorer les phases de cette Description, pour comprendre en quoi elle est un événement à la

---

<sup>378</sup> *RR*, p. 112

<sup>379</sup> *RR*, p. 114

<sup>380</sup> *C*, p. 43

fois irréversible et traumatique, ce que traduit l'image de la charnière. Et un peu plus loin, le Glossaire s'impose :

En conséquence, remplir le formulaire.

Avec quelques cas d'école. Avec un Glossaire des verbes comme aide. Et ce Glossaire, s'en souvenir. Perdu maintenant, mais garder la sensation d'un livre de magie entre les mains, un livre maudit : comment une entreprise inadaptée à la littérature pouvant fabriquer une telle puissance de mots<sup>381</sup> ?

Il faudra encore quelques pages méditatives pour que le Glossaire soit définitivement élu comme motif, dans l'excipit du chapitre :

...voulant trouver, prouver, expliquer et petit à petit s'imposant l'idée de retrouver ce fameux grimoire de sorcellerie, ce Glossaire des verbes, ce livre de vérité<sup>382</sup>.

La rhétorique de l'étonnement est explicite : les déictiques, les accumulations et le lexique de la sorcellerie traduisent le caractère obsessionnel et la cristallisation en train de s'opérer sur ce document.

*Le Ravissement de Britney Spears* montre aussi ce même travail dans le temps, mais cette fois à plusieurs années d'intervalle. Car la star apparaît pour la première fois dans le récit hors corpus de *Chrétiens*, de façon comique mais anecdotique. Voici comment, dans ce reportage, le narrateur rend compte de cette apparition somme toute furtive (comme Luc) de Britney Spears à la télévision. Le narrateur est alors en visite chez un Palestinien chrétien qui fait commerce d'eau bénite. Ce dernier quitte la pièce pour répondre au téléphone. Le narrateur reste seul avec la fille de l'homme d'affaires devant la télévision :

Elle est âgée peut-être d'une douzaine d'années, et ses goûts, en matière de télévision, la portent plutôt vers les clips, tels que celui qui en ce moment même montre Britney Spears, en train de se tortiller comme un ver sur la selle d'une moto<sup>383</sup>.

Dans *Le Ravissement de Britney Spears*, ce qui n'était qu'une anecdote se constitue en motif :

Le chef de famille possédait une petite entreprise de fabrication de crucifix en bois d'olivier et de mise en bouteille de l'eau du Jourdain – celle-ci supposée avoir été puisée sur les lieux mêmes du baptême du Christ-, et ses affaires, comme beaucoup d'autres, étaient en train de périliter par suite du couvre-feu. Un jour où nous regardions, sur Al-Jazeera, un agité quelconque en train de pronostiquer le succès imminent des armes de Saddam Hussein, mon hôte dut se lever, et quitter le salon pour répondre à un appel téléphonique d'un évêque allemand qui s'inquiétait du retard pris par une livraison d'eau bénite. Sa fille aînée, âgée d'une dizaine d'années, profita de sa disparition pour zapper – les prêches d'Al-Jazeera l'emmerdaient autant que moi – et sélectionner une chaîne diffusant des programmes pour adolescents. Au moment où nous l'avions rejointe, la chaîne en question –il s'agissait probablement de MTV- passait un clip de Britney Spears interprétant sa célèbre reprise de « I love rock'n'roll », extraite de son troisième album, en se trémoussant sur la selle d'une moto. Personnellement, je n'avais rien à

---

<sup>381</sup> C, p. 47

<sup>382</sup> C, p. 59

<sup>383</sup> Jean Rolin, *Chrétiens*, collection Folio, 2003, p. 75.

objecter à ce clip, ni musicalement –même si ce n'était pas le genre de chose que j'écoutais d'habitude– ni surtout pour le reste, mais j'étais un peu embarrassé de me retrouver seul, dans ce contexte, avec la gamine, absorbés tous les deux, avec une ferveur égale, bien que procédant de stimulations différentes, dans la contemplation de ces images qu'un esprit étroit aurait pu qualifier de pornographiques. Je craignais surtout que le père, de retour au salon, ne me soupçonne d'être à l'origine de ce changement de programme.<sup>384</sup>

Le passage au passé simple transforme considérablement la tonalité, et prend son plein sens : c'est un événement. De plus, le récit est celui d'un événement passé et raconté de façon rétrospective : c'est la « langue du destin » dont parlait Roland Barthes dans *Le Degré zéro de l'écriture*<sup>385</sup>, celle du roman au passé simple. Le temps a métamorphosé l'anecdote insignifiante en apparition : comme pour un rêve dont le sens apparaît peu à peu, le contenu latent du récit de *Chrétiens* a eu le temps de remonter à la surface de la conscience. L'émerveillement s'est accentué, avec ici sa connotation sexuelle, à travers le mot « contemplation » et la litote « je n'avais rien à objecter », mais il se charge de stimulation érotique. Et surtout, la culpabilité, dans *Le Ravissement*, est nouvelle, et accentuée, non seulement par l'éventuel retour du père, mais aussi par le sacrilège : deux religions se cumulent : le texte proféré sur Al-Jazzera est un « prêche » (bien que son contenu soit manifestement plus politique que religieux) et nous sommes chez un Chrétien, il est vrai quelque peu marchand du Temple. Mais il a le statut sourcilieux du Père. L'évolution d'un texte à l'autre montre le travail en profondeur accompli par le motif, qui acquiert avec le temps des caractéristiques romanesques et oniriques. La cristallisation, qui s'accomplissait dans le moment même où le motif apparaissait, dans le cas d'Étienne ou de l'image du CV, s'est opérée comme souterrainement. Dans les trois cas, elle renvoie à une forme d'angoisse et de fascination tout à la fois : le motif est objet de désir et de crainte. Même le Glossaire des verbes se charge de ces valeurs : sa puissance devient surnaturelle et maléfique. Dans le cas du projet Kotelnitch, l'aspect menaçant est déplacé : c'est l'expérience du caisson isobare, comparée ironiquement par Sophie (que le narrateur joint par téléphone à ce sujet) à l'utérus maternel qui relie Kotelnitch à l'angoisse et au désir, en même temps que la contiguïté de ce village avec le fascinant personnage d'András Toma, l'enfermé par excellence.

Ces textes, en racontant comment le temps installe le motif, montrent que celui-ci, quand il n'apparaît pas comme un événement venu du dehors, travaille la conscience, comme indépendamment de la volonté du narrateur, exactement comme un affect inconscient. Tout en masquant son sens par son aspect dérisoire et déplacé, conformément à ce qu'explique Sigmund Freud dans *Le rêve et son interprétation*, il porte un lui un *complexus* d'émotions et de sens qui

---

<sup>384</sup> RBS, p. 51-52

<sup>385</sup> Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, éditions du Seuil, coll. Points, 1972, « L'écriture du Roman », pp. 25-26. [coll. Pierres vives, 1953]

appelle au travail herméneutique. Enfin, ce temps d'apparition indique son refoulement : il est oublié, puis revient, et insiste.

### 1.2.3.3. Le motif diffracté

*Composants* également révèle un travail du motif dans le temps, mais sa nature est différente. On n'y relèvera pas ce traitement du motif par le surnaturel ni l'impression qu'il doit vaincre une forme de refoulement ou d'oubli qui caractérise les trois textes précédents. Par contre, son apparition est causée par la difficulté à exécuter la tâche demandée et aura de surcroît des liens avec le passé : une rupture se révèle entre l'intention de faire et le pouvoir de faire<sup>386</sup>. La mission qui échoit à cet intérimaire est de ranger un hangar : « Remplir les étagères vides avec le fatras étalé au milieu de la pièce, c'est le boulot<sup>387</sup> ». Le travail est familier à l'intérimaire : « Déjà fait ça des dizaines de fois<sup>388</sup> ». Nous sommes alors au chapitre « Lundi matin ».

Un premier blocage intervient un peu plus loin, au chapitre « Lundi midi ». Les titres de chapitres, qui inscrivent la tâche dans les « cases » de l'emploi du temps, permettent un repérage aisé du temps que prend la question pour passer de l'état d'apparente difficulté passagère à celui de problème insurmontable, subissant dans l'intervalle, elle aussi, une sorte de cristallisation.

Assis pour la pause déjeuner, le personnage prend le temps de regarder, et occupe alors la place du spectateur d'un tableau<sup>389</sup>. Ce tableau se caractérise par le désordre : « le fatras des caisses comme une colline désordonnée ». Le seul objet rangé, les courroies Synchronflex, trône insolite au milieu des étagères, « protubérance anguleuse<sup>390</sup> ». Nous avons d'un côté la structure vide et rationnelle, les étagères, et de l'autre le tas informe des pièces à ranger. « *Revient* donc le problème en mémoire », conclut le chapitre (nous soulignons).

Le blocage intervient juste après : « il faut », dit le récit<sup>391</sup>, mais on ne sait si le personnage finalement accomplit ces gestes, qui sont présentés comme la suite « logique » de ce qui a été commencé avec les « courroies Synchronflex » ou les projette seulement. Quoi qu'il en soit, cette « suite logique », représentée comme une longue énumération de gestes enchaînés par l'intérimaire sous l'emprise autoritaire du « il faut », aussi bien qu'ils sont enchaînés dans la phrase par l'énumération, s'interrompt brutalement par des points de suspension, suivis d'un blanc typographique, et de la question qui interrompt le processus si bien lancé :

...tirer sur le couvercle, faire céder les agrafes couleur cuivrée, sortir la première boîte, saisir une nouvelle série d'étiquettes, sans oublier de noter l'endroit des réducteurs planétaires (que l'on vient de retenir) sur le registre d'inventaire, mais...

---

<sup>386</sup> C'est aussi un thème psychanalytique, cependant, qui ressemble à un acte manqué.

<sup>387</sup> *Co*, p. 21.

<sup>388</sup> *Co*, p. 25.

<sup>389</sup> Le passage p. 34-35 a été cité plus haut, dans le chapitre « Centrage », p. 93.

<sup>390</sup> *Co*, p. 35.

<sup>391</sup> *Co*, p. 37.

Mais où les mettre ? On balaye les tablettes vides avec le pinceau lumineux, on approche le diable au plus près, et là... À proximité des courroies Synchroflex ? Juste à droite ? À gauche ? Sur l'étagère du dessus ? Du dessous ? Et pourquoi les coller contre ? Pourquoi pas une extrémité ?...<sup>392</sup>

Le texte représente donc, dans l'espace de la page, la rupture entre l'enchaînement impensé des gestes et le surgissement de la question qui inhibe l'action d'un seul coup. Sans doute, l'intérimaire cherche-t-il indirectement sa place dans ce tableau, comme il la cherche dans la société qui ne l'accepte que dans les marges de l'emploi. Cette question apparaît d'ailleurs explicitement dans l'énumération précipitée des questions qui fait place à l'énumération tout aussi précipitée des gestes automatisés :

Et pourquoi avoir collé au hasard les courroies Synchroflex en plein milieu ? Parce que ce sont les premiers objets saisis ? Où est la logique ?

Et pourquoi continuer dans ces hasards ? Prendre un carton au hasard dans ce tas constitué aléatoirement par n'importe quel chariot élévateur au milieu d'une pièce banale. Et ce boulot pris au hasard de l'intérim. Vertiges. Renoncer.<sup>393</sup>

Ce blocage se confirme un peu plus loin, chapitre 7, « Mardi après midi » : « Et là, devant les étagères, *cette rupture dans le processus* (nous soulignons): étiqueter, tout préparer pour stocker des pièces et ne pas le faire<sup>394</sup>».

La question qui crée le blocage est donc : comment ranger ? Quel est l'ordre qu'il faut adopter ? Dans la suite du récit, le personnage part à la recherche de cet ordre, sa place dans l'ordre social, la place des mots et des livres dans la vie, la place sur les étagères. Comme pour le Glossaire introuvable, l'ordre lui aussi introuvable va permettre des digressions exploratoires, souvenirs, méditations, colère, rêveries, évasions : en réalité, le blocage sur cette question a bien un rapport avec le passé, les difficultés de la vie de précaire, la soumission sociale, qui se traduit par l'orientation scolaire et les voies proposées pour un nouveau travail après une période de chômage.

Par rapport aux autres textes, on ne trouve nulle magie dans cette irruption de la question. Pourtant l'émerveillement n'est pas absent du texte, mais se trouve déporté sur un objet qui pourrait être une sorte de motif complémentaire ou secondaire, le catalogue des *Engrenages et composants mécaniques*. Comme la femme au tchador dans *Zones*, ce catalogue produit un éveil esthétique qui ouvre vers un arrière-plan mythique ou magique<sup>395</sup>. Ce catalogue n'a aucune utilité pratique dans le travail que doit faire l'intérimaire : sa fonction est commerciale et il expose page après page photographie des pièces, nom, taille, prix... Mais au mystère de la langue technique, le catalogue ajoute une énigme supplémentaire, de taille : la beauté. L'insomnie, dans *Central*, était déjà le moment privilégié d'apparition des questions. Le phénomène se reproduit dans

---

<sup>392</sup> *Co*, p. 39

<sup>393</sup> *Ibid.*

<sup>394</sup> *Co*, p. 83.

<sup>395</sup> Jean-Yves Tadié, *Le récit poétique, op.cit.*, p. 145 et suiv.

*Composants* : l'intérimaire se relève la nuit pour contempler le catalogue ! Les questions suivent : « La photo du roulement à bille sur la couverture de papier glacé, pourquoi est-elle si belle ?<sup>396</sup> » Le romancier choisit alors des termes attestant d'un véritable bouleversement de la conscience : « stupeur », dit-il alors que le personnage rencontre une étrange expression, véritablement surréaliste : « vis-mère à rattrapage de jeu puissante<sup>397</sup> ». Devant les photographies des pièces, il admire « le lissage parfait », le « chatolement du métal en pleine lumière, une vraie douceur<sup>398</sup> ». Les questions se bousculent alors : recherchant dans le langage et la représentation des pièces sur le catalogue la solution à l'ordre, le personnage se laisse absorber par le mystère d'un langage très technique dont il découvre les qualités poétiques. Ouvrir des cartons pour découvrir quelles pièces se cachent sous des appellations aussi opaques ne résout pas le mystère du sens : les objets découverts, dissociés des pièces avec lesquelles ils doivent être combinés pour faire sens c'est-à-dire dévoiler leur usage, gardent leur étrangeté<sup>399</sup> et n'apportent aucune réponse. Le langage est donc réduit à sa surface : les lettres, les sons, les métaphores que contiennent quelques-unes des appellations, comme « tête de bielle cassée », « réducteur Jivaro », ou sa variante le « réducteur planétaire<sup>400</sup> ».

Là encore, le motif emmène vers des questions disproportionnées par rapport à son apparente ténuité thématique. Le blocage ressenti dans le travail paraît irrationnel, incompréhensible, et même dangereux sur le plan social : précaire, l'intérimaire risque de ne pas recevoir d'autres missions s'il n'exécute pas celle-ci.

Cette tendance du motif à se continuer ou à « contaminer » un objet voisin s'observe dans d'autres textes du corpus. Nous avons déjà vu comment le personnage d'András Toma d'*Un roman russe* se trouvait en relation contiguë avec Kotelnitch, le lieu auquel il est associé ; le personnage de Britney Spears, dont les activités se réduisent à traire du yaourt, se trouve relayé par Lindsay Lohan, bien plus séduisante dans le rôle de belle victime des internautes féroces, dans le récit de Jean Rolin, par exemple. Cela montre, de la part du narrateur, ou du personnage centre de conscience, la recherche d'un objet motivant, merveilleux ou bizarre, mais malgré tout doté d'un pouvoir de ré-enchantement.

*La Clôture* développe encore ce modèle. Le projet est expliqué en ces termes, au début du récit, après un premier bilan sur les éléments biographiques transmis au sujet du maréchal Ney par le général Bonnal :

---

<sup>396</sup> Co, p. 53.

<sup>397</sup> C'est, sur le plan verbal, l'équivalent du « bouleversant image » pour André Breton, note Michael Sheringham, dans *Traversées du quotidien. Des surréalistes aux postmodernes op. cit.*, p 115.

<sup>398</sup> Co, p. 53.

<sup>399</sup> Martin Heidegger, *Être et temps, op. cit.* p. 73. Dans ces pages, l'objet (l'outil) n'existe que pour une fonction, et associé à d'autres outils. Or, l'intérimaire ne peut reconstituer l'ensemble cohérent que les pièces (plutôt que les outils, ici) formeraient ensemble : la finalité de l'outil lui échappe.

<sup>400</sup> Co, p. 25

L'enfant que guide le son de la flûte, l'homme faible qui le dernier franchit le Niemen, au terme de la retraite de Russie, avec une cohorte de spectres, celui qui le soir de Waterloo arpente le champ de bataille dans un uniforme déchiré, le visage noirci par la poudre, telles étaient les images qui me guidaient dans l'austère lecture du général Bonnal, et dans le projet assez vaste et confus d'écrire sur le maréchal Ney du point de vue du boulevard qui porte son nom. Ou, ce qui revient au même (au moins sous le rapport de l'ampleur et de la confusion) d'écrire sur la boulevard qui relie la porte de Saint-Ouen à la porte d'Aubervilliers, mais du point de vue présumé du maréchal Ney.<sup>401</sup>

La vision proposée du maréchal Ney montre à quel point l'imaginaire pare de qualités « poétiques » ou légendaires le personnage élu en motif, même s'il faut toujours avec Jean Rolin tenir compte de l'ironie. En l'occurrence, le maréchal se charge d'une valeur spectrale, fantastique, la légende du joueur de flûte de Hamelin se superposant à la déroute épique où le Niemen symbolise une sorte d'Achéron que l'on franchit à rebours, dans un improbable retour des enfers. Mais la surprise, dans ce récit, c'est que le maréchal n'est pas le seul à capter l'attention du narrateur. Il dispose d'un curieux contrepoint en la personne de Gérard Cerbère, SDF qui a élu domicile dans l'un des piliers du périphérique, ce qui en fait un voisin du maréchal Ney, et comme lui, un habitant des limites fantastiques, surtout en vertu de son nom, lequel n'est aucunement inventé :

S'il faut l'en croire, Gérard Cerbère serait né le 25 juillet 1945, deux mois et demi après la fin de la Seconde Guerre mondiale. Cela ne fait pas de lui un personnage historique, même si, envisagé sous un angle adéquat, il présente quelques traits légendaires. Quelque chose de la figure mythologique dont il porte le nom, se tenant à l'intérieur de son pilier comme à la limite de deux mondes. Quelque chose aussi de Mao, dans sa grotte de Yenan, en moins grandiose, certes, – on n'imagine pas André Malraux s'entretenir avec Gérard Cerbère – mais en plus rigolo. Invariablement assis, tel un Bouddha dont le sanctuaire serait ce pilier creux du périphérique, environné de ses Gauloises comme de vapeurs d'encens. Ainsi Gérard Cerbère se tient-il assis toute l'année, ou peu s'en faut, à l'intérieur du pilier<sup>402</sup>...

Au moins deux personnes se trouvent bénéficier d'une rhétorique de l'étonnement, ce qui dédouble la polarisation. Si le boulevard est le motif, au centre du projet « vaste et confus » d'exploration défini dans la dérision, l'émerveillement se trouve plutôt chez les personnes rencontrées, dans leur familiarité avec une dimension mythique que le texte tente de retrouver : Gérard Cerbère va permettre au narrateur de « suivre » des personnages qui font partie de la société du pilier et de reconstituer des trajectoires de vies minuscules, en symétrie avec la prestigieuse et loufoque destinée du maréchal Ney.

Le récit du motif improbable peut donc dédoubler ou multiplier le motif principal en motifs que nous pourrions appeler « seconds » : leur apparition ne commande qu'une partie du récit, comme Étienne dans *D'autres vies que la mienne* ou la femme au tchador dans *Zones* ; il

---

<sup>401</sup> LC, p. 19

<sup>402</sup> LC, p. 68.



s'organise en contre-point comme Gérard Cerbère par rapport au maréchal Ney dans *La Clôture* ; il déplace une fonction du motif comme le catalogue dans *Composants*.

#### 1.2.3.4. Le motif en « creux » : approches de l'épouvante

Tous les récits cependant ne permettent pas d'identifier un moment du texte consacré à construire un objet en motif. L'enquête présente un programme bien précis : parcourir les ports du littoral français, livrer une voiture, assister Wax, surveiller une star du show-biz, enquêter sur les chiens féroces, chez Jean Rolin ; raconter la perte d'un proche dans *D'autres vies que la mienne* chez Emmanuel Carrère. En fait, chez Jean Rolin, ces programmes ressemblent à un prétexte pour explorer le territoire, et aller à la rencontre de scènes, de personnes, de lieux. Seul *Le Ravissement de Britney Spears* explique de quelle manière le personnage a frappé l'imaginaire du narrateur. Mais la star ne tarde pas à disparaître du premier plan du récit. *Terminal Frigo* pose un problème similaire : à la différence de *La Clôture*, récit auquel il ressemble, on ne trouve guère de passage qui relève de la rhétorique de l'étonnement. Avec *La Clôture*, il présente le point commun de reposer sur un protocole exploratoire précis<sup>403</sup>, qui n'est toutefois explicite que dans la quatrième de couverture, et non dans le corps du texte :

Apparemment guidé par sa fantaisie, il séjourne dans la plupart des villes présentant une activité industrielle et portuaire importante. Saint-Nazaire, Calais, Dunkerque, Le Havre, Marseilles-Fos, autant d'étapes où la trajectoire du voyageur croise celle des hommes venus des quatre coins de la planète pour la construction du *Queen Mary II*, des dockers déchirés par la scission de leur syndicat ou des clandestins vivant dans la perspective d'un hypothétique passage vers l'Angleterre...

Le personnage de Sunny Paul, par exemple, bénéficie d'un éloge certain<sup>404</sup>, et sera le fil conducteur de trois chapitres ; les personnages de Miloud et le « capitaine Achab » de Calais ont une aura romanesque, et « apparaissent », de façon oblique et fantastique. La guerre syndicale est relatée par contre selon une écriture sérieuse. Un miroitement mythologique apparaît lors de l'évocation de l'« épopée » des conteneurs, de celle des migrants, ou encore lorsqu'émerge le fantasme de l'agression armée sur le BCMO, peut-être inspiré par l'état de déprédation extrême dans lequel le trouve le narrateur. Dans *L'Explosion de la durite*, le projet de convoyage est expliqué par un effet de retour en arrière, une fois l'Audi livrée à Kinshasa, mais il ne donne pas non plus lieu à une scène où un objet serait investi d'un pouvoir de fascination. Par contre, une atmosphère irréelle, entre onirisme et dérision, gagne presque chaque étape du voyage, impression de mutinerie, difficultés du protocole du café de dix heures à bord du cargo, passage au large de lieux auxquels sont associés des souvenirs de répressions violentes, et remontée du Congo sur les

---

<sup>403</sup> Pascal Mougin, « Les protocoles topographiques de Jean Rolin : héritages du situationnisme, voisinages avec l'art contemporain », communication au colloque international *Jean Rolin : une écriture in situ*, Paris III Sorbonne Nouvelle, 17 et 18 novembre 2017.

<sup>404</sup> *TF*, p. 46

traces de Joseph Conrad. Régulièrement, la voiture perd ses pièces, et le projet est déclaré « opération économiquement aberrante<sup>405</sup> », étant donné le prix du convoi. Dans ces récits, qui combinent exploration d'un territoire et exécution d'un protocole, l'irréel se dissémine tout au long du parcours. L'attention demeure mobilisée, ce qui permet, lors de certains épisodes de guetter les analogies possibles avec tel *topos* du roman d'espionnage, du roman d'aventure, de l'épopée ou même du roman comique, lorsque par exemple le narrateur joue une comédie maladroite devant les douaniers, à Matadi, pris entre sa couverture de professeur de lettres et celle de consultant pour une entreprise commerciale<sup>406</sup>; ou encore de greffer à partir de certains lieux des incursions mémorielles. *Ormuz* procède de même : tout en soulignant l'improbabilité du projet de Wax, et sans jamais perdre l'occasion de tourner son double en dérision, le narrateur collecte une série de tableaux, le plus souvent étranges : flots de pétunias, ligne de tramway sans gare d'arrivée, parc aquatique juste en bord de mer, *mall* avec gondole vénitienne, ou place disparue de la géographie d'une ville, pour effacer la mémoire d'une répression particulièrement impitoyable.

*Un chien mort après lui* présente le même fonctionnement. Ce dernier récit toutefois présente un chapitre dévolu à une fonction curieuse, constituer le chien en « chien rhétorique », en s'appuyant sur des références bibliques, mythologiques, mais aussi sur de rares documents photographiques ou journalistiques évoquant des chiens dévorant des cadavres. Ce chapitre n'est pas lié à un déplacement, et on ne sait pas où est le narrateur, ni à partir de quelle circonstance il développe cette réflexion, ce qui est rare. Il ne relève pas d'une vision ni d'une apparition. Bien au contraire, le caractère fascinant des chiens errants se construit à partir de leur absence : dans le deuxième chapitre, le narrateur se présente lisant un récit de Philip Gourevitch, au sujet du génocide rwandais, intitulé *Nous avons l'honneur de vous informer que demain nous seront tués avec nos familles*. Or, raconte Gourevitch qui apparemment parcourt le pays après les faits, il ne voit aucun chien : ils ont disparu comme les gens. Mais ils ont été éliminés par le FPR parce qu'ils dévoreraient les cadavres.

L'émerveillement peut aussi être de la stupeur, ou de l'horreur, et nous en avons une illustration ici. De la même façon que le narrateur du *Royaume* dit craindre d'affronter la parole christique, pour des raisons bien différentes, ici, la réalité à laquelle renvoient les chiens est également de l'ordre de l'innommable, et reste innommée dans le texte. Du génocide rwandais, nous n'aurons que ces lignes, qui apparaissent au début du récit, en fin de deuxième chapitre, et achèvent de configurer le chien féral en chien dévorant<sup>407</sup>. Le premier chapitre avait déjà commencé à construire cette symbolique en faisant du chien errant un animal lié à la déprise

---

<sup>405</sup> ED, p. 49

<sup>406</sup> ED, p. 164

<sup>407</sup> Marie-Odile André montre cette approche « par la marge » des guerres dans « Quelque chose de neuf sur la guerre ? A propos de Jean Rolin. », dans Marie-Hélène Boblet et Bernard Alazet (dir.), *Écritures de la guerre aux XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles*, éditions universitaires de Dijon, coll. Écritures, 2010, pp. 173-183, particulièrement pp. 174 et 180.

civilisationnelle, dans une contrée désindustrialisée, où des hommes alcoolisés laissent aux femmes le soin de la survie quotidienne, dans un climat post-exotique.

De ce caractère quasi effroyable de la signification à laquelle renvoie le chien paraît découler un traitement particulier du motif : sa polarisation s'effectue progressivement, diffractée sur plusieurs chapitres : chien figé en posture d'attaque dès le premier chapitre, chien absent, éliminé pour avoir dévoré l'humain en chapitre deux. Il faut attendre ensuite quelques chapitres, jusqu'au neuvième, où le narrateur revient sur le « chien rhétorique », dans une approche non plus journalistique, mais purement culturelle. Sa fascination et sa crainte des chiens sont elles aussi disséminées en plusieurs chapitres. L'un des épisodes les plus frappants se situe lors d'un séjour à Baltimore, où le narrateur veut absolument retrouver les traces de chiens dont il a entendu parler dans un essai à leur sujet, ce qui nous vaut une évocation effrayante d'une bande de chiens errant dans la forêt :

...tout cela – meute, forêt, crépuscule, ruines, poubelles renversées, riverains pourchassés, et jusqu'au nom de Chapel Gate Road – fait dresser mes cheveux sur la tête et en même temps excite ma convoitise.<sup>408</sup>

Le motif est donc « éclaté » tout au long du récit, sans jamais que n'émerge un moment du texte clairement identifiable constituant le chien en motif, en ce sens qu'il n'y a pas de « scène d'apparition ». Toutefois, le texte donne d'autres indices de la polarisation sur cet objet herméneutique.

Chez Emmanuel Carrère, dans *D'autres vies que la mienne*, Étienne se constitue finalement en motif. Il n'empêche qu'il n'apparaît que tardivement<sup>409</sup>, qu'il est absent de la première partie du récit, consacrée au tsunami, et n'intervient qu'après que le narrateur a raconté la mort de sa belle-sœur. Par ailleurs, *D'autres vies que la mienne* est essentiellement narratif. Les moments de pauses méditatives, où pourraient surgir une réflexion polarisante, sont rares. Ils dégagent en quelque sorte la morale de l'histoire, engagement dans la promesse du couple assorti d'un bilan sur soi, après la mort de Juliette<sup>410</sup>, et surtout hypothèse que le cancer, dans certaines vies marquées par une souffrance informulable ou inconsciente, permet une extériorisation somatique qui paradoxalement, soulage<sup>411</sup>. Il est évident d'une part que le motif ne joue pas son rôle structurant tout le long du récit, et d'autre part, que les trois histoires ont bien un lien. La quatrième de couverture, signée du paraphe de l'écrivain, en propose un, une sorte de chiasme narratif, entre « la mort d'un enfant pour ses parents, celle d'une jeune femme pour ses enfants et son mari<sup>412</sup> ». Mais dans le corps du texte, un passage vient toutefois en indiquer un autre, sous le

---

<sup>408</sup> CML, p. 151

<sup>409</sup> AVM, p. 115

<sup>410</sup> AVM, p. 98

<sup>411</sup> AVM, p. 135 et surtout 153

<sup>412</sup> Édition Folio.

signe de l'improbabilité. Le narrateur donne alors la parole à Hélène, à qui il confie son projet et qui le reformule en ces termes :

Tu es le seul à penser que l'amitié de deux juges cancéreux et boiteux qui épluchent des dossiers de surendettement au tribunal d'instance de Vienne, c'est un sujet en or. En plus, ils ne couchent pas ensemble et à la fin, elle meurt. J'ai bien résumé ? C'est bien ça, l'histoire ?  
J'ai confirmé : c'est ça.<sup>413</sup>

« Un sujet en or » : c'est de plus une parole extérieure qui amène l'hypothèse de la vertu herméneutique de l'histoire. Le récit éclate donc les éléments de la constitution du motif, le personnage qui alerte et bénéficie d'une rhétorique de l'étonnement, la formulation du projet sur le ton de la dérision, l'unité entre les parties. Le prénom de Juliette même constitue un lien entre la première et la deuxième partie. Par contre, l'enchâssement de l'histoire des contrats de surendettement, où la combativité des juges est un contrepoint évident à la mort qui les menace, apporte une hétérogénéité de registre : tension narrative forte, rebondissements romanesques. Du tsunami au cancer, un rapport analogique s'impose également. Le récit, tout en posant *a priori* un lien fort entre les trois histoires, le laisse en creux, comme en avant.

Cette dispersion se retrouve en partie dans *L'Adversaire*, qui ne construit jamais, ou indirectement, Jean-Claude Romand en motif, tout en faisant de lui le support de l'enquête. Comme *D'autres vies que la mienne*, *L'Adversaire*, qui montre également le narrateur en enquêteur, magnétophone ou carnets de notes en poche, allant s'entretenir avec les uns ou les autres, est également très narratif, alors que son orientation essayistique est nette. Les premières pages racontent la nuit du crime et la réaction du voisinage, amis compris. Elles ont pour fonction en fait de poser les données du problème, comme une enquête policière expose les faits avant toute chose. Ensuite, le récit suit d'une part le fil des initiatives prises par le narrateur pour entrer en contact avec le criminel, ce qui permet à l'écrivain, à partir du moment où des lettres sont échangées, d'assister au procès, et à partir des éléments de ce dernier, de raconter de façon rétrospective l'histoire de Jean-Claude Romand jusqu'au crime qui provoque l'enquête. La perplexité et l'effroi suscités par Jean-Claude Romand sont récurrents : le paragraphe d'entrée en matière, qui le situe de façon spéculaire par rapport au narrateur, par l'opposition entre la réunion pédagogique et le crime, mais sans expliciter d'émotion ; le trouble ressenti par le narrateur en prenant l'initiative d'une correspondance avec le criminel ; les lettres elles-mêmes, où le narrateur dit « vouloir comprendre ce qui s'est passé » et évoque « un homme poussé à bout par des forces qui le dépassent » ; lui-même s'en dit, dans cette lettre, « hanté », ce qui permet de faire le lien avec le lexique du surnaturel qui caractérise souvent la rhétorique de l'étonnement.

Les éléments du motif, fascination, intuition d'une possibilité herméneutique<sup>414</sup>, figurent bien dans le récit, mais à l'état dispersé. Il semblerait que quand le motif est en rapport avec

---

<sup>413</sup> *AVM*, p. 120

l'effroyable, ce qui est le cas dans *Un chien mort après lui*, dans une moindre mesure de *L'Explosion de la durite*, de *D'autres vies que la mienne* et de *L'Adversaire*, le motif demeure agissant, mais refoulé. Il affleure en des parties dissociées du texte et confirme ses liens avec l'inconscient, alors même que ces récits sont des récits d'élucidation : la culpabilité et la honte sont exposées dans *L'Adversaire*. En ce qui concerne *L'Explosion de la durite*, la remontée du Congo permet un retour vers un passé qui lui-même occultait la violence politique en cours et préparait celle du narrateur adolescent dans *L'Organisation*<sup>415</sup>. *D'autres vies que la mienne* aborde des thématiques qui épouvantent le narrateur : « deux événements qui me font le plus peur au monde », dit-il dans la quatrième de couverture. Comme dans *Un chien mort après lui*, le récit trouve des moyens spécifiques, de dilution, de retardement ou de déplacement, pour orchestrer une herméneutique progressive et jamais achevée de l'horreur.

### Conclusion

Les récits du motif improbable mettent à profit la tension spécifique qu'ils exemplifient entre récit de réalité et fictionalité pour proposer un mode narratif répondant à l'étonnement, entendu comme événement générateur de narrativité et d'impulsion cognitive. La scène d'apparition, et la rhétorique de l'étonnement qui la signale, n'est que l'une des modalités qui permettent au motif d'être identifié dans ses fonctions esthétiques et cognitives. Son mérite est de concentrer des effets que l'on peut ensuite identifier à l'état plus dispersé dans des récits qui adoptent eux aussi la forme de l'enquête, tout en prenant d'évidentes distances avec le modèle policier, et se rapprochent en revanche du modèle journalistique ou biographique. Mais le récit dispose, en dehors d'une scène d'apparition, d'autres moyens pour permettre au lecteur d'identifier le motif, ou de le confirmer : ses seuils, titres, prologue et autres *incipit*, ainsi que ses effets de clôture, y contribuent également. C'est l'aspect esthétique que nous allons aborder maintenant.

---

<sup>414</sup> À ce sujet, l'intention herméneutique est double et renforce de façon impressionnante la relation spéculaire : Jean-Claude Romand, dit le narrateur, attend de lui, l'écrivain, qu'il lui « rende compréhensible sa propre histoire », *Ad*, p. 42

<sup>415</sup> À ce titre, la référence à la *Folie Almayer* et aux « *Ténèbres* », en affleurement intertextuel constant, crée un parallèle avec la remontée de Charles Marlow au-devant de Kurtz. Les romans de Conrad associés au récit *Les Anneaux de Saturne* de W. G. Sebald, cité pp. 144-145, contiennent une description circonstanciée de la violence coloniale au Congo.

## 1.2.4. Seuils et scansions

L'apparition du motif est un événement, ce qui relève de la narration. La cristallisation qui s'opère autour de lui suppose une évolution qui requiert l'expression du temps et appelle la forme romanesque. Mais nous avons vu que le récit du motif improbable tend aussi vers l'essai<sup>416</sup>. Car ce qu'il y a derrière le motif, avons-nous établi, c'est une « grande question », si grande qu'elle déborde le champ d'expérience du narrateur, qui doit en quelque sorte la réduire à sa mesure, et trouver comment proposer sa reconfiguration propre, en l'inscrivant dans son roman personnel. Nous allons maintenant montrer comment se met en place une structure qui rappelle au lecteur le thème de recherche, malgré les digressions et écarts qui caractérisent la progression des récits de notre corpus.

### 1.2.4.1. Titres

La première entrée thématique, c'est le titre. Dans des récits apparentés à l'enquête et en dehors de notre corpus, comme *Daewoo*, de François Bon, ou *Laëtitia ou la fin des hommes*, d'Ivan Jablonka, le titre indique le sujet de l'enquête et joue de façon maximale son effet programmatique : il indique un thème et une modalité narrative, situant d'emblée, pour des lecteurs contemporains, le récit dans la non-fiction. Il s'en faut de beaucoup que les récits du motif improbable adoptent la même clarté. Quelques titres désignent en effet leur motif : *CV roman*, *Limonov*, *L'Adversaire*, *Un roman russe*, *Un chien mort après lui*, *La Clôture*, peuvent être dans ce cas. Ces titres désignent respectivement le CV dont l'auteur étudie les variations, les personnages élus pour la biographie, et le thème de l'enquête, centré autour des chiens. Mais l'orientation possiblement romanesque est annoncée dans *CV roman*, *Un roman russe* et *Un chien mort après lui*, en raison pour les deux premiers de la présence du mot « roman » dans le titre, et pour le troisième du signe explicite vers le roman culte de Malcolm Lowry, *Au-dessous du volcan*, dont ces mots sont l'excipit. *L'Adversaire* et *Un roman russe* possèdent aussi une orientation

---

<sup>416</sup> Thierry Beinstingel déclare par exemple, à l'occasion d'un entretien avec Gilles Bertin pour *Écrire Aujourd'hui* au moment où paraît *Central* (Entretien disponible sur son site *Feuilles de route*, dernière consultation le 10 août 2017) : « À côté des romans, Fayard publie aussi des essais et mon livre est justement aussi un essai. Je souhaitais que l'éditeur puisse avoir un regard par rapport à cela. » Au sujet de *Vie prolongée d'Arthur Rimbaud*, l'écrivain présente encore le roman et l'essai comme deux genres en quelque sorte concurrents pour traiter une question : « Il me semble que mon histoire littéraire du mythe de Rimbaud est plus persuasive que si j'avais voulu écrire un essai », répond-il à Vincent Roy dans « Rimbaud, tel qu'en un autre », *Le Monde* du 10 novembre 2016. (Lien vers l'article : [http://www.lemonde.fr/livres/article/2016/11/10/rimbaud-tel-qu-en-un-autre\\_5028716\\_3260.html#hiK886EhhekzfYxt.99](http://www.lemonde.fr/livres/article/2016/11/10/rimbaud-tel-qu-en-un-autre_5028716_3260.html#hiK886EhhekzfYxt.99)., dernière consultation le 29/07/2017)

rhématique, par l'allusion à l'Évangile de Marc pour le premier, et en désignant la propension à construire une ligne de fiction autour des origines maternelles pour le second. Et les titres de Jean Rolin tiennent sur le texte dont ils sont le seuil un discours de la fin, signalant à la fois la vanité du projet littéraire et l'horizon refoulé de fin du monde qu'annonce le motif : explosion, clôture, chien mort, terminal, ou même ravissement, dans une coloration plus humoristique.

Le plus souvent, le titre est donc oblique, et concentre les fils conducteurs que l'investigation pourra ensuite développer. Cela peut tenir à sa polysémie : « *Composants* » égrène tout au long du récit les sens possibles, du sens mécanique que le mot revêt dans le titre du catalogue *Engrenages et composants mécaniques*, jusqu'à « composer » comme consentir à des concessions dans une vie presque écrasée par la précarité, et « composer » au sens poétique. Le « ravissement » de la star Britney Spears renvoie autant au rapt possible qu'à l'intérêt éprouvé par le narrateur face à un clip très suggestif, sans compter l'intertextualité ludique avec le titre de Marguerite Duras, *Le Ravissement de Lol V. Stein* ou les ravissements extatiques de saintes célèbres. Or, toutes ces pistes seront suivies, allusivement ou directement. À l'inverse, les titres qui désignent des territoires renvoient *ipso facto* aux trajectoires nombreuses qui pourront s'y déployer. *Central* et *Ormuz* sont dans ce cas : au central est associé le motif qui consiste à chercher le Glossaire des verbes, et à Ormuz, la mission d'assister Wax dans son projet de traversée. *Central* est plus polysémique toutefois puisqu'il joue à la fois sur sa nature de lieu (« le central ») mais rappelle aussi sa nature première d'adjectif : ce qui est central, dans le travail et dans la vie. Un titre comme *Limonov* se contente il est vrai de désigner le motif, et c'est le Prologue qui va une première fois « motiver » ce nom propre en dépliant les questions qui lui sont liées dans l'esprit du narrateur. Mais d'autres titres explicitent déjà au moins l'une des questions qui s'attache au motif : *Faux nègres* désigne lui le fléau qui frappe « ici », le vrai motif, objet de l'attention de Pierre. Il annonce tout un programme de méditation : il renvoie à l'auteur d'*Une saison en enfer*, lequel se trouve être Arthur Rimbaud, lui-même originaire des environs d'« ici », et associé dans le récit à deux de ses contemporains à l'humeur aussi conquérante (et colonisatrice) que lui, le général Boulanger et Jules Ferry. *Faux nègres* joue de plus sur l'acronyme « FN » et renvoie de ce fait à « Front national ». Le titre concentre donc tout un programme de dérive méditative autour de l'enracinement culturel du nationalisme. *L'Adversaire*, tout en désignant le motif Jean-Claude Romand, désigne aussi la symbolique religieuse dont se servira le texte pour approcher le problème de l'identité, être à la fois soi et son contraire, chez quelqu'un dont le narrateur répète à maintes reprises qu'il n'a pas accès à lui-même, mais ne se perçoit que reflété par les autres, en une série d'images trompeuses. Nous avons vu comment *L'Explosion de la durite* renvoie à la voiture, et à ce qu'elle signifie, un trajet vers l'explosion du sens, concrétisé par la méditation des premiers chapitres sur le martyr de Lumumba. Jean Rolin

propose volontiers des titres cryptés : l'explosion de la durite, en plus d'avoir le sens métaphorique de « devenir fou » en français populaire, renvoie aussi bien aux expériences de l'adolescent, du journaliste qu'aux aléas du récit, dont la progression est liée à celle de la voiture, laquelle perd ses pièces au fur et à mesure. « Un chien mort » renvoie d'une part à un parcours alcoolisé par l'allusion au roman de Malcolm Lowry, mais aussi à ce que symbolisent les chiens errants : la mort en masse dans un contexte de catastrophe collective, extermination, désastre écologique, décivilisation. *Le Royaume*, expression qui est déjà dans son texte source une métaphore employée par Jésus<sup>417</sup> pour désigner le lieu de la vie après la mort, pose sur le récit d'Emmanuel Carrère un horizon qui à la fois tient à l'orthodoxie catholique, et invite à élargir la notion au vécu de chacun. Il y a un lien avec Luc, bien sûr, qui parle aussi du Royaume, parce qu'il est le dépositaire indirect de la parole de Jésus, mais le titre renvoie bien plutôt à ce à quoi peut mener Luc qu'à Luc lui-même. Enfin, *Terminal Frigo* et *D'autres vies que la mienne* laissent toute latitude au lecteur pour établir le lien, le premier renvoyant à une évolution industrielle et commerciale des ports, le second en balayant de façon très large les trois vies réunies dans le récit, et en désignant la fragilité du lien.

#### 1.2.4.2. Seuils

Le titre, par son jeu entre dénotation et connotation, ou ses effets allusifs, tente de transférer l'étonnement du narrateur au lecteur. Cet effort est parfois continué dans les premières pages du récit, dans le ou les premiers chapitres, mais aussi par un texte détaché au seuil du récit, prologue, note au lecteur, préface. Entre le titre et ce moment du texte, apparaît soit une rhétorique constituant le motif, soit le récit du cheminement qui conduit à l'élection du motif. Cette structure, sous-jacente, fait partie des modalités qui pourraient définir l'architexte hypothétique. Cependant, il peut aussi arriver que le motif ne soit confirmé par rapport au titre que tardivement, soit par l'apparition de cette rhétorique de l'étonnement quelques chapitres ou pages après le commencement du récit, soit, dans le cas des motifs « tâche à accomplir » en particulier, par l'exposé du projet en dehors de tout étonnement, l'étonnement ne surgissant qu'au cours de l'accomplissement du protocole exploratoire.

Seuls quelques récits font le choix de prolonger l'effet de seuil du titre par un texte liminaire qui tient lieu de préface, de prologue ou d'annonce : *Limonov*, *L'Adversaire*, *Le Royaume*, *CV roman*, *La Clôture* sont dans ce cas. Dans *Limonov* et *L'Adversaire*, les premières lignes expliquent immédiatement le titre, la partie « Prologue » pour le premier, le premier

---

<sup>417</sup> Nous restituons ici les explications de l'auteur lui-même sur l'hypothétique « Quelle », le document disparu où un supposé témoin direct des prêches de Jésus aurait transcrit sa parole, et dont l'exégèse retrouve les traces dans les Évangiles, *LR*, p. 418.



paragraphe pour le second. En ce qui concerne *L'Adversaire*, Frank Wagner<sup>418</sup> a déjà montré comment l'édition de poche en Folio accentuait la fonction de préface – de « péritexte », préfère-t-il préciser, en se référant aux termes de Gérard Genette – du premier paragraphe en l'isolant du début du récit proprement dit. L'édition P.O.L. originale, au contraire, présente les deux paragraphes en continuité sur la même page, séparés par un blanc typographique. L'édition de poche sépare ce premier paragraphe du reste du récit, en le faisant figurer sur une page singulière, comme un prologue. Ainsi un protocole de lecture se trouve proposé, de type « homodiégétique factuel », puisque les faits qui concernent Jean-Claude Romand sont mis en parallèle avec la vie du narrateur. En effet, ce qui se dit dans ce premier paragraphe, si l'on admet que sa position dans l'édition de poche accentue ce qui était latent dans l'écriture, c'est le lien entre le motif et le narrateur, autrement dit, les sources de la motivation : pourquoi le narrateur, en tout point opposé à Jean-Claude Romand, se sent-il concerné par ce criminel ? De même, les premières lignes de *Limonov* s'isolent, dès l'édition originale cette fois, en une partie beaucoup plus développée qui est tout simplement intitulée « Prologue », et qui relate une rencontre, au sens strict, entre le narrateur et son motif : *Limonov* fait évoluer ce qui était déjà une pratique de *L'Adversaire*, et lui donne une place formelle explicite, désignée dans la table des matières. Dans les deux cas, ces « seuils » expliquent la motivation et racontent comment le motif est venu frapper la conscience et a mobilisé l'attention : on y trouve cette rhétorique de l'étonnement et le passage où *Limonov* apparaît, éclairé par la petite flamme de la bougie qu'il tient. *CV roman* procède de même avec sa « Note au lecteur », et ajoute une explication du projet d'écriture, faire apparaître les possibilités romanesques du *curriculum vitae*. Nous avons déjà rappelé à ce propos le travail de défamiliarisation qui s'accomplit alors, à la faveur d'un premier détournement de l'acronyme, « chose vue ». Ces trois prologues reprennent le titre et le « motivent » avant de laisser le lecteur suivre le protocole d'exploration des pages suivantes.

*La Clôture*, de Jean Rolin, use de cette stratégie, mais l'obscurcit aussi, comme si l'auteur jouait aux devinettes avec son lecteur. Dans *La Clôture*, l'effet de seuil est complexe et déstabilisant : d'une part, nous avons en italiques, détachée du reste du récit, une sorte d'introduction pastichant le style de Jean-Patrick Manchette et installant le narrateur en franc-tireur dans le quartier de la Villette. La rue de la Clôture est bien dans cette zone, le long du périphérique, mais le lecteur peu au fait de la toponymie de détail de la ville de Paris l'ignore et ne peut faire le lien. D'autre part, le début effectif du récit, en caractères normaux, produit un effet de décrochage inattendu en présentant le narrateur consultant une biographie du maréchal Ney dans

---

<sup>418</sup> Frank Wagner, « Le roman de Romand (à propos de *L'Adversaire* d'Emmanuel Carrère) », *Roman 20-50*, n°34, déc. 2002, pp. 107-124.

une bibliothèque. La fin du chapitre fait enfin le lien avec le titre, qui renvoie au nom d'une rue attenante au boulevard McDonald, lui-même continué par le boulevard du maréchal Ney :

... le projet assez vaste et confus d'écrire sur le maréchal Ney du point de vue du boulevard qui porte son nom.<sup>419</sup>

Si le protocole exploratoire est bien mis en place, son lien avec le titre demeure lâche et mystérieux pour qui n'a pas en tête la cartographie précise des rues et ruelles de Paris. Dans *Le Royaume*, titre qui n'entretient qu'un lien indirect avec le motif Luc, le long « Prologue » semble décrocher complètement du sujet annoncé par le titre : nous plongeons dans des rapprochements improbables entre christianisme et scénarios de film d'horreur, rapprochements qui nous permettent de mesurer le mystère de la foi religieuse, qui constituera finalement la vaste question rattachée au motif. Ces deux prologues déplacent et peut-être amplifient la rhétorique de l'étonnement, l'une en intriguant le lecteur par son organisation cryptée, l'autre en accumulant les hypothèses provocatrices et en différant l'apparition du motif.

En l'absence de texte seuil, le premier chapitre peut se charger de la reprise du titre et de la confirmation du motif. *Un roman russe* paraît procéder ainsi. Le premier chapitre accomplit un cheminement compliqué, qui passe de la remémoration d'un rêve à la fois érotique et inquiétant, à celle de l'histoire du Transsibérien, où un voyageur imprudent descend à une station qu'on lui avait pourtant fortement déconseillée, et se retrouve prisonnier de paysans sadiques. L'emprisonnement sans espoir de ce voyageur mis dans l'impossibilité de communiquer avec le monde extérieur se trouve associé à un sujet de reportage à Kotelnitch, l'histoire du dernier prisonnier de la Seconde Guerre mondiale en Russie, le hongrois András Toma, mutique et amputé : le fil conducteur de l'enfermement cauchemardesque finit par mener au motif András Toma, lequel emmènera le narrateur dans l'histoire de ses propres enfermements. Le « C'est par là qu'il faut commencer<sup>420</sup> », phrase qui renvoie à la fois à l'hôpital psychiatrique où a été enfermé le prisonnier hongrois, et au projet d'écrire une dernière histoire d'enfermement, pour en sortir définitivement :

... je me dis que oui, je vais raconter une dernière histoire d'enfermement, et ce sera aussi l'histoire de ma libération.<sup>421</sup>

Une telle phrase paraît constituer le personnage du hongrois comme motif. Comme la voiture de *L'Explosion de la durite*, aller à sa rencontre amènera aussi le narrateur à affronter les zones d'ombres de sa biographie. Le premier chapitre construit donc la confrontation entre le motif et le narrateur, mais au contraire de *Limonov* et *Le Royaume*, le questionnement semble avancer au fil du récit, au-devant de lui-même, alors que le titre des deux récits précédents, annonçant le motif, ne donnait plus aux pages liminaires que la fonction de le motiver. *Ormuz*, de

---

<sup>419</sup> *LC*, p. 18

<sup>420</sup> *RR*, p. 23

<sup>421</sup> *RR*, p. 20

même, expose dans le premier chapitre tout à la fois l'échec de Wax, et désigne du même coup le motif par son échec, mais se termine par une vue sur le territoire à investir, depuis la fenêtre de la chambre dont Wax a disparu. Ce premier chapitre fait le lien entre tous les éléments, le territoire, le projet, le rôle du narrateur, l'échec programmé qui constitue la tâche « assister Wax » en prétexte. Enfin, *Zones* expose de façon compliquée, comme *La Clôture*, son motif, en associant débarquement des Alliés le 6 juin 1944, à l'intention exprimée par le narrateur d'investir le territoire de la ville, dans le chapitre « Dimanche 5 juin ». On retrouve le *topos* du quartier à investir vu depuis la fenêtre ouverte de l'hôtel, associé à une autre « fenêtre », celle de la télévision rediffusant sans doute *Le Jour le plus long*, puisque le narrateur indique qu'Henry Fonda tient le rôle de Théodore Roosevelt. Une « zone » est ainsi mise en place, objet d' « une opération d'assez grande envergure » annoncée en début de chapitre suivant, qui désigne ironiquement l'intention exploratoire du narrateur, par un parallèle disproportionné avec les opérations du D-Day.

### 1.2.4.3. Clôtures

La rhétorique de l'étonnement peut relever aussi des scansions du récit. Jean Rolin place ainsi la notion d'explosion au cœur de son récit : le titre, la première phrase du récit qui est « Lorsque la durite l'explosa... » p. 11 et le premier excipit<sup>422</sup>, « ... lorsque la durite explosa<sup>423</sup> », place tout ce qui a été raconté entre deux, souvenirs d'adolescence, projet de voyage, évocation paternelle, trajet le long des côtes africaines, sous le signe de l'explosion, signe à la fois de la composition hétérogène du récit, et de la signification des événements pour le narrateur. Le mot et l'événement « explosion » semblent donc concentrer l'attention et l'effort herméneutique. *Un chien mort après lui* est également cyclique : ce titre, qui est le premier seuil, est aussi un excipit dans le texte auquel il est emprunté, *Au-dessous du volcan*. Le sémantisme de *Terminal Frigo* reproduit le même paradoxe : la fin est dans le commencement. Le récit redouble le symbolisme des titres : le premier chapitre d'*Un chien mort* se termine sur un chien prêt à dévorer le narrateur, et le dernier le renvoie à cette situation, en lui assignant une mission à l'île de Kisyl Su et se termine par cette question : « Et les chiens [...] s'efforceraient-ils à nouveau de me dévorer ?<sup>424</sup> » Les récits de Thierry Beinstingel recourent à la même structure, le CV ouvre et ferme le récit : « Continuer. Voguer » sont les mots de l'excipit, de la même façon que « composant » et « avoir atteint le point central », posés juste avant le point final, renvoient aux titres des récits. Le texte signale par ce procédé la cristallisation interrogative qui a lieu soit autour du titre-motif, soit du

---

<sup>422</sup> Le retour de cette phrase signe la fin d'une partie de la narration, *ED*, p. 181. Toutefois, le narrateur consacre encore trois chapitres à son séjour à Kinshasa, trois chapitres comme surnuméraires, tant par le sentiment d'inutilité de la présence qu'exprime le narrateur qui a terminé sa mission, que par sa hâte de repartir dans les dernières pages.

<sup>423</sup> *Id.*

<sup>424</sup> *CML*, p. 306.

titre contigu au motif. Thierry Beinstingel utilise le même procédé pour signaler la place « centrale » soit du motif, soit d'un thème qui lui est fortement associé : le mot « central » est à la fois le titre, le premier et le dernier mot du récit *Central*. Les mots « Composant » et « Curriculum Vitae », pour *CV roman*, sous la forme de son acronyme, sont placés sur les mêmes seuils. « Faux nègres », lié à Rimbaud lui-même lié à « ici », est repris dans les tout derniers mots du récit par « vrai petit nègre », et ce passage du titre à la clôture du récit souligne la tâche de requalification politique qui a eu lieu. Emmanuel Carrère n'utilise pas le procédé de façon aussi visible. Pourtant, le mot « Royaume », apparenté au motif « Luc », figure bien avec le sens du titre dans le tout dernier paragraphe<sup>425</sup> du récit et en ce sens propose une conclusion évaluant les résultats de la quête entreprise, au vu des difficultés rencontrées. *L'Adversaire* présente la même reprise : « N'est-ce pas encore l'Adversaire qui le trompe ? » est l'avant-dernière phrase.

Mais à cette reprise presque systématique du titre dans la clôture, dans un effet de « boucle bouclée », s'ajoutent des effets d'ouverture et de prolongation non moins sensibles : ces clôtures font signe également vers un recommencement : *Un chien mort après lui* semble renvoyer à un cycle, en renvoyant le narrateur vers l'île de Kizyl Su, et *CV roman* propose de continuer à « voguer », reprenant la métaphore filée de l'embarquement du Prologue. *L'Explosion de la durite* propose pour finir une dernière fugue, après la fausse sortie du « lorsque la durite explosa » : « un jour, il faudra que je raconte cette histoire, l'histoire de ma mort héroïque et de la révolution qui s'ensuivit.<sup>426</sup> » Enfin, *Faux nègres* se termine sur une fin ouverte, l'avenir semblant aux « vrais petits nègres ». Emmanuel Carrère tente des conclusions ouvertes sur de nouvelles questions, souvent marquée par l'antithèse : le récit de la vie de Jean-Claude Romand ne peut être « qu'un crime ou une prière », Edouard Limonov se voit terminer sa vie en mendiant oriental, à la fois « loque » et « roi », et *Le Royaume* se demande si le narrateur a su vraiment approcher la réalité mystérieuse désignée par le titre, ou s'il était trop retenu pour cela par sa condition de « jeune homme riche ». Nous pouvons toutefois souligner la clôture résolument performative de *D'autres vies que la mienne*, et *Un roman russe*, qui entendent désamorcer par le récit les forces destructrices de l'existence, *Un roman russe* en se terminant par une adresse à la mère du narrateur, *D'autres vies que la mienne*, en consacrant le récit aux filles de la disparue, Juliette juge à Vienne, « Diane et ses sœurs ». Ces deux derniers textes font donc exception en se constituant en textes pleinement achevés, alors que les autres renvoient plutôt à une poursuite de l'enquête (de la fugue) ou du moins, à la perpétuation d'une attitude d'éveil. En même temps, par leur intention performative, ils se constituent une suite dans la vie même. Pour reprendre l'idée d'Estelle

---

<sup>425</sup> Exception faite de la toute dernière phrase, détachée du texte : « Je ne sais pas ».

<sup>426</sup> *ED*, excipit, p. 208.

Mouton Rovira, il s'agit de « partager quelque chose dans la douleur » dans « le monde du texte » pour « modifier quelque chose dans le monde de la vie<sup>427</sup>».

### Conclusion

De l'opération de « centrage » perceptif jusqu'à la diffraction du motif en des points stratégiques du récit, scènes d'apparition, uniques ou dissociées, ou seuils, le récit du motif improbable expose le processus de sa propre dynamisation. L'enquête cognitive est ainsi investie affectivement, entre effroi et enchantement. L'étonnement y inscrit une syntaxe propre, qui déplace la structure habituelle du récit actantiel. Au-delà de la tendance à la digression qui paraît compromettre la progression d'une enquête déjà menacée par son improbabilité même, les scansionnements produites par les scènes d'apparition et les divers « seuils » établissent quelques repères de structure, à côté du fil directeur parfois ténu ou interrompu que constitue la quête du motif. Ainsi s'esquisse une identité formelle, à travers laquelle un narrateur invite un lecteur à le suivre, comme lui-même a suivi son motif, sur un chemin de connaissance tortueux mais continu.

« Chemin de connaissance » : faisant signe sans cesse vers le roman, nos récits sont aussi et avant tout des récits en quête d'intelligibilité, car un motif est sous-tendu par une question majeure et pressante. Mais tout se passe comme s'il leur avait été nécessaire, avant de commencer l'enquête, de raconter en quelque sorte le roman du motif. Dans cette première partie, la tension romanesque et fictionnelle s'est finalement plus fortement exprimée que la tension vers l'observation du réel : l'autoportrait narratorial, fait de remémoration et d'invention, compose un ensemble stable que le lecteur peut dégager d'une œuvre à l'autre. Le récit de l'expérience traumatique et l'opération de centrage doivent beaucoup à l'expression dérivée de la métaphore. L'élection du motif est avant tout un travail de l'imagination de la conscience qui se crée une motivation à enquêter. Presque tous les aspects de la poétique propre aux enquêtes du motif improbable que nous avons signalés jusqu'ici s'accomplissent sous le signe du « comme si » métaphorique<sup>428</sup> et donnent une valeur spécifique à un « Je » qui conquiert sa propre capacité à énoncer, ou pour le dire autrement, qui se constitue lui-même en « Je » énonciatif et prospectif<sup>429</sup>.

Nous allons laisser momentanément le versant romanesque et figuré pour aller vers l'observation et la réflexion, soit vers l'aspect essayistique des récits du motif improbable.

---

<sup>427</sup> Estelle Mouton Rovira, art. cité, p. 69.

<sup>428</sup> Paul Ricœur, *La Métaphore vive*, éditions du Seuil, coll. Points essais, 1975, préface. L'opération du centrage et l'abandon de la position sont des moyens que trouve le récit de dire la reprise d'autonomie réflexive. Le « motif » lui-même fonctionne de façon plutôt métonymique, en se chargeant de questions qui lui sont liées.

<sup>429</sup> Käte Hamburger, *Logiques des genres littéraires*, op. cit.. Le « Je » énonciatif est aussi un « Je » cognitif, p.57

## **2. REGARDER, COLLECTER, DÉRIVER : UNE AVENTURE PERCEPTIVE.**

## 2.1. Collecte

### D'une intempérance cognitive

L'apparition du motif détermine un espace, géographique ou imaginaire, qui sera le théâtre de la recherche. Ce que nous allons décrire maintenant, c'est la façon dont cet espace se parcourt et fait l'objet d'une appropriation perceptive. En s'installant dans la conscience, en faisant signe, le motif restaure en premier lieu le désir cognitif<sup>430</sup>, qui se traduit, très concrètement, par le déplacement, dans l'espace, dans une perspective d'attention, d'observation, et si possible d'herméneutique, s'installant, pour reprendre l'image de Roland Barthes, en « guetteur qui est à la croisée de tous les autres discours, en position *triviale*<sup>431</sup> ». Comme un journaliste, les narrateurs de récits du motif improbable se déplacent sur les lieux ou même, comme les personnages de Jean Rolin, et Pierre dans *Faux nègres*, vont sur place pour mieux examiner les lieux. *L'Adversaire* et *Limonov* mettent en scène un narrateur nanti d'une carte de presse, et qui se rend au pays de Gex ou à Moscou. Chez Thierry Beinstingel, la visite du central a lieu de tête, mais il s'agit bien d'un parcours attentif et ce d'autant plus que l'espace parcouru peut renvoyer au passé, où gît, dans l'imaginaire du narrateur, l'origine des maux présents. Mais comme nous l'avons vu, le motif est

---

<sup>430</sup> À cet égard, il faudrait observer à quel point les réflexions théoriques qui approchent le récit d'observation du réel insistent sur ce point : il est central dans *Loiterature* (*op. cit.*) où Ross Chambers, avec la métaphore de la pensée à la croisée des chemins, explique que la pensée va d'abord là où quelque chose l'attire : comme Œdipe, elle cède à l'impulsion, p.7; Michaël Sheringham, dans *Traversées du quotidien* (*op. cit.*) s'appuie sur la réflexion que Theodor Adorno consacre à l'essai (« L'essai comme forme », *op. cit.*), pour préciser que l'essai s'abandonne « au principe de plaisir de la pensée », pp. 68-69 ; il revient sur cet abandon dès lors qu'il aborde la présence surréaliste dans la ville, à travers *Le Paysan de Paris* de Louis Aragon, p. 82 et *L'Amour fou* d'André Breton, p. 115. Mais, pour aller vers une toute autre pratique textuelle, on trouve aussi chez Aristote, dans le *Traité de l'âme*, un lien entre pensée, mouvement et attirance, soit la « parole pensante » : « que c'est l'aptitude de l'âme appelée attirance qui soit à l'origine du mouvement de l'intelligence, c'est clair », Aristote, *Traité de l'âme*, trad. du grec par Ingrid Auriol, Paris, Pocket, coll. Agora, 2009, p. 218, 433a, 20. Cette représentation de la pensée comme cheminement perpétue la métaphore de l'errance, si fréquente pour caractériser le mode de progression de l'essai, selon Irène Langlet, dans *L'Abeille et la Balance*, *op. cit.*, p. 158, où elle signale que ce lien entre déplacement et pensée paraît culminer chez Montaigne, et les multiples métaphores dont ce dernier se sert pour caractériser sa propre écriture, par exemple : « Mon style et mon esprit vont vagabondant de même », *Essais*, III, 9. Nous soulignons ce trait car les textes que nous avons appelés « les récits du motif improbable » reprennent aux corpus abordés dans ces ouvrages la forme du déplacement observateur, mû par la curiosité et l'attirance. Déplacement dans l'espace, attention, dérive méditative s'associent donc fortement dans une attitude d'abandon aux suggestions venues du dehors. Enfin, cette attitude d'accueil du monde est comprise, chez Marie-Hélène Boblet (*op. cit.*) ou Jean-Yves Tadié (*op.cit.*) comme un moyen de contester le désenchantement qui semble privilégié dans les récits de la fin du XX<sup>e</sup> siècle. Le déplacement spatial, intellectuel et textuel se fait donc l'image d'une sorte d'énergie pensante qui restaure le lien entre le soi et le monde.

<sup>431</sup> Roland Barthes, *Leçon*, Paris, éditions du Seuil, coll. Points Essais, p. 26. Cette trivialité, c'est aussi l'image dont use Ross Chambers : celui qui flâne est en situation de bifurquer, d'explorer.

instable, et a une propension à s'éclipser. Il laisse alors le champ libre à la bifurcation et à la digression, rendant improbables aussi les limites du champ à parcourir. Le narrateur est alors rendu à une forme de disponibilité et d'attente qui ressemble à celles des narrateurs auxquels s'intéresse Ross Chambers : les récits caractérisés par la « loiterature », mot-valise que nous traduirons par « littérature flâneuse<sup>432</sup> », sont marqués par « *the escalator principle*<sup>433</sup> » : le déplacement sur l'escalier mécanique permet aussi au récit de partir en dérive à partir du moindre objet quotidien, ce qui sature le texte d'inflations rêveuses, et par là même, en signale le principe heuristique. Jacques Fontanille le soulignait dans son étude de la figure du reporter comme figure phénoménologique : le corps du reporter, ou plus exactement son mouvement, renvoie à sa motivation : « le mouvement du corps  *motive*  le parcours textuel<sup>434</sup> ». Les déplacements et mouvements donnent donc la mesure de l'énergie mise à explorer et penser le réel.

Aussi la tentation est-elle de tout saisir et collecter, car tout est potentiellement mobilisable pour la synthèse perceptive finale, et la peur de laisser échapper quelque chose domine : c'est ce que Ross Chambers appelle « *comprehensiveness* ». Dans son analyse, la dérive dans l'espace du narrateur disponible est aussi une écriture du désir<sup>435</sup>, qui dans nos récits est plutôt de l'ordre de la boulimie documentaire, comportement à la fois attentif et esthétique qui signale la grande disponibilité de la conscience à son environnement ainsi que son intention herméneutique : les documents sont captés, transcrits, notés car, potentiellement, ils recèlent un sens. La collecte s'accomplit dans un but reporté de compréhension. La consignation dans le texte de l'enquête est un moyen de mémoriser et retrouver ce moment d'éveil. On retrouve, dans un tout autre modèle narratif, cet effort vers une « expérience de totalisation » « qui mime jusqu'au délire la multiplicité et la complexité du monde », que signalait Jacques Dubois au sujet des « romanciers du réel<sup>436</sup> ».

Cette collecte des documents de tous ordres est une caractéristique esthétique majeure de nos récits, et elle emprunte à la fois aux « factographies », modèle identifié et décrit par Marie-

---

<sup>432</sup> *To loiter* signifie flâner, prendre son temps.

<sup>433</sup> Ross Chambers (*Loiterature, op. cit.*) propose cette image à partir du roman *The Mezzanine*, de Nicholas Baker, dans le chapitre 5, « Meditation and the Escalator Principle », p. 114 et suivantes.

<sup>434</sup> Jacques Fontanille, « Quand le corps témoigne : voir, entendre, sentir et être-là. Sémiotique du reportage », art. cité, p. 85. Pour Jacques Fontanille, le déplacement du reporter est signe de sa disponibilité, de son attention envers les témoins rencontrés ; de plus, le déplacement motive aussi la lecture : il parle d'« une disposition *iconique* avec la structure argumentative de la *dispositio* ». p. 91

<sup>435</sup> Ross Chambers, *Loiterature, op. cit.* Il commence son essai avec une analyse du *Neveu de Rameau*, de Diderot. Dans les premières lignes, le philosophe s'y présente comme paressant au Café Royal, s'appliquant à ne rien faire et laissant ses pensées, ses « catins », vagabonder. Ross Chambers médite alors sur la figure du Y, image œdipienne de la croisée des chemins, et évalue ainsi la propension de la pensée non dirigée à aller vers les marges ; l'errance devient mode exploratoire, ce qu'il retrouve par exemple dans les récits aussi variés que *Tristram Shandy* de Sterne, *Les Passagers du Roissy Express*, de François Maspero, *La Vagabonde* de Colette, *Les Nuits d'octobre* de Gérard de Nerval, ou encore *Who was that man ?* de Neil Bartlett, et la relation que fait celui-ci du « *cruising* » : comme le philosophe paresseux, le poète fou ou l'homosexuel dans les rues du Londres du début du XX<sup>e</sup> siècle, les écrivains de la « loiterature » se tiennent à la marge, observateurs déboulonnés de leur position surplombante. Voir en particulier, dans la première partie, le chapitre 3, « Loiterly subjects or "ça ne se dessine pas" », p. 57 et suivantes.

<sup>436</sup> Jacques Dubois, *Les Romanciers du réel. De Balzac à Simenon*, éditions du Seuil. 2000, p. 13.



Jeanne Zenetti<sup>437</sup>, et aux narrations documentaires, analysées par Lionel Ruffel<sup>438</sup>. Dans les « factographies », le document est sorti de son environnement d'origine, « coupé », « collé », placé dans le texte aux côtés d'autres extraits. Sa source, son auteur, sont spécifiés. Mis en résonance avec d'autres extraits, il peut, dans son nouvel environnement, révéler ce qu'il voulait dire. Toutefois, la « factographie », entendue au sens strict, suppose que le « narrateur » ne commente pas lui-même : il réduit son rôle à prélever un fragment, le légèrer et le disposer aux côtés d'autres extraits. Si on relève des « transcriptions » et des « notations » dans nos récits, ils seront cependant peut-être plus proches de la narration documentaire décrite par Lionel Ruffel, qui en rappelle les matériaux principaux : des « descriptions géographiques, des « récits historiques », de « nombreux entretiens », des « micro-narrations », des « confessions<sup>439</sup> », lesquels sont insérés, insiste-t-il, de façon « non naturalisée » : comme dans les factographies, et à la différence du réalisme classique, l'origine des documents est indiquée. C'est ainsi que procèdent les récits du motif improbable, même si, selon les moments, ils prennent des libertés avec la rigueur de la légende ou l'indication des sources. Mais ils manifestent ainsi leur passion du réel : ils témoignent bien d'un rapport fasciné au document comme « bout de réel dans le réel<sup>440</sup> », selon Pascal Quignard, ou « goût de l'archive<sup>441</sup> », pour reprendre le titre d'Arlette Farge. Cette thésaurisation repose par ailleurs sur le pari d'une compréhension différée : nous retrouvons donc un imaginaire de la synthèse perceptive à venir, de l'« événement connaissant » selon les termes de Maurice Merleau-Ponty. On collecte pour apprécier plus tard, en se projetant dans le moment à venir où la collecte, achevée, permettra la synthèse. C'est parfois dès la fin du paragraphe qu'un sens possible se dégage. Collecter est donc d'abord l'expression d'une appétence vers un horizon, totalité ou synthèse, qui le plus souvent cependant ne peut que se dérober au fur et à mesure que l'on accumule : aucune collection n'est jamais complète. Le narrateur perceptif craint de laisser

---

<sup>437</sup> Marie-Jeanne Zenetti, *Factographies. L'enregistrement littéraire à l'époque contemporaine*, op. cit. Dans cette thèse, l'auteure explore des modes de captation du réel, par le « couper/coller » de textes écrits par des personnes disparues, dans le contexte du quotidien ou d'événements tragiques, par la transcription ou la notation de paroles lues ou entendues, ou encore de scènes muettes. Le narrateur s'efface autant que possible : il est présent uniquement par la façon dont il a choisi, prélevé et présenté des textes écrits par d'autres, ou encore dans la « notation », c'est-à-dire le fait de noter des scènes muettes, comme le fait par exemple Annie Ernaux dans *Journal du dehors*. Dans sa dernière partie, où elle se place du point de vue du lecteur confronté aux factographies, Marie-Jeanne Zenetti explique comment la mise en relation des extraits coupés et collés entre eux, en l'absence de tout commentaire de l'auteur, et uniquement du fait de la confrontation des différents extraits, produit du sens.

<sup>438</sup> Lionel Ruffel, « Un réalisme contemporain : les narrations documentaires », art. cité.

<sup>439</sup> *Ibid.*, p.17. La narration documentaire repose aussi sur le prélèvement, la notion, la transcription ; mais à la différence de la factographie, le commentaire abonde, relate le rapport du narrateur au document et aux faits, s'interroge mais demeure « dans la suspension de sens » (p. 22) et « un réalisme "déconstructionniste" », p.23. Toutefois, dans certains des exemples pris par Lionel Ruffel, on se rapproche aussi de la notion d'« œuvre-document », exposée par Jean Bessière : s'appuyant sur des documents, l'œuvre se constitue elle-même en document, p. 322. Jean Bessière, « L'œuvre document et la communication de l'ignorance d'une archéologie (Daniel Defoe) et d'une illustration (Norman Mailer) », dans Jean-François Chevrier et Philippe Roussin, *Des faits et des gestes. Le parti pris du document*, revue *Communications*, n° 79, vol. 2, 2006, pp. 319-335.

<sup>440</sup> Cité par Marielle Macé, *Le temps de l'essai*, op.cit., p. 285.

<sup>441</sup> Arlette Farge, *Le Goût de l'archive*, Paris, éditions du Seuil, coll. La Librairie du XX<sup>e</sup> siècle, 1989.

échapper quelque chose. Dans l'imaginaire de la synthèse perceptive à venir, l'exactitude ne s'obtient qu'à la condition de la complétude, et laisser passer un détail risque de compromettre la synthèse finale, tout en la repoussant indéfiniment.

Car dans nos textes, le document, texte prélevé ou parole notée, fait penser, et entendre la voix narratoriale. Dans *Central*, le moindre épisode lié à l'évolution du travail est noté, même s'il ne semble pas avoir avec le Glossaire des Verbes une affinité évidente. *Faux nègres* note tout ce qui se passe « ici », même si cela relève d'une autre question que la question du vote frontiste. Dans *Un chien mort après lui*, des détails étonnamment éloignés du sujet, liste des dernières miss dans un village du Liban occupé par le Hezbollah, ou le titre d'un article de presse consacré à un fait divers à Mexico, sont soigneusement consignés. Emmanuel Carrère énumère avec le même souci d'exhaustivité tous les témoignages sur Édouard Limonov, chacun confirmant le caractère composite du personnage et prolongeant le narrateur dans sa surprise. Si nous n'entrons pas dans la méticulosité de *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*<sup>442</sup>, c'est que le mouvement de l'enquête enlève au lieu le narrateur et empêche d'ajouter les modifications qu'amène la succession des jours. Mais on rencontre dans le corpus des moments qui en rappellent l'esthétique : certaines descriptions manifestent un souci d'exhaustivité, d'attention au détail qui traduisent la peur de laisser échapper quelque chose.

Mais c'est l'imagination qui met le prix aux choses, et cette affirmation désabusée de Blaise Pascal devient dans le contexte du motif improbable un riche et dynamique principe cognitif. Car la collecte s'accompagne aussi d'une réflexion sur la motivation de la collecte, et cette réflexion fait sortir le fait, le texte ou l'objet collecté de son isolement indifférent et mat pour le faire entrer dans une chaîne d'usages ou de significations où il acquiert tout son relief, son sens et sa coloration : ainsi se met en place ce que nous appellerons plus spécifiquement la dérive, dont le fonctionnement est métaphorique et/ou métonymique, et implique un déplacement que nous nommerons « vectoriel » d'un objet à l'autre, en fonction d'un lien que le texte établit. La dérive, dans les récits du motif improbable, est la rêverie ou la méditation qui se construit autour de l'objet qui fait signe, soit comme motif, soit comme possible réponse à la question posée à travers le motif. Le narrateur de *Central* médite tout un chapitre autour de la naissance et de la disparition d'une vaste foire agricole, véritable ville éphémère, bien loin du Glossaire des verbes, Emmanuel Carrère parvient à nous emmener, dans *Le Royaume*, de la représentation de Luc dans un tableau de Rogier van der Weyden à une séquence d'exhibition pornographique sur le Web, à laquelle saint Luc est totalement étranger. Quant à l'enquête sur Britney Spears, elle mène aussi bien sur le site du parti communiste des États-Unis, qu'à observer des écureuils dans un parc. Et pourtant,

---

<sup>442</sup> Georges Perec fait partie des auteurs de référence pour Thierry Beinstingel, qui cite au début de *CV roman* un extrait d'*Espèces d'espaces*.

entre tous ces thèmes hétérogènes dont la succession étonne le lecteur, *il y a un lien*, ou encore ils se « recroisent<sup>443</sup> » : la ville en pleins champs, montée et démontée en quatre jours, permet de voir en accéléré le destin de la « grande entreprise », la vidéo pornographique renvoie en fait à la question de la foi (nous verrons par quels détours) et le parti communiste continue le dénombrement des mythologies aberrantes. De plus, ces dérives ne sont pas toujours signalées, et leur point de départ est insensible, soit parce les moments de l'enquête sont hétéroclites, que nous sommes dans une succession de toute façon soumise aux aléas du déplacement spatial, et que le lecteur a intégré qu'un lien implicite lie les différentes excroissances du texte, soit parce que la progressivité est telle que nous nous sommes égarés en croyant simplement avancer<sup>444</sup>. Car le texte donne toujours le moyen de saisir le lien : métonymique, antinomique, analogique, ... Randa Sabry, qui a observé si finement le phénomène de la transition et de l'écart, oppose d'ailleurs ces dérives aux digressions qui font l'objet de sa réflexion : ces dérives sont trop caractérisées par « la transition en douceur, le fondu, la continuité<sup>445</sup> », et les auteurs n'expriment jamais le sentiment d'être sortis d'une ligne directrice qu'ils se seraient fixée. Bien au contraire, ce principe de *transport*<sup>446</sup> est constitutif du type de recherche menée par les narrateurs, qui s'en remettent au pouvoir heuristique de la dérive. Aussi, lorsque les possibilités d'associations se trouvent épuisées, n'a-t-on pas l'expression d'un sentiment d'égarement, ni d'un retour confus au point de départ<sup>447</sup>, mais au contraire l'impression d'être arrivé quelque part, quand bien même le lien avec la question que concentre et représente le motif semble faible : les récits du motif improbable aiment autant la chasse que la prise<sup>448</sup>. Le miroitement possible du sens est leur récompense, ainsi que le plaisir de voir se créer des liens inattendus, des affinités imprévues, car ce sont ces liens qui colorent d'affectivité le rapport au monde.

Toutefois, si dans la collecte, le narrateur s'efface devant les textes envoyés par les autres, dans la dérive, il reprend la conduite de l'enchaînement verbal, car si hétérogènes que soient les

<sup>443</sup> Cette expression empruntée à Charles Péguy est citée par Pierre Glaudes et Jean-François Louette dans *L'Essai*, Paris, Hachette Supérieur, coll. Contours littéraires, 1999, pour spécifier l'esthétique de l'essai, p. 18.

<sup>444</sup> Ross Chambers (*Loiterature, op.cit.*) observait aussi cette alternance entre linéarité et digression, au point, signalait-il en citant Maurice Blanchot, que la « loiterature » mène les textes au bord du « désœuvrement ». Ces deux tendances sont à la fois contraires et indissolublement liées, comme les deux branches du Y, image, dans son essai, de la tentation de prendre un chemin de traverse. « So digression escalates, the dilatory dilates – but never to the point when it loses all contact with order, linearity, cohesion and system », p. 14.

<sup>445</sup> Randa Sabry, *Stratégies discursives : digressions, transition, suspens, op. cit.*, p. 9. Pour elle, une digression se signale par une intervention explicite de l'auteur, trait qui ne se rencontre que peu dans nos récits.

<sup>446</sup> *Ibid.* Les caractères italiques renvoient au texte de Randa Sabry, p. 229 : ils lui permettent de différencier la digression, consciente, et le transport, qui concerne plutôt nos textes, et qui se produit uniquement motivé par la recherche. Ce faisant, elle se rapproche de ce que Ross Chambers désigne par la métaphore du « principe de l'escalator ».

<sup>447</sup> *Ibid.* Pour Randa Sabry, le narrateur signale sa digression au moment où le récit quitte le supposé fil conducteur, ou à défaut, quand il prend conscience, avec une feinte confusion, de l'égarement où il a entraîné le lecteur, p. 9.

<sup>448</sup> Cette expression apparaît volontiers dans les ouvrages portant sur l'esthétique de l'essai : on peut se référer à ce sujet au bilan dressé par Irène Langlet dans *L'Abeille et la Balance. Penser l'essai*. Classiques Garnier, coll. Théorie de la littérature, 2015, particulièrement dans « Métaphores de l'erratisme », p. 158.

éléments que la dérive enchaîne, les associations ne doivent rien au hasard. Comme dans les autoportraits étudiés par Michel Beaujour, c'est la mémoire qui fonctionne, et convoque à sa surface un objet qu'elle fait revenir parce qu'il a un lien avec celui auquel le narrateur réfléchit. C'est la mémoire qui fait surgir dans *Le Royaume* l'image de « la brune qui a deux orgasmes » alors que le narrateur vient de comparer la façon dont Rogier van der Weyden et Le Caravage représentent la Vierge. Apparemment, il n'y a pas de lien, dit malicieusement le narrateur, mais « c'est comme en psychanalyse, il suffit de chercher<sup>449</sup> ». Au-delà du lien particulier qui emmène d'un lieu (image, pensée, récit) à l'autre, il y a le vecteur, c'est-à-dire l'intuition sous-jacente que cette dérive va emmener quelque part. L'intérêt de ce mot, vecteur, c'est son sème directionnel, l'idée qu'il progresse vers quelque chose. Et de fait, ce moment du *Royaume* va vers une conclusion : devant certaines images, on peut savoir si oui ou non elles sont peintes ou enregistrées devant un modèle unique pris dans le monde réel, dont elles conservent des singularités inimitables, ou si elles sont l'effet d'un idéal un peu stéréotypé. La suite du texte s'interroge d'ailleurs sur la vraie personne qu'a été forcément la Vierge, avant d'être ce stéréotype sans cesse reproduit. Le point d'arrivée, dans ce cas, est repérable au mouvement d'arrêt de l'enchaînement qui se produit alors, par rupture isotopique, phrase de clôture tendant parfois à l'aphorisme ou blanc typographique. Sur le plan de la pensée, ces moments pourraient être des équivalents des épiphanies phénoménologiques<sup>450</sup>, à ceci près qu'ils sont des découvertes, et non le signe que quelque chose peut être découvert. Il n'importe pas qu'ils soient liés au motif. La question contenue dans les représentations de la Vierge et dans les vidéos pornographiques, ou plutôt dans la raison pour laquelle elles sont en rapport est la même : est-ce que c'est vrai ? A priori, c'est sans rapport avec la figure de Luc, le motif du *Royaume*<sup>451</sup>. Mais c'est un moment où la perplexité conduit vers une hypothèse, vers ce savoir hypothétique et singulier que traque l'essai méditatif<sup>452</sup> et en cela, c'est un moment où la pensée peut se saisir elle-même en mouvement.

Nous allons consacrer le premier volet de cette seconde partie à la collecte des documents de divers ordres, tout en montrant comment chacun permet de démarrer la rêverie, l'observation nourrissant la fiction.

Nous commencerons par étudier la place de la description. Cela nous permettra de montrer sa place particulière comme mouvement de la pensée inscrit dans le temps, l'écriture étant

---

<sup>449</sup> LR, p. 390. Par rapport au travail de Michel Beaujour dans *Miroirs d'encre. Rhétorique de l'autoportrait* (op. cit.), le lien avec la psychanalyse, elle aussi mode d'exploration de la mémoire intime, éclaire un effort de mise en rapport d'éléments disjoints, et que relie le discours.

<sup>450</sup> Gilles Philippe, *Récits de la pensée*, op. cit., p. 16

<sup>451</sup> Il y aurait un lien, mais le narrateur ne le formule pas : est-ce que ce que rapporte l'Évangile de Luc est vrai ? On retrouve la « grande » question du *Royaume* : la foi, la possibilité de croire ce que la raison ne peut fonder ontologiquement.

<sup>452</sup> Au sens de Marc Angenot, qui l'oppose à « l'essai-diagnostic » dans *La parole pamphlétaire. Typologie des discours modernes*, Paris, Payot, coll. Langages et sociétés, p. 47

l'enregistrement de ce temps : Morten Nøjgaard, dans *Temps et description*, rappelle que « Le trait structural essentiel du tableau descriptif est l'arrêt du temps du descripteur<sup>453</sup> ». Ce temps arrêté de la captation est en effet un trait distinctif, renvoyant à l'attention des observateurs. Le texte active alors ce que Jean-Michel Adam appelle « la fonction sémiotique » de la description, très sollicitée précisait-il dans le récit contemporain<sup>454</sup>. La description, dit Jean-Michel Adam, se fait alors « créatrice ou productive<sup>455</sup> ». En cela, il complète l'analyse de Philippe Hamon, pour qui la description d'une part tend à l'exhaustivité, effort qu'il qualifie d' « horizontal », avant de tenter une interprétation, tendance « verticale », et même herméneutique<sup>456</sup>. Ces fonctions bien identifiées de la description sont maximalisées dans nos récits et permettent à la prose réflexive de s'ébaucher et dans certains cas de se déployer.

Nous examinerons ensuite les modalités du « couper-copier-coller », en reprenant à Marie-Jeanne Zenetti les termes de « notation » et « transcription ». Toutefois il nous faudra accorder de l'attention à la présence dans les récits de notre corpus d'un « document » bien particulier : le texte littéraire. Celui-ci n'y figure pas sous les modalités de la citation, mais les références y sont fréquentes, comme si nos récits se mettaient en tension entre la parole prosaïque du réel, « non naturalisée », non littérairement élaborée, et le texte littéraire de référence, Joseph Conrad, Marcel Proust (pour Jean Rolin), Arthur Rimbaud (pour Thierry Beinstingel), et, de littérarité plus controversée, Philip K. Dick (pour Emmanuel Carrère). Catherine Douzou avait également mis en évidence dans un article consacré au « récit d'enquête » la présence de références littéraires et en concluait que « le récit d'enquête est une recherche sur la littérature<sup>457</sup> ». Si nous ne pouvons parler de recherche, force nous est de constater que la référence est constante, comme si les auteurs cherchaient à situer leur propre travail par rapport à celui d'un « grand aîné », dans un contexte de littérarité conditionnelle, puisque nous avons des récits hybrides entre fiction et non-fiction, enquête et roman.

---

<sup>453</sup> Morten Nøjgaard, *Temps, réalisme et description. Essais de théorie littéraire*. Paris, Honoré Champion, Bibliothèque de grammaire et de linguistique, 2004, p. 79.

<sup>454</sup> Jean-Michel Adam, André Petitjean, avec la collaboration de Francine Revaz. *Le texte descriptif. Poétique historique et linguistique textuelle*. Collection Nathan Université. 1989, p. 61 et suivantes. Cette fonction sémiotique « brise l'illusion référentielle » en réaction au roman réaliste, plus préoccupé de « mettre en ordre » le réel, comme l'établit Michel Foucault dans *Les Mots et les choses (op. cit.)* p. 171. La citation est faite par Philippe Hamon, dans *Du descriptif (op. cit.)* alors que le théoricien insiste justement sur les fonctions mathésiques de la description, sa fonction de somme des connaissances disponibles, soigneusement rangées et classées : la structure en liste de la description rencontre alors la préoccupation de classement propre au XIX<sup>e</sup> siècle. Morten Nøjgaard, (*op. cit.*), parle quant à lui de la description réaliste comme d'un effort pour « créer un monde fictif ordonné », p. 32.

<sup>455</sup> *Ibid.*

<sup>456</sup> Nous aurons à reprendre cette analyse pour aborder la dérive : le « détail » dont parle Philippe Hamon (*Du descriptif, op.cit.*, p. 62-63), le détail qui donne son sens à la description, est souvent le point de départ de cette herméneutique. Chez Proust notamment, Gilles Deleuze et Jean-Pierre Richard montrent le caractère herméneutique de la description, respectivement dans *Proust et les signes, op. cit.*, et *Proust et le monde sensible*, Paris, éditions du Seuil, coll. Poétique, 1974.

<sup>457</sup> Catherine Douzou, « Histoires d'enquête : quand le récit déclare forfait. Daeninckx, Del Castillo, Modiano », art. cité.

Nous aborderons ensuite la captation d'autrui, de ses actes, de ses paroles, tel qu'il se manifeste dans la rue et dans les lieux publics, mais aussi dans l'espace du Web ou dans la presse. Ceci ne recouvre pas exactement le document, qui renvoie à la parole, car il s'agira plutôt de comportements, ce qui renvoie donc à une « sémantique de l'action » qui parfois surprend considérablement et pose le problème de la capacité à comprendre autrui, en renouvelant la problématique du « soi-même comme un autre<sup>458</sup> ». Nous aurons à observer comment l'étonnement que suscitent ces scènes brèves active le texte. Il est bien entendu qu'il s'agit d'éviter tout effet de pittoresque, qui signifierait que l'on rencontre en fait du connu, ou que l'on renvoie l'inconnu dans la catégorie du « mythologique », qui oppose à la compréhension la barrière de l'idéologie, comme l'expliquait Roland Barthes<sup>459</sup>. Au contraire, nous verrons que se confronter à l'étrangeté d'autrui est aussi un moyen de se réfléchir, et que « l'autre en soi » n'est pas une problématique exclusive à Emmanuel Carrère.

Mais enfin, la collecte documentaire, à force de profusion ou de signaux négatifs, peut aussi induire la démotivation, et faire planer le doute sur la possibilité d'une synthèse. La *libido sciendi* fait alors place au sentiment de l'opacité. Cette impression culmine avec une expérience proche de celle que Christine Montalbetti appelle l'*antilogos*<sup>460</sup>. Pour les différents narrateurs des récits de notre corpus, être confronté à une conviction défendue avec enthousiasme ou une certitude qui ne souffre pas de discussion est déjà en soi une expérience qui soulève la curiosité : comment peut-on être convaincu ? Mais quand les documents, entendus et notés, ou recopiés, conduisent à des conclusions inverses, le narrateur est alors confronté aux vertiges des antagonismes discursifs. Christine Montalbetti montre comment cette lecture contradictoire du réel trouble la confiance référentielle : peut-on faire confiance au langage pour restituer le réel si à partir du même donné factuel, on peut construire deux approches diamétralement opposées ?

---

<sup>458</sup> Paul Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, op. cit.

<sup>459</sup> Roland Barthes, *Mythologies*, Paris, éditions du Seuil, 1957.

<sup>460</sup> Christine Montalbetti, *Le voyage, le monde et la bibliothèque*, op. cit.. Dans son premier chapitre, « Les apories de l'hétérogène », elle rappelle la conception sophiste du langage, à partir du *Gorgias*, de Platon, pour montrer comment, à partir des mêmes faits, deux constructions argumentatives étayant des convictions inverses, confrontées l'une à l'autre, peuvent produire un effet de dissolution du réel.

## 2.1.1. Décrire

Apparentés au récit de voyage ou au récit de reportage, les récits du motif improbable présentent des narrateurs dont la principale activité est soit de regarder, soit de rendre compte de ce qu'ils ont vu : la description des espaces matériels et des objets prend donc une place privilégiée et constitue la première opération de collecte. L'intérimaire de *Composants* scrute son espace pour y trouver une solution, le cadre de *Central* observe intensément tout spectacle lié à la vie de l'entreprise, le narrateur de Jean Rolin prend des notes dans la rue et les interrogations d'Emmanuel Carrère commencent volontiers avec une image regardée avec attention : Limonov revu à l'entrée du théâtre de la Douma, ou le couple Ceaucescu filmé par ses juges. La description renvoie donc toujours au moment de concentration qui a été nécessaire à son élaboration textuelle. C'est pourquoi la liste, structure profonde de la description<sup>461</sup>, est particulièrement apparente dans les récits du motif improbable : liste des personnes rencontrées, des noms de rue, des enseignes, des objets d'une pièce, des composants,... La liste renvoie en effet aux notes prises sur le terrain ou au cours d'une interview, notes qui ne sont jamais que la liste des éléments que le texte devra mentionner après une éventuelle opération de tri. Jean Rolin et Emmanuel Carrère sont des écrivains qui prennent des notes<sup>462</sup>, et non seulement ils mentionnent cette activité dans leurs récits, mais leurs textes restituent volontiers le moment où ce qu'ils notent s'est imposé à leur regard, autrement dit, le mouvement perceptif lui-même, avec ses motivations conscientes et inconscientes. Ils gardent l'ordre dans lequel les informations ont été recueillies, et le mouvement par lequel elles ont pris sens les unes par rapport aux autres, si bien que l'on est au cœur de la dynamique cognitive qui est à l'origine du texte, et les descriptions, linéaires, renvoient d'une part au temps que prend le regard pour construire sa vision, mais aussi à l'instant où un détail a appelé le regard, et enlevé la conscience à son indifférence. Dans *Temps, réalisme et description*, Morten Nøjgaard faisait remarquer que la description réaliste ne tenait pas compte de la réalité perceptive :

---

<sup>461</sup> Nous renvoyons ici aussi bien aux analyses de Philippe Hamon (*Du descriptif, op. cit.*, introduction) que de Jean-Michel Adam (*Les textes : types et prototypes*, Paris, Armand Colin, 2012), particulièrement le chapitre « De l'énumération à la séquence descriptive », p. 67. Ross Chambers (*Loiterature, op. cit.*) aussi signale cette propension du récit flâneur à établir des listes sans fin, p. 35 et suivantes.

<sup>462</sup> Dans l'entretien qu'il accorde à Jean-Benoît Gabriel (*La fiction à distance, op. cit.*), Emmanuel Carrère précise bien qu'il prend ses notes après. Ce qui figure dans ses récits, est bien davantage la démarche pour aller voir la personne à interroger.

aucun observateur ne peut enregistrer autant de détails dans un coup d'œil<sup>463</sup>. C'est tout le contraire dans nos récits : la description, c'est le regard, l'enregistrement, le stockage, la mise en ordre énumérative, pour une fin toujours différée, si bien que la connaissance acquise, non encore synthétisée, est exactement fonction du temps, et de tels textes permettent au lecteur d'accompagner l'écrivain dans une petite aventure du regard. La description y est donc une pensée active. Comme l'observe Jean Bessière, un temps du descriptif s'installe : « le temps du voir qui se convertit, par l'écriture, en temps de l'énumération<sup>464</sup> ». Elle perd son caractère « ancillaire<sup>465</sup> » et déplace la tension : elle met en attente une synthèse.

Mais elle peut conserver ce que Philippe Hamon appelait « une petite utopie linguistique », à savoir « désigner terme à terme le monde<sup>466</sup> », au risque d'ailleurs de manifester trop clairement ses potentialités d'autonomie et sa propension à la digression<sup>467</sup>, particulièrement quand elle s'exerce dans un lieu promis à la disparition, quartier parisien en voie de gentrification ou lieu de travail obsolète, tendance qu'observait déjà Gaspard Turin chez Patrick Modiano<sup>468</sup> : la description tend alors vers l'inventaire, la consignation mémorielle. Ce peut être aussi un moyen de mesurer l'ampleur des destructions sociales ou urbaines.

Cependant, la description n'est pas un simple relevé énumératif, si actif et attentif soit-il. Pour Philippe Hamon, une description est aussi caractérisée, le plus souvent, par une dimension « horizontale », qu'il qualifie aussi de « décryptive » : c'est celle qui est à l'œuvre par exemple chez Proust, et qu'analysent Gilles Deleuze<sup>469</sup> ou Jean-Pierre Richard<sup>470</sup>, pour qui l'environnement proustien est un environnement qui se déchiffre, et même envoie ses signes, arbres ou clochers. C'est aussi par là que la description est extensive, et manifeste une propension herméneutique qui anime le récit. Le texte descriptif peut même être une mimésis du parcours dans l'espace accompli par le regard dans son effort de dénombrement et de lecture. Dans le roman, on peut sauter la description ; une telle option est inenvisageable dans le récit perceptif, car il est le mouvement

---

<sup>463</sup> Morten Nøjgaard, *Temps, réalisme et description, op.cit.*, p. 107. Il fait le lien avec ce que Merleau-Ponty appelle « la perspective géométrale », comme si l'objet était vu de tous côtés à la fois.

<sup>464</sup> Jean Bessière (dir.), *L'Ordre du descriptif*, Paris, PUF, 1988, p. 3

<sup>465</sup> Gérard Genette, *Figures II*, Paris, éditions du Seuil, coll. Poétique, 1969, « Frontières du récit », p. 57. Pour Roland Le Huenen, qui examine les liens entre présence de la description et récit de voyage dans « Le récit de voyage : l'entrée en littérature », cela est spécifique à la description dans le contexte du récit d'exploration, qui tend à rapporter un savoir vers le lecteur : le récit y est orienté vers la description. Roland Le Huenen, « Le récit de voyage : l'entrée en littérature », *Études littéraires*, vol. 20, n° 1, 1987, p. 49. Lien : <http://id.erudit.org/iderudit/500787ar> Dernière consultation le 10/01/2012.

<sup>466</sup> Philippe Hamon, *Du descriptif, op. cit.*, p. 5.

<sup>467</sup> *Ibid.* Philippe Hamon, dans *Du descriptif*, insiste sur la facilité avec laquelle une description s'autonomise au sein du texte qui l'accueille, devient « morceau choisi », et par ailleurs, suscite la méfiance en raison de la facilité avec laquelle elle peut poursuivre ses propres objectifs de saisie exhaustive du réel. Voir p. 5-6 et 90, et p. 9.

<sup>468</sup> Gaspard Turin, « La peine perdue. Éthique de la liste chez Patrick Modiano », dans Sophie Milcent-Lawson, Michelle Lecolle, Michel Raymond, *Liste et effet liste en littérature*, Paris, Garnier Flammarion, 2013, pp. 531-543. La liste, dans ce contexte, tend à désorganiser le récit, en raison de ses tendances inflationnistes.

<sup>469</sup> Gilles Deleuze, *Proust et les signes, op. cit.*

<sup>470</sup> Jean-Pierre Richard, *Proust et le monde sensible, op. cit.*



même par lequel le sujet pense l'espace. Aussi la microstructure linguistique des descriptions est-elle la trace construite de la lecture du monde : Georges Perec, rappelle Marie-Jeanne Zenetti, avait pour intention, dans *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, d'apprendre à voir, et présentait son projet comme exercice de « lecture courante à l'usage des grands débutants<sup>471</sup> ». Au sujet du *Paysan de Paris*, grand parcours urbain surréaliste, Karlheinz Stierle affirme qu'il est une « école de l'attention », si bien que comme dans nos textes, la description est l'occasion d'une « sémiotisation seconde », par laquelle s'exerce l'attention créative, et par où la conscience détourne les chemins de lecture trop préalablement fléchés. Guettant les signes, le poète se double donc d'un détective, autre figure du lecteur de la ville, capable de détecter ce que le passant pressé ne perçoit pas<sup>472</sup> et de pratiquer un « déchiffrement de l'espace<sup>473</sup> ».

C'est pourquoi la description est en fait une sorte de prolégomène à la réflexion qui va s'appuyer sur ce qu'elle prélève du réel pour dériver. Confrontée à l'opacité fondamentale de l'image vue, la conscience dénombre le réel pour le maîtriser. Mais cette observation, que la pratique de la liste paraît certifier, est le plus souvent une fiction. Ce qui est certain en revanche, c'est la réalité de l'effort de captation : il conduit à une intériorisation de l'espace perçu qui permet de relier l'image vue à des questions qui travaillent l'imaginaire et poussent le narrateur à interroger sa mémoire, ainsi que les résonances mythiques que les images peuvent activer. Aussi l'image devient-elle le point de départ d'une pensée : déjà, l'image, ou son résultat textuel, la liste, oriente la pensée du narrateur vers les lieux névralgiques de l'entreprise, dans *Central* de Thierry Beinstingel, ou au contraire vers des questionnements qui l'en évadent, dans *Composants* ; Jean Rolin ne peut décrire sans faire réapparaître un fond légendaire ou historique ; et Emmanuel Carrère, qui scrute des images, interroge toujours leur lien avec la réalité.

### 2.1.1.1. Étranges images

Si l'action de regarder prend cette intensité, c'est que tout en se présentant à la conscience comme point de départ possible vers une réflexion, l'environnement semble vouloir opposer au désir de voir, qu'il faut comprendre ici dans toute son épaisseur sémantique de percevoir par la vue et comprendre, son opacité. Pour reprendre les termes de Morten Nøjgaard, le personnage sent qu'il ne peut pas faire corps avec son espace, ou qu'il ne le peut plus, alors qu'il reste quelque

---

<sup>471</sup> Marie-Jeanne Zenetti, *Factographies*, op. cit., p. 175.

<sup>472</sup> Karlheinz Stierle, *La capitale des signes : Paris et son discours*, op. cit., p. 13 et p. 342.

<sup>473</sup> Ces derniers mots correspondent à un titre de chapitre de l'ouvrage de Pierre Sansot, *Poétique de la ville*, « Les conditions de déchiffrement de l'espace urbain », pp 47-53. Dans son ouvrage, l'auteur, tout en usant régulièrement d'un lexique renvoyant à l'imaginaire littéraire de la ville et comme Walter Benjamin, à la figure du flâneur – il évoque par exemple un « fantastique social », résiste à la tentation de la transcendance symbolique, la ville ne renvoyant jamais qu'à elle-même et ses habitants, à une réalité construite par les hommes pour les hommes. Au-delà des « signes », il y a une immanence, que l'attention s'attache à capter. Pierre Sansot, *Poétique de la ville*, Paris, Armand Colin, 1997.

chose « derrière<sup>474</sup> », qui signale sa propre finitude et lui échappe : il est dans un rapport d'exclusion, visiteur sans usage. Selon les œuvres, l'origine de l'opacité diffère. Chez Thierry Beinstingel, dans *Central*, le lieu de travail a perdu sa familiarité parce que la place du salarié dans cet espace a été remise en cause. Dans *Composants*, *Faux nègres* ou dans les récits de Jean Rolin, qui empruntent leur forme au récit de reporter, c'est que le personnage doit inscrire une action dans un espace qui lui est inconnu. Dans *Composants*, le personnage ne parvient pas à saisir l'ordre que réclame implicitement le lieu, le hangar, aux étagères quadrillées prêtes à recevoir les pièces rangées. Pierre, dans *Faux nègres*, regarde perplexe la carte du village dans le bureau du maire. Elle se présente sous un jour particulièrement incohérent :

Elle commence [la géographie] avec une carte. Le maire précise : Carte de remembrement. On imagine des bras et des jambes détachés sur le sol de la commune, un Gulliver géant éparpillé dont le ventre serait constitué de maisons trapues, d'un sexe de clocher, et qu'il conviendrait de réunir à nouveau. Chaque parcelle est un morceau de peau, chaque chemin un entrelacs de vaisseaux, l'ensemble est étalé, déplié sur la vaste table du conseil municipal qui tient lieu de bureau au maire...<sup>475</sup>».

C'est donc, littéralement, un territoire démembré qui se propose à la perception. Les objets eux-mêmes dans cet univers, ont l'air perdus : le temps a dissous les liens avec le passé. Ni la hache d'opaline, ni la momie, ni l'assiette à donner le grain aux poules ne peuvent dire de quelle histoire elles sortent<sup>476</sup>. Chez Jean Rolin, le narrateur qui explore les marges urbaines est confronté à des lieux mal identifiés, que d'autres écrivains observateurs des « zones », Philippe Vasset ou François Maspero<sup>477</sup> repèrent comme des espaces laissés en blanc sur les cartes, soit des « lieux théoriquement vides<sup>478</sup> ». Le début de *Terminal Frigo* semble faire l'effort d'oublier ce qu'il sait d'un territoire familier, l'estuaire de la Loire, pour en restituer l'étrangeté : la description livre dans un premier temps un aspect qui ne permet pas d'identifier un lieu marin, ni même aquatique, il est d'abord une couleur et une consistance figée inhabituelle pour une surface liquide, si bien que le lecteur se voit d'abord proposer une banquise, puis un erg. Chez Emmanuel Carrère, qui scrute plutôt les images déjà enregistrées, toiles de maîtres ou extraits filmés, le récit de l'apparition des Ceaucescu lors de leur simulacre de procès est mené de façon à susciter l'impression de confusion qui a dû être celle de n'importe quel téléspectateur en 1989 :

Ils sont assis, coincés devant un mur aveugle, dans l'angle droit formé par deux tables en formica brun. On n'en verra pas plus du décor, qui peut être une salle de classe, une cantine, un local administratif. Elle porte un manteau clair avec un foulard

---

<sup>474</sup> Morten Nøjgaard, *Temps, réalisme et description, op. cit.*, « L'espace est perçu comme mû par des forces d'expulsion » et le personnage ressent un « mouvement d'agressivité horizontale : le moi se sent poussé hors du centre, vers le derrière du monde », p. 140

<sup>475</sup> FN, p. 20

<sup>476</sup> FN, pp 42-43 en particulier.

<sup>477</sup> François Maspero, *Les Passagers du Roissy-Express, op. cit.*

<sup>478</sup> Philippe Vasset, *Un livre blanc*, 2009, Fayard, p.10.

de paysanne, lui un pardessus sombre, une écharpe, et il a passé devant lui, sa *chapka* de mouton retourné. Ils ont l'air d'un couple de retraités.<sup>479</sup>

Dans *Le Royaume*, aussi bien le tableau de Rogier van der Weyden que la vidéo de la « brune » sur internet opposent leurs secrets au désir de savoir du narrateur, qui décrit avec soin l'un et l'autre, précisément pour se donner une chance de saisir l'indice qui résoudra l'énigme spécifique posée par ces deux images : renvoient-elles au vrai ? L'acte de décrire, dans nos récits, n'a donc rien à voir avec la construction d'un univers de fiction, où la précision contribuerait à créer l'illusion du vrai. Décrire, dans des récits d'enquête qui représentent des personnages à la fois séparés de leur monde et confrontés à lui, c'est d'abord poser, les uns après les autres, les données d'un problème : c'est commencer à réfléchir. C'est pourquoi la linéarité du texte n'entre pas en conflit avec la supposée instantanéité de l'image : comme le texte, la réflexion est progressive, et linéaire.

### 2.1.1.2. Feintise textuelle de la nomenclature

C'est pourquoi il faudrait à partir de ce point parler du « décrire », plutôt que de description, car nous voudrions ne pas perdre de vue qu'il s'agit d'une construction en cours de la pensée, qui se déroule dans le temps du texte, d'une pensée volontaire et dirigée, ou du moins de sa feintise textuelle. Avant de penser, il faut répertorier. Pour ce faire, pour faire de la prose descriptive une prose pensive, le texte va se faire le moyen d'une activité de nomenclature et mobiliser la micro structure linguistique propre à l'extrait descriptif, la liste : l'écriture se fait répertoire.

Toute description part d'un inventaire. Philippe Hamon ouvre sa réflexion, dans *La description littéraire*, en établissant les affinités entre description et maîtrise symbolique du réel, rappelant qu'inventorier et décrire font partie des « principaux moyens sémiotiques dont dispose l'homme pour dire le réel et le maîtriser (ou pour l'enseigner)<sup>480</sup> ». Or, un récit comme *Central* est aussi l'acte performatif par lequel le salarié reprend le contrôle de sa pensée et ce contrôle commence avec la description méthodique du lieu de travail au début du roman. L'inventaire est double : il énumère les parties de l'objet à décrire, puis, pour chacune d'entre elles, les qualités ou propriétés de chacun, opération que Jean-Michel Adam nomme quant à lui aspectualisation<sup>481</sup>, laquelle est potentiellement infinie, comme toute liste. Mais nous avons vu que cet axe de la description était complété par un autre, qui tend à attribuer, par analogie, une valeur signifiante et affective à ces parties : *Central* en particulier fonctionne tout entier en développant

---

<sup>479</sup> *L*, p. 291

<sup>480</sup> Philippe Hamon, *La description littéraire. De l'antiquité à Roland Barthes : une anthologie*. Macula, coll. Macula Littérature, 1991, pp. 5-6.

<sup>481</sup> Jean Michel Adam, André Petitjean, Francine Revaz. *Le texte descriptif. Poétique historique et linguistique textuelle*, op. cit., 128-135

perpétuellement ces deux axes. Le titre, « central<sup>482</sup>», joue le rôle de ce que Philippe Hamon appellerait « pantonyme » et Jean-Michel Adam « thème-titre ». Les chapitres sont autant de parties, machine pour le chapitre 1, bâtiment contenant la machine pour le chapitre 2, « archives » pour le 4, « l'arrivée des ordinateurs » pour le 5, « collègues » pour le 7... De plus, certains chapitres sont fortement énumératifs, parce que l'objet qu'ils décrivent est lui-même fait comme un empilement, une liste : la plongée dans les archives contenues dans le carton, chapitre 4, repose sur une mimésis reprenant le geste de découvrir l'un après l'autre ces documents conservés et retrouvés, puis consignés dans le texte qui prend acte de leur existence. Le chapitre 18 consacré à l'inventaire énumère de façon euphorique la liste improbable issue de ce travail de nomenclature surréaliste. Parfois, la liste se réduit à un seul terme : c'est le tract de la grève, document précieusement conservé du chapitre 19. Le chapitre 17, consacré au démontage des téléphones, est l'exemplification extrême de cette démarche exploratoire qui ne se conçoit pas sans l'acte conjoint de noter ce qui est trouvé, comme dans l'inventaire : les pièces des téléphones sont toutes nommées et répertoriées, étalées dans le texte comme elles le sont sur la moquette, théâtre de ce dépeçage vengeur. *Central* est donc tout entier une tentative de nomenclature de l'entreprise, et le démontage des téléphones illustre le caractère extrême de la tâche, qui va au-delà de l'aspect visuel de la description, au-delà de son caractère de strict enregistrement. C'est que la liste, ce n'est pas l'ordre : le personnage de *Composants* est confronté à une liste monstrueuse, la liste des pièces dans le catalogue *Engrenages et composants mécaniques*, mais cette liste, justement, il en cherche l'ordre, et pour ce faire, il l'explose, mentalement, cherchant la pertinence du bon classement : alphabétique, thématique, par formes, par grosseur, par prix<sup>483</sup>... *Faux nègres* et *CV roman* aussi sont des tentatives de nomenclature complète : *Faux nègres* explore tour à tour tous les lieux du village, et *CV roman* toutes les rubriques du CV, à plusieurs reprises. La liste se présente comme un acte de plongée dans le réel, dont les composantes sont rassemblées. L'acte de mise en cohérence de l'ensemble est remis à plus tard.

Ce réflexe de consigner avant de qualifier va se retrouver aussi chez Jean Rolin et Emmanuel Carrère. Au sujet des récits de Jean Rolin, Anne Sennhauser observait que le narrateur se représente en posture d'extériorité par rapport à ce qu'il décrit, ce qui a pour corollaire « un discours essentiellement dénotatif<sup>484</sup> ». De ce fait, on retrouve la préoccupation de reconstituer un espace en vue d'un « descriptaire », à qui des indications textuelles permettront de se figurer un

---

<sup>482</sup> À vrai dire, il joue le rôle de thème titre, mais, au fur et à mesure que le texte progresse, devient aussi qualification subjective : le mot, à l'excipit, désigne aussi ce qui est « central » dans la vie : la prose réflexive, au fur et à mesure de sa quête, charge sémantiquement le mot.

<sup>483</sup> *Co*, p. 161

<sup>484</sup> Anne Sennhauser, *Devenirs du romanesque au début du XXI<sup>e</sup> siècle. Les écritures aventureuses de Jean Echenoz, Jean Rolin et Patrick Deville*, op.cit., p. 210.

espace sensible<sup>485</sup>. Il faut donc transporter dans l'espace de la page l'équivalent des objets occupant l'espace, et le dénombrement autant que la nomination – l'inventaire, souligne Pierre Hyppolite<sup>486</sup> – vont alors retrouver leur valeur quasi juridique d'attestation. La description est donc méthodique, de façon à saturer le champ visuel imaginaire. Le point de vue surplombant facilite l'opération, de même que, au départ, le repérage dans l'espace : les artères de Los Angeles, la configuration stratégique du quartier exploré dans *La Clôture*, observé depuis « le sixième étage de l'hôtel Villages<sup>487</sup> », l'examen de la carte dans *Zones*, délimitent le travail d'arpentage. Mais à ce repérage depuis les hauteurs succède l'observation à ras de terre : le narrateur d'*Un chien mort après lui*, arrivé dans l'île de Kisyl Su, liste des caractères objectifs, le nom de l'île et son sens, les noms « rouges », le niveau variable de la mer, l'absence de relief de l'île, sa consistance sableuse, la famille russe isolée des habitants turkmènes. Suivent la mention des ruines, le phare, puis les installations industrielles désaffectées. Les occupations différenciées des hommes et des femmes sont indiquées ensuite, les uns désœuvrés et alcooliques, les autres livrées à une économie de débrouille, et enfin les chiens.

Chez Emmanuel Carrère, un même effort de relevé méthodique s'observe lorsqu'il s'agit de restituer une image : le portrait d'Édouard Limonov, aperçu avec les manifestants démocrates devant le théâtre de la Douma, restitue les perceptions du narrateur :

...une silhouette me semblait vaguement familière, mais je ne parvenais pas à l'identifier. C'était un homme vêtu d'un manteau noir, tenant comme les autres une bougie, entouré de plusieurs personnes avec qui il parlait à mi-voix ...<sup>488</sup>

Le portrait des Ceaucescu commence aussi par un relevé d'éléments strictement dénotatifs. Les deux vues qui suscitent une réflexion active chez le narrateur, dans *Le Royaume*, à savoir le tableau de saint Luc en train de peindre la Vierge, de Rogier van der Weyden, et la vidéo pornographique de la « brune » font aussi l'objet d'un examen attentif, quoique dispersé. Si on ne trouve pas d'encart descriptif isolable du reste du texte – lequel prend dans ces pages un tour résolument essayistique – plusieurs phrases attestent d'un effort pour que le lecteur puisse avoir une idée de ces deux vues indépendamment du discours réflexif où elles sont prises. Pour Luc, « son visage allongé, sérieux, méditatif<sup>489</sup> », atteste par ces trois adjectifs qu'il est un véritable

---

<sup>485</sup> Pierre Hyppolite a analysé ce dispositif optique dans *La Clôture* dans sa communication « Espace (péri)urbain et narrativité romanesque », colloque international « Jean Rolin, une écriture in situ », Paris III Sorbonne Nouvelle, 17 et 18 novembre 2017. Il analyse le dispositif optique mis en place au début de *La Clôture*. La fenêtre crée un tableau, un espace urbain en vigie. Du panorama, on passe au texte à travers une rhétorique de l'inventaire : une liste des lieux. On a une lecture du bâti par l'énumération, à travers une pratique « scopophile », laquelle n'est pas sans rappeler l'étrange passage que l'on trouve dans *L'Invention du quotidien*, dans un chapitre où l'ethnologue rend compte d'une expérience euphorique de « pulsion scopique », contemplant New York depuis les hauteurs du World Trade Center. (Voir texte cité et reproduit p. 99, section 1.2.2.2, « L'adieu au surplomb »)

<sup>486</sup> *Idem*.

<sup>487</sup> *LC*, p. 14

<sup>488</sup> *L*, p. 15

<sup>489</sup> *L*, p. 388

autoportrait du peintre ; la Vierge, elle, présente, d'après le narrateur, un caractère « conventionnel » permettant de penser qu'elle n'est pas peinte d'après un visage singulier de modèle. On a donc un tableau opposant un visage que le narrateur pense peint d'après nature, celui de Luc, et un autre qu'il estime à la fois idéalisé et stéréotypé. On est déjà dans la démarche qualifiante de la description, mais on peut noter aussi l'effort du narrateur pour isoler à l'intention du lecteur les éléments objectifs qui fondent son avis, de façon à ce que le lecteur suive l'élaboration de la pensée. La vidéo montrant la vie intime de la « brune aux deux orgasmes » est quant à elle indécidable : impossible de savoir s'il s'agit d'une professionnelle ou d'une femme dont le geste est isolé. Mais pour le savoir, il faut passer par la nomenclature des particularités de l'image : c'est pourquoi le narrateur décrit précisément ce qu'il voit sur la vidéo<sup>490</sup>, avec les mêmes intentions : permettre au lecteur de suivre le cheminement de son raisonnement.

Lorsque la pensée cherche à s'originer dans un lieu, elle passe donc par une phase d'observation et de mémorisation, qui se concrétise dans le texte par la mobilisation des microstructures linguistiques de la description, lesquelles sont potentiellement infinies, rappellent aussi bien Philippe Hamon que Jean-Michel Adam. Thierry Beintingel développe toutefois un usage textuel de la liste un peu distinct de Jean Rolin et Emmanuel Carrère, qui ne tardent pas à faire figurer « décryptage » ou dérive après la nomenclature des éléments signifiants de l'image. Parfois, la liste se poursuit pour elle-même, prise dans le jeu, et comme oublieuse de l'orientation réflexive de l'ensemble du flux discursif : nous aurons alors les expansions ludiques de la liste, caractéristiques de *Central* et *Composants*, expansions par lesquels le narrateur brise le sérieux de sa recherche et expérimente une invention poétique, autre moyen d' « essayer » le langage.

Cependant, si les trois auteurs sont attachés à cette figuration du visible dans leurs récits, il s'agit largement d'une mise en scène, d'une feintise, qui désigne davantage une intention qu'une action effective.

### **2.1.1.3. Un imaginaire de l'observation**

En réalité, nombre de ces nomenclatures ne sont pas accomplies en situation perceptive réelle. Le central téléphonique, dans *Central*, est décrit de mémoire : le flux de conscience du narrateur insomniaque dans les nuits du dimanche au lundi explore par la pensée l'espace du central où il a jadis travaillé, étage après étage, avant de suivre le fil de la chronologie, listant et explorant successivement ainsi les « composants » de l'entreprise. Ce sont donc des « chemins de tête<sup>491</sup> » qu'il emprunte, s'imaginant regardant plus que voyant en réalité. Un tel dispositif suppose que si l'on regarde avec assez d'attention, on peut se souvenir des singularités de l'image, et

---

<sup>490</sup> L, p. 391-392. Il s'agit donc d'une liste des actions accomplies successivement. Jean-Michel Adam traite dans le chapitre « Prédicats fonctionnels et "descriptions d'actions" » du *Texte descriptif (op. cit.)* de ces « descriptions saturées de prédicats fonctionnels et qu'on appelle généralement "descriptions d'actions" », pp. 152-156.

<sup>491</sup> C, p. 14.

poursuivre la réflexion *in absentia*. Mais il s'agit d'une mimésis de perception. La « visite » du central s'effectue donc pour le lecteur à l'aide de ce truchement qui est aussi artificiel que dans le roman réaliste la visite d'un lieu clé du roman par un personnage guide, comme le fait Zola au début de *Germinal*. Même si les blancs typographiques réguliers et la structure nominale, infinitive ou participiale des phrases accumulées offrent une impression de tâtonnement mémoriel, l'enchaînement d'une pièce à l'autre, dans le strict respect de l'organisation spatiale des lieux, selon le principe du *travelling* cinématographique, signale l'artifice, et crée un effet de parcours sans hiatus. *Composants* présente la même capacité, chez le narrateur, de mémorisation de l'espace réel : l'intérimaire continue à manipuler les données du problème en dehors du face à face matériel, dans sa chambre d'hôtel, où il essaie diverses combinaisons. On retrouve ainsi la situation créée dans *Central* : le monde extérieur est intériorisé et devient le lieu d'un parcours mental, l'exercice de la pensée s'est détaché du lieu qui la suscite et s'exerce indépendamment.

Jean Rolin aussi installe ses fictions perceptives, dont nous avons déjà signalé la principale : il s'agit du point de vue surplombant, par lequel il reprend ce que Philippe Hamon appelle « le topos de la fenêtre ». Mais si ce *topos*, dans le roman naturaliste, est supposé « naturaliser » la description<sup>492</sup>, chez Jean Rolin, il fonctionne comme un embrayeur quasi onirique : sitôt posté à une fenêtre en hauteur, le narrateur bascule dans un monde de fiction et devient franc-tireur (*La Clôture*), ou encore estime le prétendu potentiel militaire du BCMO (*Terminal Frigo*), à moins qu'il ne perpétue, depuis les hauteurs du Haut-Badakhchan, la surveillance de Britney Spears : déchu de son poste, le narrateur est réduit à un simulacre d'observation, surveillé lui-même par Shotemur, à travers la fenêtre de l'écran d'ordinateur. Il n'est pas jusqu'à *L'Explosion de la durite* qui ne commence par cette posture, dont l'artifice se trouve dévoilé : l'impression de force que ressent le narrateur est aussi éphémère qu'illusoire<sup>493</sup>. L'observation prétendument privilégiée est immédiatement tournée en dérision, et le narrateur doit redescendre « dans l'ornière<sup>494</sup> », pour se confronter à la finitude de son pouvoir de voir.

Chez Emmanuel Carrère, la feintise du décrire prend encore une autre tournure : il décrit des images qui n'existent pas mais devraient exister. Tout en manifestant une extrême sensibilité à l'image, Emmanuel Carrère finalement évite la description<sup>495</sup>. Il se déclare incompetent en la

---

<sup>492</sup> Philippe Hamon l'étudie dans le chapitre « Etude d'un topos descriptif », *Du Descriptif, op.cit.*, 1981, p. 205. En réalité, signale Philippe Hamon, l'artifice, supposé assurer la transparence entre le texte et l'objet d'écrit, signale son artifice par son caractère récurrent et isolable dans le texte, zone de la page où le texte lui-même devient « fenêtre » sur le mode d'écriture du réel. Notons que l'usage de ce *topos* n'est pas exclusivement romanesque : Philippe Hamon le signale aussi chez le Baudelaire des « Tableaux parisiens ». Cet artifice est également désigné dans le texte de Jean Rolin.

<sup>493</sup> *LC*, p. 14 ; *TF*, p. 79-80 ; *RBS*, p. 11 ; *ED*, p. 16

<sup>494</sup> *Ibid.*

<sup>495</sup> Bien sûr, il le fait tout de même régulièrement, nous avons cité des passages ; mais cette technique de faire participer le lecteur à l'élaboration de l'image en lui fournissant références et code sémiotique lui est tout de même singulière.

matière, regrettant de ne pas savoir restituer une réalité à coup de traits descriptifs, comme Flaubert<sup>496</sup>. Pourtant, il a l'art de solliciter l'imagination visuelle du lecteur. Dans *Le Royaume*, un étonnant passage énumère les tableaux *qui n'ont pas été peints*, comme, selon lui, on aurait pu s'y attendre, étant donné l'importance du sujet :

...les actes des Apôtres, étrangement, échappent à la représentation. Pour m'en tenir à des scènes déjà évoquées, comment se fait-il qu'un lecteur de la Bible aussi fervent que Rembrandt n'ait pas peint une *Circoncision de Timothée*, un *Paul chassant le démon de la Pythonisse* ou *Une conversation avec le géôlier de Philippiques*? Qu'aucun primitif italien n'ait inscrit dans la verdure des feuillages d'un paysage arcadien les petites silhouettes de *Lydie et ses compagnes écoutant Paul au bord de la rivière*?<sup>497</sup>

Une telle énumération laisse deviner le nombre d'images qui ont donc surgi dans l'esprit du narrateur, et qui ne seront pourtant pas décrites : elles sont désignées, définitivement, comme manquantes. Cependant, l'une d'elle permet de creuser cette question de l'image manquante : dans cette galerie de « tableaux fantômes », le narrateur trouve « stupéfiant » que ne figure pas ce qu'il considère comme l'acte de naissance du christianisme : « *Paul dicte sa première lettre à Timothée* »<sup>498</sup>. Et plus étonnant encore, le narrateur ébauche alors le tableau manquant, appliquant le principe de l'uchronie à l'univers de la peinture :

C'est une échoppe comme on en voit encore dans les quartiers pauvres des villes méditerranéennes, avec une pièce ouvrant sur la rue, où on travaille et reçoit les clients, et une autre à l'arrière, où toute la famille dort. Clair obscur. Rai de lumière sous le seuil.<sup>499</sup>

Plutôt que de placer dans un cadre les éléments qui doivent y figurer, le narrateur propose au lecteur de faire une bonne moitié du chemin en lui indiquant un mode de représentation, fondé sur les codes iconographiques en vigueur à l'âge classique : un cadre, une source lumineuse, des personnages posés dans un espace. C'est donc une autre mémoire qui fonctionne, celle du code sémiotique que pratique quotidiennement l'écrivain scénariste. L'image devient intensément vivante, tout en esquivant le travail de nomenclature, d'aspectualisation et de thématisation classiques<sup>500</sup> de la description. Mais il peut en reprendre la démarche : quand il propose sa vision d'un imaginaire tableau de Luc écrivant chez lui, sur le modèle du tableau du Carpaccio, exposé dans une église de Venise et représentant saint Jérôme, il dénombre les livres présents, tous significatifs<sup>501</sup> : *le tableau imaginaire est traité comme s'il était vrai*, ce qui donne lieu à une *ekphrasis* en bonne et due forme. Mais le plus souvent, il fournit plutôt le programme qui permettra de générer l'image. Il recourra par exemple au cinéma : il fait appel au film policier

<sup>496</sup> L. p. 144, au sujet de la *party* chez les Libermann, qu'il faudrait, déclare le narrateur, pouvoir décrire comme Flaubert le bal à la Vaubyessard.

<sup>497</sup> LR, p. 234-235.

<sup>498</sup> *Ibid.*

<sup>499</sup> *Ibid.*

<sup>500</sup> Nous reprenons les termes proposés par Jean-Michel Adam dans *Le texte descriptif. Poétique historique et linguistique textuelle*, op. cit., chapitre 3, p. 122.

<sup>501</sup> LR, p. 558.



pour restituer l'atmosphère qu'il suppose être celle de « l'affaire des Galates » : les juifs venus de Jérusalem répandre « leur » bonne nouvelle, et concurrençant Paul, sont vus comme des étrangers arrivant dans une ville de western, patibulaires et malcommodes. En une phrase, le narrateur déclenche tout un code sémiotique : « Ils viennent de loin, la poussière de la route couvre leurs vêtements sombres. Leurs visages sont sévères<sup>502</sup> ». Il y a bien là une description minimale<sup>503</sup>, mais là encore, c'est au lecteur d'achever l'image.

Si dans ces « images imaginées », le narrateur active consciemment un mode de représentation, parce qu'il recourt à un art, il arrive que l'image surgisse dans le récit non débrouillée de l'axiologie implicite qui lui donne sa valeur. Le stéréotype fonctionne alors dans toute sa puissance. Les images sont puissantes, mais leur artificialité n'est plus dévoilée. Arrivé à Rosiers, dans *D'autres vies que la mienne*, le narrateur classe immédiatement la banlieue pavillonnaire, à peine aperçue, dans une honnête médiocrité, à la fois rassurante, chaleureuse, et désespérément ennuyeuse. L'envers de cette vision méprisante mais positive se trouve dans *Un roman russe* : cette banlieue pavillonnaire est l'enfer sans distinction dont il menace Sophie, et où dans *L'Adversaire*, Jean-Claude Romand commet ses crimes. Quand le narrateur décrit Béthune, où a exercé Étienne Rigal, cela donne la phrase suivante : « le Nord déshérité : chômage, misère, terils en déshérence et viols, sur les parkings, d'analphabètes alcooliques par d'autres analphabètes alcooliques<sup>504</sup> ». On se doute qu'un tel résumé résulte de ses conversations avec son ami juge, mais aussi de l'afflux non contrôlé d'un certain nombre de stéréotypes, qui font de Béthune le fond de la relégation sociale et culturelle, cousine française de Kotelnitch ou Kharkov. À l'inverse, l'île grecque – Patmos ! – où le narrateur raconte l'acquisition de sa résidence secondaire, dans *Le Royaume*, est la distinction par excellence. Les lieux sont clivés, et la description prend en compte une symbolique sociale en principe partagée avec le lecteur. Le procédé est efficace pour susciter l'image dans l'esprit du lecteur et sur le fond, le principe est le même que lorsque le narrateur convoque les modes de représentations dans la peinture flamande baroque : il s'agit de s'appuyer sur un faisceau de signes cohérents, que le lecteur est prêt à activer pour faire signifier la scène. Seulement, quand ce réseau de signes est mis en œuvre pour proposer non pas une image fictive, scène de film ou tableau, mais le réel, c'est le stéréotype qui voit sa puissance consacrée.

Chacun à sa manière, chacun des auteurs dévoile la fictionalité de l'observation comme préalable à la pensée. L'observation est une posture, et elle permet de désigner une intention de voir, un effort vers le réel, sans toutefois masquer la vanité de l'entreprise. Sans doute s'agit-il

---

<sup>502</sup> LR, p. 243.

<sup>503</sup> On pourrait appliquer le traitement qu'expérimente Jean-Michel Adam sur un texte encore moins long, dans *Les textes : types et prototypes*, op. cit., p 68-73.

<sup>504</sup> AVM, p. 158.

plus d'un fantasme que d'une réalité perceptive : vanité du regard surplombant et dominateur, ressassement de la pensée qui revient sur les mêmes lieux, prise de conscience qu'aucune image n'existe sans un code de représentations pour la rendre visible. Mais en mettant en place ces fictions, il est aussi possible de prendre la mesure de ce que la pensée peut découvrir et investir. Son cheminement peut aussi opérer des nouages inédits porteurs de sens.

#### 2.1.1.4. Décrire, et penser

Décrire, donc, est à la fois support de fictionalité, et support de pensée<sup>505</sup>. Débarrassé des illusions d'objectivité, de maîtrise, et de transparence parce qu'il a pris conscience de l'imaginaire qu'il met en œuvre, le narrateur peut s'interroger sur sa charge symbolique. Car si décrire répond d'abord à un désir de partage perceptif, l'image, réelle ou imaginée, revenue ou projetée, appartient à une situation ou un réseau de sens que le narrateur veut communiquer.

Dans *Central*, l'espace intériorisé et visité de mémoire est lui-même source de mémoire : écrire l'espace du central, le dérouler, permet une remémoration séquencée et progressive, linéaire (par opposition aux réminiscences d'un monde totalement absenté qui ressurgit « villes et jardins », tout entier dans l'instant) et *retrouvable*, – il suffit de suivre le chemin –, parce que c'est un espace truffé de portes ouvrant sur des histoires, dont l'environnement de travail est le conservatoire. La prose de *Central* exemplifie avec force la résurgence des rhétoriques mémorielles refoulées selon Michel Beaujour<sup>506</sup>. La propriété que se voient attribuer les parties énumérées de l'objet décrit est la capacité à provoquer le retour d'un épisode qui lui est associé, si bien que l'on arrive aux limites de la description entendue comme figuration de l'espace. Par contre, cela confirme le rôle de l'espace matériel comme support et repère de la pensée, qui n'est donc pas évanescence, mais située, ancrée dans un lieu qui peut la déclencher pour peu qu'on le sollicite. Le quadrillage préalable à l'exploration que nous évoquions, ainsi que l'opération de centrage analysée en première partie, alors psychiquement accomplie par le narrateur, préparaient une exploration méthodique. Si tâtonnante soit-elle, c'est pourtant une progression sûre qui est figurée. De plus, elle met en échec l'oubli programmé par l'évanescence de l'écrit voulue par l'entreprise, la disparition si inquiétante des archives, et la déréalisation du support par le passage au document numérique.

Nous avons déjà fait observer qu'un lieu était associé à une histoire, ce qui n'a pas de valeur descriptive au sens strict du terme, mais une valeur humaine profonde. Le central est le lieu d'une familiarité perdue avec le travail, que vient briser la Description d'emploi, au chapitre 3, événement qui fait émerger un nouveau sujet, non plus les lieux, mais les discours qui ont pu

---

<sup>505</sup> Il ne s'agit cependant pas de faire de l'essai un genre narratif. D'abord, comme le rappelait René Audet (« Le contemporain entre historicité et narrativité », art.cité), la fiction et la narration, régulièrement prise l'une pour l'autre, doivent être distinguées.

<sup>506</sup> Michel Beaujour, *Miroirs d'encre : rhétorique de l'autportrait*, op. cit.

parvenir en ce lieu pour imposer une tâche, matérialisée par un formulaire et un Glossaire. Par extension, la pensée renoue ainsi avec la violence passée d'un acte d'écriture accompli dans le cadre de la littérature d'entreprise, et glisse vers l'hypothèse que la source de la défamiliarisation présente est dans ce maniement du langage et de la conscience. La description énumère ainsi une série de prises successives permettant à la pensée de s'insérer entre deux actes de consignation pure et simple : quand la liste donne « collègues », la pensée dérive vers « statistiques », « déshumanisation ». Quand elle donne « Description d'emploi », elle emmène vers « littérature d'entreprise » et « Glossaire des verbes », un autre objet symbolique, qui à son tour permettra à la réflexion du chapitre 21 de naître, avec le document retrouvé pour appui. Le mot « tract » permet ensuite de méditer la grève, son caractère désuet et stéréotypé, mais aussi humain. Elle permet d'identifier un caractère subjectif attaché à son objet même : la stupéfaction devant la maîtrise de l'écrit, au chapitre 4, ou l'enchantement devant les surprises poétiques du réel, dans le chapitre 18, consacré à l'inventaire fou et à l'improbable poésie qu'il fait surgir. *Central* est donc l'histoire d'une pensée qui progresse même quand elle procède par détours, parce qu'elle est accrochée au dénombrement des lieux, objets, personnes, documents, événements qui donnent l'identité du central, lui-même entendu métonymiquement comme travail, soit l'un des centres d'une vie humaine.

Dans *Composants*, regarder l'image est aussi une forte incitation à la pensée : la vue des images des pièces, d'une mystérieuse beauté, va initier toute la méditation sur la poésie inattendue du langage technique, mais aussi sur l'esthétique au sens large : d'où vient l'impression de beauté ? L'intérimaire découvre, sans le savoir, une expérience interrogée régulièrement en philosophie ou en esthétique<sup>507</sup>, l'expérience du sublime, son énigme, son retentissement émotionnel inexplicable et son importance métaphysique. Sans le savoir non plus, il confronte ce qu'Edgar Morin appelle les contraintes prosaïques de la vie, et ses composantes poétiques<sup>508</sup>. *CV roman* voit sa réflexion lancée dans la « Note au lecteur » par un regard longuement détaillé sur une image, celle du CV.

Chez Jean Rolin, l'espace est « palimpseste », toujours pour reprendre l'analyse d'Anne Sennhauser, et on peut y lire en filigrane « un imbroglio de signes et de lieux dynamiques<sup>509</sup> ». Ces signes renvoient à des réalités de diverses natures. Il peut s'agir d'histoires passées. On peut alors s'associer à Karlheinz Stierle pour remarquer que la sémiotique de la ville renvoie d'abord à de l'absence : « tout ce qui apparaît, le citadin le voit sur un horizon d'absence évoqué par la somme

<sup>507</sup> Kant, *Observations sur le sentiment du beau et du sublime*, trad. de B. Lortholary, Œuvres philosophiques I, coll. La Pléiade, Gallimard, 1980 [*Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen*, 1764]; Longin, *Du sublime*, trad. H. Lebègue, Les Belles Lettres, Paris, 1965.

<sup>508</sup> Edgar Morin, *La Méthode. 5. L'humanité de l'humanité*, Paris, Editions du Seuil, coll. Points Essais, 2001. Nous renvoyons au chapitre 5, « Au delà de la raison et de la folie », pp. 149-164

<sup>509</sup> Anne Sennhauser, *Devenirs du romanesque au XXI<sup>e</sup> siècle*. Les écritures aventureuses de Jean Echenoz, Jean Rolin et Patrick Deville, *op. cit.*, p. 221

de ses souvenirs superposés<sup>510</sup> : comme chez Thierry Beinstingel, l'espace est conservatoire de mémoire. Mais les configurations saisies peuvent aussi permettre à l'esprit de cheminer jusqu'à des violences invisibles d'un état de société. Aussi, décrire, est-ce noter tout ce qui peut mener à déchiffrer le réel qui fait signe en arrière-plan du visible. Il s'agit d'une véritable lecture du paysage ou de la ville. Pour revenir à la description de l'île de Kizyl Su, au début d'*Un chien mort après lui*, le texte connecte curieusement le totalitarisme absurde imposé par le despote local, l'effondrement industriel et le cataclysme subi par l'organisation traditionnelle, les femmes étant en train de prendre le pouvoir, alors que les chiens se répandent. Pour caractériser le sort de cette humanité obligée de bricoler dans le dénuement et l'insalubrité, le narrateur va jusqu'à parler de « damnés de cinéma ». Le texte progresse ainsi de l'information dénotative à une valeur symbolique dystopique, établissant progressivement des liens entre les éléments listés, car la présence des chiens retournés à l'état sauvage est d'abord un indice de déprise civilisationnelle<sup>511</sup>, qui met en surbrillance les aberrations du comportement collectif, les hommes ivres jetés dehors par les femmes, la famille russe en sursis, entourée de Turkmènes hostiles. Le texte progresse en présentant le sens comme construit peu à peu par les éléments posés au fur et à mesure de l'observation. L'inquiétant de la scène repose alors sur des éléments tangibles, sans que soit masqué le processus de construction sémiotique. De même, dans *Ormuz*, une atmosphère oppressante se construit dans le chapitre consacré à la ligne de métro de Dubaï à Jebel Ali : le texte énumère pourtant des informations d'une stricte objectivité ; mais en semant des indications sur la longueur de trajet, l'absence d'arrêt à deux stations, la « vacuité » du paysage, et l'absence progressive de passagers qui descendent régulièrement, peu à peu se met en place une inquiétude irrationnelle qui ne devient manifeste que dans les dernières lignes, entretenue d'autre part par les effets de retardement que ménage la longue phrase finale<sup>512</sup>.

Les descriptions sont donc des opérations de notation qui ont pour objectif implicite de débusquer ce qui dans la liste fait signe vers des souvenirs ou des mythes. Dans *Un chien mort après lui*, les chiens, comme dans la description de l'île de Kizyl Su, apparaissent volontiers à la fin de cette forme d'enquête visuelle qu'est la description. Ils motivent la description, puisque l'auteur se rend sur les lieux où il est susceptible de les trouver, ou bien où il en a déjà vus, lors des déplacements effectués en tant que reporter. Mais dans la description elle-même, ils apparaissent plutôt en fin de parcours, tant textuel que spatial, comme engendrés par cet espace. C'est le cas lorsque le narrateur décrit son parcours de l'impasse Basmany à la place

<sup>510</sup> Karlheinz Stierle, *La capitale des signes : Paris et son discours*, op. cit., p. 23.

<sup>511</sup> Nous pouvons renvoyer ici à l'analyse que mène Dominique Viart à partir d'un texte de François Bon, *Calvaire des chiens*, paru aux éditions de Minuit, en 1990 : un animal décivilisé ne donne pas un animal sauvage, dont le comportement serait régulé par un instinct adapté. Dans le monde découvert par le narrateur, les chiennes mangent leurs chiots, parce que leur domestication ne leur a pas permis de savoir comment vivre sans l'assistance humaine. Dominique Viart, « Des mondes de chiens. Littérature et cynisme totalitaire », art. cité.

<sup>512</sup> *O*, pp. 98-99

Komsomolskaya : il traverse des lieux de délabrement, avant de terminer devant un immeuble surmonté des lettres Okrana<sup>513</sup>. Ici, la lecture inverse son sens : l'explication déconstruit, connaissances historiques à l'appui, la connotation policière inquiétante, sans que pourtant elle soit neutralisée, si bien que l'itinéraire se termine malgré tout sur une menace, et les chiens, pourtant paisibles, colonisent avec discrétion cet espace. À Beyrouth, plusieurs chapitres campent aux marges de la guerre, interrogent des témoins plus ou moins sincères, avant qu'une longue conclusion aux accents visionnaires ne termine la série sur un véritable entrecroisement de références mythiques : couple d'ogres en guise d'hôteliers, lumière de jugement dernier, et pour terminer, chien féral isolé comparé, pour terminer cet empilement d'associations angoissées, à la « bête du Gévaudan ».

*Terminal Frigo* traduit la même obstination à scruter les lieux jusqu'à ce que le palimpseste soit lisible, et que la profondeur affecte la surface. Dans la description du BCMO, haut lieu du combat des dockers des années 1990 promis à une prochaine destruction, un détail insignifiant permet de reconstituer l'évolution de lieu, du moment où il était pleinement fonctionnel, vers 1970, au moment de sa désaffectation programmée après 2000 : le peuplier poussé auprès de l'escalier, invisible sur les plus anciennes photographies, et imposant en 2000<sup>514</sup>. Le narrateur note que ce peuplier dérange le regard, car peu compatible avec le reste du décor, où il est quasiment un clandestin. Pourtant, il est la trace du temps dans les deux images que superposent le regard du narrateur, confrontant une photographie de presse et l'image vue aux jumelles. Enfin, au moment où il s'agit d'évoquer Calais, c'est Miloud, doué d'ubiquité, qui devient le guide instable d'un univers difficile à appréhender, fait de faux semblants. L'étude de ce milieu finit sur deux disparitions contrastées : un emplacement où a eu lieu une intervention de la police et où l'on ne voit plus que des chaussures éparpillées, curieux restes dont le narrateur déduit la violence récente de la scène ; et la nouvelle, qui clôt le chapitre que « le gamin marocain est passé la nuit dernière », succès qui motive tous les efforts des invisibles peuplant les quais. Le narrateur rapporte ce succès avec satisfaction, d'autant que les signes de la violence policière dans la scène précédente étaient mentionnés avec une réprobation discrète. Ainsi se profile le refoulé de la lecture des scènes : le désir inavoué, « romanesque », que les migrants passent. Dans *La Clôture*, la dénotation rigoureuse semble s'imposer tout au long du récit, en alternance avec la biographie du maréchal Ney, l'invisible des boulevards des maréchaux. Étrangement, les deux niveaux du récit fusionnent au moment où au jour anniversaire, le narrateur s'efforce de reconstituer dans les boulevards l'événement de Waterloo : les métaphores du carnage de la Bérézina entrent alors dans une correspondance inattendue avec le délabrement social. Chaque

---

<sup>513</sup> CML, p. 34

<sup>514</sup> TF, p. 81.

description semble donc chercher l'arrière-plan mythique, invisible, qui la motive en secret, menace de destruction sous l'effet de la colère divine, ou succès discret de l'obstination humaine dans l'adversité. Le lieu devient ainsi le support d'une sorte de fable.

Si pour Thierry Beinstingel et Jean Rolin, l'espace renvoie à des événements que la mémoire peut retrouver, l'image, chez Emmanuel Carrère, ouvre volontiers la réflexion sur le vrai.

Une image, pour l'écrivain, est un support ontologiquement instable. Dans les trois cas, l'image des Ceaucescu, l'autoportrait du peintre en saint Luc et la vidéo de la brune, l'image est mise en doute pour ses capacités à dire le vrai. À la fois enregistrement fidèle, qui atteste au moins qu'un support a existé, elle jette le doute sur le support même : le procès qui n'est qu'un simulacre, la Vierge qui est stéréotypée, la brune dont on ignore les motivations. Aussi, dans *Limonov* comme dans *Le Royaume*, ces descriptions sont-elles les points de départ d'une réflexion sur la dérégulation de la référentialité de l'image, dans un univers où les apparences n'ont plus de sens. Le conflit qui va être exposé entre deux lectures opposées de l'image, celle du narrateur (« un couple de tyrans ubuesques »), celle de Limonov (« un couple qui accède au tragique »), en est l'illustration. Aussi, décrire l'image, est-ce faire le point sur les quelques éléments incontestables dont l'on dispose, soit l'irréfutable existence de l'image elle-même, seul point fixe au milieu de constructions argumentatives déréalisantes.

C'est la même question que pose dans *Le Royaume* l'examen perplexe du tableau de Rogier van der Weyden. Mais cette fois, le narrateur dispose de prises : le caractère stéréotypé du visage de la Vierge lui fait penser qu'elle n'est pas peinte d'après un modèle ; par contre, il est fort probable que le portrait de Luc, avec ses défauts et sa singularité, est l'autoportrait du peintre. L'observation peut construire une interprétation et évaluer les probabilités des rapports entre l'image et ce qui est supposé être son support dans le monde réel. En ce qui concerne la vidéo, le narrateur perplexe détecte plusieurs signes qui lui permettent de faire de cette jeune femme une proche sur le plan socio-culturel : prénom, silhouette, décor renvoient à la bourgeoisie parisienne, et contribuent selon lui à l'intérêt de l'image. Mais cela légitime une autre hypothèse : cette vidéo n'a-t-elle pas été mise en ligne à des fins de vengeance par un amant éconduit ? Dans ce cas, le narrateur devient complice, pensée déplaisante. Le document reprend son opacité, malgré les prises qu'il offre à l'interprétation. Régulièrement, que ce soit à travers l'image ou non, revient la même question : où est le vrai ? La question fait retour avec la question de l'authenticité des lettres de Paul<sup>515</sup>, mais aussi à travers la fable d'Ulysse et Calypso : pourquoi Ulysse quitterait-il une vie paradisiaque auprès d'une nymphe ravissante ? Les amis questionnés, Jean-Pierre Vernant et Luc Ferry, font la même réponse : pour retourner dans le monde du vrai<sup>516</sup>. Et cette fable est rappelée,

---

<sup>515</sup> LR, p 262.

<sup>516</sup> LR, p. 293.

alors qu'elle n'est absolument pas nécessaire, et pourrait même paraître résolument digressive, tandis que Paul et Luc, avec Timothée font leur premier voyage (pour Luc et Timothée, en tout cas) vers Jérusalem et les origines attestées de leur foi. Sous une autre forme, la question qui court en filigrane dans toute l'œuvre est : comment rendre le premier siècle après Jésus Christ vivant pour le lecteur, vivant, c'est-à-dire quasiment *actuel*<sup>517</sup> ? Sans pratiquer la description exhaustive, Emmanuel Carrère en reprend la problématique : comment susciter, faire voir et donner l'impression du vrai ?

### **Conclusion**

Pour les trois auteurs, l'observation est donc puissamment motivante. Son lien avec le motif peut apparaître très direct, les chiens, le *curriculum vitae*, les « composants » du catalogue ; ou bien lointain : quel rapport, dans la réflexion lancée sur les images, avec la question de la foi ? En fait, décrire ne sert pas tant à donner une image du réel que de mettre en œuvre une attitude, un effort de voir au sens plein du terme, c'est-à-dire penser en acceptant de voir cette pensée fléchir et se rectifier pour intégrer tout ce qu'elle voit, sans s'empêcher de configurer ses propositions poétiques : penser en système ouvert<sup>518</sup>, en quelque sorte, tout en s'appuyant sur les résistances de l'image.

---

<sup>517</sup> LR, Particulièrement p. 550, à l'occasion du projet de Frédéric Boyer, la « Bible des écrivains », parue aux éditions Bayard sous le titre *La Bible, nouvelle traduction*, en 2001. La question que se pose l'écrivain confronté à la traduction de l'Évangile de Marc est : quelle prose pourrait, aujourd'hui, donner la même impression de naturel et de vrai que la prose de Marc à son époque ?

<sup>518</sup> Edgar Morin (*La méthode. 4. Les idées, op. cit.*) oppose système fermé, soumis à l'*imprinting* et la normalisation, et système ouvert, capable d'intégrer des informations nouvelles, p. 37 et suivantes.

## 2.1.2. Présence du document

Dans *Du descriptif*, au chapitre « Etude d'un topos descriptif », Philippe Hamon fait cette remarque étonnante. Deviennent aussi « fenêtres », dans le roman, les documents, les cas, les articles de presse, ces textes pris, découpés, dans des « espaces de savoir autre<sup>519</sup> ». Des fenêtres sur un savoir, sans doute les narrateurs des récits de notre corpus partagent-ils cette conviction, car l'insertion documentaire y est particulièrement active. Comme le tableau ou le paysage, le document possède un pouvoir de fascination propre. Les textes prélevés proviennent de deux sources. La première est le monde quotidien, traversé de messages écrits tels que les noms de rue, les enseignes, les affiches, les journaux, les annonces, les livres. Ce sont aussi, chez Thierry Beinstingel, les documents quotidiens du travail, modes d'emploi, codes de procédures, discours managériaux, avec, en motivation d'arrière-plan, le souci de consignation et d'« historicisation » qu'Aurore Labadie notait comme mode d'implication propre au roman d'entreprise<sup>520</sup>. Dans *CV roman*, il va jusqu'à intégrer un document iconographique en copiant/collant le schéma proposé en introduction dans un guide à l'usage des conseillers en formation continue. L'espace numérique lui fournit des documents extraordinaires, toujours dans *CV roman* notamment : les réseaux sociaux font circuler des textes qui sont comme de la parole écrite, conservée dans l'espace numérique, dans la forme même où elle a été énoncée. Exactement comme dans les factographies, le narrateur s'en saisit pour les recomposer en un texte original, sans ajouter une ligne. Le narrateur flâneur se figure à l'écoute dans un espace parlé, où s'impose en permanence la pratique d'une sémiotique du quotidien. L'autre source est celle de la recherche érudite : recherches biographiques, documentaires, confrontations d'essais et d'avis. Il peut s'agir aussi un fragment littéraire, de la réminiscence d'un poème, d'un vers, d'un personnage, associé à l'événement en cours. Enfin, on peut trouver l'avis d'experts, dont la parole est alors plutôt transcrite dans une forme synthétisée et proche des formes classiques du discours rapporté. Ainsi se croisent les textes interrogés, les textes qui font partie du monde, et les textes qui s'efforcent de les penser. L'ensemble attire l'attention de la conscience, qui les confronte par la collecte, les capte, les note, les mentionne, les condense, en retient juste un mot ou les recopie, intégralement ou par fragments, pour les partager.

---

<sup>519</sup> Philippe Hamon, *Du descriptif*, op.cit., pp. 208-209

<sup>520</sup> Aurore Labadie, *Le roman d'entreprise français au tournant du XXI<sup>e</sup> siècle*, op. cit., p. 28.



En ce qui concerne l'attention au quotidien, la démarche que l'on va retrouver ici est donc proche de celle de l'enregistrement, dont Marie-Jeanne Zenetti scrute le traitement littéraire dans ses « factographies », tandis que Lionel Ruffel en fait, au côté des descriptions, l'attitude distincte des « narrations documentaires<sup>521</sup> », dans des œuvres qui se constituent elles-mêmes en documents, prenant, comme l'observe Jean Bessière, « le parti pris de l'ignorance<sup>522</sup> ». On retrouve d'ailleurs la motivation de toute littérature réaliste, y compris dans ses exemplifications les plus classiques : on sait l'importance que Zola attachait à la recherche documentaire. Mais l'attitude contemporaine est plutôt de citer le document, et de faire œuvre littéraire à partir des questions qu'il suscite, de façon à inscrire l'enseignement qu'il peut porter non pas dans un ensemble totalisant, mais dans l'échafaudage de pensée qui mène de sa saisie dans son environnement d'origine à son élaboration dans l'« œuvre-document<sup>523</sup> ». C'est pourquoi, quand le texte capté provient de l'environnement immédiat, les récits du motif improbable sont amenés à ce que Michaël Sheringham appellerait une sémiotique de la vie quotidienne, de ce qui y est « insignifiant », « inaperçu », « sans événement<sup>524</sup> ». En particulier, la collecte documentaire prélève dans le quotidien tout ce qui se parle et s'écrit : conversations de café, de bus ; mails et lettres ; livres, guides touristiques aussi bien que romans ou essais ; articles de presse ; affiches, noms de rue, graphes ; discours politiques ; modes d'emploi ; tracts ; annonces ; réactions de lecteurs sur Internet. Dans ces fragments verbaux, la distinction entre ce qui se parle et s'écrit s'affaiblit, texte parlé et texte écrit se retrouvant dans la même fonction de faire circuler la parole, parfois sans destinataire spécifique sinon l'utilisateur universel. Même dans le cadre d'un café, la parole, saisie au vol par le narrateur à qui elle n'est pas destinée en priorité, revêt le même caractère public que dans l'espace numérique anonyme d'internet.

Toute parole peut offrir une prise à la sémiotisation. Dans *Le Royaume*, Emmanuel Carrère déclare avoir la phrase « Dis-moi d'où tu parles » en particulière affection, malgré son petit côté stéréotypé<sup>525</sup> : pour lui, un énoncé ne prend son sens que dans la situation dans laquelle il est

---

<sup>521</sup>Lionel Ruffel, « Les narrations documentaires », art.cité.

<sup>522</sup>Jean Bessière, « Littérature : l'œuvre document et la communication de l'ignorance d'une archéologie (Daniel Defoe) et d'une illustration (Norman Mailer) », art. cité, pp. 319-335. Jean Bessière explique dans cet article que l'auteur du documentaire écrit comme s'il était le premier à traiter son sujet, et comme si le lecteur en ignorait tout. Il est dans une mimésis de la découverte, pour lui-même, et son lecteur.

<sup>523</sup>Comme Lionel Ruffel au sujet des narrations documentaires, Jean Bessière observe que « L'œuvre littéraire document dispose une *mimesis* de l'information », p. 321 : la découverte du document est un événement qui modifie l'état des connaissances du narrateur. Pour reprendre une dernière fois les termes de Jean Bessière, « cette citation fait événement au sein du connu et dispose nouvellement ce connu », *ibid.*

<sup>524</sup>Ces termes sont prélevés dans l'article de Maurice Blanchot, « La parole quotidienne », dans *L'entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p. 355-362. Le commentaire de ces termes permet à Michaël Sheringham de problématiser ses « traversées du quotidien. » Michaël Sheringham, *Traversées du quotidien. Des surréalistes au postmodernes, op. cit.*, pp 25 et 26.

<sup>525</sup>LR, p. 168

proféré, dans une perspective finalement assez proche de celle d'Oswald Ducrot<sup>526</sup>. Un énoncé – le « dit » – invite donc à rechercher son contexte d'apparition – son « dire ». Sortis de leur contexte, et collés dans l'œuvre littéraire, ces textes accentuent leur improbabilité : plus rien ne motive les noms de rue, il faut chercher qui est la personne qui leur donne son nom. Les graphes sont résiduels et mystérieux. Les enseignes commerciales ne sont pas toujours comprises, quand elles ne sont pas déjà dépassées, affichant alors davantage une nouvelle disparition d'emplois que le dynamisme des échanges économiques. Enfin, le décalage dans le temps oblige à lire dans l'ironie des affichages conçus pour susciter de l'optimisme : annonces d'Etats, enseignes pâlisantes. Ces discours résiduels renvoient à des situations disparues.

Quel qu'il soit, le document transcrit génère du discours. Il parle, mais il est aussi muet par certains égards, et le bavardage du texte qui l'accueille tente de compenser ce qu'il ne dit pas par son élaboration méditative : c'est pourquoi nous verrons que comme la description, le document est le point de départ privilégié du mouvement de dérive réflexive, emprunté à l'essai, qui caractérise le récit du motif improbable : un vieux graphe sur un mur emmène Jean Rolin, dans *La Clôture*, dans l'espace-temps de la mémoire personnelle et historique<sup>527</sup>, les mots du Glossaire, dans *Central*, sont abondamment commentés chez Thierry Beinstingel, et les documents insérés par Emmanuel Carrère sont des aides pour saisir une personnalité ou la nature d'une situation.

#### **2.1.2.1. Couper, copier, coller**

Les modes d'enchâssement du texte prélevé sur d'autres supports sont d'une grande variété. Ils se réduisent à un ou deux mots, si bien que le texte cité se réduit à un affleurement, ou bien au contraire, sont insérés des documents presque intégraux, comme la nouvelle « *L'Usage du Monde* », dans *Un roman russe* ; ils sont prélevés dans des documents papiers, journaux ou livres, ou pris dans la rue. Ils sont signalés ou pas. Quand ils ne le sont pas, ils parient sur la culture générale du lecteur pour les identifier : ainsi procède Thierry Beinstingel dans les innombrables affleurements littéraires que contient *Faux nègres*, à commencer par le titre lui-même. Le plus souvent, ils sont signalés. À côté du « couper copier coller », on trouve le simple discours rapporté, des condensés d'avis ou d'opinion, dont les sources, auteur et titre d'ouvrage, sont nommées, comme le font Jean Rolin qui cite des spécialistes des chiens féraux dans *Un chien mort après lui*, ou Emmanuel Carrère, évoquant des travaux de Paul Veyne ou de Renan dans *Le Royaume*. On a glissé vers le cas plus usuel de l'essai résumant et rapportant l'opinion d'autrui dans un but dialogal, pratique qui prend son sens d'importation documentaire lorsque le document

---

<sup>526</sup> Oswald Ducrot, *Le Dire et le dit*, Paris, les éditions de Minuit, coll. Propositions, 1985. Voir notamment le chapitre 1, « Présupposés et sous-entendus ».

<sup>527</sup> Anne Sennhauser, *Devenirs du romanesque au début du XXI<sup>e</sup> siècle. Les écritures aventureuses de Jean Échenoz, Jean Rolin et Patrick Deville*, op. cit.

ainsi inséré sera confronté dans le récit à d'autres formes de présence du document. Il pourra alors apparaître comme une variante du collage documentaire.

### 2.1.2.1.1. Fragments

Parmi les trois auteurs étudiés, Jean Rolin et Thierry Beinstingel sont ceux qui cherchent à pratiquer une « sémiotique du quotidien<sup>528</sup> », et ce quotidien est incroyablement verbal, traversés de phrases et d'énoncés qui échappent à l'attention mais infusent notre environnement et sans doute, nous influencent. Emmanuel Carrère aussi prête une grande attention au quotidien, mais, comme pour la description, laisse aux autres le soin d'opérer cette capture de l'« infra-ordinaire » : il rend ainsi hommage à l'écrivain romain Martial, dans *Le Royaume*, « capable de faire, comme Georges Perec ou Sophie Calle, de la littérature avec ses listes de courses ou son carnet d'adresses<sup>529</sup> », sans relever lui-même ni listes, ni noms de rue. Il lui emprunte le matériau qui permet de situer le cadre de vie de Luc, son contemporain, et croque ainsi de façon parfaitement vivante le quotidien d'un oisif de Rome. Thierry Beinstingel et Jean Rolin, en revanche, procèdent eux-mêmes à cette capture et renferment leurs prises dans leur récit, qui se fait véritablement « tissu ». Leur méthode diffère cependant. Quand Thierry Beinstingel met en œuvre une esthétique très bakhtinienne, en faisant entendre tous ces autres qui parlent en nous mais en fondant ces voix dans un texte apparemment lisse, Jean Rolin continue à signaler l'hétérogénéité de l'énonciation. L'un et l'autre sont également sensibles à la façon dont la parole publique, commerciale ou communicationnelle, traverse l'espace commun. Chez l'un et l'autre, on trouve de ces slogans affichés dans l'espace public, ce que dans *Zones*, Jean Rolin appelle « prolifération cancéreuse de signes<sup>530</sup> ». Dans *Faux nègres*, le slogan « Ici, l'Etat investit pour votre avenir » revient en véritable leitmotiv. Il est rendu ironique par l'usure visible du panneau qui l'affiche, et qui est érigé à côté du nouveau cimetière. À cela répond dans *Ormuz*<sup>531</sup> le panneau publicitaire énonçant « Where vision inspires humanity », dont le caractère défraîchi sur une vaste étendue déserte atteste de la crise immobilière, à moins que la promesse d'une « great new mall experience<sup>532</sup> » ne laisse perplexe sur la foi affichée dans la consommation. Dans *Le Ravisement de Britney Spears*, le message en lettres géantes sur la façade d'un hôpital encourageant des patients à « lutter » convainc peu le narrateur, sans doute étonné qu'un hôpital entre dans la logique publicitaire. Dans *Zones*, c'est la promesse d'un parc d'attraction qui a l'air de se payer la

---

<sup>528</sup> Dans sa préface de *Traversées du quotidien*, (op. cit., pp. 9-20), Michaël Sheringham montre l'émergence d'une sémiotique de la vie quotidienne.

<sup>529</sup> LR, p 539.

<sup>530</sup> Z., p. 87. L'effet d'intertextualité avec l'essai de Jean Baudrillard, *De la séduction*, n'est pas signalé. Jean Baudrillard, *De la séduction. L'horizon sacré des apparences*, Paris, Galilée, coll. Médiations, 1979, p. 71.

<sup>531</sup> O, p. 115

<sup>532</sup> O, p 78

tête des habitants<sup>533</sup>. Thierry Beinstingel traque ces messages dans tous les lieux de la vie. Dans *Faux nègres*, le nouveau musée offre ses explications, et le texte du roman reproduit ses cartons : « Des bijoux pour la beauté des femmes », « Les Mérovingiens, une peuplade mal connue<sup>534</sup> ». Chez Emma, qui tient le gîte rural où sont accueillis Pierre et son preneur de son, l'aveugle Frédéric, le mobilier de la chambre est décrit comme dans le catalogue de la grande surface où ils ont été achetés : le lustre est « constitué d'un piètement de hêtre teinté merisier s'évasant en cinq branches » et la coiffeuse est « modèle Joséphine, doté d'un miroir ouvragé à l'ancienne, pied et façade en pawlaunia, plateau en plaqué hêtre<sup>535</sup> » – comme dans *CV roman*, où le « canapé But » de l'un des personnages est ainsi décrit : « piètement en bois massif d'Europe centrale, teinté merisier, et motif paille chinoise Asie éternelle<sup>536</sup> ». Il n'est pas jusqu'à la voiture du commercial occupant l'une des maisons du lotissement, dont les inscriptions « Danone » ou « Cassegrain » renseignent aussi bien sur l'entreprise qui l'emploie que sur la dégradation progressive de ses conditions de travail. La langue d'entreprise trouve sa place à cette occasion, avec ses stéréotypes et ses injonctions à la performance face à des salariés blasés<sup>537</sup>. *Faux nègres* rappelle aussi comment circule les formules qui ont fait mouche en communication politique, les « pauvre con », « Kärcher », « bravitude », « abracadabrantescue<sup>538</sup> » sont cités auprès des phrases commençant par « il faut » de François Hollande, jamais nommé, non plus que les auteurs des mots malencontreux : les termes restent, tournent dans l'espace communicationnel, détaché de leurs sources, passés dans la langue. Les bulletins d'informations radiophoniques lâchent aussi des sentences usées que nul n'écoute, elles sont d'ailleurs reprises entre parenthèses : « (Le développement durable est une question essentielle. Le développ...<sup>539</sup>) ». Jean Rolin se concentrera davantage sur les traces laissées sur les murs de la capitale, qui sont comme des restes indéchiffrables : si, dans *Zones*, le narrateur a l'occasion de voir deux jeunes femmes intrépides coller la nuit des affiches sur une palissade de chantier<sup>540</sup>, les graffitis observés sont relevés plutôt pour leur caractère décalé avec le présent, comme celui qui appelle à la libération « immédiate » de Jacques Duclos<sup>541</sup>, ou celui invitant à se souvenir d'un inconnu, « Paul Codde », que le narrateur énonce en inversant le nom, « Codde Paul », le restituant avec la bizarrerie que confère l'antéposition du patronyme<sup>542</sup>.

---

<sup>533</sup> Z, p. 71

<sup>534</sup> FN, p. 77.

<sup>535</sup> FN, p. 340.

<sup>536</sup> CVR, p. 82.

<sup>537</sup> FN, p. 218.

<sup>538</sup> FN, p. 305

<sup>539</sup> FN, p. 257. La conductrice a éteint l'autoradio au beau milieu de la phrase, c'est pourquoi il y a des points de suspension.

<sup>540</sup> Z, p. 32

<sup>541</sup> LC, p. 53 et TF p. 173.

<sup>542</sup> LC, p. 150.

Chez Thierry Beinstingel, *Faux nègres* présentent une recherche plurivocale particulière : outre la langue de la communication, des restes littéraires flottent à la surface de la langue. Faire un exposé organisé des discours qui affleurent pour replonger dans la mer du texte est d'ailleurs sans doute une gageure. Le texte qui se fait le plus entendre est d'ailleurs le texte rimbaldien : les apparitions du « frais cresson bleu<sup>543</sup> » défient le dénombrement, et le roman lui doit son titre, pris dans *Une saison en enfer* ; pourtant, le romancier ne cesse de rappeler que les mots du poète ne portent guère : Petit Jean s'ennuie sur sa copie, la poésie de Rimbaud ne lui parle pas, son Ophélie à lui se transporte en Mobylette<sup>544</sup> et un instituteur également secrétaire de mairie s'énerve de ce que son élève ne retienne pas les vers du poème éponyme<sup>545</sup>. Ce qui est rappelé de Rimbaud, entre deux citations du « Bateau ivre » ou du « Dormeur du val », c'est une légende figée, qui prend la forme d'une dissertation canonique au moyen de laquelle le romancier montre comment l'institution littéraire métamorphose le texte dérangeant en hommage figé<sup>546</sup>. Pourtant, les mots du poète sont devenus comme consubstantiels à la terre que tente de décrire le roman : « frais cresson bleu » intervient pour décrire la rivière d'« ici », comme si cette expression était passée dans la langue courante du « nous » qui est la voix principale du roman. En fait, le romancier met en œuvre une sorte d'agglutination littéraire : alors que le poète, l'individu Arthur Rimbaud, fugueur et marchand, est oublié, avec son génie et sa violence verbale, ou alors est devenu synonyme de « classique » scolaire, ses mots sont restés dans la langue, sans que leur origine soit consciente. Il s'ajoute aux mots de Victor Hugo, (« Waterloo morne plaine<sup>547</sup> »), de Corneille, (« à gros bouillons<sup>548</sup> »), et d'autres, si bien que la littérature devient ces citations croisées, ces fragments dispersés qui s'ajoutent au babil général. Cette poussière littéraire est rapprochée de la hache d'olivine datant du néolithique qui referra surface dans un champ d'« ici »<sup>549</sup> : tout en attestant du passé, elle ne peut permettre de le ressaisir. Aussi a-t-elle un statut voisin de celui des inscriptions indéchiffrables sur les stèles des cimetières, sur la stèle gallo-romaine qui est incluse dans le bâti médiéval de l'église, et que seul un universitaire peut parvenir à distinguer<sup>550</sup>, ou encore l'inscription « École des filles » et « École des garçons », dans la pierre de l'école de la III<sup>e</sup> République devenue mairie.

---

<sup>543</sup> FN, p. 34, 36, 114...

<sup>544</sup> FN, p. 99.

<sup>545</sup> FN, p. 122-123.

<sup>546</sup> FN, p. 71.

<sup>547</sup> FN, p. 114

<sup>548</sup> FN, p. 107

<sup>549</sup> FN, p. 109. Le narrateur y propose une hypothèse que nous qualifierons plus loin de bifurcation uchronique : les mots de Rimbaud, retombés en poussière sur les pierres du pigeonnier de Roche détruit à l'explosif en 1918 par l'armée allemande, transportés sur la pointe d'un casque allemand, ramenés à « ici », rencontrent donc la hache d'opaline qui quant à elle remonte lentement en surface.

<sup>550</sup> FN, p. 207.

### 2.1.2.1.2. Citations intégrales

À l'inverse de ces restes et de ces fragments, ce sont de véritables icebergs qui sont aussi importés. Emmanuel Carrère s'impose dans cette large figuration du texte autre. Dans *Un roman russe*, en plus de la nouvelle « *L'Usage du Monde* », il recopie de larges extraits des lettres de son grand-père. Dans *Le Royaume*, ce sont des extraits du document reconstitué « Die Quelle » qui occupent tout le chapitre 35, soit environ deux pages de la partie « L'enquête<sup>551</sup> ». Chez Thierry Beinstingel, plusieurs des chapitres « Situations » de *CV roman* sont constitués seulement d'offres ou de demandes d'emploi, ou encore d'opinions prises sur internet sur le CV anonyme. *Faux nègres* offre des chapitres qui semblent reconstituer des discours usuels stéréotypés sans être un véritable couper/coller : les discours du Front national, les dispositions réglementaires européennes concernant les migrants, un curieux chapitre faisant alterner extraits d'un dépliant touristique sur l'île de Lampedusa et ce qui semble le commentaire de « nous » après un reportage sur les migrants noyés s'échouant sur la même île<sup>552</sup>. Le chapitre « (Expérience 1) » commence avec un large extrait en caractères italiques d'un manuel à destination du conseiller en mobilité. Jean Rolin pratique plus rarement le couper coller sans reformulation. Il le fait au début d'*Un chien mort après lui*, avec des extraits de la lettre de son ami John Kiyaya, qui lui donne de façon très organisée des informations sur les usages de son pays concernant les chiens ; mais le plus souvent, il préfère le discours rapporté, par exemple pour restituer les avis des experts consultés sur l'origine de ces bêtes.

Entre la poussière et les icebergs, on aura évidemment les citations plus sélectives et plus exploitables, le texte de la chanson « Les loups sont entrés dans Paris » d'Albert Vidalie dans *Faux nègres*, des extraits de presse permettant de retracer la guerre des syndicats à Dunkerque dans *Terminal Frigo* ou la biographie de Ney dans *La Clôture*, des extraits de *La Guerre des Juifs* de Flavius Josephe, et d'innombrables titres de livres, littéraires ou documentaires.

### 2.1.2.1.3. Paliers énonciatifs

Mais l'effet documentaire dépend aussi de la façon dont le texte rend sensible ou non au lecteur la présence du texte cité ou importé. Jean Rolin et Emmanuel Carrère citent très nettement leurs sources, et renvoient à un texte identifié la plupart du temps. Ils créent de cette manière un *ethos* dévoilant au lecteur les origines de la pensée. Aussi l'effet dialogal ou la collaboration instaurée avec autrui sont-ils rendus perceptibles<sup>553</sup>. L'effort du texte vers une hypothèse plausible ou un gain cognitif nous renvoie à la motivation qui le caractérise. Le narrateur conjoint à ses

---

<sup>551</sup> LR, p. 419

<sup>552</sup> FN, p. 369, ch. 117

<sup>553</sup> Toutefois, une lectrice comme Galia Ackerman pourra exercer une lecture plus critique. Dans un article de la revue *Esprit*, elle critique sévèrement l'auteur pour sa lecture partielle des documents concernant Edouard Limonov. Elle lui reproche notamment de ne pas avoir tenu compte des articles les plus haineux de *Limonka*, le journal *nasbol*. Voir Galia Ackerman, « *Le Limonov* d'Emmanuel Carrère », revue *Esprit*, n° 382, février 2012, p. 150.

forces propres un point de vue complémentaire ou un supplément d'argumentation, et nommer la source est une façon de garantir la fiabilité : le lecteur peut vérifier. Thierry Beinstingel en revanche produit d'autres effets de seuil : soit il compte sur la culture générale ou les traces que laissent en la mémoire de chacun les mots qui « ont fait le buzz », « abracabrantesque », « frais cresson bleu », « nettoyer au Kärcher », ou « on ne peut pas accueillir toute la misère du monde<sup>554</sup> » ; soit ce sont les changements de forme du discours qui sont si manifestes que le lecteur rétablit de lui-même l'énonciateur et les circonstances d'énonciation – quand il le peut. Plus que chez Jean Rolin ou Emmanuel Carrère, qui introduisent un *ethos* quasi scientifique en identifiant leurs sources, parfois d'ailleurs en parodiant, Thierry Beinstingel noie l'origine énonciative dans le flux verbal. Là encore, l'orientation est bakhtinienne : le « nous » narratorial est composé de multiples influences dont les locuteurs individuels que nous sommes ont souvent perdu la mémoire ou la conscience. Langue publicitaire, langue politique, langue managériale, mais aussi prose colonialiste de la III<sup>e</sup> République, et prose littéraire des manuels en usage au lycée, se croisent et se tissent en « nous ».

Néanmoins, ces « factographies » ne sont pas toutes avérées, loin s'en faut. Dans le modèle analysé par Marie-Jeanne Zenetti, les sources étaient vérifiables, et les transformations apportées aux textes d'origine indiquées. Chez Thierry Beinstingel, on sait qu'on a affaire à une « importation », mais les sources sont beaucoup plus incertaines : le lecteur n'a pas les moyens de savoir si la lettre de la coiffeuse du chapitre « (Expérience 6<sup>555</sup>) » a bien été trouvée sur Internet en l'état, si elle n'a pas été réécrite ou inventée. Sans titre précis, l'extrait du guide du conseiller en mobilité pose également question, comme les recommandations pour écrire une lettre de motivation, qui peut très bien condenser les textes de plusieurs guides. Les sources sont donc plutôt hautement probables que pleinement certifiées<sup>556</sup>. Par ailleurs, ni les guillemets, ni les italiques ne sont d'un emploi stabilisé : les caractères italiques peuvent renvoyer aussi bien à de la fiction (par exemple la description de l'espace, titré « Interlude » et qui interrompt momentanément le chapitre « (Loisirs 7) », consacré à une réunion de bilan<sup>557</sup>, qu'à des citations, comme la lettre de motivation de la coiffeuse<sup>558</sup>, la reproduction dans le quotidien *Le Monde* d'un discours du ministre du logement<sup>559</sup>, ou à des indications de type didascalies, pour les chapitres qui se présentent sous une forme théâtrale. Le changement typographique fait valoir l'alternance d'annonces et de commentaires dans le chapitre « (Situation 4)<sup>560</sup> ». Les guillemets sont employés surtout pour isoler des expressions figées, et entreprendre une réflexion sémiotique : les noms

---

<sup>554</sup> FN, p. 125

<sup>555</sup> CVR, p. 139

<sup>556</sup> Sans doute, comme dans le journalisme, une forme de « protection des sources », les énonciateurs étant vivants.

<sup>557</sup> CVR, p. 185.

<sup>558</sup> CVR, p. 139.

<sup>559</sup> CVR, p. 206.

<sup>560</sup> CVR, p. 108 et suivantes.

possibles du nouveau métier, ou encore les expressions contextualisantes, typiques d'un paradigme, comme « boîte de conseil », « service de la mobilité », sont entre guillemets, qui ont dès lors comme fonction principale de souligner l'étrangeté de l'expression pour celui qui l'emploie, conscient de jouer un rôle social. Le discours attribué au ministre<sup>561</sup> bénéficie de ce traitement, qui annonce une réflexion sur la façon dont il peut être reçu par l'ensemble des auditeurs.

Thierry Beinstingel utilise donc l'importation documentaire pour produire un effet autre par rapport à Jean Rolin ou Emmanuel Carrère : précisément, ce collage plurivocal caractérise l'univers verbal où nous évoluons et où nous ne sommes pas toujours capables d'identifier les sources. Ainsi sommes-nous parlés autant que nous parlons. La langue romanesque de Thierry Beinstingel continue son travail sur les rapports entre discours d'entreprise et langue maternelle, pour dévoiler l'univers verbal dont nous ne discernons pas forcément tous les « composants ».

### 2.1.2.2. Usages du texte d'autrui

On pourra identifier trois fonctions principales. La première est de retenir l'attention et d'intriguer. Le document est en lui-même source d'étonnement et peut être un motif secondaire. C'est le cas du catalogue trouvé par l'intérimaire dans *Composants*, ou encore d'un document qui lui n'existe qu'à l'état d'hypothèse, celui qu'Emmanuel Carrère nomme *Die Quelle* dans *Le Royaume*, un document où auraient été consignées les paraboles du Christ par un ou des témoins directs et qui serait à la base des quatre évangiles canoniques. L'auteur nous retrace en quelques mots cette tradition exégétique<sup>562</sup>. D'autres documents forment une façon de corpus second, et sont au contraire convoqués dans un effort de recherche, lors de la dérive essayistique engendrée par le motif, ou une question qui lui est associée. Ce seront les avis d'experts (c'est alors que le discours rapporté prend souvent le relais), les articles de presse, des lettres, des extraits de dossier médical (András Toma dans *Un roman russe*, ou Jean-Claude Romand dans *L'Adversaire*) ou de documents réglementaires, de manuels... Ceux-là peuvent parfois se révéler étonnants, mais leur rôle est d'apporter une contribution encyclopédique ou argumentative. Enfin, d'autres documents ont un rôle véritablement romanesque : leur apparition décide de l'action, de son succès ou de son échec. Il s'agit par exemple de la réponse, dans *D'autres vies que la mienne*, de la CJCE, ou, dans *Un roman russe*, du pathétique dossier médical d'András Toma. Dans les trois fonctions, les documents ont une vertu dynamique autant que cognitive : ils émerveillent ; ils apportent des éléments de réponse et donnent le sentiment de progresser ; ils ont une fonction thymique en superposant à la prose essayistique une tension romanesque.

---

<sup>561</sup> *CVR*, p. 129.

<sup>562</sup> *LR*, p. 418.



### 2.1.2.2.1 Documents premiers

Peu nombreux dans le corpus, ce sont des documents qui provoquent plus de questions qu'ils ne proposent de réponse. Ils sont très liés au motif principal, et de ce fait, bénéficient d'un pouvoir de fascination. Parmi ces documents, on peut compter dans *Composants* le catalogue des *Engrenages et composants mécaniques*. Son pouvoir de fascination est tel que d'une part l'intérimaire l'emmène chez lui, le soir de la première journée de travail, en un geste presque impensé, puis, ne pouvant dormir, se lève et prend quelques minutes pour le regarder. Le catalogue bénéficie d'ailleurs d'une véritable rhétorique de l'étonnement :

Tout est éteint. La photo du roulement à bille sur le papier glacé, pourquoi est-elle si belle ? On remarque les reflets de l'acier sur la surface externe. Un lissage parfait, marqué par un ombre à la partie supérieure du rouleau, le chatoiement du métal en pleine lumière, une vraie douceur, on imagine la fraîcheur de la pièce, le poids dans la main, la solidité la rondeur. [...] C'est un bel objet.<sup>563</sup>

C'est la première occurrence de la question esthétique dans *Composants*, question qui, comme celle de l'ordre, sera reprise et ponctuera régulièrement le roman, en véritable motif, entendu au sens de thème récurrent. Le motif étant la tâche à accomplir, le Catalogue lui est de toute façon puissamment lié : c'est dans ce livre presque magique que l'intérimaire cherche aussi des solutions. Il est d'ailleurs rempli de formules ésotériques, ce qui ajoute à son mystère et se trouve illustré par des insertions supplémentaires. Toujours transcrits en caractères italiques, ces noms de pièces sont parfois fort longs, ce qui fait partie de leur étrangeté et leur donne un petit côté cabalistique : « *réducteur à roue et vis sans fin, boîtier aluminium anodisé, transfert de force 90°*<sup>564</sup> ». Souvent la page reproduit l'effet de série du catalogue, essentiel à l'un de ses principaux effets poétiques, l'emballage verbal ludique, et l'ensemble peut rappeler les analyses de Roman Jakobson concernant les récurrences sonores caractéristiques de la poésie<sup>565</sup> :

Page 125 : Cardan simple acier  
Page 126 : Cardan double acier  
Page 127 : Cardan simple inox  
Page 128 : Cardan double inox  
Page 129 : Cardan à aiguilles  
Page 130 : Cardan double acier et inox.<sup>566</sup> »

Mais d'autres documents tirent leur mystère de leur absence même. C'est le cas du Glossaire des verbes, « grimoire de sorcellerie » et « livre de vérité », où le narrateur pense découvrir les sources du pouvoir de la littérature d'entreprise et qui constitue le motif principal de *Central*. Absent, il ne fera l'objet de citations, assorties de commentaires, que tout-à-fait à la fin. Un autre document absent oriente et motive fortement la recherche, dans *Le Royaume*, parce qu'il

<sup>563</sup> *Co*, p. 53

<sup>564</sup> *Co*, p. 100.

<sup>565</sup> Roman Jakobson, *Huit questions de poétique*, Paris, éditions du Seuil, coll. Points, p. 25. Il ajoute p. 46 que dans la poésie, le mot est ressenti « comme mot et non comme simple substitut de l'objet nommé ni comme explosion d'émotion. »

<sup>566</sup> *Co*, p. 99.

est lié au motif principal, Luc, par un lien évident : c'est « Die Quelle », « la source », en allemand, le document où aurait été consignée la parole même de Jésus, recueillie par des témoins directs. De plus, son existence relève de la conjecture scientifique : elle est solidement argumentée, mais ce n'est qu'une hypothèse. Or, voici comment le narrateur présente ce document :

Si elle n'illumine pas, la figure de Jésus aveugle. Je ne veux pas l'aborder de front. Quitte à remonter ensuite le courant vers *la source* (nous soulignons), je préfère ouvrir l'enquête un peu en aval et commencer par lire, aussi attentivement que je peux, les lettres de saint Paul et les Actes des apôtres<sup>567</sup>.

Le narrateur, tout au long du récit, s'interroge sur la foi, la conversion, la crise qui a fait de lui, momentanément, un catholique sectaire, avant qu'il ne revienne tout doucement vers l'agnosticisme. Une phrase, vers la fin du récit, pourrait révéler le véritable but poursuivi par l'auteur qui a choisi Luc comme guide : « Il – Jésus – a dit quelque chose, d'une certaine façon, et c'est à ce quelque chose, à cette façon de le dire, qu'après *beaucoup de détours, je veux en venir* (nous soulignons)<sup>568</sup> ». Suivant Luc, qui lui aussi finit par avoir connaissance de ce rouleau où sont consignées au moins une partie des paraboles de Jésus, le narrateur raconte ainsi l'événement : « Pour la première fois, il s'expose à leur radiation<sup>569</sup> ». C'est dire le pouvoir performatif attribué à cette parole, dont le narrateur finit par reproduire des extraits tout au long du chapitre 35, après l'avoir commentée, en agnostique, et en le présentant d'ailleurs non pas comme un texte, mais comme une « parole » : « Écoutez », dit-il au lecteur pour introduire le chapitre, après avoir parlé d'une « voix » et de conclure en insérant « le mot des gardes venus arrêter Jésus : "Aucun homme n'a jamais parlé comme cet homme"<sup>570</sup> ». *Le Royaume*, la biographie de Luc, et plus particulièrement l'avènement de Luc à son propre projet d'écriture, le troisième Évangile, projet qui passe nécessairement par une confrontation à la parole du Christ, ressemble, pour le narrateur, à un parcours vers une parole qui l'a une première fois transformé au point de lui faire perdre son identité – il a littéralement « muté » en catholique fervent, comme le laisse entendre le prologue – et vers laquelle il revient, conscient du pouvoir de cette parole, mais capable de rester lui-même : le récit se termine sur une sorte de réconciliation entre le narrateur désormais agnostique, sensible à la singularité d'un énoncé, et le fanatique qu'il a été. *Le Royaume* se présente comme une remontée progressive et émerveillée vers un document aux pouvoirs exceptionnels et constitué en légende.

Dans ces trois cas, le document a bénéficié de l'aura du motif et est devenu lui-même objet de recherche. Les mots du Glossaire, et ceux de *Die Quelle* apparaissent d'ailleurs en fin de récit, comme une déception pour le Glossaire, comme une réconciliation pour la parole de Jésus. Tous

---

<sup>567</sup> LR, p. 146.

<sup>568</sup> LR, p. 417.

<sup>569</sup> LR, p. 425

<sup>570</sup> LR, p. 423

entretiennent chez les narrateurs la fiction d'un monde de sens vers lequel progresser, et se voient attribuer un mystérieux pouvoir.

#### 2.1.2.2.2. Documents seconds

Le plus souvent cependant, le document est une étape dans l'élaboration d'une pensée : il contribue à orienter le récit vers une forme essayistique, car les documents cités sont soit des documents usuels qui nécessitent un commentaire, soit des documents qui sont eux-mêmes des essais et communiquent des idées.

Le cas de Thierry Beinstingel demeure particulier par rapport aux deux autres auteurs : il ne cite jamais d'essai, car le narrateur ne se présente pas comme quelqu'un qui écrit un texte qu'il contrôle, dans *Central* et *Composants*, mais comme flux de pensée et feintise d'un discours adressé à soi-même, et où le seul ordre est celui dans lequel les souvenirs et les faits se présentent à la conscience<sup>571</sup>, dans une logique de l'épuisement<sup>572</sup>. Immergé dans le monde du travail, le narrateur n'a pas les ressources de se saisir de la pensée d'autrui, pensée philosophique, pensée sociologique... pour s'abstraire du monde avec lequel il a pourtant besoin de prendre une distance objectivante. La figure d'un narrateur unique disparaît dans *CV roman* et *Faux nègres*, pour laisser successivement la parole à des narrateurs dont l'ancrage énonciatif est flottant, en raison du traitement pronominal. Il s'agit soit d'un « nous » renvoyant à une verbalisation collective, d'un « L'un » et « L'autre » interchangeables ou d'un « on ». Les textes sont parfois même sans ancrage énonciatif du tout, comme celui qui rappelle les directives européennes concernant les migrants, dominé par l'anaphore impersonnelle « Il convient<sup>573</sup> ». Dans ce traitement factographique, le travail littéraire se trouve réduit à la délimitation du fragment cité, et à l'ordre, la place et l'environnement textuel dans lequel le lecteur le découvrira. Laissés souvent sans commentaire, comme les discours du Front national, les extraits d'annonces et d'offres d'emploi, les annonces de plans sociaux et les statistiques de l'INSEE, ces documents transfèrent finalement au lecteur tout le travail de l'essai : à lui de faire le lien entre ces documents usuels, non littéraires, et les extraits romanesques avec lesquels ils voisinent. Le romancier, lui, se contente de composer un ensemble textuel hétéroclite, fait de fictions romanesques discontinues où s'insèrent des écrits du réel, de façon peut-être à reproduire le collage instable qui caractérise l'expérience du quotidien. Le discours rapporté existe aussi, par exemple lorsque Pierre découvre dans la mairie les vieux livres scolaires : la prose de la III<sup>e</sup> République des manuels d'histoire et de morale est

---

<sup>571</sup> Dorrit Cohn, *La transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, trad. de l'anglais par Alain Bony, Paris, éditions du Seuil, coll. Poétique, 1981, [*Transparent Minds*, Princeton University Press, Guildford, Surrey 1978], p. 199-212.

<sup>572</sup> Dominique Rabaté, *Vers une littérature de l'épuisement*, José Corti, 1991. Le narrateur se définit en parlant, et, recherchant ce qui le fait parler, épuise son propre discours. Ce qu'il appelle « l'effet de voix » (p. 9) est produit par une voix en recherche de son « propre lieu », de ce qui produit le besoin de parler.

<sup>573</sup> FN, p. 344

alors rapportée, comme cet extrait d'un discours du Jules Ferry : « les races supérieures ont le devoir de civiliser les races inférieures<sup>574</sup> ». Mais aucun commentaire ne l'assortit, si bien que le discours rapporté apparaît comme une variante du couper/coller factographique. Enfin, certains chapitres semblent des enregistrements de la conscience collective face à des documentaires. Le reportage sur Lampedusa, les chapitres consacrés aux loups, la famille filmée, et à côté de cela les chapitres énonçant ce qui n'est pas vu, les loups et les migrants<sup>575</sup>, offrent une mimésis de la façon fragmentée et sélective dont les médias, et particulièrement le média télévisuel, donnent le monde à voir. Mais là encore, que faire de ces extraits ?

Dans une telle esthétique, l'appel à la pensée se fait entendre dans son silence même : les documents ont été choisis, coupés, insérés, dans un ordre et non dans un autre, et ce, par rapport à un thème-titre, au sujet duquel ils disent tous quelque chose, ancienneté et oubli d'une vision du monde fondamentalement raciste, continuité des discours du Front national par rapport à ce passé refoulé, focalisation du regard par l'effet télévisuel sur des fragments de réalité. Au milieu de ce maelstrom, les personnages du village où l'on vote pour le Front national tentent de se retrouver, comme les autres. Le roman paraît travailler à restituer leur situation perceptive et l'impossibilité de parvenir à une cohérence. Idéologiquement, ce parti pris permet d'éviter tout jugement et de ne pas poser le romancier en critique ou en donneur de leçon, mais bien plutôt de tenter une expérience, artistiquement transposée, et qui permet donc au lecteur de la penser lui-même.

Au contraire, les documents seconds permettent à Jean Rolin et Emmanuel Carrère de construire une pensée personnelle : le « Je » s'« essaie » au sein de sa propre culture<sup>576</sup>, interagit avec elle à travers les textes qu'il interroge. Jean Rolin et Emmanuel Carrère se peignent d'ailleurs en confrontation documentaire, face aux livres qu'ils consultent, compulsent et extraient : Jean Rolin se représente dans la bibliothèque de la fondation Thiers prenant bravement des notes sur la biographie de Ney due aux bons soins du général Bonnal<sup>577</sup>, le narrateur du *Royaume* se projette, à travers le personnage de Luc, dans celui de saint Jérôme, écrivant dans sa cellule entourée de ses quelques livres, comme l'écrivain lui-même dans son studio ou Paul dans le tableau imaginaire où il dicte sa première lettre à Timothée. Comme le souligne Jean-Benoît Gabriel, la narration

---

<sup>574</sup> FN, p. 121

<sup>575</sup> FN, ch. 100, 106, 108, 111, 113, 118, 119 : ces chapitres mettent en parallèle la migration du « jeune homme aux dents mauvaises » et des loups qui approchent de Paris.

<sup>576</sup> Irène Langlet rappelle que ce trait entre dans certaines définitions de l'essai. A titre d'exemple, elle cite plus particulièrement l'article de Jean-Marcel Paquette, « Forme et fonction de l'essai dans la littérature espagnole », *Études littéraires* n° 72, pp. 75-88, et repris dans l'anthologie établie par François Dumont, *Approches de l'essai*, Québec, éditions Nota Bene, coll. Visées critiques, 2003. La définition proposée de l'essai est alors « une "réflexion de type lyrique" menée par un JE non métaphorique sur un objet culturel (au sens le plus large) ». Irène Langlet, *Les théories de l'essai littéraire dans la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle*, op.cit., p. 104. Marielle Macé explore une hypothèse voisine, en insistant sur l'exploration par l'essayiste de son imaginaire, lieu de croisement entre sa pensée et sa culture, de Paul Valéry à Pascal Quignard. Marielle Macé, *Le temps de l'essai*, op. cit, pp. 132 et 285.

<sup>577</sup> LC, p. 15

représente la confrontation à un matériau documentaire qui est aussi son origine<sup>578</sup>. Les occurrences sont régulières : toujours dans *Le Royaume*, le narrateur rappelle les séances de prise de notes sur le dossier Jean-Claude Romand, désormais conservé chez lui. Dans *Un roman russe*, la biographie du grand-père maternel commence par une prise de notes, à partir des archives conservées par son oncle Nicolas<sup>579</sup>, et l'enquête sur le hongrois dernier prisonnier de guerre des Russes par la lecture de son dossier médical. Dans *Le Royaume*, nous avons même un mode de citation quasiment scientifique, avec, comme dans une thèse<sup>580</sup>, un corpus premier, fait des lettres de Paul, des quatre Évangiles, de quelques extraits de la Bible, et de tous les textes convoqués pour les expliquer, en façon de corpus secondaire, les différentes Bibles, la *Septante*, la « *Bible des écrivains* », la *Bible de Jérusalem*, Flavius Josèphe et *La Guerre des Juifs*, Paul Veyne, Hervé Clerc, Eusèbe de Césarée, pour ceux qui reviennent régulièrement.

Et comme dans les écrits scientifiques, tous ces textes seconds permettent de proposer ou valider des hypothèses. Ils donnent une force à la pensée, en la sortant de la solitude, et en la maillant avec d'autres. Dans *D'autres vies que la mienne*, le narrateur, qui aborde avec son ami Étienne qui a guéri d'un cancer la question des possibles origines psychosomatiques de cette maladie, se voit opposer un déni énergique de la part d'Étienne. Un passage digressif s'ouvre alors, au cours duquel le narrateur explore ses convictions personnelles sur le sujet. Il fait littéralement collaborer à sa pensée d'abord Fritz Zorn et son récit autobiographique *Mars*, puis Pierre Cazenave, et son entretien avec Louise Lambrichs publié dans le *Livre de Pierre*, l'assortit au passage d'une citation de Louis-Ferdinand Céline présentée entre guillemets, emprunte un exemple à l'histoire de Jean-Claude Romand qui prétendait avoir un cancer plutôt que de parler de sa souffrance psychique, et termine sur une citation, en toutes lettres, du *Poisson-Scorpion*, de Nicolas Bouvier, à qui il laisse le soin de conclure<sup>581</sup>. De document en citation et en exemple factuel, les mots ou les histoires des autres lui permettent de construire une pensée fortement argumentée, une pensée possible dans le commun, et surtout, par le biais des guillemets, où les autres ont leur voix.

Dans ce cas particulier, tous les « témoignages » invoqués fournissent un morceau de l'argumentation, qui allait se renforçant et progressant avec une nécessité accrue vers sa fin. Il se peut aussi que le narrateur se serve de l'opinion d'autrui pour définir un problème et l'intensifier au fur et à mesure que se confrontent les points de vue, qui plus est proférés par des personnages

---

<sup>578</sup> Jean-Benoît Gabriel, *La fiction à distance*, op. cit., p. 13.

<sup>579</sup> *RR*, p. 87.

<sup>580</sup> Une thèse et non pas une biographie classique, où cette distinction entre corpus premier et corpus second n'est pas de rigueur.

<sup>581</sup> *AVM*, p. 152-157

des plus fiables<sup>582</sup>. Dans *Le Royaume*, alors que le narrateur se demande si vraiment on peut croire en une « chose pareille », la résurrection du Christ et l'existence de Dieu, il fait alors dialoguer Simone Weil, Nietzsche et Pascal. Un véritable tourniquet argumentatif se met en place, quasiment sous forme théâtralisée :

Blaise Pascal, agacé : Que je hais ces stupides qui se posent des problèmes pour croire à l'Eucharistie ! Si Jésus-Christ est bien le fils de Dieu, où est le problème ?

(On pourrait appeler ça l'argument « Au point où on en est... »)

Et Simone Weil : « Les certitudes de cette espèce sont expérimentales. Mais si on n'y croit pas avant de les avoir éprouvées, si du moins on ne se conduit pas comme si on y croyait, on ne fera jamais l'expérience qui conduit à de telles certitudes. (...)»<sup>583</sup>

Simone Weil collabore donc avec Blaise Pascal. Mais dans l'extrait suivant, elle donne la réplique à Nietzsche :

Les esprits, dit Nietzsche, sont jugés – et contrairement à ce que dit Jésus, il *faut* juger – par leur capacité à ne pas se raconter d'histoires, à aimer le réel et pas les fictions consolantes dont ils le doublent. Ils sont jugés par *la dose de vérité qu'ils sont capables de supporter*.

Mais Simone Weil : « Le Christ aime qu'on lui préfère la vérité, car avant d'être le Christ, il est la vérité. Si on se détourne de lui pour aller vers la vérité, on ne fera pas un long chemin avant de retomber dans ses bras »<sup>584</sup>.

La parole de l'autre, éminemment fiable, fait de l'espace intérieur un salon philosophique ou un colloque. Elle offre un miroir à celle du « Je », l'oblige à se situer, à s'affirmer, et induit une véritable tension dans la pensée.

Chez Jean Rolin, l'usage du document est plus ambigu. On trouve à la fois une véritable passion documentaire, à cette nuance près que les auteurs n'en sont pas des intellectuels, mais des acteurs souvent plus partiaux, dont la prose doit être lue avec circonspection. D'autre part, le narrateur traite parfois avec autodérision ce soin maniaque de l'authentification documentaire. Un *ethos* se manifeste : l'érudit sourcilieux qui ne laisse pas la moindre source de côté. La biographie du Maréchal Ney, dans *La Clôture*, ne croise pas moins de six auteurs, parfois anecdotiques ou rares, comme le général Bonnal, fort peu lu, si l'on en croit les pages demeurées non coupées du dernier volume de sa biographie de Napoléon<sup>585</sup>. À cette héroïque lecture vont s'ajouter celle de Lavalette<sup>586</sup>, puis le tableau de Gérôme, représentant l'exécution du maréchal Ney et exposé à Sheffield, que le narrateur ira voir de ses propres yeux pour les besoins de sa reconstitution, la

---

<sup>582</sup> Ils sont fiables à double titre : d'abord parce qu'il y a de fortes chances pour que ces noms appartiennent au répertoire culturel du lecteur. D'autre part, parce que le narrateur les qualifie comme tels, en argumentant son admiration ou son estime. Simone Weil fait l'objet d'un éloge particulier : une « femme de génie qui était aussi une sainte », p. 107.

<sup>583</sup> LR, p. 106

<sup>584</sup> LR, p. 131

<sup>585</sup> LC, p. 15.

<sup>586</sup> LC, p. 17 et 21 ; p. 78 et 79 ; p. 117 ; p. 118 ; p. 119.

lecture d'Éric Perrin, « déjà cité », dont le narrateur reproduit entre guillemets quelques phrases ; *Les Cent-Jours*, de Dominique de Villepin, qui cite lui-même un artilleur dont le narrateur reproduit les propos, Gunther E. van Rothenberg, et Victor Hugo, avec son rapide portrait de Ney lors de la bataille de Waterloo. Frédéric Hulot termine cette série et montre ainsi les scrupules du narrateur, soucieux de croiser ses sources, tout en sélectionnant les détails les plus romanesques. La reconstitution de l'arrestation et de la mort de Patrice Lumumba, dans *L'Explosion de la durite*, fait l'objet de la même confrontation documentaire : brochure de source soviétique, rédigée par un certain Lev Volodine, et citant un témoin direct, « Jacques », lue par le narrateur dans son adolescence à Kinshasa, et retrouvée plus tard « contre toute attente », à Paris ; l'ensemble des sources consultées est cependant condensé en un « selon certaines versions<sup>587</sup> », dont seul le pluriel fait émerger une activité de confrontation et de comparaison critique : le récit de l'arrestation qui suit est d'ailleurs rédigé au conditionnel. Deux autres sources sont encore citées : un historien du nom de Ndaywel e Nziem, et « le rapport établi dès 1961 par une commission d'enquête des Nations-Unies », dont le narrateur atténue immédiatement la fiabilité en précisant que cette commission n'a pas pu se rendre sur place<sup>588</sup>. Le narrateur poursuit sa quête en croisant toute cette « documentation inégale sur le conflit opposant Kabila à ses anciens alliés<sup>589</sup> » au récit de Che Guevara, qui présente, malgré leur parti pris, un aperçu éclairant sur Laurent Désiré Kabila et Pierre Mulele, autres personnages clés de l'histoire sanglante du Congo. C'est pourquoi l'œuvre est parsemée d'extraits documentaires, qui sont les sommes et les synthèses de toutes ces recherches : sur la fin de Lumumba, sur la carrière de Kabila, sur la guerre des pétroliers dans le détroit d'Ormuz ou l'évolution du transport maritime des conteneurs dans *Terminal Frigo* : ces bilans factuels découvrent un pan du réel, et récompensent la recherche, tout en parvenant à réaliser une petite utopie textuelle : la cohabitation harmonieuse du probable et de l'attesté, dûment établis.

Mais le texte peut encore attester de son érudition sans forcément nommer toutes ses sources. Les pages d'*Ormuz* retraçant la guerre des pétroliers dans le Golfe mettent en œuvre une démarche de documentation précise, complète, quasi encyclopédique, mais les documents qui sont à l'origine des connaissances synthétisées dans ces passages ne sont pas indiqués : le texte semble être lui-même à l'origine de ses propres connaissances. Dans le chapitre consacré à l'affrontement sur mer entre l'Iran et l'Irak, c'est le personnage de Wax qui énonce le déroulé des événements et des rapports de force. Il renvoie d'ailleurs à des vidéos sur YouTube<sup>590</sup> ; mais ces vidéos, si elles

---

<sup>587</sup> ED, p.

<sup>588</sup> ED, p. 24.

<sup>589</sup> ED, p. 145.

<sup>590</sup> O, p. 40 à 42, où l'on peut lire : «Quelles que soient quant à vous les leçons que vous tiriez des événements qui précédent,... » Ajoutons que l'on trouve une proposition d'aller vérifier l'information par un lien donné dans le corps du texte, p. 39. Toutefois, ce lien est proposé à titre d'illustration plutôt que comme source interrogée.

constituent une illustration, ne donnent pas le détail des péripéties de la guerre entre l'Iran et l'Irak, qui émanent d'autres sources. Cette fois, le document est « naturalisé<sup>591</sup> » dans le texte qui produit la connaissance, le discours de Wax en l'occurrence, dans le parti pris de l'ignorance du lecteur<sup>592</sup>. Par contre, on peut à la rigueur déceler une trace d'ironie dans le degré d'exactitude proposé pour des événements dont nul en Occident ne se préoccupe beaucoup, ce qui marque de vanité le souci de perfection manifesté par la précision des dates et des faits accumulés de façon pointilleuse. On aurait alors une caricature de l'érudition, par un effet de surattestation : pour qui cet effort d'exactitude ? L'énumération des collisions, dûment circonstanciées, entre navires marchands et embarcations légères, peut produire le même effet<sup>593</sup>. À la fois, le procédé fait surgir une réalité méconnue et pourtant meurtrière, et souligne son caractère peu attractif, loin des préoccupations du public occidental. Mais cette compilation érudite témoigne cette fois d'une relation de confiance avec le document, entre dans le jeu de langage d'un monde qui croit à l'information et à la construction de connaissances fondées sur des recherches de bonne foi : plus on lit, plus on sait, plus on peut approcher les faits. On peut à cette occasion rappeler que le roman retrouve des accents polémiques un peu oubliés depuis *Zones* et *La Clôture* pour s'emporter contre des versions des faits inspirées par la théorie du complot et circulant sur le Net. *Ormuz* et d'autres récits exhibent, en réponse aux récits infondés, une relation à la fois critique et confiante envers le document.

Chez les trois auteurs, le document, pris comme source de connaissance, alimente la pensée et fait progresser le récit. Il inscrit dans le texte même les liens que le roman établit avec le monde, en le montrant ouvert au dehors. Jean Rolin offre une illustration des pratiques permettant une approche au plus près d'une vérité possible, et Emmanuel Carrère énonce à l'occasion une opinion construite, restaurant par là le pouvoir d'asserter, sur la valeur humaine d'Édouard Limonov ou sur l'option qui consiste à considérer Luc comme un auteur à part entière<sup>594</sup>. Si Thierry Beinstingel reste en-deçà, Jean Rolin et Emmanuel Carrère expérimentent la capacité heuristique du document.

### 2.1.2.2.3. Documents romanesques

Enfin le document peut contribuer à animer le récit d'une coloration émotionnelle : horreur tragique, jubilation dans l'anticipation favorable, rire dans l'effet de surprise. Les documents « premiers » avaient déjà ce pouvoir de fascination. Le document peut avoir dans le récit l'effet d'un cataclysme aux effets sans limites, et le lecteur se fait spectateur de tragédie : c'est ce qui se

<sup>591</sup> Jean-Michel Adam, *Le texte descriptif*, op. cit., p. 27.

<sup>592</sup> Jean Bessières, « L'œuvre document et la communication de l'ignorance d'une archéologie (Daniel Defoe et d'une illusion (Norman Mailer), art.cité .

<sup>593</sup> *O.*, p. 29-32.

<sup>594</sup> L'écrivain combat à cet instant l'opinion qui prévaut chez les historiens de considérer les Évangiles comme des textes collectifs, relativement anonymes, *LR*, p. 558-559.



produit dans *Un roman russe*, avec la nouvelle « L'Usage du *Monde* », dont le narrateur met en contraste l'euphorie qui a caractérisé sa période de rédaction, et les ravages que provoque le texte publié. Avec cette nouvelle, l'écrivain fait l'expérience d'une sorte d'*hubris* littéraire : alors qu'il avait prévu dans les moindres détails la réaction de Sophie et d'autres lecteurs, il perd en réalité le contrôle, et la nouvelle contribuera largement à détruire la relation amoureuse avec sa compagne<sup>595</sup>. Le narrateur met amplement en scène cette catastrophe qui n'est, somme toute, qu'une catastrophe de mots : jubilation de l'écriture, affres de la déception, doutes sur le comportement de Sophie, réactions contrastées des lecteurs – il a poussé la fanfaronnade jusqu'à terminer la nouvelle par son adresse électronique pour que les lecteurs du *Monde* puissent lui envoyer directement leurs réactions. Dans *D'autres vies que le mienne*, les effets sont également hyperboliques, mais cette fois dans un sens heureux, à l'occasion du combat des juges mené dans le cadre du droit de la consommation : le narrateur y réalise un mariage des plus improbables entre le roman « romanesque », avec toutes les caractéristiques résumées par Jean-Marie Schaeffer<sup>596</sup>, tous les effets de « tension narrative » souhaitables, et le montage documentaire, qui lui-même associe des contrats de crédits, et des articles du code civil. Si l'écrivain n'insère aucun article de droit entre guillemets, il en résume et explique tout de même quelques-uns, en s'excusant d'ailleurs auprès du lecteur : « ...pardon, il va falloir être un tout petit peu technique<sup>597</sup> ». Les délais de rigueur accompagnant le « délai de forclusion » dans un contrat entre prêteur et débiteur, précisés dans le Code civil, sont ainsi importés, et même traduits, dans le texte romanesque. Un peu plus loin, c'est le tour d'un avis de la CJCE, qui se trouve qualifié de « prose indigeste » mais dont un extrait se trouve bel et bien « copié collé » entre guillemets. Des détails caractérisant les contrats entre les sociétés de prêts et les consommateurs sont précisés : taux d'intérêt, d'usure, police de caractère, délais. Enfin, des phrases prises dans l'argumentation juridique ardue imaginée par Étienne Rigal sont reproduites entre guillemets. Tout le récit de la bataille juridique d'Étienne Rigal et sa collègue Juliette est mené sur le ton de la surprise, de l'émerveillement et de la participation thymique. Bien sûr, ce ne sont pas tant les documents qui suscitent le romanesque, que l'affrontement axiologique entre puissances du Bien, incarnées par les bons juges, secourant les pauvres et les faibles, contre les forts qui n'hésitent pas à recourir à l'abus de droit pour les ruiner, à quoi on reconnaît l'une de ces « typologies actantielles extrêmes » que Jean-Marie

---

<sup>595</sup> Ce caractère performatif a été souligné par maint critique, notamment Fabien Gris, « Emmanuel au carré. *Un roman russe* ou l'écriture des retours », art. cité, revue *Roman 20-50*, ou Dominique Rabaté, « Est-ce que dire, c'est faire ? Écrire pour faire effraction dans le réel chez Emmanuel Carrère », dans Christophe Reig, Alain Romestaing et Alain Schaffner, *Emmanuel Carrère : le point de vue de l'adversaire*, Paris, PSN, coll. Écrivains d'aujourd'hui, 2016, pp. 51-61.

<sup>596</sup> Jean-Marie Schaeffer, « La catégorie du romanesque », dans Gilles Declercq et Michel Murat, (dir.), *Le romanesque*, Paris, PSN, 2004, pp. 291-300.

<sup>597</sup> *AVM*, p. 247.

Schaeffer signalait comme spécifique du romanesque<sup>598</sup>. Mais ces documents techniques, abstraits, recèlent pourtant, comme le dossier médical d'András Toma, une aventure humaine particulièrement riche. L'intérêt du romancier n'est d'ailleurs que le miroir de l'excitation étonnante manifestée par Étienne et Juliette face à des textes pourtant ingrats, excitation qui se transmet à l'écrivain et qu'il traduit par une construction romanesque. La scène où Étienne commence à lire avec indifférence, puis un espoir croissant « un arrêt commenté de la Cour de justice communautaire européenne<sup>599</sup> », dans une revue juridique, avant de communiquer avec enthousiasme sa découverte à sa collègue, induit la scène non écrite où le romancier, écoutant Étienne, découvre la vraie puissance romanesque du document.

Chez Thierry Beinstingel, un document aura eu cette capacité de bouleverser la vie des personnages, mais ce document n'est jamais reproduit dans le corps du texte, malgré l'importance malicieuse qu'il prend au fil des pages : il s'agit d'un CV remis par son ancienne nounou au chef de cabinet du ministre du travail. Ce minuscule document acquiert un pouvoir de faire considérable, puisque l'un de ses effets les plus spectaculaires est le Téléthon de l'emploi qui clôt le roman sur une note burlesque. La stagiaire anonyme, peut-être la fille de la coiffeuse à la lettre de motivation si ridicule, doublant d'un seul coup d'autres candidats, dépasse aussi en efficacité la prudente équipe du ministre. Là encore, le document est l'instrument d'un bouleversement narratif considérable, cette fois dans la veine comique.

### **Conclusion**

Si le document est un fragment du réel et de son idiotie fondamentale, le commentaire qui se greffe autour de lui se présente comme la cristallisation qui se produit autour de ces données intangibles, compensant par son mouvement réflexif et imaginatif l'absence de prise sur l'étant. Que le document étonne par lui-même, ou intéresse en fonction de l'explication qu'il propose, pour les documents seconds, il permet d'importer dans le texte le mouvement créatif préalable à l'écriture, et dont le récit déplie, page après page, par le moyen de cette rhétorique particulière, les sortilèges. Nous avons vu deux modes d'expansion à partir du document : par la pensée, que le document alimente, et par l'élaboration interrompue d'un roman ou d'un récit romanesque.

Cependant, aux côtés des documents usuels du monde quotidien et des analyses anthropologiques ou philosophiques, il existe aussi des textes littéraires, qui eux aussi sont lus, entendus ou captés, et incarnent des alternatives de réponse au réel, auxquelles les trois auteurs confrontent leur propre manière de faire.

---

<sup>598</sup> Jean-Marie Schaeffer, « La catégorie du romanesque », art. cité, p. 297.

<sup>599</sup> *AVM*, p. 249.

### 2.1.3. Confrérie des écrivains

Parmi les documents qui nourrissent le récit, nous avons mentionné des œuvres d'écrivains, célèbres ou non, essayistes ou romanciers, et même un poète comme Arthur Rimbaud. Une autre particularité des récits de notre corpus est de citer de nombreux écrivains : la bibliothèque, matérielle ou mentale, dans laquelle travaillent Jean Rolin, Thierry Beinstingel et Emmanuel Carrère est de ce fait accessible au lecteur. Les écrits de notre corpus exemplifient à leur manière cette tendance que Bruno Blanckeman identifie dans le roman contemporain : explorer la bibliothèque et proposer des « écritures-lectures »<sup>600</sup>. Si Emmanuel Carrère et Jean Rolin se représentent parfois à leur table de travail avec à leurs côtés des piles d'ouvrages, nous verrons que la culture littéraire, celle des classiques, mais aussi les récits contemporains, est d'abord, comme le lieu, intériorisée, et qu'elle répond. Elle affleure appelée par le cours de la réflexion, et vient proposer une aide : achever une description, mettre en place une atmosphère, apporter un argument ou un avis, faire apparaître un imaginaire symbolique. Au vécu que veulent capter les auteurs, elle prête donc ses couleurs pour aider à sa représentation. Les écrivains peuvent se voir épaulés par les peintres : Jean Rolin et Emmanuel Carrère s'aident aussi des souvenirs de grandes œuvres picturales. En même temps, cette citation fréquente d'écrivains explicite l'intention des auteurs du corpus : interroger le social, le politique, l'Histoire depuis la sphère du littéraire. Fictions critiques, au sens où l'établit Dominique Viart<sup>601</sup>, la collaboration affichée avec les aînés ou les contemporains travaille à construire, dans une écriture très essayistique, la légitimité de la prose littéraire à tenir un discours de vérité et critiquer le réel : le discours littéraire en effet puise dans différentes sciences humaines pour alimenter sa pensée, et permet à ces mêmes sciences d'entrer en dialogue les unes avec les autres<sup>602</sup>.

Nous verrons donc comment les trois auteurs se représentent dans leur communauté de gens de lettres respective et quel *ethos* se construit par conséquent : bavard et pleinement

---

<sup>600</sup> Bruno Blanckeman, *Le Roman depuis la Révolution française*, op. cit., pp. 220.

<sup>601</sup> Voir notre note 9, p. 10, en introduction, et aussi Dominique Viart et Bruno Vercier, *La littérature française au présent*, op. cit.. Dominique Viart montre comment les contemporains, Pierre Michon, Pierre Bergougnoux, Alain Nadaud, Pascal Quignard entre autres, puisent chez les écrivains du passé, mais aussi les sciences humaines contemporaines. Voir la troisième partie, « Écrire le monde », et le chapitre 4, « Littérature et culture », p. 263 et suivantes.

<sup>602</sup> Nous reprenons le problème posé par Marielle Macé (*Le temps de l'essai*, op. cit.) : s'il se fait discours de connaissance, l'essai perd en littérarité, et ne devient littéraire qu'à condition de s'autonomiser, p. 49-52. Dans l'analyse de Dominique Viart (*La Littérature française au présent*, op. cit., p. 272), au contraire, le discours littéraire, quand il prend la forme de la « fiction critique », ouvre aux sciences humaines un espace de rencontre.

immergé, pour Emmanuel Carrère, aux marges, pour Jean Rolin et complètement autonome, au contraire, pour Thierry Beinstingel, qui crée avec le corpus littéraire, textes et gens, un rapport particulier, fondé sur une sorte de présence-absence. Ensuite, il s'agira de voir comment la surimpression littéraire aide à identifier la façon dont la culture fait percevoir le réel. Enfin, nous tenterons de comprendre pourquoi chacun des trois auteurs adopte un « grand aîné », Arthur Rimbaud pour Thierry Beinstingel, Philip K. Dick pour Emmanuel Carrère, et pour Jean Rolin, Joseph Conrad et Marcel Proust comme « compagnonnage constant<sup>603</sup> ».

### 2.1.3.1. Au cœur du réseau littéraire

Le monde cultivé auquel appartiennent Jean Rolin et Emmanuel Carrère figure dans leurs récits. Emmanuel Carrère esquisse un portrait de l'écrivain « P.O.L » marqué d'autodérision dans *Limonov*<sup>604</sup> et Jean Rolin risque une allusion au capitaine « Otchakov<sup>605</sup> » dans *Le Ravissement de Britney Spears*, lequel ne manquera pas d'être alarmé par les notes de frais de son agent. Emmanuel Carrère nomme de nombreux amis, qu'il situe dans leur cadre parisien : *Un roman russe* est aussi une analyse du milieu culturel restreint où évolue l'écrivain, « conneries à la Bourdieu<sup>606</sup> » à l'appui. Les « amis » de Jean Rolin qui apparaissent au fil des récits sont plus excentrés, plus cosmopolites, moins intégrés au cercle parisien et éditorial : John Kiyaya dans *Un chien mort après lui*, Saïd Ferdi dans *La Clôture. Le Ravissement de Britney Spears* et *Ormuz* par contre fictionalisent les relations personnelles. Thierry Beinstingel, plus enraciné dans le milieu du travail et du quotidien, ne fait pas figurer de milieu littéraire ou relationnel. Mais les trois écrivains citent régulièrement d'autres écrivains, du passé ou du présent. Arthur Rimbaud traverse l'œuvre de Thierry Beinstingel, Daniel Defoe apparaît dans *Central* et Flaubert, Corneille, Hugo, Verlaine, Paul Léautaud dans *Faux nègres*, où Claude Simon s'exclame au sujet de Flaubert, puis Céline au sujet de « l'agité du bocal<sup>607</sup> ». Jean Rolin évoque particulièrement Joseph Conrad, et dans *L'Explosion de la durite*, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, *La Fugitive* et *La Prisonnière* de Marcel Proust prennent une place surprenante. Emmanuel Carrère cite d'innombrables auteurs, Marguerite Yourcenar et Simone Weil dans *Le Royaume*, Romain Roland et Alexandre Dumas dans *Limonov*. Et la liste n'est pas exhaustive.

Mais chacun des trois écrivains fait aussi signe vers la littérature du présent. À côté des figures de prestige que nous avons déjà pu citer, Emmanuel Carrère et Jean Rolin proposent à leur

---

<sup>603</sup>L'expression est empruntée à Jean Rolin : « Le statut très incertain du plaisir : quatre écrivains et l'enseignement de la littérature. Stéphane Audeguy, Christian Garcin, Georges Ortlieb, Jean Rolin », texte établi à la suite d'une table ronde conduite par Christel Brun-Franc *et al.*, art. cité.

<sup>604</sup>*L*, p. 252

<sup>605</sup>Pierre Otchakovsky-Laurens, directeur des éditions P.O.L, *RBS*, p. 23.

<sup>606</sup>Le sociologue est violemment déprécié dans un passage d'*Un roman russe* où le narrateur s'entend reprocher par sa compagne de sous-estimer son héritage culturel, *RR*, p. 82. Pourtant, les lignes qui suivent donnent implicitement raison au sociologue : le narrateur y décrit dans le même passage « l'endogamie propre à son milieu ».

<sup>607</sup>*FN*, p. 298-299

lecteur de bifurquer vers des auteurs moins connus, romanciers ou auteurs de témoignages. Emmanuel Carrère conseille chaleureusement les œuvres de Zakhar Prilepine, jeune auteur russe dans *Limonov*<sup>608</sup>; Fritz Zorn et Mars ou Beatrix Beck et *Léon Morin, prêtre*, dans *D'autres vies que la mienne*. Jean Rolin paraît diriger son lecteur vers Carlos Victoria, qui reçoit un hommage ému que rien ne laisse prévoir dans *Un chien mort après lui*, ou Wilfred Thesiger dans *Ormuz*. Dans *Un chien mort après lui*, il insère une note de bas de page pour que le lecteur puisse retrouver le récit de Philip Gourevitch<sup>609</sup> sur le génocide au Rwanda : il indique titre complet, référence, éditeur, comme Emmanuel Carrère précise le titre du récit écrit par le grand-père de la petite Juliette, *Les Larmes de Ceylan*, avec le nom de l'auteur, Philippe Gilbert, en fin de volume. Enfin, Jean Rolin renvoie, dans *La Clôture*, au récit de Saïd Ferdi, l'ami à qui il rend visite. De cette manière, entre références à un univers imaginaire connu et qu'il est possible de partager avec le lecteur, à travers Conrad ou Rimbaud, et propositions orientées vers la littérature du présent, ces écrivains se présentent comme des pivots, reprenant et continuant un héritage<sup>610</sup>. Ils se présentent comme les unités d'un ensemble, engagés eux-mêmes dans un travail collectif d'élucidation du temps présent. Or, cette façon de reprendre le texte d'autrui et de le transmettre vers d'autres *via* son propre travail est une attitude propre à l'essai. Irène Langlet souligne que l'essai est d'abord une réflexion de son auteur sur sa propre culture : « les citations ne sont plus le support d'une autorité, mais une voix parmi d'autres dans la grande conversation qu'est la culture <sup>611</sup> ». Les références fréquentes à d'autres écrivains du passé ou du présent attestent de cet effort pour réfléchir à une pratique culturelle propre, par comparaison avec la situation et les œuvres d'autrui.

### 2.1.3.2. Présence des contemporains

Les œuvres du passé ou du présent dont d'ailleurs utilisées pour aider à la représentation du monde réel, en manière de « documents seconds ». Il est important de noter qu'ici, les auteurs du corpus comptent sur le littéraire pour permettre au lecteur soit de se représenter le monde présent, soit de comprendre à travers quels prismes imaginaires hérités de la littérature nous pouvons percevoir une situation d'aujourd'hui. L'univers romanesque de Zakhar Prilepine et notamment son roman *San'kia* sont invités dans les pages de *Limonov* par Emmanuel Carrère pour

<sup>608</sup> *L*, p. 382

<sup>609</sup> *Nous avons le plaisir de vous informer que demain nous serons tués avec nos familles*, Philip Gourevitch, Folio Documents, 2002, cité dans *CML*, p. 23.

<sup>610</sup> Toutefois, on trouve aussi dans les œuvres du corpus l'expression d'une inquiétude concernant l'avenir du littéraire. De cet univers sans écrivain, Emmanuel Carrère approche lorsqu'il se rend chez sa belle-sœur à Rosiers, constatant le grand nombre de DVD, et le faible nombre de livres, de médiocre qualité pour la plupart. *Le Ravissement de Britney Spears* comporte un chapitre évoquant la mémoire de Malcolm Lowry : le narrateur prend le temps de visiter l'hôtel où a été écrit *Au-dessous du volcan*, désormais tenu par un couple de Chinois, qui paraît tout ignorer de Malcolm Lowry (*RBS*, p. 185) et dans *La Clôture*, le narrateur, observant une femme lisant debout dans une file d'attente, se demande ce que le livre peut avoir de captivant pour mériter une attention soutenue dans des conditions si inconfortables. (*LC*, excipit, p. 248)

<sup>611</sup> Irène Langlet, *Les théories de l'essai littéraire dans la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle*, *op. cit.*, p. 364. Elle condense alors l'analyse de Graham Good dans *The Observing Self. Rediscovering the Essay*, 1988.

proposer un portrait des *nasbols* et de leur combat politique à partir d'un auteur qui fait de son expérience vécue la matière de ses fictions : c'est encore un moyen de donner les couleurs du vrai à sa reconstitution sociologique<sup>612</sup>, en s'appuyant sur le contrat implicite avec le lecteur qu'un pareil univers a toutes les chances d'être au plus près du vrai et éminemment fiable. L'éloge chaleureux de l'auteur permet aussi de nuancer l'idée que le mouvement politique d'Édouard Limonov reposerait exclusivement sur une nostalgie nationaliste de l'Union soviétique teintée de fascisme : ces jeunes gens au crâne rasé n'auraient de fasciste que le goût de la provocation et l'imagerie, et le courage obstiné avec lequel ils affrontent Vladimir Poutine serait l'expression de leurs convictions démocrates<sup>613</sup>. Il se crée dans ce cas une sorte de collaboration dynamique entre l'écrivain russe et son homologue français pour parvenir à un éloge de l'opposition russe *nasbol*, populaire et rurale, qui renouvelle une sorte de mythe des damnés de la terre insurgés en vain contre les puissants. Dans ce cas, Prilepine joue le même rôle que par exemple Fritz Zorn et *Mars* dans *D'autres vies que la mienne* : la parole d'un « collègue » soutient une assertion proposée par le narrateur dont la voix se fait plurielle. Avoir consulté un auteur textuellement construit comme crédible est en principe un indice de fiabilité. L'un de ces auteurs est d'ailleurs Jean Rolin, cité pour son reportage *Campagnes* en même temps que Jean Hatzfeld, pour *L'Air de la guerre*<sup>614</sup> : ils bénéficient tous les deux d'un hommage appuyé et permettent au narrateur d'expliquer au lecteur l'atmosphère à laquelle est confronté Édouard Limonov en ex-Yougoslavie.

Jean Rolin use aussi du littéraire pour restituer une atmosphère. Tout se passe comme si la perception d'un lieu renvoyait définitivement à l'image qu'a donnée un romancier dès lors qu'il en a fait le décor d'un épisode. *Un chien mort après lui* est particulièrement dense en hommages et citations, comme si le narrateur cherchait à débusquer le « chien rhétorique » partout où il le rencontre, et à évaluer la façon dont la littérature module notre façon de voir : outre Carlos Victoria à Miami, Kenneth Cook et un certain Woodford sont cités pour leurs récits consacrés au *bush* australien, et le narrateur, racontant son séjour près de la grande clôture supposée protégée les moutons des dingos s'avoue sous influence de leur inquiétante peinture des « coureurs de

---

<sup>612</sup> Il résulte de cette collaboration involontaire d'un auteur vivant que celui-ci témoignera avec quelque surprise du rôle que l'écrivain français lui a fait jouer : les traces retrouvées sur Internet de ses réactions ne sont pas positives, et Zakhar Prilepine a peu apprécié l'hypothèse d'une parenthèse homosexuelle pour expliquer la retraite de Limonov dans les montagnes de l'Altaï, non plus que les analogies établies par Carrère entre son « héros » et Vladimir Poutine, dont Édouard Limonov est l'opposant politique ; <https://www.lecourrierderussie.com/societe/gens/2012/12/prilepine-vs-carrere-leuropeen-moyen-exerce-de-moins-en-moins-de-charme/> Dernière consultation le 31 juillet 2017.

<sup>613</sup> Rappelons que Galia Ackerman s'insurge violemment contre cette présentation du mouvement *nasbol*, dans « Le Limonov d'Emmanuel Carrère », art.cité. Nous avons pu observer qu'il y a de toute façon une reconstruction imaginaire tant de la jeunesse *nasbol* que de la personne de Zakhar Prilepine. Le personnage de San'kia, dans le roman du même nom, n'a pas le parcours de son auteur, et il n'est pas question de *Limonka* dans le roman *San'kia*, alors que Zakhar Prilepine a bien collaboré à la revue. La mise à contribution des contemporains ne va pas sans reconstruction imaginaire.

<sup>614</sup> *L*, p. 306

bordure », brutaux et frustes<sup>615</sup>. Une scène de *La Mort d'Artemio Cruz* de Carlos Fuentes permet d'introduire la version littéraire de la crainte inspirée par les combats de chiens de rue à Mexico<sup>616</sup>. L'hommage à Carlos Victoria et à son roman *Un pont dans la nuit* est très lié à l'atmosphère que restitue le chapitre, un soir particulièrement paisible et lumineux, au crépuscule, dans un hôtel à Miami<sup>617</sup>. Eduardo Mendoza fait une brève et inexplicquée apparition en tant que chauffeur de taxi à Mexico : cette probable homonymie crée l'interrogation, mais aussi l'impression d'un univers où l'écrivain est toujours, peu ou prou, un guide qui fait voir les choses. *La Folie Almayer* et *Au Cœur des ténèbres*, de Joseph Conrad, permettent de donner à la remontée du Congo vers Kinshasa son atmosphère inquiétante. La « fin de règne » de Mobutu est comparée aux « Ténèbres », expression par laquelle le narrateur désigne usuellement *Au cœur des ténèbres*, et à *Aguirre*, le film de Werner Herzog. Enfin, le narrateur de *Zones* rencontre « un couple aussi macrolanesque que possible<sup>618</sup> », forme de « fantastique social », qui, pour Anne Sennhauser, préfigure les apparitions à venir, comme celle de Gérard Cerbère, dans *La Clôture*, qui ont le même caractère de « tragique urbain<sup>619</sup> : ces personnes bien réelles sont appréhendées aussi à travers ce filtre imaginaire et mythique, comme les *nasbols* de Russie dans le roman d'Emmanuel Carrère.

Si Jean Rolin et Emmanuel Carrère se figurent comme écrivains lecteurs au milieu d'autres écrivains lecteurs<sup>620</sup>, Thierry Beinstingel au contraire signale sa marginalité dans l'univers de vie quotidienne au travail qu'il représente. Dans *CV roman*, il note que le « grand dégingandé », personnage apparu dans *Central*, n'a pas lu le roman où il était question de lui, tout en sachant parfaitement qu'il y figurait en tant que personnage : « le grand dégingandé ne le lirait pas plus que les autres<sup>621</sup> ». Dans *Faux nègres*, Petit Jean, amoureux d'Ophélie ne sait pas quoi dire sur la poésie de Rimbaud qui l'ennuie profondément et le personnage de *Composants*, qui se souvient des tentatives de son professeur pour faire aimer la poésie, se souvient aussi de son ennui. L'institution scolaire n'apparaît pas comme le lieu de la transmission littéraire<sup>622</sup>. De façon emblématique, le passage où le narrateur évoque une situation d'enseignement avec un public

---

<sup>615</sup> *CML*, pp. 252-253

<sup>616</sup> *Ibid*, p. 186

<sup>617</sup> *CML*, p. 157-161. Racontant cette soirée, le narrateur se souvient d'un article consacré à Carlos Victoria, écrivain cubain exilé à Miami. Visiblement, l'interview avait eu lieu dans un endroit comparable à celui occupé par le narrateur.

<sup>618</sup> Sur la présence de Pierre MacOrlan dans l'œuvre de Jean Rolin, nous renvoyons à la communication d'Anne Sennhauser, « Le sentiment du lieu : un « "tragique urbain" contemporain ? », colloque international *Jean Rolin : une écriture in situ* », Paris III Sorbonne Nouvelle, 17 et 18 novembre 2016.

<sup>619</sup> *Z*, p. 107

<sup>620</sup> Le sentiment d'exclusion de Sophie, l'éphémère compagne du narrateur dans *Un Roman russe*, est aussi dû à son ignorance d'écrivains que le cercle d'amis de son amant connaît : elle écrit « Solbello » pour « Saul Below », p. 81

<sup>621</sup> *CVR*, p. 73

<sup>622</sup> Elle ne l'est pas non plus chez Jean Rolin et Emmanuel Carrère : le choix des lectures apparaît comme une pratique partagée dans un milieu restreint.

assidu, littéralement enchanté, a pour cadre un asile d'aliénés, dans « (Formation 13) », dans *CV roman*<sup>623</sup>.

Pourtant, Thierry Beinstingel comme Jean Rolin, retrouve dans les lieux le regard des écrivains et surtout la langue des écrivains. Dans *Faux nègres*, les personnages, tout en jouant le rôle de leurs aînés littéraires, les ont oubliés : Emma est le fantôme du personnage de Flaubert, elle s'ennuie au fond de sa campagne avec un mari médiocre, mais il n'est pas sûr du tout qu'elle ait lu *Madame Bovary*, dont un exemplaire est pourtant présent dans sa chambre; quant à Petit Jean, l'Ophélie qui occupe son cœur n'a rien à voir avec celle de Rimbaud : elle a bien des yeux noirs et un tablier blanc, mais Petit Jean ne fait pas le rapport avec celle qui flotte dans l'obscurité « comme un grand lys ». De fait, Emma et Ophélie ont connu une telle fortune qu'elles appartiennent désormais à une sorte de mémoire diffuse, quand bien même on ne lirait ni Flaubert, ni Rimbaud, ou plus probablement seulement par fragments vite oubliés à l'école, si bien qu'ils sont à leur tour des sortes d'« architextes » inconscients pour des personnes réelles, « parlées » à leur insu par les personnages ou les représentations de la fiction romanesque ou poétique. En parcourant l'espace abandonné derrière le hangar où s'accomplit sa mission de rangement, l'intérimaire de *Composants* retrouve le souvenir de Defoe, de l'île déserte, lieu paradoxal de la liberté : le roman renvoie au désir de maîtriser sa propre existence. La fiction littéraire s'est donc complètement amalgamée aux personnes, qui n'accèdent pas à un niveau de conscience critique.

### 2.1.3.3. Le « grand aîné »

Cependant, pour chacun des trois auteurs, un « grand aîné » est particulièrement présent, soit dans toute l'œuvre, soit dans un roman précis. Ce grand aîné est pour Emmanuel Carrère, Philip K. Dick, et pour Thierry Beinstingel Arthur Rimbaud. Jean Rolin adopte comme auteur de référence des figures successives : Malcolm Lowry, Joseph Conrad, mais aussi Marcel Proust, ces deux derniers écrivains accompagnant le narrateur de *L'Explosion de la durite* tout au long du récit<sup>624</sup>. Sans doute sont-ils aussi présents ailleurs dans l'œuvre, mais, à la différence d'Emmanuel Carrère et Thierry Beinstingel qui citent explicitement leur auteur phare, Jean Rolin ne le fait pas forcément : il use plus volontiers, dit-il, du pastiche. Mais, précise-t-il, « Proust, Conrad, ce sont des accompagnements constants<sup>625</sup> ». On trouve des souvenirs de lecture de *La Recherche* dans *Un chien mort après lui* : une scène de table compare l'un des convives au personnage de « Saniette

---

<sup>623</sup> *CVR*, p. 339

<sup>624</sup> Le narrateur précise son programme de lecture à bord du *San Rocco : Les Années de mer de Joseph Conrad*, de Jerry Allen, pour mieux connaître les origines de l'écriture d'*Au cœur des ténèbres*. Le narrateur d'ailleurs ne nomme ce récit que les *Ténèbres*, tellement il est supposé être connu du lecteur. A cela s'ajoute *La Recherche*, dont les tomes *La Prisonnière* et *La Fugitive* accompagnent le voyage. *ED*, p. 84. Une scène de *Sodome et Gomorrhe* est également citée (Charlus à La Raspelière).

<sup>625</sup> Nous renvoyons à l'entretien « Le statut très incertain du plaisir : quatre écrivains et l'enseignement de la littérature », établi par Christel Brun-Franc *et al.*, art. cité.



chez Mme Verdurin », et Swann fait une apparition à Mexico<sup>626</sup>. Un accompagnement constant, on peut en dire autant d'Arthur Rimbaud pour Thierry Beinstingel. Le poète, dans l'œuvre, est d'abord un voisin : comme chez Jean Rolin, qui associe les écrivains aux lieux qu'ils ont décrits, Rimbaud est évoqué dès qu'un narrateur approche Roche, Attigny, Charleville. *Central* ne l'évoque que très vite, comme possible destinataire d'un courrier émis par la compagnie « Durand et C<sup>ie</sup> », associée aux Chemins de Fer de l'Est, mais il a déjà le caractère que le romancier privilégiera dans *Vie prolongée d'Arthur Rimbaud* : « avec sa jambe malade, increvable, actif, préparant déjà son retour à Charleville<sup>627</sup> ». *CV roman* adopte « Je est un autre » comme solution pronominale alternative dans les chapitres de la série « (Formation) », ce qui permet, à côté des chapitres « (Expériences) » où les conseillers interviennent sur les CV pour les modifier et mieux les conformer au monde du travail, de traiter la question du « Je » dédoublé au travail. Le poète apparaît plus précisément dans le chapitre « (Formation 5) », alors que le narrateur approche d'Attigny, dont Roche est un hameau : il évoque alors Rimbaud rédigeant *Une saison en enfer*, et le projet éditorial qui accompagne l'élaboration du recueil : il imagine alors le CV de Rimbaud. Une dernière apparition a lieu dans *Faux nègres* : le chapitre 31 raconte la dernière invasion, celles des soldats allemands qui feront sauter la ferme où Arthur Rimbaud, non sans imprécations, a écrit *Une saison en enfer*. Quant à Philip K. Dick, Emmanuel Carrère le cite dans *L'Adversaire*, puis dans *Limonov* et *Le Royaume*, où l'écrivain est cité dès le Prologue. Mentionnons aussi le travail biographique qu'il lui a consacré avec *Je suis vivant et vous êtes mort*, en 1993. Ces « grands aînés » qui interviennent si régulièrement n'ont pourtant pas légué un modèle de pratique littéraire. Thierry Beinstingel ne publie pas de poésie, Jean Rolin n'écrit pas de romans au sens plein du terme alors que c'est le genre dans lequel s'est illustré Joseph Conrad, et Emmanuel Carrère n'écrit pas de science-fiction à proprement parler.

Sur le rôle exact attribué à ces grands aînés, les textes sont discrets. Emmanuel Carrère et Thierry Beinstingel interrogent souvent la vie même de l'auteur dont le nom est récurrent dans leurs propres créations. Jean Rolin, sans évoquer d'épisode précis de la vie de Conrad, indique pourtant qu'il s'informe sur la façon dont l'écrivain voyageur a lui-même parcouru le fleuve Congo : il a emmené à bord du cargo qui achemine l'Audi *Les Années de mer de Joseph Conrad*, de Jerry Allen<sup>628</sup>, et il fait allusion à un voyage qu'il a accompli en 1980, précisément sur les traces de Conrad remontant le fleuve Congo. Enfin, lors de l'escale de Bordeaux, il ne manque pas de signaler que c'est de ce port qu'est parti Conrad, et non d'Anvers comme il le croyait. L'auteur est donc constamment désigné, et littéralement, le narrateur suit ses traces, mais aucune expansion explicative ne vient approfondir les raisons de cette élection. Pour les trois auteurs, on peut

<sup>626</sup> *CML*, respectivement p. 168 et p. 56.

<sup>627</sup> *C*, p. 66

<sup>628</sup> *ED*, pp. 83 et 100, où l'on trouve aussi *Les Anneaux de Saturne*, de W. G. Sebald.

raisonnablement supposer que c'est le lien entre la vie et l'écriture qui est interrogé. Joseph Conrad lie étroitement écriture et exploration, comme Jean Rolin. Thierry Beinstingel, écrivain et cadre « dans une grande entreprise publique », s'intéresse au parcours étonnant d'Arthur Rimbaud qui quitte la littérature pour une vie d'aventures vouée au profit. Philip K. Dick projette dans son œuvre des interrogations métaphysiques à travers des scénarios où Emmanuel Carrère reconnaît ses propres inquiétudes.

L'œuvre du « grand aîné » lègue-t-elle des motifs narratifs ? C'est vrai pour Emmanuel Carrère. S'il n'écrit pas de science-fiction, il crée des situations étrangement indécidables et c'est alors que le thème philidickien intervient<sup>629</sup>. C'est que chez Philip K. Dick, c'est toujours un détail très ténu, presque indétectable, qui fait brusquement passer du quotidien à l'étrange. *L'Amie du jaguar*, *Bravoure*, et *La Moustache*<sup>630</sup> créent des troubles référentiels tels que l'on se demande quelle version de la réalité est la bonne, ce qui est d'une absolue fidélité à Philip K. Dick : dans *Ubik*, le personnage de Joe Chip ne s'aperçoit pas qu'il est mort et ne reçoit de ce nouvel état que des indices anarchiques, indéchiffrables et perturbants, se doutant d'un autre réel sans pouvoir en être certain<sup>631</sup>. C'est pourquoi Emmanuel Carrère se sert de ces scénarios pour figurer l'étrangeté de la situation roumaine, dans *Limonov*, ou de la foi chrétienne, au début du *Royaume*. Philip K. Dick est encore évoqué justement pour *Ubik*, pour cette existence entre la vie et la mort, que connaît brièvement Jean-Claude Romand dans le coma. L'écrivain américain fournit ces angoissantes histoires « de folie, de gel, d'enfermement<sup>632</sup> », à la fois fascinantes et étouffantes, auxquelles l'écrivain déclare vouloir échapper dans *Un roman russe*. Écrire la biographie romancée de Philip K. Dick sera une façon de tenter de maîtriser la façon dont malgré tout les hantises de l'écrivain américain vivent en l'écrivain français<sup>633</sup>.

À travers Arthur Rimbaud, Thierry Beinstingel reprend certainement une faculté de voir et poétiser le monde quotidien. Mais c'est peut-être plutôt la façon dont la vie quotidienne du travail et la création littéraire peuvent ou non s'associer et se féconder que l'écrivain contemporain examine chez son jeune aîné, en particulier à travers la biographie un peu particulière qu'il lui consacre en 2016 : *Vie prolongée d'Arthur Rimbaud*, où l'écrivain reprend le destin du poète juste

---

<sup>629</sup> C'est le point qui frappe Daisy Connon (*Subjects Not-at-home : Forms of the Uncanny in the Contemporary French Novel*, op. cit.) lorsqu'elle fait le lien entre l'univers de Carrère, à l'époque de *La Moustache* et de *La Classe de neige*, et lui permet le rapprochement avec l'univers de Marie N'Diaye et Eugène Savitskaya : « the writer is fascinated with the boundary between fiction and non-fiction, realism and fantasy. This idea comes across in his book-length essay *Le Détroit de Behring* in which he develops the concept of *Uchronie*, defined as "l'histoire si elle s'était déroulée autrement", p. 23

<sup>630</sup> On peut ajouter *La Classe de neige*, moins « indécidable » pourtant.

<sup>631</sup> C'est le personnage de Runciter qui le lui annonce dans *Ubik* : « Je suis vivant et vous êtes morts », phrase qui devient le titre de la biographie publiée par Emmanuel Carrère.

<sup>632</sup> *RR*, p. 19

<sup>633</sup> Dans *Le Royaume*, Emmanuel Carrère raconte à sa psychanalyste une histoire qui l'a bouleversé et qu'il a lue dans *Libération* ; le bouleversement est si violent que le narrateur ne peut rien dire de la séance ; or, dans *Je suis vivant et vous êtes morts*, Emmanuel Carrère prête une pareille secousse émotionnelle à Philip K. Dick, qui aurait lu exactement la même histoire, avec la même réaction. Cette histoire apparaît aussi dans *La Classe de neige*.

après son amputation à Marseille et le fait survivre incognito : le poète devient entrepreneur, se marie, a des enfants, et assiste à l'émergence de sa gloire posthume, non sans surprise, avant de voir la guerre balayer toute son entreprise. Thierry Beinstingel fait donc partie des biographes de Rimbaud qui estiment que sa vie ne se borne pas à sa carrière poétique<sup>634</sup>, et reprend l'idée d'un Rimbaud qui abandonne délibérément la poésie, pour se consacrer à une sorte de création industrielle. Le roman *Ils désertent* préparait d'ailleurs cette « biographie » : histoire d'un vieux commercial que passionne la personne de Rimbaud, le roman permet de parcourir les éléments de la légende rimbalienne, « Icare tombé du ciel » et « voyageur de commerce<sup>635</sup> », des T-shirts à la « résidence Rimbaud, propriété privée », en passant par le circuit fléché. Cette présence toute commerciale de Rimbaud, une jeune collègue de « l'ancêtre » (c'est le surnom du vieux commercial) la découvre justement à Charleville, où elle doit passer chez un client. Et ce que « l'ancêtre » préfère chez Rimbaud, c'est sa correspondance :

Vous vous rappelez avec précision votre surprise, votre saisissement, votre ravissement d'avoir appris qu'il – Rimbaud – était comme vous voyageur de commerce. Ainsi, on pouvait naître poète et devenir VRP, représentant, commis, courtier, ça n'était pas incompatible. Dès lors, vous vous êtes procuré tout ce qui parlait de Rimbaud.<sup>636</sup>

Dans la vie de Rimbaud, l'écrivain privilégie de façon manifeste la partie laborieuse et entrepreneuriale, celle que l'histoire littéraire explore moins, du fait des faibles sources, certes, mais aussi parce que le « silence » de Rimbaud oblige à envisager une hypothèse sacrilège : Rimbaud a *préféré* le trafic, qu'il aurait voulu lucratif, et le travail.

À chaque apparition, les éléments biographiques associés à Rimbaud sont interrogés en regard d'une vie de travail. C'est le lien entre le quotidien du travail et la poésie que paraît creuser l'écrivain, lui-même salarié :

S'il a arrêté d'écrire, c'est qu'il n'est pas parvenu à percer dans le monde des lettres. Il se faisait une idée un peu idéaliste de la littérature. Il a compris qu'il ne pouvait pas écrire d'une façon libre. Il s'est lassé – c'est mon sentiment – d'un monde artificiel. Et je le comprends d'autant plus que c'est quelqu'un de très terrien. Il a préféré retourner à ses origines. Il est parti vers ce qu'il entrevoyait dans ses poèmes<sup>637</sup>.

Rimbaud, poète surdoué, n'a pourtant pas considéré la Littérature comme une fin en soi et même a vu dans l'aventure son prolongement, peut-être une « invention de soi<sup>638</sup> ». Pour William Marx, ce départ de Rimbaud pour l'aventure manifeste un soudain « mépris pour la littérature »,

---

<sup>634</sup> Pour reprendre le titre d'un chapitre consacré par Martine Boyer Weinmann, dans *La relation biographique* (Seyssel, éditions Champ Vallon, coll. Enjeux contemporains, 2005) aux nombreuses biographies de Rimbaud, il ne fera donc pas la « biographie d'un silence ».

<sup>635</sup> Thierry Beinstingel, *Ils désertent*, p. 211

<sup>636</sup> *Ibid*, p. 87. Le « vous » désignent « l'ancêtre », les chapitres qui lui sont consacrés sont écrits à la deuxième personne du pluriel.

<sup>637</sup> « Rimbaud, tel qu'en un autre », Vincent Roy, art. cité.

<sup>638</sup> Cela renvoie à l'hypothèse de lecture proposée par Laurent Demanze dans « Les vies romanesques d'Emmanuel Carrère », art. cité.

dans un contexte où cette dernière, croyant à son autonomie, se leurre sur sa capacité de durer<sup>639</sup>. Pour Thierry Beinstingel, il s'agirait de la nécessité que la poésie se ressource en touchant terre à nouveau. Si la figure de Rimbaud n'apparaît que brièvement et de façon allusive dans les récits de notre corpus, le personnage est exploré plus méthodiquement dans *Vie prolongée d'Arthur Rimbaud* et *Ils désertent*. Mais les lucioles de ces deux approches du personnage éclairent en partie nos récits, et le rapport entre le réel et la littérature auquel ils réfléchissent indirectement. Dans l'itinéraire que Thierry Beinstingel choisit pour Rimbaud après l'hôpital de Marseille, et la façon dont il interprète le « silence » du poète dans l'article de *Monde*, on pourrait déceler une protestation contre l'autonomisation de la littérature qui devient « monde artificiel ». Quelle place au réel une littérature qui n'accepte plus d'être jugée que par ses pairs<sup>640</sup> peut-elle proposer ? Le projet de Thierry Beinstingel, qui contribue à construire le concept de littérature d'entreprise, et à faire du CV un genre autobiographique ou romanesque particulier<sup>641</sup>, inscrit dans son œuvre romanesque des salariés artistes : le commercial d'*Ils désertent* est un poète à sa manière dès qu'il propose un papier peint, l'ingénieur de *Journal de la canicule* invente des solutions techniques qui le réjouissent comme un émerveillement, l'intérimaire de *Composants* médite devant le catalogue des *Pièces et composants mécaniques* et dans *Vie prolongée d'Arthur Rimbaud*, le poète met son génie au service de l'extraction du marbre. Autrement dit, c'est d'une certaine sacralisation du littéraire par lui-même que l'écrivain entend sortir, en infusant la Littérature dans le quotidien : évasion d'un intérimaire rêvant d'une « île déserte », poète idole d'un vieux commercial, Emma contemporaine ravie accueillant un reporter parisien.

En ce qui concerne Jean Rolin, Joseph Conrad n'apparaît explicitement que dans *L'Explosion de la durite*, en association étonnante avec le Marcel Proust de *La Recherche*. On peut difficilement imaginer plus grand contraste. Or, les deux écrivains, rappelons-le, sont « des accompagnements constants ». Les deux récits cités de Joseph Conrad, *La Folie Almayer* et dans une moindre mesure, *Au cœur des ténèbres*, sont des récits non sans rapport d'analogie avec le trajet entrepris par le narrateur : dans les deux cas, il s'agit de remonter une rivière, et d'aller en quelque sorte aux sources de la folie. Dans les deux cas, l'Européen, Kurtz dans *Au cœur des ténèbres*, réputé homme de bien avant son départ pour les territoires intérieurs, Almayer dans *La Folie Almayer*, se confrontent avec l'altérité radicale des peuples autochtones. Les deux y laissent

---

<sup>639</sup> William Marx, *L'adieu à la littérature. Histoire d'une dévalorisation XVII<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Les Editions de Minuit, 2005.

<sup>640</sup> Benoît Denis, *Littérature et Engagement de Pascal à Sartre*, op. cit. Évoquant l'autonomisation de la littérature à partir de 1850 parmi les facteurs qui ont permis l'émergence d'une « littérature engagée », Benoît Denis rappelle qu'elle se traduit par le fait que « les écrivains ne se soumettent désormais qu'à la juridiction de leurs pairs », p. 20.

<sup>641</sup> La position du romancier est double : d'une part, la langue néolibérale et la vision du monde qu'elle transporte doit être combattue ; d'autre part, l'entreprise fournit aussi un modèle d'écriture « entreprenante ». Capable de se servir de la langue avec une efficacité redoutable, elle stimule la création en obligeant le roman à élaborer des modes narratifs critiques. Voir à ce sujet Aurore Labadie, *Le roman d'entreprise français au tournant du XXI<sup>e</sup> siècle*, op. cit.

la raison, et ce faisant, renvoient au titre : « péter une durite », c'est devenir fou. Autrement dit, les deux romans de Conrad se superposent à la confrontation civilisationnelle dont les traces sont encore sensibles dans la région et sans cesse, entre faux-semblants, mensonges et soumission de façade, posent la question de l'interprétation du comportement d'autrui, à peu près indéchiffrable à l'Européen. En ce qui concerne le patronage de Marcel Proust, on peut bien sûr suggérer la relation au temps, à la mémoire, puisque la remontée du fleuve Congo est aussi une remontée du temps. Même si la structure de nombre de récits de Jean Rolin est cyclique, rien ne s'apparente cependant au miracle du temps retrouvé. Par contre, l'épisode de *La Recherche* que le narrateur choisit d'évoquer dans *L'Explosion de la durite* évoque, comme le récit de Jean Rolin, d'épineux problèmes de bienséance et des difficultés à se conduire dans un monde aux usages pas toujours clairs à un non-initié : le narrateur ne parvient jamais à savoir si l'invitation du capitaine du *San Rocco* doit être comprise comme obligatoire et renouvelée, et les embarras du narrateur dus aux « complexités du protocole » sont comparés à ceux du narrateur de *La Recherche* invité pour la première fois chez Mme de Guermantes. L'autre scène évoquée est l'entrée de Mr de Charlus chez les Verdurin à la Raspelière dans *Sodome et Gomorrhe*<sup>642</sup>, scène qui donne lieu à quelques méprises de la part des différents convives<sup>643</sup>, et cela au moment où le navire prend une gête alarmante, sans que l'équipage semble rien remarquer ni n'explique quoi que ce soit au narrateur inquiet. Avec Proust et Conrad, au-delà de leurs différences, le narrateur retrouve le problème de la compréhension d'un univers de signes, sociaux avant tout, le plus souvent opaques. Que ce soit face au capitaine, au second ukrainien, aux douaniers de Kinshasa ou au personnage de Kurt, le comportement du narrateur est toujours inapproprié. À bien des égards, le Congo demeure un mystère : propos de l'épouse de Foudron sur les enfants sorciers, croyance en la « dawa », et surtout, consternante réalité des Mobutu et Kabila. Conrad et Proust, chacun dans leur univers, mettent en scène l'échec d'une herméneutique.

### Conclusion

À travers ces aînés de prestige, Emmanuel Carrère, Thierry Beinstingel et Jean Rolin développent chacun « un *ethos* du littéraire<sup>644</sup> » qui consiste à prélever et réinjecter des fragments réinterprétés. Ils activent ainsi la valeur séminale des œuvres qui les ont précédés tout en assurant leur relecture. Ces œuvres sont également mises à contribution pour leur herméneutique du réel. En fait, ils proposent au lecteur, par ces références régulières, une piste d'élucidation, mais c'est à

---

<sup>642</sup> ED p. 116 et 134

<sup>643</sup> Jacques Dubois les analyse en détail, dans « Charlus à la Raspelière / un jeu de barres social », *Sodome et Gomorrhe*, colloque international organisé par Antoine Compagnon et Jean-Yves Tadié, le 20 janvier 2001 (Université Paris-IV Sorbonne), article en ligne sur le site Fabula.com, lien : <http://www.fabula.org/compagnon/proust/dubois.php>, dernière consultation le 29 décembre 2017.

<sup>644</sup> Matthieu Messager et Anne Sennhauser, « L'*ethos* du littéraire. Figurations de l'attitude lettrée dans la littérature contemporaine (1980-2010) », *Les Cahiers du Ceracc*, n° 6, juillet 2013 [en ligne]. URL : <http://www.cahiers-ceracc.fr/introcahier6.html>. Dernière consultation le 5 novembre 2017.

celui-ci de mener la réflexion et de se faire essayiste, allant et venant dans un monde de références culturelles, où un imaginaire pourrait en éclairer un autre. Ils vont puiser dans des œuvres strictement narratives et fictionnelles un trésor d'histoires et de représentations dont ils nourrissent leur pensée, dans une démarche à la fois narrative et pensive, mais inachevée : Jean Rolin ne dit nulle part que c'est la folie qui l'intéresse chez Conrad, non plus que l'herméneutique des signes chez Proust ; Thierry Beinstingel fait apparaître régulièrement Rimbaud, sans s'expliquer sur les analogies qu'il entend proposer, tout en attirant constamment l'attention sur la carrière commerciale du poète. Le plus explicite est sans doute Emmanuel Carrère, par le biais de la biographie de Philip K. Dick *Je suis vivant et vous êtes morts* : nous avons vu qu'au moins une histoire, celle de l'enfant paralysé, provoque un même bouleversement et atteste d'une sorte de consanguinité imaginaire. La Littérature représente un document d'une nature particulière, dont les fictions appartiennent, elles, au monde du réel.

## 2.1.4. L'autre, au risque du réfléchissement de soi

Comme au document, usuel ou littéraire, la confrontation à l'autre est encore une confrontation au réel dans ce qu'il a d'irréductible. Tout document est déjà de l'autre, puisqu'il renvoie forcément à une parole, proférée par quelqu'un dans une situation donnée. Toutefois, le document ne subsume pas complètement la confrontation à l'autre, qui apparaît aussi dans l'espace du dehors et se manifeste par des comportements qui ne sont pas des données textuelles. Mais comme le lieu ou le texte, autrui intéresse s'il a une capacité de capter l'attention, s'il étonne, dans le sens étymologique que rappelle Marie-Hélène Boblet<sup>645</sup>. Aussi le regard est-il amené à le scruter, le décrire et l'étudier comme il note l'espace ou le texte : pour enregistrer la petite secousse de l'étonnement, qui permet, elle, de remonter à la source subjective, donc à l'identité de celui qui est étonné. L'herméneutique, face à autrui, conduit souvent à soi.

Autrui, dans les récits de notre corpus, a deux statuts. Autrui peut faire partie de l'entourage du narrateur, particulièrement chez Emmanuel Carrère, qui intègre ses conversations amicales à ses récits, parce qu'il y a un lien entre le projet d'écriture, et la conversation qui permet de former le projet. Il s'agit chez cet auteur de la figure de l'ami, très élaborée. L'ami présente du commun, intellectuellement, socialement, et l'échange verbal est à la fois une mise en pratique de ce commun, et un test d'altérité, qui rend l'échange fécond, mais jamais menaçant. Chez Thierry Beinstingel et Jean Rolin, dont les narrateurs sont souvent seuls, autrui appartient au contraire résolument à la sphère du dehors. Les salariés de Thierry Beinstingel ne sont pas des amis. Il y a pourtant chez cet écrivain un sens vif de l'identité collective, que traduit la mise en œuvre du pronom « nous », dans *CV roman*, ou *Faux nègres*. Mais ce « nous »-là se révèle être une forme de l'altérité radicale, plus étrange encore d'être en soi, et avec laquelle la singularité du personnage centre de conscience entretient un rapport incertain, un « nousnoyage<sup>646</sup> » où l'identité propre se perd, et devient autre, au point, dans les deux récits qui l'exemplifient, de devenir incompréhensible. Le « nous » des conseillers en mobilité de *CV roman* est un « nous » social, mettant en œuvre les lignes de conduite et de pensée de l'entreprise, complètement fusionné avec

---

<sup>645</sup> Dans *Terres promises, Émerveillement et récit au XX<sup>e</sup> siècle (op. cit.)*, Marie-Hélène Boblet rappelle la valeur heuristique de l'étonnement, « arrachement à la tranquillité de l'âme » par le désir ou l'effroi, qui d'abord « étonne » puis met en mouvement la pensée. (p. 30 et suivantes, chapitre « De l'expérience de s'émerveiller au récit de l'émerveillement. »)

<sup>646</sup> Se « nousnoyer », p. 337 dans *CV roman* : l'écrivain y évoque le plaisir de renoncer à la singularité pour adhérer avec plaisir à la tâche commune, p. 337.

elle, et le « nous » de *Faux nègres* est un « nous » redoutable, souterrain, qui vote à l'extrême droite et ne le dit jamais, parce que les raisons profondes de ce vote stipendié lui échappent. Chez Jean Rolin émerge parfois une figure amicale, John Kiyaya dans *Un chien mort après lui*, des amis retrouvés près de Bordeaux dans *Terminal Frigo*, Foudron dans *L'Explosion de la durite*. Mais ces figures amicales sont souvent sans lendemain : Saïd Ferdi dans *La Clôture*, Sunny Paul dans *Terminal Frigo*, avec qui le narrateur est assez lié pour qu'il lui téléphone depuis un restaurant à Miami pour lui annoncer son mariage, sont des amis qui s'évanouissent vite.

L'ami n'est donc pas tout-à-fait une figure de l'altérité : il ne produit pas d'étonnement. Pour que l'étonnement véritable se produise, il faut que l'autre adopte un comportement unimaginable pour le narrateur, un comportement que lui-même n'aurait jamais choisi et qui échappe à ses chemins de pensée : inédit, absurde, irrationnel, ou pire encore, nuisible ou haineux. Il apparaît, dans les récits du motif improbable, souvent dans des scènes brèves : scènes de café ou de rue, chez Jean Rolin ; rencontres à l'occasion de reportages, chez Emmanuel Carrère, épisodes de la vie quotidienne chez Thierry Beinstingel. Autrui peut aussi apparaître dans l'espace numérique : c'est parfois d'une véritable disruption que font alors l'expérience Emmanuel Carrère et Jean Rolin face à l'improbabilité extrême de comportements ou de convictions sidérantes, que nous avons cependant déjà décrits au sujet de la collecte documentaire. Nous verrons ces moments où les réflexes et les propos d'autrui découragent le narrateur d'habiter ce monde, qu'il faut accepter pourtant. Mais la figure de l'autre crée une inquiétude plus grande encore quand il manifeste en quelque façon qu'il n'est pas si éloigné du moi du narrateur, qu'il renvoie à une partie refoulée de l'identité propre, comme la silhouette suspecte qui fascine l'enquêteur, et le mène vers les bas-fonds, figures de détectives qui se cherchent eux-mêmes, comme l'analyse de Karlheinz Stierle le laisse penser<sup>647</sup>.

#### **2.1.4.1. Former société : être un avec d'autres**

Néanmoins, les trois auteurs, s'ils s'étonnent tous, n'existent pas de la même façon face à autrui, et les manifestations textuelles du Je-Origine traduisent ces variations : le narrateur de Jean

---

<sup>647</sup> Dans *La Capitale des signes. Paris et son discours* (op. cit.), en particulier dans le chapitre 5, « Un détective dans la jungle des signes urbains », Karlheinz Stierle analyse une nouvelle d'Edgar Poe, *The Man of Crowd*. Il montre comment le regard du détective est avide de lecture, cherche à lire les visages aussi bien que la ville, tout en rencontrant de l'illisibilité. Le désir de lire le visage de l'étranger rencontré motive sa poursuite, mais plus il se rapproche, moins le visage est lisible, et la quête se révèle vaine ; *Double assassinat de la rue Morgue* présente la même structure, ainsi qu'une nouvelle de Balzac, *Facino Cane*. Karlheinz Stierle s'appuie sur l'essai de Freud, *L'inquiétante étrangeté* (op. cit.) pour proposer l'hypothèse que ce qui attire le détective, c'est le pressentiment qu'il y a du même dans ce visage perçu comme étrange, mais que ce même renvoie à du refoulé, que désigne l'illisibilité même, p 341. Nous proposons quant à nous le rapprochement avec l'essai de Michaël Sheringham, qui lui analyse les errances surréalistes dans Paris (*Traversées du quotidien. Des Surréalistes aux postmodernes*, op. cit.): on retrouve là un désir de lecture de la ville, et de ceux qu'on y rencontre sur un mode onirique, proche de l'analyse du rêve, que Michaël Sheringham identifiait comme le propre de la présence surréaliste dans la ville. Voir en particulier p. 82 et 83, où la présence du poète, dans *Le Paysan de Paris*, de Louis Aragon, est assimilée à celle d'un détective en quête de « hasard objectif ».



Rolin tend à l'effacement, alors que absent ou réduit au rôle de foyer de conscience, il lui arrive de se fondre dans un « nous », chez Thierry Beinstingel. Emmanuel Carrère au contraire met en scène un narrateur très présent, qui enrôle l'autre dans le jeu textuel d'élaboration de la pensée, dans un mouvement déjà abordé au sujet du document.

Jean Rolin se situe en extériorité extrême. Même si symboliquement il abandonne au début de *La Clôture* sa position surplombante un rien menaçante pour s'abandonner à l'horizontalité labyrinthe des rues, devenant « marcheur innombrable<sup>648</sup> », il demeure contraint à un effort d'attention pour trouver dans la profusion du dehors des scènes à isoler et capter. D'abord, le lieu d'observation privilégié est la rue : les personnes rencontrées sont des inconnues et leur comportement demande à être lu. On entre dans l'attitude « décryptive » que Philippe Hamon opposait à la description « exhaustive »<sup>649</sup>. Pour Morten Nøjgaard, on serait dans ce type de rapport à l'espace dont l'observateur se sent exclu, et doit travailler pour restaurer un mode d'être dans un espace qui ne lui est pas familier. *Zones* offre un exemple de l'une de ces opérations d'atténuation de la présence : sortir un carnet, prendre des notes, malgré le caractère inusité du geste, permet au narrateur de se sentir invisible<sup>650</sup>, présent et absent tout-à-la fois. S'imaginer espion ou agent secret revient encore à souhaiter une forme d'invisibilité. Ses parcours, dans l'espace matériel ou dans l'espace numérique, dans *Le ravisement de Britney Spears* ou *Ormuz*, captent des épisodes, des scènes muettes qui sont « notées »<sup>651</sup>, souvent sans commenter, parfois en laissant affleurer sa consternation ou sa perplexité. De façon générale, le narrateur recherche l'effacement, presque la disparition, ce que matérialisent le départ de Kinshasa, une fois le parcours accompli, la noyade de Wax, double du narrateur, ou l'exfiltration après la capitulation de l'opération « Poisson d'avril » dans *Le Ravisement de Britney Spears*. Jean Rolin, au contraire des deux autres auteurs, ne forme pas société : il demeure en marge.

Au contraire, chez Thierry Beinstingel, l'observateur ne se conçoit pas en dehors du milieu qu'il scrute. S'il se conçoit « journaliste<sup>652</sup> », c'est du journalisme interne : il appartient au corps observé. Par ce positionnement particulier du personnage observateur, Thierry Beinstingel

---

<sup>648</sup> Michel de Certeau, *L'invention du quotidien*, p. 11, début de la préface : « Cet essai est dédié à l'homme ordinaire. Héros commun. Personnage disséminé. Marcheur innombrable. »

<sup>649</sup> Philippe Hamon, dans *Du descriptif* (*op. cit.*) oppose la description « horizontale », tendant à l'exhaustivité, à la description « verticale », et « décryptive », « une tendance plus qualitative que quantitative, de compréhension plus que d'extension du référent, de la volonté d'aller sous le réel, cherche un sens, une vérité fondamentale derrière les apparences trompeuses ou accessoires d'une surface », p. 61.

<sup>650</sup> Z, p. 39.

<sup>651</sup> Marie-Jeanne Zenetti (*Factographies. L'enregistrement littéraire à l'époque contemporaine, op. cit.*) parlait, au sujet du travail d'Annie Ernaux dans *Journal du dehors*, de « notation » pour décrire le travail de captation d'une scène muette, de façon que le commentaire (ethnographique, sociologique...) paraissent appuyé sur un relevé observé. Parmi les auteurs gravitant autour de cette « constellation » d'écrivains pratiquant la factographie, elle nommait d'ailleurs Jean Rolin, p. 257, aux côtés de François Bon, par exemple.

<sup>652</sup> *Central*, p. 195 : « enquêter, raconter, décrire la vaste Entreprise, faire du journalisme. »

semble dépasser l'aporie signalée par Ross Chambers<sup>653</sup> : être observateur, et intégrer son propre parti pris dans l'observation. Cette identification totale à l'entreprise comme organisme est traduite par la métaphore récurrente du corps<sup>654</sup>. Les cent cinquante mille salariés de la « grande entreprise de télécommunication » sont « un gros paquet de viscères » posé sur la ligne comptable « Frais de personnel ». C'est dans sa dimension corporelle littérale, triviale même, que le narrateur appréhende les salariés : « plusieurs tonnes de dentifrice, deux mille mètres cubes d'eau disparaissant dans les canalisations ... ». Et ces salariés sont capables de tout pour l'entreprise, y compris de jeter des gens dehors : « Moi aussi », précise le narrateur, qui se comprend comme une partie de ce « nous » immense. La possibilité d'une distance critique surplombante disparaît : celui qui observe est susceptible des mêmes contradictions, des mêmes contraintes et des mêmes tensions que ceux qui les vivent avec lui. Aussi l'écriture travaille-t-elle à diluer l'opposition entre l'identité propre du narrateur et les autres dont il est solidaire : il souffre avec les autres, affecté par les métamorphoses de l'entreprise qui lui renvoient une image de lui-même où il ne se reconnaît plus.

Entre ces deux stratégies, qui supposent des formes d'absence à soi pour maximaliser l'attention à l'autre, Emmanuel Carrère instaure au contraire un rapport intense à l'autre qui est souvent un « soi » potentiel. La comparaison, dont nous verrons plus loin les bonheurs heuristiques qu'elle réserve, est alors le moyen d'une descente aux enfers, quand les choix de l'autre paraissent plus avisés et renvoient le moi à ses erreurs, ses enfermements. Le narrateur en analyse avec lucidité le mécanisme cruel et absurde dans *Limonov*, dans la partie « Paris, 1980-1989 ». L'immensité de la différence entre les parcours de vie du biographe et du biographié oblige le premier à s'interroger sur lui-même, ce qui déstabilise son identité, car en fait le biographe exprime le regret de n'avoir pas été celui dont il raconte l'histoire. Il se trouve conformiste et frileux alors que l'autre a su s'inventer lui-même, à force de volonté et de liberté d'esprit. Le modèle incarné par l'autre prend alors le pouvoir sur le narrateur. On retrouve finalement une situation telle que les imagine Philip K. Dick, où un Palmer Eldritch ou un Jory colonisent l'esprit de leur victime et sont toujours prêts à exercer une influence destructrice<sup>655</sup>.

Mais avant cette expérience limite de perte de soi dans le regard de l'autre, l'écrivain représente régulièrement, comme Thierry Beinstingel, une situation d'immersion dans la

---

<sup>653</sup> C'est l'un des fils conducteurs de l'ouvrage *Loiterature* : l'auteur, Ross Chambers, tente de cerner comment le positionnement de l'observateur par rapport à ce qu'il observe conditionne le regard critique. Il remet en cause notamment l'attitude surplombante du regard critique, doutant que s'arroger ce rôle avalise l'aptitude à prononcer entre le Bien et le Mal. Ainsi le salarié narrateur cherche-t-il aussi bien en lui-même que dans le mode de management les origines à son malaise.

<sup>654</sup> C'est une métaphore récurrente dans le roman d'entreprise, rappelle Aurore Labadie, dans *Le roman d'entreprise français au tournant du XXI<sup>e</sup> siècle*, op. cit., pp 91-96.

<sup>655</sup> Respectivement *Le Dieu venu du centaure* (1965) et *Ubik*. Ces personnages malfaisants contrôlent la conscience d'autres personnages, qui se vivent comme envahis par une volonté autre que la leur.

communauté. Il faut ici revenir sur la présence d'autres écrivains, à travers leurs écrits, mais en insistant cette fois sur leur présence comme personnes, et comme interlocuteurs, même imaginaires. Emmanuel Carrère dialogue avec ses collègues écrivains : il les situe, les cite, les résume, les présente, ce qui donne à ses récits un caractère collaboratif particulièrement original. Cela a comme résultat que certains écrivains disparus deviennent eux aussi de véritables amis. Ernest Renan est du nombre, dans *Le Royaume* : il bénéficie d'un éloge, puis l'auteur s'appuie sur son autorité pour croiser son propos avec le sien<sup>656</sup>. Sénèque pourrait aussi figurer parmi les élus : l'auteur le raille quelque peu pour l'ambiguïté de son rapport avec le pouvoir, avant de puiser dans son propos pour opposer sagesse païenne à idéal chrétien. Ces « personnages » deviennent des pourvoyeurs d'arguments, des gens avec qui le narrateur discute, admet certaines affirmations, en rejette d'autres. Comme avec des amis, il choisit de les « croire » ou non, instaurant un rapport affectif de confiance qui, en principe, s'exerce avec des gens que l'on connaît. Dans *Limonov*, il accorde sa confiance au témoignage d'Anna Politkovskaïa, d'Elena Bonner, d'Olga Matitch<sup>657</sup> : à chacune il prend des témoignages, des avis, et s'en sert pour composer son opinion propre. L'écrivain Zakhar Prilepine devient un ami imaginaire – sauf que l'écrivain réel proteste contre cet enrôlement enthousiaste mais abusif.

L'écriture d'Emmanuel Carrère construit donc un *ethos* très particulier, bavard, bon vivant, en dialogue permanent et dynamique avec un entourage avec lequel il trouve toujours un *modus vivendi*, un accord, des concessions. Quel que soit le degré de véracité dans les propos prêtés ou le parti pris dans la fiabilité accordé à tel ou tel « ami », ce qui importe ici, c'est l'imaginaire de la relation avec autrui qui prend vie. Dans ce cas, c'est un milieu homogène qui émerge : la discussion qui a lieu dans le texte ne mettant en relation que des intellectuels cultivés, passionnés par la connaissance et la réalisation de soi.

Pour Emmanuel Carrère et Thierry Beinstingel, observer autrui va donc nécessiter de sortir de cette communauté où ils sont immergés en tant que narrateur, pour faire une véritable expérience de l'altérité, d'états de conscience autres qui ne soient pas des *alter ego*.

#### **2.1.4.2. Le choc de l'altérité**

Le comportement d'autrui est donc source d'étonnement, quand il renvoie à une représentation du monde et à un ordre de valeurs qui est loin de celui du narrateur. En dehors du cercle d'amis où chacun est un peu soi, l'autre est alors littéralement exotique, en ce qu'il renvoie à un cheminement de pensée que l'imagination du narrateur ne peut pas concevoir. Il renvoie donc à d'autres mondes conceptuels ou axiologiques possibles.

---

<sup>656</sup> LR, p. 179-182

<sup>657</sup> L, p. 11 pour Anna Politkovskaïa, p. 20 pour Elena Bonner, p. 444 pour Olga Matitch.

Jean Rolin se laisse volontiers étonner par autrui. Cet étonnement peut provenir du déplacement de la frontière entre ce qui paraît rationnel et ce qui ne le paraît pas. Au Congo, le narrateur remarque la persistance de croyances comme la « dawa », à laquelle son compagnon Patrice dit devoir la vie<sup>658</sup>, ou celle des enfants sorciers, mis à la rue par leurs parents. Même l'épouse de Foudron, qui déplore que ces enfants soient livrés à eux-mêmes, ne remet pas en cause l'accusation des parents, non plus que le voleur d'un téléphone portable qui craint d'être tué par le propriétaire dépossédé, par écran interposé. Interloqué, le narrateur constate qu'il évolue dans un univers où l'on s'accommode parfaitement de ces certitudes. En Russie, le narrateur lit dans le *Moscow Times* que Mikhaïl Kalachnikov, l'inventeur de l'arme qui porte son nom

s'est félicité que son buste en bronze (...) soit régulièrement fleuri par les jeunes mariés de la région, lesquels lui susurrent (...) : «Oncle Micha, apporte nous le bonheur et des enfants en bonne santé»<sup>659</sup>.

Faire de l'inventeur d'un fusil-mitrailleur une sorte de saint spécialisé dans la fécondité des jeunes couples confronte le visiteur à des manifestations de superstition populaire contemporaine que l'on croyait d'un autre âge. L'étonnement est donc signalé par l'exkursus digressif entre parenthèses, qui marque l'hétérogénéité, mais produit aussi une mimétique de l'ouverture à l'imprévu. L'organisation de *La Clôture* en courts chapitres discontinus permet à ces comportements surprenants d'apparaître comme ils apparaissent dans le réel : solitaires et sans liens qui les expliquent, isolés à la fois dans l'évidence de leur apparition et l'impossibilité de les rattacher à quoi que ce soit. Comme l'avait remarqué Ross Chambers, l'asyndète<sup>660</sup> se fait figure dominante dans ces récits de la flânerie aventureuse qui ne résistent pas à leur désir de tout collecter, au risque de la juxtaposition. La métamorphose du quartier sous l'effet de la joie populaire du 12 juillet 1998<sup>661</sup> est ainsi présentée comme « une brève apothéose », un grand moment d'improbabilité où « petits vieux et racailles se découvraient mutuellement appartenir à l'espèce humaine ». L'improbabilité est encore soulignée par le rapide retour du quartier à son état normal, tout aussi improbable, avec tours isolées, clochards et toxicomanes<sup>662</sup>.

Mais l'étonnement peut s'associer à la consternation. Dans *Le Ravissement de Britney Spears*, la légèreté des policiers et des pompiers autour du vieux travesti mort dans le motel où réside le narrateur engendre une observation consternée. Le second ukrainien du *San Rocco*, dans *Terminal Frigo*, nerveux et fébrile, révèle par là sa probable intervention en Tchétchénie : le narrateur décèle des signes d'une psychè affectée. Mais surtout, autrui peut être la proie de

---

<sup>658</sup> ED, p. 201.

<sup>659</sup> CML, p. 30

<sup>660</sup> Pour Ross Chambers (*Loiterature, op. cit.*), l'asyndète est inévitable pour compenser l'écriture dégressive ; il s'appuie alors sur *Les Passagers du Roissy Express*, de François Maspero et Anaïk Frantz, également marqué par cette confrontation entre digression et asyndète, pp. 30-31

<sup>661</sup> Victoire de la France au football sur le Brésil, en finale des championnats du monde.

<sup>662</sup> LC, p. 32.

véritables lubies, à tel point que l'on a l'impression d'une possession. Internet ouvre une fenêtre sur des délires parfaitement construits : le site du parti communiste des États-Unis, découvert à Los Angeles à partir d'un tract ramassé en pleine rue, semble avoir perdu tout contact avec le réel, lorsqu'il présente son leader, illustre inconnu, comme une personnalité providentielle. On est alors dans l'équivalent inoffensif et ridicule du délire présenté par le président du Turkménistan, qui a fait mettre l'épopée qu'il a composée à sa gloire sur orbite, par satellite, et l'impose au programme des écoles<sup>663</sup>. Les sites de défense des chiens féroces, au Brésil ou en Roumanie, perdent tout sens de la relativité dans leur usage de l'éloge ou du blâme, comme si le monde se réduisait à la cause des chiens. Le principal soutien de Lindsay Lohan, Sheeraz Hasan, avec son programme de réconciliation entre l'islam et la société libérale du show biz, a tout de la construction où le désir se substitue au sens du réel. L'ensemble des sites repose par ailleurs sur un culte de la personnalité de leur auteur ou de leur commanditaire qui laisse pantois. Le mythe du sauveur providentiel se trouve recyclé en quantités de mauvais scénarios, qui font apparaître les pires films millénaristes comme des exemples de finesse psychologique.

Enfin, le spectacle de la haine irrationnelle produit une incompréhension muette. Là encore, internet est une fenêtre privilégiée : le *Los Angeles Times*, dans *Le Ravisement de Britney Spears*, est surtout une source de ragots et de faits divers graveleux, qui donne une piètre idée du public, quand les lecteurs réagissent avec une haine difficile à comprendre en souhaitant les pires châtimements à des auteurs d'infractions déjà saisis par la justice. La presse énumère des actes effarants : chiot massacré, ressortissante américaine convertie à l'islam et projetant de tuer un artiste suédois, tortionnaire dans un asile de vieillards, centenaire pédophile suivant difficilement sa thérapie. Cela peut être aussi la perte de tout contrôle dans la maîtrise des affects : *Ormuz* rapproche les cris de joie des *bassidji* (« des hurlements ») qui viennent d'endommager un navire marchand de ceux que poussent les Américains dans des circonstances semblables<sup>664</sup> : qu'il s'agisse de faits de guerre semble échapper autant aux uns qu'aux autres, qui réagissent plutôt en supporters fêtant un but marqué par leur équipe, musique martiale à l'appui, précise le narrateur. Mais cette joie mauvaise doit être rapprochée du comportement très lisse des agents commerciaux au salon de Doha, consacré aux armements défensifs. Le missilier européen exhibe un stand très convivial, avec hôtesse et planisphères aux belles couleurs, si bien que les équipements vendus semblent pouvoir rayer de la carte leur lot de vies humaines,

...tout cela sans aucune goutte de sang soit versée, sans que rien de sale ou d'angoissant ne se produise, sans même qu'aucun être humain, apparemment, n'intervienne dans le déroulement de ce processus impeccable.<sup>665</sup>

---

<sup>663</sup> *CML*, p. 18.

<sup>664</sup> *O*, p. 42.

<sup>665</sup> *O*, p. 67.

Cris sauvages ou sourires patelins, ces autres-là semblent avoir totalement déréalisé la mise à mort.

Emmanuel Carrère également fait figurer dans ses récits de ces parenthèses stupéfaites. Là encore, l'exkursus digressif permet de prendre la mesure de l'étonnement. Dans *D'autres vies que la mienne*, le narrateur incrédule découvre par exemple des associations de personnes attirées sexuellement par des handicapés physiques, mutilés ou paralytiques, petite communauté honteuse et discrète qui a pourtant son site internet et dont les membres recherchent des solutions pour satisfaire leurs fantasmes sans choquer leur partenaire. L'auteur prend le temps de la recherche, de la description, expose les paradoxes auxquels cette communauté est confrontée, et cherche à comprendre cette figure de l'altérité absolue, incompréhensible. Dans *L'Adversaire*, les visiteurs de prison sont encore une communauté étonnante : la dénommée Marie-Christine témoigne d'attention et de tendresse envers Jean-Claude Romand, qui a tué femme et enfants<sup>666</sup>. La stupéfaction s'étend par l'enquête. Le narrateur s'informe sur ces gens capables d'une telle abnégation et même d'une véritable amitié : l'autre visiteur est un ancien des camps de concentration, tout sauf un idéaliste un peu naïf ignorant de la sauvagerie humaine. C'est en pleine conscience que ces gens, chrétiens convaincus – autre étrangeté –, sont les amis de Jean-Claude Romand. Mais l'un des personnages qui étonne le plus le narrateur est le thanatopracteur de *D'autres vies que la mienne*. En soi, son activité se situe aux marges de l'imaginable : il maquille les personnes décédées dont le corps est conservé à la morgue de l'hôpital pour leur redonner les couleurs de la vie, ou l'apparence du sommeil. Cela atténue la douleur de l'entourage. Le narrateur insiste sur l'apparence décalée du personnage, « un type en bermuda rose, potelé et zézayant ». Ce sont ses motivations qui paraissent mystérieuses au narrateur, qui se demande « ce qui pouvait le pousser à venir bénévolement le dimanche, farder des cadavres<sup>667</sup> ». Le narrateur émet une hypothèse dont il reconnaît qu'elle est quasiment hors de portée de son entendement : « pour rendre service », de façon désintéressée, par simple « bonté ».

Chez Jean Rolin comme chez Emmanuel Carrère, ce qui produit un sentiment intense de séparation d'avec autrui, c'est le déplacement des affects : la joie et la haine manifestent des synthèses perceptives qui ne peuvent avoir lieu dans l'univers mental des narrateurs, qu'il s'agisse des haines démesurées et irrationnelles chez Jean Rolin, ou au contraire, chez Emmanuel Carrère, de la gentillesse désintéressée, celle des visiteurs de prison, ou des bénévoles qui tentent d'améliorer le sort d'handicapés profonds. Dans les deux cas, un certain déni de la réalité semble à l'œuvre : l'autre devient étrange quand disparaît un minimum d'attitude critique vis-à-vis de soi, des autres, et de sa propre vision du monde. Dans *Le Royaume*, l'autre absolu, c'est finalement le

---

<sup>666</sup> *Ad*, p. 189.

<sup>667</sup> *AVM*, p. 107-108.

chrétien, qui croit en l'immortalité de l'âme et la bonté : plus qu'improbable, il est alors « science-fictionnel », si nous pouvons oser ce néologisme. Autrui, dans la distance qu'il place alors entre lui et le narrateur, nécessite un travail pour approcher peu à peu son centre perceptif, ce point d'observation autre depuis lequel la haine ou l'amour peuvent se concevoir. Pour des raisons morales évidentes, Jean Rolin ne tente pas le rapprochement avec les consciences haineuses. Par contre, *Le Royaume*, mais aussi *Limonov*, semble tout entiers une remontée vers la conscience de l'autre.

De tels étonnements sont plus rares chez Thierry Beinstingel. Si autrui a le pouvoir d'étonner, il ne s'impose pas à la conscience avec les mêmes mécanismes, puisque le comportement ou le discours de l'autre remonte du fond de la mémoire, à travers le flux de pensée, ou apparaît à travers un exercice de style dans *CV roman* et *Faux nègres*, dont l'esthétique repose sur l'imitation et la restitution de discours stéréotypés. De ce fait, on trouvera peu de tableaux ou de scènes, comme Jean Rolin peut en « croquer » dans la rue. Des souvenirs d'étonnement peuvent néanmoins faire surface, comme celui éprouvé par exemple face à l'homme aux commandes de la ville de quatre jours (chapitre 12 de *Central*) ou les souvenirs d'anecdotes comiques racontées par les salariés, dans *Central*, reprises un peu comme Jean Rolin le fait pour des scènes de bistrots. *CV roman* propose des exemples de moments d'étonnement, un CV exemplaire rédigé par un étudiant décédé d'une classe de techniciens supérieurs, ou une lettre de motivation particulièrement calamiteuse. Mais dans *Faux nègres*, mieux installé dans la construction romanesque du fait des personnages et d'une triple progression narrative autour d'Emma, de Pierre et de Jean, les personnages semblent s'appliquer à déjouer les attentes du journaliste venu les observer : l'entrevue avec le maire, le repas chez Emma, puis chez Jean n'offrent rien d'étonnant. Les personnages ne révèlent pas leur altérité : s'ils votent pour le Front national, ils n'en laissent rien paraître. Ils sont cordiaux, exercent des emplois, tiennent une ferme ou un gîte. Mais rien dans leur quotidien n'indique leur différence, qui perd son évidence et devient improbable. La différence attendue n'est pas au rendez-vous et l'observateur en est pour ses frais.

Quelques passages pourtant étonnent. Mais conformément à l'esthétique mise en place avec les documents, l'auteur les insère sans les commenter et en suggérant que la pensée est l'affaire du lecteur. Nous n'aurons pas même l'ironie. Le chapitre 30 de *Faux nègres* présente un patron de restaurant routier qui oblige ses clients à consommer de l'alcool et met du porc à tous ses menus pour que les ouvriers musulmans ne viennent pas se réfugier chez lui, y compris les jours de pluie<sup>668</sup>. Cette élégante attitude est simplement notée, mais pas commentée. Une autre scène peut produire chez le lecteur une réaction vive, celle de *Composants* où deux syndicalistes

---

<sup>668</sup> FN, p. 105

viennent vérifier la conformité du nouveau bâtiment avec les normes de sécurité, voient l'intérimaire, et ne lui adressent pas la parole, comme s'ils ne le voyaient pas. De même, une scène aperçue sur un parking choque l'intérimaire : un homme autoritaire ordonne à sa femme d'attendre, pour s'installer en voiture, que le chien soit monté, comme si l'animal passait avant l'épouse. Ni le racisme, ni le sexisme ne sont indiqués autrement qu'en insérant les fragments narratifs qui les dénoncent. Dans *Central*, une autre scène montre la désinvolture avec laquelle des salariés pressés remettent entre les mains du fils, également salarié de l'entreprise, la plaque commémorative à la mémoire de son père, démontée parce que la salle où elle était apposée est réaffectée. Toutes ces scènes fonctionnent comme des « pointes » où le réel se manifeste de façon fugitive et extrême à la fois, et fait ainsi affleurer des questions majeures : des salariés à deux vitesses et peut-être un racisme syndical, un racisme ordinaire et populaire profond, une gestion du temps dans l'entreprise qui conduit à négliger la « ressource humaine ». De ces grandes questions, de telles scènes rappellent les effets brutaux, non verbalisés (sinon dans l'insulte), dans le réel, et emmènent au bord du dicible.

#### 2.1.4.3. Aux bords du monde

Les trois écrivains néanmoins trouvent sur leur route un « autre » très particulier, et qui restaure pour le narrateur la question éthique que pose la situation d'écrire pour un autre qui ne dispose pas du même pouvoir de parole<sup>669</sup>. La question est particulièrement active quand surgit cet autre absolu : celui qui est exclu du cercle social, par sa pauvreté, parce qu'il ne s'insère pas dans le monde du travail, ou parfois en raison de sa folie, celui qui d'une manière ou d'une autre, est *moins*. Écrire pour lui le diminue encore : comment, en se confrontant à lui, le ramener dans la sphère du monde où chacun a sa place et en refusant l'hypothèse de « l'inutile au monde<sup>670</sup> » ? À cette question, les trois écrivains travaillent selon des modalités propres, mais tous identifient, à travers l'autre qui est moins, ce qui renvoie à soi.

Thierry Beinstingel, tout au long de sa trilogie du travail, est attentif à ceux que les mutations du travail déstabilisent, et placent « au bord du monde ». Ce ne sont pas forcément des gens sans travail. Deux personnages de sans-abri traversent *CV roman* : « Mr Carton », que regarde « l'un », en difficulté dans le reclassement des salariés de la carrière sur le point de fermer, dans le chapitre « (Loisirs 12) ». « Mr Carton » incarne le devenir possible des salariés à qui « l'un » ne parviendrait pas à proposer un emploi possible. L'autre SDF est Sylvain Schiltz, mort de froid dans sa voiture : ce fait divers de l'hiver 2011 est traité au chapitre « (Situation 7) ».

---

<sup>669</sup> Question que pose Philippe Lejeune dans de situations d'écriture où quelqu'un parle pour quelqu'un d'autre. « Le document vécu », dans *Je est un autre. L'autobiographie, de la littérature aux médias*, éditions du Seuil, coll. Poétique, 1980. À noter que Philippe Lejeune parle d'écriture documentaire, là où nous parlons de la parole de l'autre.

<sup>670</sup> Robert Castel, *La Métamorphose de la question sociale*, Paris, Librairie Arthème Fayard, coll. Folio Essais, 1995, p. 665.



Dans le même chapitre, l'écrivain signale que nombre de SDF, contrairement à une idée reçue, travaillent, mais ne sont pas forcément pour autant en mesure de se loger. L'information ne semble pas atteindre le cerveau du ministre. Par contre, le lecteur peut intégrer cette donnée concernant travail et intégration sociale. Le chapitre de *Composants* où les deux syndicalistes ne voient pas l'intérimaire fait également ce lien : disposant d'un travail, l'intérimaire, à sa façon est lui aussi « au bord du monde », en dehors du champ du regard des syndicalistes, en tout cas.

De ces salariés de seconde zone ou de ces personnes sans emploi, ceux qui travaillent ne sont pas si éloignés, particulièrement quand, au sein même de l'entreprise, l'occupation fait défaut. *Central* commence avec cette salariée « faisant les mots croisés de *Femme Actuelle*, n'en pouvant plus de les faire, suppliant une occupation, quelque chose, n'importe quoi <sup>671</sup> ». *CV roman* mentionne ces salariés relégués, indésirables, désignés au reclassement, souffrant de ne pas avoir de travail : le conseiller les découvre « pas très occupés à tourner en rond dans des lieux sales et mal entretenus » et se demande comment masquer dans le CV un pareil vide ; toute la page est étonnamment pathétique, et découvre un vrai gouffre existentiel<sup>672</sup> devant lequel l'optimisme volontariste un peu forcené des conseillers est obligé de plier. Dans *CV roman* encore, un salarié récemment licencié médite devant les motifs de son papier peint, et se sent devenir lui-même « nature morte », « factice<sup>673</sup> ». Un autre encore feint le surmenage, alors qu'il a été licencié : il parle au téléphone devant ses proches. Désœuvrés au sein de leur propre travail, ou licenciés, ces personnages font l'expérience douloureuse de leur propre perte de réalité. L'autre, l'entreprise, son grand corps anonyme, est indispensable à leur impression de vivre, il est substantiel. L'altérité, l'exclusion du corps commun et vivant, est une expérience morbide. En écrivant l'entreprise, le narrateur découvre une altérité particulière : celui qui est sans travail, ou travailleur précaire, ou salarié sans vrai travail, pour le salarié, le cadre, le conseiller. Cet « autre » là est non pas séparé de lui par l'espace ou un autre univers de représentation, mais incarne un possible devenir dans une situation où le travail soutient l'identité. Aussi est-il perçu avec une angoisse toute particulière. Ce vide de l'emploi progresse dans la communauté au travail comme la rhinocérite dans la pièce d'Eugène Ionesco : ceux que l'on en croyait loin en sont contaminés aussi, y compris le narrateur, nous l'avons vu, et chacun devient autre, progressivement. Pour reprendre une citation fréquemment faite par Emmanuel Carrère, chacun va « là où il ne voulait pas aller<sup>674</sup> ». Le texte travaille donc à faire de l'exclu une image possible de soi, ce qui explique son refoulement.

D'ailleurs, à cette expérience redoutable de l'évidement de soi, le narrateur est lui-même confronté. Réaffecté à la Direction mais sur un poste qui n'est pas vraiment caractérisé, il n'a pas

---

<sup>671</sup> C., p. 10

<sup>672</sup> *CV roman*, p. 175 et tout le chapitre « (Expérience 7) ».

<sup>673</sup> *CVR*, p. 80.

<sup>674</sup> L'Évangile de Jean, cité dans *Le Royaume*, par exemple p. 53 : « tu iras là où tu ne voulais pas aller ».

grand-chose à faire et le vit très mal : c'est « l'avalissement de l'homme dans l'inaction », le « coup de massue du désœuvrement », et « l'étonnant esclavage le plus abouti du monde civilisé : être attaché au travail et sans travail. Un supplice<sup>675</sup> ». Le salarié rencontre le vide de l'identité individuelle, dont Clément Rosset expliquait qu'elle est une illusion contemporaine, et que les seuls substrats concrets sur lesquels on puisse la faire reposer, ce sont précisément ceux que nous fournit le corps social<sup>676</sup>. Le narrateur de *Central*, « cadre décadré » par la restructuration, dit d'ailleurs ne plus pouvoir dire « Je » : l'affaiblissement de sa place dans l'entreprise mine son identité, et le jette dans l'inquiétude. C'est pourquoi le désir de travail amène à des attitudes extrêmes. Un exemple en est donné avec la lettre de motivation d'une jeune fille recherchant un stage en coiffure<sup>677</sup>, dont les excès et les répétitions font rire tout le service. S'observant lui-même comme tous les autres salariés, le narrateur note son propre enthousiasme lorsque dans *Central*, il se voit confier une mission de promotion de l'internet, et dans *CV roman*, nous avons vu dans quels termes dithyrambiques la mission douteuse d'*outplacer* a été acceptée. Avec la distance, l'excès vain de l'enthousiasme apparaît, et avec lui, cet élément commun chez tous : le besoin de travail et de sens. Inversement, l'expérience du « nous », dans *CV roman*, qui est un « nous » professionnel, donne à celui qui parle, le conseiller en mobilité, une extraordinaire assurance, à laquelle la pratique de la langue managériale, la langue de la puissance, n'est pas étrangère. Le « nous » est une sorte de « moi » grossi de toute l'autorité et la reconnaissance de l'Entreprise, et prêt à imposer sa norme langagière et comportementale aux autres salariés, au nom de l'efficacité<sup>678</sup>. Être justifié dans son existence par une fonction au travail produit une sorte de renforcement identitaire. L'écrivain retrouve alors l'intuition que formule Freud rapidement dans *Le Malaise dans la civilisation*. Alors que le psychanalyste recherche par quels moyens l'homme peut surmonter l'angoisse de vivre et sublimer ses pulsions libidinales, il aborde rapidement, dans une note, le travail comme moyen de s'ancrer à la fois dans la communauté, et dans la réalité<sup>679</sup>. Cela entre aussi en résonance avec la réflexion de Michel de Certeau dans *L'Invention du quotidien* : appartenir à une communauté, laborieuse ou autre, permet à l'individu d'« être lisible dans une langue sociale<sup>680</sup> », ce qui dédommage en partie de l'obligation d'abdiquer une part de sa

---

<sup>675</sup> Toutes ces expressions figurent p. 135 de *Central*.

<sup>676</sup> Clément Rosset, *Loin de moi*, op. cit. Le philosophe établit en particulier que c'est dès lors que la reconnaissance sociale (à travers la reconnaissance des autres) fonctionne moins bien que le moi se fissure et se fragilise. Introduction p. 11.

<sup>677</sup> *CVR*, p. 139-140

<sup>678</sup> Nous avons vu comment ce sentiment de puissance conduit à l'*hubris* en première partie. Voir note 232, p. 68, 1.1.3.1. « Thierry Beinstingel : la méthode de Viktor Klemperer ».

<sup>679</sup> Sigmund Freud, *Le Malaise dans la civilisation*, op. cit., p. 70: le psychanalyste développe cette hypothèse en une longue note de bas de page. Voir aussi notre note 191, p. 58.

<sup>680</sup> « La souffrance d'être écrit par la loi du groupe se double étrangement d'une jouissance, celle d'être reconnu (mais par on ne sait quoi), de devenir un mot identifiable et lisible dans une langue sociale, d'être changé en fragment d'un texte anonyme, être inscrit dans une symbolique sans propriétaires et sans auteur ». Michel de Certeau, *L'invention du quotidien*, op. cit., p. 207.

singularité. « ...sans les autres, n'être rien <sup>681</sup> », conclut Thierry Beinstingel dans un chapitre où il revient sur les efforts obsessionnels et aveugles de l'entreprise pour réduire les « charges salariales ».

Jean Rolin au contraire découvre dans les figures de marginaux qui peuplent ses enquêtes périurbaines une dimension quasi mythique, et réinvestit cet imaginaire du « fantastique social » que Pierre Sansot percevait à travers certains personnages urbains, dont le Clochard<sup>682</sup>. Le *topos* de l'apparition<sup>683</sup> accompagne d'ailleurs volontiers leur survenue dans le texte. C'est par exemple le cas de Miloud, guide imprévisible des zones où se croisent les migrants à Calais. Le chapitre qui le présente encadre le personnage entre la date de sa disparition du champ de vision du narrateur et son apparition : « Miloud apparaît pour la première fois le mardi 2 décembre, et à la périphérie de mon champ de vision<sup>684</sup> ». Lui et son compagnon Parka sont qualifiés de « messagers du destin », en raison d'une « mobilité quasi surnaturelle ». Ils présentent d'ailleurs au narrateur « le capitaine Achab », un Éthiopien qui hérite de ce surnom parce qu'il est unijambiste. À travers eux, se révèle un univers mental fait de mythes, de mensonges et de vérités pratiques, qui est une réaction à la contrainte de se dissimuler, et d'entretenir le rêve du passage. Le personnage de Juan Chavez, dans *Un chien mort après lui*<sup>685</sup>, bénéficie d'un traitement similaire, quoique lui occupe en permanence son poste de cireur de chaussures. Lui aussi permet un investissement du lieu. Mais un autre personnage, tout aussi surnaturel que ceux-ci, bénéficie d'une entrée annoncée encore plus majestueuse dans *La Clôture* : il s'agit du personnage de Gérard Cerbère. Une première annonce a lieu page 50, alors que le narrateur passe non loin de son repère, mais il prévient « qu'il est encore trop tôt pour introduire ce dernier ». La présentation au lecteur a donc lieu de façon protocolaire, et en quelque sorte adaptée au rang du personnage :

S'il faut en croire, Gérard Cerbère serait né le 25 juillet 1945, deux mois et demi après la fin de la Seconde Guerre mondiale. Cela ne fait pas de lui un personnage historique, même si, envisagé sous un angle adéquat, il présente quelques traits légendaires. Quelque chose de la figure mythologique dont il porte le nom, se tenant à l'intérieur de son pilier comme à la limite de deux mondes. Quelque chose aussi de Mao dans sa grotte de Yenan, en moins grandiose, certes – on n'imagine pas André Malraux s'entretenir avec Gérard Cerbère – mais en plus rigolo. Invariablement assis, tel un bouddha dont le sanctuaire serait ce pilier creux du périphérique, environné de la fumée de ses Gauloises comme de vapeur d'encens. Ainsi Gérard Cerbère se tient-il toute l'année, ou peu s'en faut, à l'intérieur du pilier, tantôt dans sa caravane, quand il fait froid, et tantôt, à la belle saison, derrière une table plantée dans un espace libre qu'il désigne comme son «salon d'été»<sup>686</sup>.

---

<sup>681</sup> C, p. 100.

<sup>682</sup> Pierre Sansot, *Poétique de la ville, op. cit.*, p. 229.

<sup>683</sup> Nous l'avons vu lorsque nous avons signalé certains de ces personnages comme motifs secondaires.

<sup>684</sup> TF, p. 124.

<sup>685</sup> CML, p. 49 et suiv. Le narrateur précise qu'il s'agit en fait d'une synthèse de plusieurs cireurs de chaussures.

<sup>686</sup> LC, p. 68.

Comme Miloud, le personnage associe au dénuement un don quasi surnaturel pour se composer dans le non-lieu par excellence, – l’intérieur d’un pilier de périphérique !– l’équivalent du mode de vie le plus bourgeois, au point de se trouver propulsé au rang d’un Olympien comme Mao Dze Dong. Les analogies entre Gauloises et encens, entre piliers et sanctuaire, montrent l’inversion complète du statut du personnage. Même si l’on est dans l’ironie, ce que souligne Sara Sindaco<sup>687</sup> au sujet du même passage, le personnage est tout de même présenté dans une posture de maîtrise, là où on attendrait de l’écrasement. Même dans la suite du récit, le narrateur demeure une sorte de solliciteur, et Gérard celui qui énonce les avis, raillant par exemple l’écrivain sur sa posture, lorsqu’il se contente de prendre des notes en refusant l’anisette proposée. Le fantastique vient donc paradoxalement du savoir-faire manifesté par le personnage pour le « bricolage » et la « ruse »<sup>688</sup>, de sa grande familiarité avec la matière, les outils et les circuits d’échange, familiarité que le narrateur ne possède absolument pas et où se déploie le pouvoir de faire de Gérard, pouvoir qui atteste que le personnage accède à « la vie poétique », telle que l’entend Edgar Morin<sup>689</sup>. La solennité de l’entrée du personnage est à l’image de la stupéfaction suscitée, laquelle prend la mesure de l’exploit. Même si le texte enregistre ensuite toutes les fêlures du personnage, entre déchéance et précarité toujours menaçante, l’écriture salue d’abord l’improbabilité de cette victoire.

Qu’il s’agisse de Miloud ou de Gérard Cerbère, le récit permet de déceler le temps consacré par l’écrivain à l’instauration d’un lien de confiance. Dans ces deux situations, les personnages manifestent un goût pour la mise en scène et un talent pour l’élaboration romanesque. Aux journalistes de *La Femelle du requin*, Jean Rolin déclare par exemple, au sujet de Gérard Cerbère :

C’était un personnage vraiment extraordinaire, et, vu les relations qu’on avait établies, il aurait été très content que je le filme. Bien sûr, on n’aborde pas les gens en les filmant. Pour établir un rapport de confiance avec quelqu’un, on ne peut pas lui raconter de bobards. (...) c’était un mec qui avait un regard artistique, qui transposait (...) avec une forme aiguë d’intelligence. (...) il avait une manière de se foutre de lui-même tout en se mettant en valeur, ce qui est lié. (...) ...il y a quelque chose de brechtien. J’avais l’impression, parfois, quand j’allais dans le pilier, d’écouter le chœur du prolétariat<sup>690</sup>.

<sup>687</sup> Sara Sindaco, « *La Clôture* de Jean Rolin. Le territoire circumparisien : entre ironie et mélancolie », art. cité. L’auteure insiste sur l’ambivalence des trajectoires des personnages de *La Clôture*, Lito, Gérard Cerbère, Saïd Ferdi, et s’appuie sur *Poétique de l’ironie*, de Pierre Schoentjes, Paris, Éditions du Seuil, 2001.

<sup>688</sup> Anne Sennhauser, dans *Devenirs du romanesque au début du XXI<sup>e</sup> siècle. Les écritures aventureuses de Jean Echenoz, Jean Rolin et Patrick Deville*, op. cit., p. 276, fait le lien avec les travaux de Michel de Certeau et Claude Lévi-Strauss.

<sup>689</sup> Pierre Hyppolite, au cours de sa communication au colloque *Jean Rolin, une écriture in situ* (colloque cité, actes à paraître), affirmait : « les personnages du périphérique vivent aussi poétiquement ». Pierre Hippolyte reprend à Bruno Blanckeman l’observation que les « sans domicile de fiction » sont hébergés par les auteurs « impliqués » ; la rencontre, pour Pierre Hippolyte, vivifie le récit de *La Clôture*, aux côtés des procédures d’inventaire et d’*ekphrasis*. La référence à une vie « poétique » provient d’Edgar Morin, *La Méthode 5. L’humanité de l’humanité*, « Vie prosaïque et vie poétique », p. 157.

<sup>690</sup> « Le chœur du prolétariat défait », art. cité, p. 31-31

À lire ces lignes, on voit que l'écrivain ne détient pas seul le pouvoir des mots et de la transposition et que, pour reprendre la problématique soulevée par Philippe Lejeune<sup>691</sup>, il y a en quelque sorte deux auteurs. S'il y a un travail de mythification, c'est un travail conjoint, en complicité avec la personne réelle qui en fournit le support. Dans le même numéro de *La Femelle du requin*, l'écrivain rapporte d'ailleurs la satisfaction de Gérard Cerbère, après lecture de *La Clôture*, en manière de contrôle sur le texte produit à partir de sa propre histoire.

Emmanuel Carrère semble avoir fourni un travail comparable auprès de personnages très démunis violemment malmenés par la vie. Il raconte dans *Un roman russe* comment il a bu de la vodka avec la mère d'Ania assassinée, écouté avec gêne les accusations qu'elle proférait sous l'effet de l'ivresse, partagé le quotidien des habitants de Kotelnitch, dansé à la fête du village et discuté avec le directeur de la salle de culture physique. Il est allé au tribunal de Vienne se rendre compte de la signification concrète de la pauvreté, celle à laquelle sont confrontées les personnes surendettées. Enfin, il est allé voir András Toma, le damné des damnés, et lui a consacré un documentaire attentif<sup>692</sup>. Tous ces épisodes, soigneusement consignés, témoignent d'un intérêt éthiquement irréprochable. L'écriture donne une dimension tragique à ces vies effroyables, qui de ce fait, accèdent au rang de destins. Les deux écrivains ne paraissent donc écrire qu'en saisissant les suggestions de transcription littéraire dans des registres et un espace de reconfiguration que suggèrent les intéressés eux-mêmes, et ne s'autorisent à donner à ces vies malmenées une aura poétique que s'ils s'y reconnaissent.

Chez Emmanuel Carrère, il en va cependant tout autrement quand l'écrivain examine des existences avec moins de relief, prise dans la médiocrité du quotidien. Si finalement la dimension tragique sauve en quelque manière András Toma ou la mère d'Ania<sup>693</sup>, la banalité routinière pose en revanche un véritable problème. Dans *Un roman russe*, l'écrivain analyse ainsi le malentendu social qui est source de conflit entre lui et sa compagne Sophie. Lui-même divise le monde du travail en deux catégories : d'un côté, ceux qui choisissent leur activité, et de l'autre, ceux qui ne la choisissent pas et qui sont, en gros, les salariés. Or, lui appartient au premier monde, et Sophie au second. Le langage de cette dernière, son manque de références culturelles, son assujettissement au temps compté des cinq semaines de congés payés auront raison de la passion du narrateur. Ses réflexions sur la notion de métier sont éclairantes : travailler dans l'édition, c'est

---

<sup>691</sup> Philippe Lejeune, *Je est un autre. L'autobiographie, de la littérature aux médias*. Editions du Seuil, coll. Poétique, 1980. Dans le chapitre « Qui est l'auteur ? » p. 233, Philippe Lejeune pose la question du contrôle du texte, par celui qui raconte son histoire, par celui qui l'écrit ; dans le chapitre suivant, qui s'interroge plutôt sur les modalités d'écriture d'un récit de vie pris à autrui, Philippe Lejeune évoque le cas de celui qui comme Gérard Cerbère, élabore oralement une manière de parler de soi : « l'enquêteur recueille alors une littérature orale déjà constituée », p. 282.

<sup>692</sup> *Le Soldat perdu*, documentaire paru avec *Retour à Kotelnitch*, en 2003.

<sup>693</sup> *Un roman russe* montre les propensions à la théâtralité et à l'invention du personnage, qui est aussi filmé dans le documentaire *Retour à Kotelnitch* et où l'on entend les imprécations de la vieille femme, après quelques vodkas.

être au minimum directeur de collection, ou éditeur, et non pas employée, comme l'est Sophie<sup>694</sup>. C'est encore être architecte ou luthière, un métier choisi, créatif et indépendant, dont on maîtrise le processus. Mais comment parler d'impensé alors que le narrateur, lucide, dit avoir conscience que « ces jugements le jugent ?<sup>695</sup> » La raison en est que la hantise de la relégation sociale informe régulièrement la narration et les propos. Alors qu'il décrit le premier poste d'Étienne Rigal, le juge personnage *D'autres vies que la mienne*, l'auteur ajoute ensuite les signes de dévalorisation sociale de sa fonction : il n'est plus un notable qu'on invite, mais « déjeune d'un plateau-repas à la cafétéria », et de plus en plus souvent, est une femme, « signe qui ne trompe pas de la prolétarisation d'un état<sup>696</sup> » (nous soulignons). Le narrateur se révèle alors particulièrement sensible aux signes de distinction, ou au contraire de banalisation : il est en fait renvoyé à ses propres réflexes de classe, dont il ne peut sortir.

C'est pourquoi l'honnête médiocrité qu'incarne la vie pavillonnaire est l'enfer de l'enfer ; non pas la grande pauvreté et la misère intellectuelle extrême, qui fait disparaître jusqu'à l'idée de s'élever par la pensée au-dessus de sa condition<sup>697</sup>, mais la routine sans difficultés matérielles. Vivre dans un pavillon de banlieue, c'est la menace que profère dans *Un roman russe* le narrateur à Sophie, tentée de le quitter pour un amant qu'elle aime moins, mais bien moins problématique que l'écrivain brillant et tourmenté avec qui elle vit : un pavillon en banlieue où le dimanche on lave la voiture<sup>698</sup>. C'est de cette médiocrité qu'émerge l'épouvantable figure de Jean-Claude Romand, symbole de sa réversibilité, et de l'« inquiétante étrangeté » de cet univers trop familier, pour reprendre l'analyse de Daisy Connon<sup>699</sup>. C'est aussi dans la même banlieue que se manifeste le cancer qui va emporter Juliette, même si dans cette histoire, cette maladie ne revêt pas la fonction dont elle se charge avec Étienne Rigal, c'est-à-dire d'exprimer une part de soi. Alors qu'il séjourne, la veille de la mort de Juliette, dans la maison familiale, le narrateur définit ainsi ce cadre :

Les enfants avaient l'air heureux, équilibré. Ils grandissaient à la campagne, dans un milieu familial protégé. On devait divorcer et se déchirer à Rosier comme partout, seulement on quittait alors Rosier, qui était vraiment un lieu pour familles unies, un lieu où chaque enfant, de la scène où il chantait et dansait, pouvait chercher du regard sur les bancs son père et sa mère, ensemble, et il allait de soi qu'ils étaient ensemble. C'était la vie telle que la montrent les publicités des mutuelles, ou des prêts bancaires, la vie où on se soucie du taux annuel du livret A et des dates de vacances de la zone B, la vie Auchan, la vie en survêtement, la vie moyenne en tout, dépourvue non seulement de style mais de la conscience qu'on

---

<sup>694</sup> RR, p. 79-82.

<sup>695</sup> RR, p. 79.

<sup>696</sup> AVM, p. 158-160.

<sup>697</sup> À cela, on pourrait objecter que la culture générale du grand-père maternel ne lui sert qu'à s'enfoncer dans une délectation morose particulièrement maniaque et corrosive, comme en témoignent les extraits de lettre reproduits dans *Un roman russe*, pp. 93-96.

<sup>698</sup> RR, p. 322

<sup>699</sup> Daisy Connon, *Subjects not at home*, op. cit., L'horreur est tapie dans le quotidien lui-même, signale-t-elle p. 23, en s'appuyant sur l'ouvrage de Dominique Rabaté, *Le roman français depuis 1900*, Paris, PUF, coll. Que sais-je, p. 115.

peut essayer de donner forme et style à sa vie. Je toisais cette vie de haut, je n'en aurais pas voulu, il n'empêche que ce jour-là je regardais les enfants, je regardais leurs parents les filmer avec leurs caméscopes, et je me disais que le choix de la vie à Rosier n'était pas seulement celui de la sécurité et du troupeau, mais de l'amour.<sup>700</sup>

L'ambivalence du narrateur est ici manifeste : Rosier est à la fois le paradis et l'enfer. Mais quel que soit le versant mythologique, le village incarne l'altérité, c'est-à-dire le manque de conscience, et une mystérieuse coïncidence entre ses apparences et son être, telle que ses habitants sont sans soupçon et sans discordance : ils ne connaissent pas eux-mêmes l'altérité, fonctionnant en circuit fermé dans le seul idéal qu'ils connaissent. L'apparence est donnée par le discours factice de la publicité, et le miracle est que les habitants ne sont pas dans la distance critique vis-à-vis de cette publicité, mais dans une relation non conflictuelle de représentation et de continuité.

À cette horreur des apparences lisses et médiocres, l'écrivain parvient à donner un sens dans une sorte de fable : Rosier dans cette description d'un mode de vie, ressemble à l'île de Calypso dans *Le Royaume*, qu'Ulysse quitte pourtant. Et à ce sujet, Jean-Pierre Vernant et Luc Ferry, les amis consultés par le narrateur, donnent une explication commune : Ulysse quitte une illusion pour le réel, avec ses conflits et ses accrocs. Rosier est une île, déjà rongée par le cancer de Juliette. Dans ce tableau qui paraît idyllique, les petites filles en effet ne voient pas leur mère dans l'assistance : elle est à l'hôpital. À la fin du passage, qui témoigne d'une sorte d'hypnose momentanée vis-à-vis d'un rêve publicitaire qui se prétend réalité, le narrateur exprime son choix, comme ses amis : « je n'en aurais pas voulu ».

Dans leur travail d'écriture, les trois auteurs créent par le texte un lien avec l'autre dans ce qu'il peut sembler présenter de plus éloigné, et s'attachent à trouver du commun au-delà de l'étonnement. Ce qui continue à résister à la compréhension demeure toutefois l'absence de sens critique, l'adhésion sans question à un mode de vie conforme à un modèle social qui n'est pas mis en cause, alors qu'il génère de l'exclusion ou de la médiocrité. Les personnages auxquels finalement s'intéressent Emmanuel Carrère et Jean Rolin sont soit des personnages si absolument muets qu'ils se tiennent eux-mêmes à l'écart du monde – Andrés Toma – ou qui ont une sorte de sens littéraire de leur marginalité ou de leur malheur.

#### **2.1.4.4. Emmanuel Carrère et la limite d'être soi**

Pourtant, se confronter à autrui peut se révéler une opération dangereuse. Cette expérience est, parmi les auteurs du corpus, spécifique à Emmanuel Carrère. Elle met en jeu un processus de comparaison mortifère à des existences plus « réussies » et produit un redoutable évidence du moi. Nous avons vu que dans les récits de Thierry Beinstingel, le narrateur confronté au travail connaît aussi cette fragilisation, cette mise en doute du moi ; toutefois, chez Emmanuel Carrère,

---

<sup>700</sup> *AVM*, p. 92.

c'est à un véritable regret d'être soi que conduit la comparaison, si bien que l'identité du narrateur se trouve comme contaminée par l'univers de l'autre. Comme dirait l'un des convives de la scène de repas du début du *Royaume* : « on dirait du Dick !<sup>701</sup> ».

Daniel Madelénat affirmait que l'étonnement face à l'autre est propre à la démarche biographique, qui est motivée par la « fascination » qu'une seule personne exerce sur une autre, parmi des millions. Cela rejoint la façon dont le motif s'installe dans la conscience, et nous avons abordé ce point en première partie. Cela exemplifie à l'extrême l'une des propriétés de la biographie, qui veut qu'elle soit *de facto* également une autobiographie, au moins partielle, de son auteur. Daniel Madelénat le rappelle : « La relation personnelle au sujet introduit toujours dans la narration des éléments autobiographiques clairement décelables<sup>702</sup> ». Et en effet, *Limonov* et *Le Royaume* sont également des autobiographies du biographe, dans *Limonov* parce que le narrateur rédige selon une sorte d'esthétique du contre-point, qui oppose le caractère prévisible et déterminé de sa propre destinée à l'invention de soi dynamique dont Édouard Savenko lui paraît capable<sup>703</sup>, quitte à détruire brutalement cette illusion, en fin de parcours<sup>704</sup> ; et dans *Le Royaume* parce qu'écrire la biographie de Luc lui permet de revenir sur un épisode de sa propre vie, racontée chronologiquement, continûment, dans la partie « Une crise ». Déjà, une mauvaise conscience extrême s'exprimait régulièrement dans *L'Adversaire*<sup>705</sup>.

Mais c'est dans *Limonov* que le choix du biographié induit un retour sur soi du biographe particulièrement angoissé, en raison de ce que dit l'élection même d'un tel personnage. Plusieurs fois, le narrateur compare les choix opérés par Édouard Limonov aux siens dans des circonstances comparables, et le plus souvent avec un effet de dévalorisation violent. Le moment où Édouard enfant doit porter des lunettes rappelle au narrateur le moment de son enfance où il a été confronté à la même nécessité :

C'est alors un gentil petit garçon, sensible, un peu souffreteux, qui aime son père, qui craint sa mère, et leur donne entière satisfaction. (...) Il lit beaucoup. Ses auteurs préférés sont Alexandre Dumas, et Jules Verne, tous deux très populaires en Union soviétique. Par ce trait, nos enfances si différentes se ressemblent. J'ai eu comme lui pour modèle les mousquetaires et le comte de Monte-Cristo. J'ai rêvé de devenir trappeur, explorateur, marin – plus précisément

---

<sup>701</sup> LR, p. 12

<sup>702</sup> Daniel Madelénat, *La biographie, op. cit.*, p. 26.

<sup>703</sup> Laurent Demanze, « Les vies romanesques d'Emmanuel Carrère », art. cité.

<sup>704</sup> L, p. 484. Lors de leur dernier entretien, alors que l'écrivain lui dit qu'il trouve sa vie « passionnante », Edouard Limonov répond brutalement qu'il estime avoir eu « une vie de merde ».

<sup>705</sup> Isabelle Pitteloup revient sur cette question de la place, associée à une mauvaise conscience. À travers l'échange de lectures qui a lieu entre l'écrivain et Jean-Claude Romand, elle montre la relation spéculaire, ainsi que la façon dont la culture de l'écrivain lui fait voir en Jean-Claude Romand un avatar de *L'étranger*, soit un personnage de roman immergé dans un univers de fiction. Isabelle Pitteloup, « Fait divers et engagement. Quelques remarques sur l'affaire Romand », dans Jérôme Meizoz et Sonya Florey, *Formes de l'engagement littéraire*, Lausanne, éditions des Antipodes, 2006, p. 214.



harponneur de baleine, à l'instar de Ned Land, que jouait Kirk Douglas dans le film adapté de *Vingt mille lieues sous les mers*.<sup>706</sup>

Les lunettes sont donc pour les deux enfants une confrontation au réel qui oblige à faire le deuil des aspirations romanesques, être soldat, harponneur de baleine, explorateur. Le parallèle se poursuit avec la confrontation morbide à la folie, dont biographié et biographe se détournent dans le même réflexe de survie. Mais très vite, Édouard manifeste une volonté d'affranchissement qui va causer à son biographe quelques retours sur soi infiniment douloureux. Déçu par son père, il décide qu'il aura « une vie libre et dangereuse : une vie d'homme<sup>707</sup> ». Aussi Édouard adopte-t-il un comportement qui est systématiquement le contraire de celui qu'il voit adopter aux autres exilés russes, par exemple lorsque la télévision rend hommage à Soljenitsyne. Mais ce comportement est tout aussi déterminé par ce que René Girard appellerait un médiateur, et Édouard n'est nullement singulier ni autonome : il est au contraire très prévisible. Il ne déteste Vladimir Poutine que parce que ce dernier lui ressemble, et que plus chanceux ou plus malin, il a pris la place qu'Édouard voulait occuper. En réalité, c'est donc le ressentiment, et non la vertu démocratique, qui commande les affects du personnage<sup>708</sup>.

Pourtant, ce comportement offre toutes les apparences de l'invention autonome de soi, alors que le narrateur, lui, a le sentiment d'agir conformément aux lois de son milieu, sans pouvoir s'en affranchir. Fréquentant Sophie, dans *Un roman russe*, il s'imagine indépendant des habitudes d'« endogamie<sup>709</sup> » qui prévalent dans son milieu. En réalité, les maladresses comportementales de Sophie, aggravées par les inquiétudes de la jeune femme qui perçoit son propre déclassement parmi ces artistes et ces intellectuels, engendrent son hostilité. René Girard expliquerait peut-être qu'ici, le sujet se méprise tellement qu'il n'a pas confiance en son propre choix d'un objet de désir : il désire selon le modèle proposé par le médiateur, le modèle élu et prestigieux<sup>710</sup>. C'est pourquoi Pierre Bourdieu, qui finalement traduit en analyse sociologique ce tropisme de l'individu à évaluer ses propres impulsions à l'échelle d'un idéal social, est à la fois convoqué pour aider à l'analyse, et honni<sup>711</sup>. On trouve par exemple le portrait de la « famille » des « auteurs qu'étaient P.O.L ou les éditions de Minuit » : « nous nous voulions solitaires, retirés, insoucieux de l'éclat et du paraître<sup>712</sup> ». C'est tout-à-fait l'effet décrit là encore par René Girard : le narrateur se sent incapable de s'autoriser les plaisirs sans doute un peu frustes selon son milieu des fêtards du Palace, ou des trublions de *L'Idiot international* auquel s'est associé Édouard Limonov : ces provocateurs sont apparemment affranchis de toute bienséance, donc de toute inhibition ou auto-

---

<sup>706</sup> L., p. 51.

<sup>707</sup> L., p. 53.

<sup>708</sup> L., p. 476

<sup>709</sup> RR, p. 80.

<sup>710</sup> René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, op. cit., p. 183.

<sup>711</sup> Voir p. 179, note 606.

<sup>712</sup> L., p. 252. Voir note 604, même page.

censure, ce qui peut passer pour la liberté d'affirmation de soi à laquelle aspire Édouard autant que son biographe. Mais Édouard n'a pas les inhibitions d'Emmanuel. L'écrivain de P.O.L se réfugie alors dans une posture artificielle, qui nie le désir, et affecte, comme le Bartleby de Melville qu'il cite non sans ironie, un universel détachement. Pourtant, il en ressent, en réalité, un grand regret. Comme pour le Palace, il note mélancoliquement : « Je suis passé à côté de cette aventure-là [*L'Idiot international*] – comme du Palace<sup>713</sup> ».

C'est par la comparaison et la confrontation avec cet autre si semblable à lui que naît cette sorte particulière de descente aux enfers dans la haine de soi. Énumérer dans cet autoportrait les habitus de sa classe sociale sonne comme une condamnation, et rappelle que Pierre Bourdieu est peut-être le référent à la fois juste et haï :

Je vis dans un pays tranquille et déclinant, où la mobilité sociale est réduite. Né dans une famille bourgeoise du XVI<sup>e</sup> arrondissement, je suis devenu un bobo du X<sup>e</sup>. Fils d'un cadre supérieur et d'une historienne de renom, j'écris des livres, des scénarios, et ma femme est journaliste. Mes parents ont une maison de vacances dans l'île de Ré, j'aimerais en acheter une dans le Gard. (...) on ne peut pas dire que la vie m'ait entraîné très loin de mes bases, et ce constat vaut pour la plupart de mes amis<sup>714</sup>.

À ce portrait presque accablant d'un homme paralysé dans ses propres repères, s'oppose celui de Limonov, dans le paragraphe qui suit immédiatement, de façon à préparer un contraste saisissant :

Limonov, lui, a été voyou en Ukraine ; idole de l'*underground* soviétique ; clochard, puis valet de chambre d'un milliardaire à Manhattan ; écrivain à la mode à Paris ; soldat perdu dans les Balkans ; et maintenant, dans l'immense bordel de l'après communisme, vieux chef charismatique d'un parti de jeunes desperados.<sup>715</sup>

Le texte lié, fait de propositions classiquement verbales à la syntaxe monotone et binaire, du premier paragraphe, se mue en accumulation asyndétique dans le second, animé par les effets de contrastes et les ruptures. Mais par quel sortilège les mots associés à l'aisance sociale et à la richesse intellectuelle, dans le premier de ces deux extraits, « tranquille », « bourgeoise », « bobo », « historienne de renom », « livres », « scénarios », « île de Ré » et « Gard » sont-ils devenus symboles d'échec, et ceux désignant la précarité, la misère et l'absence de repères moraux, « voyou », « *underground* », « clochard », « valet », « soldat perdu », « desperados » comme synonymes d'un enviable romanesque ? Au moins deux termes discrètement péjoratifs aident à opérer ce renversement, « déclinant » et « bobo », ainsi qu'au moins deux euphémismes : « soldat perdu » est bien indulgent pour désigner la compromission auprès d'un chef de guerre accusé de crimes contre l'humanité. « Desperados » est une version romantique qui désigne les perdants du tournant libéral brutal de la Russie, et gomme autant les

---

<sup>713</sup> *Ibid.*

<sup>714</sup> *L.* p 34.

<sup>715</sup> *Ibid.*

affinités avec le nazisme que le caractère sommaire des idées ; mais on reconnaît dans ces deux paragraphes le rôle de la littérature que René Girard qualifie de « séminal » : comme pour Madame Bovary, les romans, ceux de Jules Verne, d'Alexandre Dumas ou de Stendhal – Édouard a fait une tentative de suicide après avoir relu *Le Rouge et le noir* – déposent dans la conscience d'Emmanuel comme d'Édouard des « normes romanesques<sup>716</sup> » à l'aune desquelles ils vont évaluer leur propre vie. Emmanuel se dépote de sa vie loin de ces normes, et attise son regret par la comparaison avec la vie d'Édouard, le double envié.

L'autre est donc étonnant, chez Emmanuel Carrère, au sens étymologique. Il est potentiellement bouleversant quand il incarne une sorte d'uchronie du moi, ce que le moi aurait pu devenir s'il avait pris une autre décision, s'il avait fait preuve d'une plus grande autonomie. Il révèle au moi ses propres frustrations. Dans *Le Royaume*, Carrère dit au sujet de *Limonov* que le passage sur Herzog est le nerf du livre, ce que, note-t-il, beaucoup de lecteurs ont compris. C'est dans ce passage que les propriétés dissolvantes de la comparaison sont mises à jour : celui qui se croit inférieur ou supérieur n'a rien compris à la réalité<sup>717</sup>.

### **Conclusion**

Prêter attention à l'autre produit une catégorie de connaissance un peu différente de celle que fournit la consultation documentaire ou la description : impossible de situer l'altérité sans établir les contours de l'identité propre, penser son rôle d'écrivain, son statut social, son idéal, et même son autonomie d'individu. C'est un « réfléchissement de soi », qui mène à identifier, souvent dans la crise, des aspects redoutés du devenir ou de la personnalité propres. Mais qu'il s'agisse du décrire, du copier/coller, de la référence littéraire ou du comportement d'autrui, l'activité de collecte se fait en vue d'une synthèse. Or, cette dernière peut se voir remise en cause tant par l'hétérogénéité du matériau collecté, que par la quantité. Ce sont ces moments de doute et de démotivation que nous allons aborder maintenant : les limites de l'enquête.

---

<sup>716</sup> Allusion au titre *Un retour des normes romanesques dans la littérature française contemporain*, Wolfgang Asholt et Marc Dambre (dir.), Paris, PSN, 2011.

<sup>717</sup> LR, p. 228.

## 2.1.5. Impasses

Toutes les démarches de collecte que nous avons relevées jusqu'ici ouvraient une perspective de connaissance. Il arrive cependant que la conscience soit confrontée à une rencontre qui ôte son sens à son entreprise, et constitue une expérience de quasi démotivation radicale. Le réel envoie alors des signes que ce rêve de synthèse différée est une démarche fictionnelle qui ne repose sur rien d'autre que la charge d'imaginaire que l'auteur y a mise. Celle-ci est alors mise à nu et la dynamique se défait. Cette rencontre dysphorique peut mettre à mal la personne du narrateur, ou l'objet de sa quête. C'est alors le récit même qui est en danger, car sa motivation est fragilisée. Toutefois, cette expérience dangereuse peut finalement être récupérée : l'improbabilité s'en trouve accentuée, ainsi que la dimension de pari qui lui est fondamentale. Paradoxalement, on se trouve face à l'expérience suivante : c'est l'expérience du réel – le discours indéniablement tenu par autrui – qui dissout la réalité. En effet, les prises de position argumentatives peuvent être contraires, à partir d'une même situation. Dans ce cas, où est la réalité ? Nous retrouvons ici les conclusions déjà mentionnées, mais qu'il est utile sans doute de rappeler ici, de Christine Montalbetti, qui montrait comment le récit de réalité, plus encore que le texte de fiction, peut mettre en doute la capacité du langage à référer, par la confrontation à l'*antilogos*<sup>718</sup>. Un usage vicié de la langue s'esquissait déjà face aux discours produits par la langue managériale, chez Thierry Beinstingel, les discours idéologiques chez Jean Rolin, mais aussi Emmanuel Carrère lorsqu'il analyse la rhétorique du pouvoir soviétique en URSS, et le déni de réalité dans la version parentale de l'histoire familiale. Dans la situation que nous allons aborder maintenant, ces discours contraires n'impliquent plus le narrateur, mais il les voit s'affronter chez autrui. Le narrateur désemparé se retrouve entre deux efforts contraires visant, pour reprendre les termes de Christine Montalbetti, à imprimer le monde, à lui donner une forme et un sens. Le texte collecteur ne peut plus que copier et coller face à face ces textes contraires, opposés les uns aux autres, et ainsi représenter l'impossible synthèse : entre les deux il n'y a rien<sup>719</sup>... Le gouffre ainsi ouvert mène aux limites de la dissolution du fil conducteur.

---

<sup>718</sup> Christine Montalbetti, *Le Voyage, le monde et la bibliothèque*, op. cit., p. 14.

<sup>719</sup> Mathieu Riboulet, *Entre les deux il n'y a rien*, op. cit. Si on ne trouve pas exactement les repères formels du « motif improbable » dans ce texte qui oscille entre l'essai et le récit d'enquête, le titre néanmoins sert de *leitmotiv* et exprime précisément l'impasse de l'*antilogos*.

### 2.1.5.1. Thierry Beinstingel : des voix sans ensemble

Le collage documentaire pratiqué par Thierry Beinstingel a pour effet fréquent de présenter des textes sans destinataire identifiable, des textes orphelins qui semblent parler tout seuls. L'usage de la forme théâtrale dans *CV roman* représente concrètement cette situation : les didascalies préconisent aux comédiens de parler sans s'adresser à quelqu'un de particulier, sinon à l'ensemble présent-absent des spectateurs. Dans le chapitre « (Situation 2) », les consignes données sont que les comédiens se tiennent les uns derrière les autres, derrière un micro, et lancent leur réplique les uns après les autres sur une scène vide. Dans « (Situation 4) », là non plus, les comédiens ne s'adressent pas les uns aux autres ; ils sont simplement divisés en deux groupes, l'un lisant des extraits des statistiques de l'INSEE, l'autre des annonces de plans sociaux. Les répliques s'opposent, mais ne se rencontrent pas : « (Situation 2) » croise demandes et offres d'emploi, « (Situation 4) », analyses expertes du marché du travail et annonces de destructions de postes. Il en résulte un brassage qui ne se constitue ni en dialogue, ni en synthèse, laissant la réalité en dehors du discours, alors même que ces discours prétendent la décrire. Une autre façon de représenter cette façon dont le discours rate le réel est de le représenter seul, sans destinataire pour attester de la réception et lui tendre un miroir : « (Situation 6) <sup>720</sup> » est un monologue. « La voix du comédien doit chercher à persuader », précisent les didascalies. Mais le texte est isolé, sans destinataire figuré, si bien que sans prendre réalité dans un espace public, il demeure en circulation, comme cherchant à s'incarner, et finalement, ne persuade personne. *Faux nègres* est écrit de façon à briser le lien entre émetteurs et récepteurs du discours frontiste : le discours type de la présidente du Front national laisse en blanc les emplacements où doit figurer le nom de la ville visitée, c'est un discours théorique, abstrait, où l'approbation de l'auditoire est présumée de façon automatique. Par contre, l'avancée des loups se produit hors de la perception des habitants, de même que le voyage d'Arthur Rimbaud ou la progression du « jeune homme aux dents mauvaises ». Le roman isole chacun dans son espace perceptif et le collage, la collecte, donne du monde commun une représentation complètement fractionnée, et irréaliste. C'est aussi le sort de la fameuse question qui sert de leitmotiv à *Faux nègres* : « Pourquoi les gens d'ici votent-ils à l'extrême droite ? » Le fonctionnement est un peu différent puisque l'absence de réponse relève du déni, ou de l'impression que la question n'est pas la bonne, puisqu'elle est le reflet d'une représentation parisienne bien-pensante. Mais c'est une autre façon de mettre en place l'antagonisme : ce qui fait question pour les uns ne fait pas question pour les autres, et il n'y a pas d'espace de rencontre. Au pire, la parole est monopolisée par les uns, abandonnée par les autres qui ne lui accordent aucune capacité à les représenter efficacement : les habitants d'« ici » sont des taiseux qui ont appris l'art de parler d'autre chose à ceux qui leur posent des questions

---

<sup>720</sup> *CVR*, p. 161

gênantes. Jean, l'un des personnages, se tourne aussitôt vers la hache d'opaline préhistorique retrouvée dans son champ par son grand-père, dès qu'on lui pose la question ( pour couper la parole ?), et dérive ainsi vers l'ancienneté de l'occupation des lieux. Dans un autre ordre d'idées, la parole d'un salarié, en l'occurrence celle de *Central*, ne sera pas lue par l'un des employés qui pourtant y est évoqué, note le narrateur dans *CV roman*, pas plus que par ses collègues : la parole littéraire ne trouve guère de lecteurs à l'intérieur de l'entreprise dont elle parle pourtant.

### 2.1.5.2. Jean Rolin : chacun sa vérité

Nous avons vu comment le narrateur consignait le moindre document, cherchant à combler, comme dans un roman policier, le moindre trou du réel. Mais à l'inverse du roman policier, qui met à chaque fois en œuvre une petite utopie du sens retrouvé, il manque toujours un document. La misérable épopée de Patrice Lumumba n'est pas complètement reconstituée, non plus que la question du capitaine failli dans l'affaire de l'*Ursus* et du *Titan*, dans *Terminal Frigo* ; et si celle de Ney semble l'être intégralement, disons que le texte en laisse voir les coutures, à l'aide de citations. Un premier creux informationnel se met donc ici en place.

Dans *Un chien mort après lui*, l'enquête menée par le narrateur l'amène à consulter des personnes pouvant l'éclairer sur le comportement des chiens féroces, cela fait partie de la démarche de collecte. Constatant que partout dans le monde, les bandes de chiens finissent par être composées d'individus qui se ressemblent au bout de quelques générations, il se demande alors si on ne voit pas ainsi réapparaître le chien d'origine et de façon élargie, quelle serait l'origine du chien domestique. Par ailleurs, il accumule, comme sur Patrice Lumumba ou le maréchal Ney, une documentation « d'un intérêt inégal<sup>721</sup> » pour reprendre ses propres termes. C'est ainsi qu'un phénomène étrange se met à jour : il est impossible, en consultant les spécialistes de la question, de se faire une idée au moins approchante de la réponse, parce que les avis qu'il rencontre sont diamétralement opposés, et il règne sur ce sujet dérisoire des controverses passionnées entre partisans irréconciliables, des « polémiques véhémentes », dont l'auteur offre une rapide synthèse<sup>722</sup>. Les affrontements sont tels que la question en devient « douloureuse<sup>723</sup> », et l'auteur souligne le manque de mesure des zoologistes. On retrouve donc, avec surprise, sur une question qui somme toute ne paraît pas existentielle<sup>724</sup>, l'intensité des haines idéologiques ou guerrières. Mais surtout, l'accumulation documentaire produit de l'insoluble : à la thèse que le chien que nous connaissons est issu d'un loup domestiqué<sup>725</sup>, s'oppose celle qui veut que ce soient les loups qui aient évolué alors que les hommes, s'organisant en villages, lui offraient de nouvelles

---

<sup>721</sup> *ED*, p. 145.

<sup>722</sup> *CML*, p. 92-93, puis p. 215-216.

<sup>723</sup> *CML*, p. 93.

<sup>724</sup> *CML*, p. 215 : « Tout le monde, à commencer par moi, se fout plus ou moins de l'origine des chiens ».

<sup>725</sup> *CML*, p. 92.

opportunités<sup>726</sup>. Les deux thèses ont l'air parfaitement convaincantes : l'auteur se rallie d'abord à celle de Denis Vigne<sup>727</sup>, chercheur au CNRS et scientifique de terrain, auteurs de plusieurs ouvrages, et à ce titre, parfaitement fiable. Mais quelques pages plus loin, la thèse de Ray Coppinger présente les mêmes traits de fiabilité : argumentation cohérente, observations de terrain, à tel point que le narrateur écrit qu'elle ne peut que « susciter l'enthousiasme du lecteur et entraîner son adhésion<sup>728</sup> ». Le voici passé d'une conviction à l'autre, pris successivement dans le même sortilège : la qualité de la démonstration, qui, dans le cas de celle de Coppinger, présente la capacité de « ruiner les arguments de ses adversaires<sup>729</sup> ». Une autre controverse double celle-ci : celle de savoir si le morphotype des chiens féraux est un retour à une hypothétique race d'origine, controverse exposée, citations à l'appui<sup>730</sup>. La confrontation documentaire permet d'ouvrir le gouffre : ce n'est que « provisoirement » que l'avis de Jean-Denis Vigne met fin aux hésitations du narrateur. La reconstruction scientifique elle-même dissout la réalité à laquelle elle s'attaque, et accentue l'improbabilité de l'enquête, en défaisant la consistance de son sujet.

Dans d'autres enquêtes, le narrateur s'attache à défaire l'assurance trompeuse des apparences, à l'occasion d'un salon de l'industrie de l'armement, dans les Émirats Arabes Unis<sup>731</sup>, ou d'un séjour au Liban, où il cherche à déterminer la responsabilité du Hezbollah dans une énième guerre ; dans ce cas, des connaissances effectives, fiables, viennent grignoter le tissu lisse du discours officiel. On est alors dans une démarche de dévoilement qui fait apparaître la mauvaise foi des uns et des autres. Dans le processus observé dans *Un chien mort après lui*, la façon dont se construit le rapport au réel dans le discours est plus dissolvant encore puisqu'on se demande si la question sur laquelle s'affrontent les scientifiques a une réalité. Ce que la confrontation documentaire met à nu, c'est la pertinence de la question même. Cette dissolution du parti pris peut prendre d'autres formes : dans *L'Explosion de la durite*, on assiste à la décomposition progressive du projet conçu par le narrateur et son ami Foudron : livrer à la famille de ce dernier une voiture – l'Audi – qui pourra être utilisée comme taxi, et permettra une amélioration de l'ordinaire. La dissolution intervient à l'occasion du changement d'environnement moral du projet : ressenti comme opérationnel et concret à Paris, il perd sa rationalité au pays de la dawa et des enfants sorciers, où des filles qui ont une formation de juriste apprennent aussi la couture pour être sûres de trouver du travail. Le projet se défait en même temps que la voiture perd pièces et consistance au fur et à mesure du voyage, en même temps que la motivation à demeurer sur place, où personne ne se soucie de réparer le radiateur abîmé de la voiture. *Terminal Frigo*

---

<sup>726</sup> *CML*, p. 216.

<sup>727</sup> *Ibid.*

<sup>728</sup> *CML*, p. 217.

<sup>729</sup> *Ibid.*

<sup>730</sup> *CML*, p. 93

<sup>731</sup> *O*, p.67

approche aussi ces lieux de dissolution de la réalité dans des constructions imaginaires affrontées : le conflit des dockers met aux prises partisans de la négociation, et partisans de la résistance pure et dure aux réformes de 1991. Jamais le narrateur ne prend position, se contentant d'écouter les uns et les autres, dénonciations, invectives, sentiment de trahison, et prenant seulement la mesure, dans les blancs de la conversation – certains refusent de nommer l'adversaire détesté – de la violence de l'affrontement. Copiant et collant dans son texte articles de presse et discours notés des uns et des autres, à la suite de conversations téléphoniques ou d'entretiens, et alors même qu'il retrouve ici le contexte militant de gauche, le narrateur ne montre du conflit que le souvenir commun d'une haine sans merci, mais dont la motivation s'est dissoute. Parfois, c'est l'opinion timide du narrateur qui se défait, mise à l'épreuve de ce qu'il voit du réel : observant les migrants de Calais, le narrateur, qui se dit opposé à toute idée de libre circulation, souhaite pourtant voir aboutir le projet de ceux qu'il croise.

### 2.1.5.3. Emmanuel Carrère : menaces sur la motivation

Les dernières lignes du *Royaume* semblent proposer une sortie à un long enfer décrit depuis *Je suis vivant et vous êtes morts*, continué avec *L'Adversaire* et les autres récits d'enquête biographique : au-delà du vide introduit par le phénomène de l'*antilogos*, les récits d'Emmanuel Carrère sont conduits par la peur de voir une réalité qui paraît « chaude et vivante » se métamorphoser en son contraire, un monde-tombe, comme si la mort était la réalité de la vie. La description de la fête de l'école de Rosier permet d'identifier un monde où les apparences les plus rassurantes sont en réalité rongées de l'intérieur. La mort, l'enfermement, deviennent alors « la vérité ultime<sup>732</sup> ».

Le vertige de l'*antilogos* alimente cette terreur fondamentale, cette difficulté à faire confiance aux apparences de la vie. On peut en observer des variations terrifiantes dans *Un roman russe* : la nouvelle publiée dans le quotidien *Le Monde*, « L'usage du *Monde* », en offre un bon exemple. D'abord conçue pour exalter l'amour entre sa maîtresse et lui, écrite dans l'euphorie de la toute-puissance, la publication de la nouvelle amène au contraire d'« affreux ravages<sup>733</sup> ». La vie familiale créée par Jean-Claude Romand est à la fois réelle, car l'amour que ce père porte à son épouse et ses enfants est authentique, et pourrie, du fait du projet meurtrier qui seul permettra, du point de vue du faux médecin, que sa famille n'apprenne jamais son mensonge. Il est difficile d'aborder le personnage de Limonov dans la nuance : ou il est un double de Vladimir Poutine, car il témoigne du même cynisme singeant la démocratie pour parvenir à ses fins, ou il se situe du côté d'Anna Politkovskaïa, l'icône. Comme chez Thierry Beinstingel ou Jean Rolin, les visions

---

<sup>732</sup> Allusion à *La Vérité avant dernière*, roman de Philip K. Dick : une communauté qui vit sous terre à la suite d'une catastrophe écologique apprend que finalement l'écosystème s'est restauré, mais que ceux qui vivent en surface la maintient dans l'illusion pour profiter seule de ce nouvel habitat.

<sup>733</sup> *RR*, pp. 15-16.



contraires dissolvent le réel, le rendent insaisissable. Mais si les deux auteurs déjà cités parviennent à s'installer dans un entre-deux perplexe, une zone d'incertitude où ne demeure comme possibilité d'action concrète que l'errance perplexe, cette zone n'existe guère chez Carrère, du moins jusqu'au *Royaume* : les deux mondes en concurrence s'écrasent l'un l'autre. Le rêve du Transsibérien, transcrit dans *Un roman russe*, traduit bien la façon dont la « réalité ultime » rend inconsistante et illusoire toute vie antérieure : pour le voyageur séquestré par les paysans hilares, comme pour l'enfant paralysé évoqué dans *Le Royaume*<sup>734</sup>, le présent de l'enfermement annule la valeur existentielle vivante du passé. Quand la mort envahit le monde de la vie, c'est une victoire absolue qui laisse le prisonnier terrifié dans un face-à-face sans rémission avec la vision de sa propre mort. On conçoit quel remède apporte le mythe chrétien, relaté sous forme de récit de science-fiction au début du *Royaume*, puisque ce sont les morts-vivants – les ressuscités – qui font cesser l'enchantement maléfique. La fin du *Royaume* décrit une sorte de monde de la vie renforcé ontologiquement : le *Royaume*, ce n'est que cela, mais c'est pleinement cela. Miraculeusement, si l'on ose dire, l'écriture de l'excipit est enfin une écriture qui sait se tenir à la limite entre deux mondes, l'agnosticisme et la foi, chacun des deux étant éclairé par l'autre, sans s'annuler. C'est aussi de cet art de savoir se tenir à la limite que parle Emmanuel Carrère dans un article paru dans *Le Monde* au sujet de l'ouvrage d'un ami souvent nommé : Hervé Clerc<sup>735</sup>. L'écrivain, s'il ne se dit plus croyant, affirme en effet se tenir au bord de la foi, examinant avec intérêt ceux qui croient, détaillant avec curiosité leur cheminement spirituel, leur univers perceptif, sans basculer lui-même dans l'univers de la croyance, qui change tout, et fait basculer de la discrète « face nord », où se posent dans l'ombre et le tâtonnement les vraies questions sans réponses, à la face sud, qui, selon les circonstances, désigne le dieu clair et familier de la vie de tous les jours, ou un dieu hégémonique qui prétend régner sans partage.

---

<sup>734</sup> Rappelons que cette histoire est aussi dans la biographie consacrée par Emmanuel Carrère à Philip K. Dick, *Je suis vivant et vous êtes morts*, et dans *La Classe de neige*, avant de trouver finalement sa place, et peut-être sa véritable origine, dans *Le Royaume*, où le narrateur confesse le bouleversement qu'elle a provoqué, pp. 117-118.

<sup>735</sup> Hervé Clerc, *Dieu par sa face nord*, Paris, Albin Michel, 2016. L'article est « L'ascension d'Hervé Clerc », et publié dans *Le Monde* du 23 mars 2016. Pour présenter l'essai de son ami, Emmanuel Carrère explique que l'auteur réfléchit à ce que recouvre la notion de Dieu, à quelle quête de sens répond la croyance, et ce dans toutes les religions. L'auteur ne se pose pas en croyant, mais en personne intéressée et même fascinée par la question de la foi : c'est pourquoi nous parlons d'une écriture « à la limite », entre désir de comprendre ce phénomène mystérieux et refus de basculer lui-même dans un monde autre, ce qui, pour lui, revient à une rupture ontologique : c'est passer de l'état de mortalité à celui d'immortalité. Ce faisant, on peut, en confrontant avec l'analyse que mène Dominique Rabaté dans « Passages à la limite. Roman et romanesque chez Emmanuel Carrère », noter l'évolution de ce motif ou de cette image du « passage de la limite » : alors que les personnages d'Emmanuel Carrère analysés par Dominique Rabaté dans un article qui date de 2008 (il est paru dans la revue *Marges critiques* n° 12, *op. cit.*) sont tentés tout à la fois par la transgression et le « désir de disparaître », l'attitude qu'analyse Emmanuel Carrère chez Hervé Clair est précisément celle d'un penseur qui se tient en équilibre sur ce seuil ténu. C'est aussi la sienne à la fin du *Royaume*, qui s'achève par « Je ne sais pas ». On peut proposer une lecture de l'œuvre d'Emmanuel Carrère comme une progressive stabilisation du « soi » « à la limite », entre fascination pour la disparition de soi en l'autre, et ancrage dans le fond inaliénable de l'identité propre. La pratique de la dérive méditative, à la fois centrifuge et centripète, comme nous allons voir, est un mode d'écriture qui à la fois permet de tenir à soi, et d'explorer le « dehors ».

Ce n'est donc pas exclusivement le collage documentaire qui fait surgir l'impossibilité de la synthèse entre deux visions opposées d'une question, c'est une simple variation de point de vue. Toutefois, la confrontation des points de vue inverses peut se faire par la transcription d'argumentaires opposés, ce que l'on peut observer dans *L'Adversaire*, ou dans *Limonov*, où ce sont les discours affrontés qui créent un phénomène d'*antilogos*. Dans *L'Adversaire*, sont transcrites les opinions par exemple d'une journaliste scandalisée par le personnage de chrétien que se compose désormais Jean-Claude Romand : elle estime qu'une fois de plus, il fuit la réalité du crime. Mais face à cette journaliste en colère, on a les visiteurs de prison, qui ne font aucune difficulté, à la grande stupeur du narrateur, pour croire à l'authenticité de cette foi. L'affrontement des jugements rend manifeste l'impossibilité de saisir la vérité psychique de Jean-Claude Romand. Le personnage de Limonov est presque aussi insaisissable, et ce sont aussi des points de vue incompatibles, qui motivent l'écriture de l'enquête : le Prologue, rappelons-le, fait état de témoignages contradictoires sur le leader politique *nasbol*. C'est parmi les parents des victimes du théâtre de la Doubrovka que le narrateur aperçoit d'abord Limonov. Seulement, dans l'exemplaire d'*Anatomie du héros* que le narrateur tient à la main, on voit Limonov aux côtés d'Arkan, Jirinovski, Jean Marie Le Pen ou Bob Denard<sup>736</sup>. Le journaliste anglais désabusé à ses côtés ricane qu'une fois au pouvoir Limonov fera fusiller ses anciens amis démocrates. La dissolution atteint par contamination le personnage de Kasparov, leader des démocrates : d'abord comparé à Lech Walesa sous l'influence de l'enthousiasme démocratique éprouvé par le narrateur, il est rapproché de François Bayrou un peu plus loin, par dérision. Ainsi s'ouvre l'énigme, creusée et sans cesse intensifiée par des hypothèses contraires. Si l'on pense que la fin d'un récit apporte son sens, l'hésitation finale entre des conclusions opposées, celle de l'auteur, celle du personnage, la conclusion violemment dépréciative apportée par la réponse émise par Limonov (« Une vie de merde ») et la conclusion stimulante d'un point de vue scénaristique recherchée par l'écrivain avec l'aide de son fils, traduit l'impossibilité de conclure la recherche.

Il reste à faire observer que ces mécanismes de décomposition du réel fonctionnent avec une telle efficacité que c'est parfois la légitimité même des choix de vie opérés par le narrateur qui s'effondre, pulvérisée par l'antithèse qu'incarne un *alter ego* comme Limonov, ce qui nous ramène à la problématique du rapport à autrui : Emmanuel d'un côté, Édouard de l'autre apporteraient des réponses – des thèses – inverses à la question posée par exemple par Dominique Rabaté dans *Le roman et le sens de la vie*: qu'est-ce qu'une bonne vie ?<sup>737</sup> Le narrateur serait un nouvel Ivan Ilytch, consterné par son conformisme, et honteux devant la singularité d'Édouard.

<sup>736</sup> *L.*, p. 27 : « ... et quelques autres humanistes », plaisante le narrateur.

<sup>737</sup> Dans *Le Roman et le sens de la vie*, *op. cit.*, Dominique Rabaté propose une analyse de la nouvelle de Léon Tolstoï, *La Mort d'Ivan Ilytch*, en particulier pp. 58-61. Comme le personnage d'Ivan Ilytch à la fin de sa vie, le narrateur de Limonov craint avant tout la banalité, et doit se réconcilier avec l'irréductible singularité de sa propre vie,

## Conclusion.

Les efforts maximalistes de consignation du réel, par la description, le collage documentaire, la notation de scènes muettes ou parlées, tous mus par l'étonnement et la curiosité, dans l'émerveillement ou l'inquiétude, aboutissent donc paradoxalement à un risque de dissolution face aux apories de la lecture et de la synthèse. Car ces réflexes cognitifs sont par nature inflationnistes : ils encouragent à porter plus loin et ailleurs l'effort d'observation, sitôt qu'un lieu ou un sujet semble épuisé, et à collecter toujours plus. Néanmoins, le récit du motif improbable ne se définit pas uniquement par cette boulimie : il sait faire des pauses méditatives, se concentrer sur l'un des lieux ou des objets que son attention veille à distinguer, et chercher à lire le réel, pour en identifier le potentiel symbolique, poétique et romanesque. Déjà la description encourageait à ces arrêts contemplatifs, où demeurait encore l'activité cognitive de la prise de notes mentale nécessaire pour structurer la vision. Nous avons pu observer comment chez Thierry Beinstingel l'espace comprend des portes vers la mémoire et la narration, ou obéit à sa propension à devenir « décryptive<sup>738</sup> », comme chez Jean Rolin. Le document, usuel ou littéraire, suscite le commentaire ou la fiction romanesque, voire l'expansion poétique. La faculté à étonner que présente autrui en ses initiatives ou ses attitudes inattendues oblige, dès le stade du compte-rendu, à rechercher l'origine de l'étonnement et à partir en réflexion, en quittant dès lors le strict relevé. Nous allons à présent attirer l'attention sur ces moments de pauses délibérées où le narrateur, en toute conscience, délaisse la progression du récit, et prend la tangente : il en résulte pour le lecteur une irrésistible impression de digression, d'affranchissement ou de détachement par rapport à un hypothétique fil directeur<sup>739</sup> mais qui précisément parce qu'il manifeste ses potentialités de dérive, rend explicite ses liens avec son sujet : c'est une sorte d'effet vectoriel que l'on identifie alors, où l'on peut ressentir à la fois un éloignement, et un rattachement, puisque cet éloignement ne se fait jamais sans *lien*. Paul Ricœur ou Ross Chambers identifient ce mode de progression comme essentiellement métaphorique, au sens étymologique de transport<sup>740</sup>.

C'est à explorer et exposer les potentialités expansives et créatives de ce lien vectoriel que nous allons nous attacher à présent.

---

même si de nombreux « choix » ont été inspirés par le conformisme social. Ce qui domine, c'est l'idée – et la crainte – que certaines vies auraient plus de valeur que d'autres. Cette hypothèse que l'on pourrait évaluer une vie renvoie au critère possible de la distinction, par exemple par la réussite, dans quelque domaine que ce soit, et à son redoutable corollaire, l'éventualité d'être un « inutile au monde », pour reprendre l'expression de Robert Castel (voir note 670, p. 199). C'est aussi cette question que pose Emmanuel Carrère à travers l'obsession de la comparaison, et qu'il tente de désamorcer en mettant en évidence son caractère mortifère, à travers l'expérience de l'entretien avec Werner Herzog.

<sup>738</sup>Nous rappelons que Philippe Hamon utilise ce néologisme dans *Du descriptif*, *op. cit.*, p. 61.

<sup>739</sup>Randa Sabry (*Stratégies discursives : digressions, transitions, suspens*, *op. cit.*) rappelle le caractère présupposé mais implicite entre lecteur et auteur de ce fil directeur, p. 9.

<sup>740</sup>Voir note 54, p. 20.

## 2.2. Dérive.

### *Prose narrative, prose pensive.*

Mue par l'étonnement, la collecte documentaire impulse une dérive réflexive. Dans ces moments de pause narrative, la narrativité déjà affaiblie du récit d'enquête est encore neutralisée. La progression est complètement transférée du terrain événementiel de l'enchaînement d'actions vers le déploiement dans le temps linéaire de la pensée, autrement dit, nous passons de la prose narrative à la prose réflexive : l'enquête met en tension narration et essai.

Affaiblie, la narration est présente. D'abord, les récits du motif improbable racontent une enquête menée par un narrateur homodiégétique ou un narrateur personnage qui en réalité est souvent une figure de l'auteur : la notion de « Je-Origine » permet une synthèse, en évacuant la question de la référence au profit de la fonction énonciative. Dans ce modèle faiblement romanesque, les narrateurs, à l'intérieur de ce cadre narratif, ajoutent nombre de micro-histoires, qui se succèdent les unes aux autres, ou sont enchâssées dans l'histoire de leur personnage principal, quand il y en a un. La narration structure nos récits de façon à la fois dominante et dispersée. Mais du fait de l'élection du motif qui est en fait adossé à une question d'ordre culturel au sens large et implique personnellement le narrateur<sup>741</sup>, d'une part, et d'autre part du fait de l'apparition régulière de larges pauses réflexives relevant de l'essai-méditation<sup>742</sup> au sens que Marc Angenot donne à ce terme, ils manifestent aussi leur propension à penser, ce que nous avons déjà vu dans les pages précédentes : ils pensent en s'écrivant, dans et par l'écriture. Pour reprendre les termes d'Hugo Friedrich au sujet de Montaigne<sup>743</sup>, « l'essai ne figure pas un résultat enregistré, mais un processus qui s'écrit, exactement comme la pensée qui parvient à l'épanouissement spontané en s'écrivant<sup>744</sup> ». Et, narratifs ou réflexifs, ils adoptent ce double mouvement qu'observent Pierre Glaudes et Jean-François Louette dans *L'Essai* : à la fois la recherche

---

<sup>741</sup> Dans son analyse des théories de l'essai, Irène Langlet (*L'Abeille et la Balance*, *op. cit.*, p. 235) constate que nombre de théoriciens font de ces critères l'un des traits permettant d'identifier l'essai comme genre, l'un des textes « fondateurs » étant celui de Georg Lukács, « Nature et forme de l'essai », *Études littéraires* n° 51, 1972. Le texte est repris dans l'anthologie établie par François Dumont, *Approches de l'essai*, Québec, éditions Nota Bene, coll. Visées critiques, 2003, pp. 15-48.

<sup>742</sup> Marc Angenot oppose « l'essai-méditation » à « l'essai-diagnostic » dans *La parole pamphlétaire. Typologie des discours modernes*, *op. cit.*, p. 47

<sup>743</sup> Hugo Friedrich, *Montaigne*, trad. de l'allemand par Robert Rovini, Paris, Gallimard, 1968.

<sup>744</sup> Irène Langlet, *L'Abeille et la Balance*, *op. cit.*, p. 171.

prospective d'une conclusion, et une propension à s'attarder ou à creuser une question isolée avant de revenir à l'ensemble, phénomène que Pierre Glaudes et Jean-François Louette nomment « déconduction<sup>745</sup> ». Proches de la prose essayistique, et la pratiquant à l'occasion, les récits de notre corpus ne se conçoivent surtout pas comme illustration d'une pensée déjà constituée, ce qui les ramènerait à la catégorie de l'apologue, de l'exemplum, ou du roman à thèse, modèles autoritaires qui ne laissent peu de place aux hésitations ou aux hypothèses.

Le mot « dérive » qui donne son titre à ce volet de notre analyse, sert, en maint ouvrage, à décrire l'esthétique et le mode de progression propre à l'essai. L'une des premières occurrences du mot pour décrire l'essai paraît se situer chez Theodor Adorno, qui, selon une formule bien connue, qualifie l'essai de « méthodiquement non méthodique<sup>746</sup> », car dans ce mode de réflexion, la pensée « dérive », c'est-à-dire accepte de suivre les associations d'idées et les analogies que lui conseille l'intuition, et progresse vers une hypothèse. On reconnaît là les liens que fait l'imagination entre les choses pour passer de l'une à l'autre en une apparente digression. Irène Langlet cite Roland Barthes qui dans *Leçon* professe n'avoir écrit que des essais, et utilise aussi cette image : « c'est précisément ce que Barthes appelle le déplacement, la dérive, dont il fait le cœur de l'écriture de l'essai<sup>747</sup> », note-t-elle. Le numéro d'*Études littéraires* consacré à ce sujet s'intitule justement *Dérives de l'essai*<sup>748</sup> et dans la préface, René Audet mentionne la dérive comme « la dynamique souterraine de l'essai, où l'on peut considérer les mouvements propres au procès de la pensée<sup>749</sup> ».

Ce n'est pas là la seule caractéristique que les récits du motif improbable ont en commun avec l'essai. D'abord, l'essai est intensément subjectif. Marielle Macé le qualifie d'ailleurs de « subjectivité sans récit<sup>750</sup> ». Si Marc Angenot oppose l'essai « diagnostic », plus rationnel et construit, et l'essai « méditation », plus subjectif et singulier<sup>751</sup>, Graham Good sort le premier « l'essai-diagnostic », ou « traité », du champ de l'essai. Pour lui, « the essay is the voice of the

---

<sup>745</sup> Pierre Glaudes et Jean-François Louette, *L'Essai*, *op. cit.* Les auteurs réfléchissent à ce moment sur la nature spécifique de la prose essayistique et ce qu'ils appellent la « déconduction », qui allie, semble-t-il, « la déduction de la prose argumentative, ou l'accompagnement conclusif, à la dérivation des connexités surprenantes, voire à la dérive de l'imprévisible, et enfin à la stratégie des retours inattendus », p. 19.

<sup>746</sup> Theodor Adorno, « L'essai comme forme », *Notes sur la littérature*, trad. de l'allemand par Sybille Muller, Flammarion, 1984 [1958], pp. 5-29, texte repris dans l'anthologie établie par François Dumont, *Approches de l'essai*, *op. cit.*, pp. 49-84.

<sup>747</sup> Irène Langlet, *Les théories de l'essai littéraire dans la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle*, *op. cit.*, p. 142.

<sup>748</sup> René Audet (dir.) *Études Littéraires. Dérives de l'essai*, vol. 37, n°1, Université de Laval, automne 2005.

<sup>749</sup> *Ibid.*, préface, p. 8. On peut aussi mentionner Pierre Glaudes et Jean-François Louette dans *L'Essai*, et Marc Angenot (*La parole pamphlétaire*, *op. cit.*) pour qui l'essai est « la mise en dérive d'une pensée », dans l'essai-méditation.

<sup>750</sup> Marielle Macé, entrée « Essai », dans Françoise Simonet-Tenant *et al.*, *Dictionnaire de l'autobiographie. Écritures de soi de langue française*, Paris, Honoré Champion, 2017, p. 314.

<sup>751</sup> Irène Langlet cite aussi à ce sujet Theodor Fraser, qui oppose « formal essay » et « familiar essay » et Max Bense, dans « L'essai et sa prose » (trad. de l'allemand par Pierre Rusch, *Trafic*, n° 20, 1996, pp. 134-142. [Über den Essay und seine Prosa », *Merkur*, n° 3, 1947, 2<sup>e</sup> cahier, pp. 414-424]), qui oppose « feingeistiges Essay » à « schöngestiges Essay », p. 120.

individual<sup>752</sup> » et l'effacement de la voix énonciative est incompatible avec l'esthétique de ce genre. D'autres auteurs – Theodor Adorno, Jean-Marcel Paquette<sup>753</sup>, Pierre Glaudes et Jean-François Louette – signalent que des essais (de Camus et Péguy, entre autres) ont pu être lus comme des textes poétiques pour cette raison et attirent l'attention sur le lyrisme qui semble migrer de la poésie vers ce genre perplexe ou enthymématique. Ensuite, l'essai, selon la formule montanienne infiniment reprise, procède « à saut et à gambades », par « allongements<sup>754</sup> » : c'est « la méthode non méthodique » d'Adorno, déjà signalée, qui vaut à l'essai de se définir comme refusant toute norme esthétique et d'incarner une écriture en rébellion contre l'ordre, quand bien même, rappelle Irène Langlet, il construit sa rhétorique propre en retrouvant l'unité du langage et de la pensée<sup>755</sup> : une telle perspective cadre tout-à-fait avec une réflexion qui se construit explicitement, dans nos récits, contre un ordre linguistique autoritaire. Dernier trait intéressant : avec l'essai, les récits du corpus partagent encore la propension à diriger principalement leur méditation vers des faits de culture, entendus au sens très large tel que le définit Jean-Marcel Paquette, pour qui tout objet est culturel « dès lors qu'il est observé<sup>756</sup> ». Theodor Adorno déjà soulignait à quel point la culture est centrale dans la réflexion tentée ou menée par l'essai<sup>757</sup>, qui approche de façon critique les certitudes inhérentes à la culture dominante, les dévoile : « la non-vérité mobilise la vérité de l'essai<sup>758</sup> ». Cette approche critique de la culture et de ses présupposés anthropologiques est bien entendu à l'œuvre dans nos récits, à travers l'entreprise, le territoire, la biographie.

Mais l'essai se révèle aussi, caractéristique qui va retenir notre attention maintenant, en tension avec la narration. Il nous faut revenir ici au titre de Gilles Philippe, *Récits de la pensée*. Gilles Philippe entendait par « récits de la pensée » ces moments du texte romanesque où le récit, cessant d'être narratif, communique au lecteur, lors de « digressions doctrinales », les clés pour

<sup>752</sup> Graham Good, préface à *l'Encyclopaedia of the Essay*, edited by Tracy Chevalier, Fitzroy Dearborn Publishers London and Chicago, 1997, p. xxi.

<sup>753</sup> Cité par Irène Langlet dans sa thèse *Les théories de l'essai dans la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle*, op. cit., p. 67 et suivantes.

<sup>754</sup> Pierre Glaudes et Jean-François Louette, *L'Essai*, op. cit., p. 127.

<sup>755</sup> Irène Langlet, *ibid.* Suivant Michel Beaujour dans sa troisième partie, elle postule que l'essai réunifie ce que l'âge classique a disjoint à la suite de l'usage de l'imprimerie : la rhétorique et la pensée. En effet, l'imprimerie a rendu inutiles les fonctions mémorielles de la rhétorique et a vidé d'une partie de leur sens les figures du discours, p. 162.

<sup>756</sup> Jean-Marcel Paquette, « Formes et fonctions de l'essai dans la littérature espagnole », dans *Études littéraires*, *L'essai*, vol. 5, n° 1, avril 1972, repris dans François Dumont, *Approches de l'essai*, op. cit., pp. 85-103. Jean-Marcel Paquette note qu'en Espagne, c'est à un moment de mutation culturelle que fleurit l'essai, chez des individus qui cherchent leurs marques par rapport à ces mutations, cherchant à se situer par rapport aux attentes anthropologiques d'une nouvelle époque. Faut-il préciser que cette donnée convient parfaitement au contexte d'écriture de nos récits ?

<sup>757</sup> Ce domaine d'investigation particulier à l'essai a été approfondi par Theodor Adorno dans « L'essai comme forme », dans François Dumont, *Approches de l'essai*, op. cit., pp. 78-79. Dans la même anthologie, Jean-Marcel Paquette, dans « Forces et fonctions de l'essai », ainsi que Jean Terrasse et André Belleau examinent une hypothèse similaire.

<sup>758</sup> Theodor Adorno, *ibid.*, p. 79.

comprendre la « visée parabolique<sup>759</sup> » de la narration. Or, un tel dispositif ne peut avoir lieu que dans un récit qui entend guider fortement le lecteur, ce qui nous amène aux parages des romans à thèse analysés par Susan R. Suleiman<sup>760</sup>. Rien d'aussi autoritaire dans nos récits, et tout en empruntant à Gilles Philippe son titre, nous entendrons plutôt par « récits de la pensée » des passages où la pensée progresse vers elle-même et laissant voir les étapes de son élaboration, se raconte en quelque sorte, et même crée une sorte de tension narrative. Cela peut être rapproché de la façon dont Pierre Glaudes et Jean-François Louette rapportent la pensée de Max Bense sur la prose de l'essai, entendue comme prose non pas narrative, mais réflexive :

L'Essai relève encore de la prose (au sens indiqué) dans la mesure où il « éclaire et anime » les objets qu'il veut identifier et où il « subodore une vérité », même si c'est « sans la posséder encore » ; mais la prose dont il use n'est pas déductive : un processus d'expérimentation intellectuelle y remplace la vision d'ensemble qu'offrirait un traité : prose « kryptorotionnelle », donc, où la raison se voile ; de plus cette prose essayiste n'est pas purement abstraite, mais volontiers métaphorique, toujours semée d'images et de ces belles formules, qui sont comme la semence même de l'essai offerte au lecteur ; prose « non transparente » (comme la théorie pure, ou le traité) , mais qui se montre comme « densité linguistique », comme « corps verbal » aussi bien que comme processus d'intellection.<sup>761</sup>

Bien que ces propos s'appliquent à de la prose essayistique, ils identifient une progression, un « processus », une volonté d' « identifier » une « vérité », placée imaginativement comme en avant du texte, qui va donc « de l'avant », pour reprendre l'expression utilisée par Jean Rolin après l'image de la femme au tchador, image qui décrivait une attitude, et que nous utilisons ici pour la prose réflexive. L'autre élément important est la métaphore et toutes les stratégies de figuration : elle est dans le texte un élément énergétique de « transport<sup>762</sup> » de la pensée.

Mais la narration peut aussi s'entendre au sens propre. Irène Langlet qui dans sa thèse confronte les différentes théories de l'essai, dresse le bilan des études consacrées à la narrativité dans l'essai<sup>763</sup> : Graham Good par exemple<sup>764</sup> estime que le développement narratif du roman

<sup>759</sup> Gilles Philippe, *Récits de la pensée. Études sur le roman et l'essai*, op. cit., p. 20. C'est essentiellement ce rôle que Gilles Philippe paraît identifier lorsqu'il se demande en quoi le roman peut être argumentatif, en préface à cet ouvrage. Il recense en introduction p. 15 les modes d'inclusion de l'argumentatif dans le roman, rejoignant quelques propositions de Susan R. Suleiman, et ajoute la « scène épiphanique », en établissant qu'une glose explicative est nécessaire néanmoins pour en comprendre le sens.

<sup>760</sup> Susan R. Suleiman, *Le roman à thèse ou l'autorité fictive*, op. cit., 1983

<sup>761</sup> Pierre Glaudes et Jean-François Louette, *L'essai*, op. cit., p. 20. Max Bense : art. cité.

<sup>762</sup> La remarque de Michel de Certeau page 171 de *L'invention du quotidien*, (op. cit.) sur le sens du mot « métaphore » en grec moderne, où *metaphorai* désigne l'autobus, est reprise et méditée par Ross Chambers, qui en fait un principe de la « loiterature » : la métaphore est agent d'exploration mais aussi de cohérence. *Loiterature*, op. cit., pp. 14-15. Paul Riceur dans *La métaphore vive* (Paris, éditions du Seuil, coll. Points Essais, 1975) en établit la propriété heuristique, dans l'étude « Métaphore et référence », p. 273-321. Pascal Quignard, dans les premières lignes de *Rhétorique spéculative*, concentre dans sa prose poétique toutes les propriétés et vertus de l'image, parmi lesquelles celle d'activer des liens : « l'art des images [...] parvient à désassocier la convention dans chaque langue et permet de réassocier le langage au fond de la nature », déclare-t-il avant d'insister sur la « ligature » des images entre elles, l'« *energeia* » qui mène de l'une à l'autre, et enfin le lien : « le lien, tel est le *logos*, le langage ». Pascal Quignard, *Rhétorique spéculative*, éd. Calmann Lévy, coll. Folio, 1995, pp. 13-14.

<sup>763</sup> Irène Langlet, *Les théories de l'essai littéraire dans la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle*, op. cit., chapitre 3, première partie, p. 175.

<sup>764</sup> Graham Good, *The Essay as Art*, 1988 (cité par Irène Langlet, *ibid.*, p. 176.)

picaresque est similaire au développement conceptuel de l'essai. Douglas Hesse consacre une étude à la narrativité de l'essai, au sens où celui-ci est toujours le récit d'une transformation, celle de la pensée de celui qui l'écrit : la dynamique narrative pourrait être alors une représentation de l'effort du texte vers l'idée<sup>765</sup>. René Belleau fait l'étonnante proposition suivante : les idées sont en quelque sorte les personnages de l'essai, qui « dramatise le monde culturel<sup>766</sup> ». Pour lui, les idées sont si vivantes qu'elles polarisent l'esprit de l'essayiste :

Admettons donc qu'il s'agit d'idées érotisées opérant sur l'essayiste à la façon de fantasmes. Elles reviennent, le hantent. Il garde l'idée en lui comme dans une sorte de champ magnétique élémentaire où il sent des circuits s'ébaucher, des possibilités qu'a l'idée de s'orienter, de se connecter à d'autres idées<sup>767</sup>.

Nous retrouvons étrangement un imaginaire de la motivation. Son image des « circuits » reprend notre image du lien, et d'ailleurs aussi celle du « recroisement<sup>768</sup> » que Jean-François Louette et Pierre Glaudes empruntent à Péguy, comme si dans la représentation que les critiques se font de l'essai, dérive et vie s'associaient. L'essai est soutenu par un mouvement d'invention de la pensée comme le récit invente des actions, et Alain Vaillant affirme même qu'« il y a autant d'inventivité fictionnelle dans un essai spéculatif où tout est virtuel ou imaginaire que dans le roman d'aventures le plus débridé<sup>769</sup> ».

Mais nous sommes encore là dans la métaphore. Le lien entre récit et narration, au sens propre cette fois, apparaît nettement chez Marielle Macé. Cette dernière nous semble faire des propositions proches de ce que nous observons comme collaboration entre récit et narration, lorsqu'elle remarque que l'essai tend vers la fiction et la narrativité dans des essais de Paul Valéry et Roger Caillois<sup>770</sup>. Mais dans les textes de ces deux auteurs, elle note que les récits tendent à

---

<sup>765</sup> Douglas Hesse, « Stories as essays, essays as stories. », dans Chris Anderson (dir.), *Literary Nonfiction : Theory, Criticism, Pedagogy*, Carbondale and Edwardsville, Southern Illinois University Press, 1989, cité par Irène Langlet, *Les théories de l'essai dans la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle*, op. cit., p. 178. Douglas Hesse énonce cinq propositions sur la narrativité de l'essai, présentées comme des hypothèses, et adossées à la conviction que le rôle de l'histoire dans l'essai ne se limite pas à l'illustration, mais tend à faire émerger un « point » de compréhension jamais complètement identifié, p. 185.

<sup>766</sup> René Belleau, « Petite essayistique », publication originale dans *Liberté* n° 150, décembre 1983, repris dans François Dumont (dir.), *Approches de l'essai*, op. cit., p. 160. On peut faire le lien avec l'idée de Northrop Frye pour qui l'essai dramatise la relation avec le lecteur. (Northrop Frye, *Anatomie de la critique*, trad. de l'anglais par Guy Durand, Gallimard, coll. Bibliothèque des Sciences Humaines, 1969)

<sup>767</sup> *Ibid.*, p. 161.

<sup>768</sup> Pierre Glaudes et Jean-François Louette, *L'Essai*, op. cit. p. 18.

<sup>769</sup> Alain Vaillant, *L'histoire littéraire*, Paris, Armand Colin, coll. U-Lettres, 2017, p. 377.

<sup>770</sup> Marielle Macé, « Fables pensives. Les effets de fiction dans quelques essais méditatifs », dans Alexandre Gefen et René Audet (dir.), *Frontières de la fiction*, Québec, éditions Nota Bene, et Bordeaux, éditions universitaires de Bordeaux, 2001. « Mon hypothèse sera que le discours réflexif se laisse volontiers transformer, glisser vers la fiction, que c'est même une de ses pentes privilégiées, mais qu'il cherche à maîtriser pragmatiquement ce glissement, résiste à son changement de statut, prévient le basculement que suppose le passage en régime narratif et fictif pleinement pris en charge, fait en sorte par exemple que le lecteur rétablisse derrière chaque mouvement vers la fable une intention de type allégorique, une intention argumentative », p. 320. Dans *Le temps de l'essai. Histoire d'un genre en France au XX<sup>e</sup> siècle*, op. cit., Marielle Macé identifie une tendance similaire dans la deuxième partie de son chapitre 5, « L'Orgueil de la littérature », intitulée « Le Cabinet des lettrés ». Elle y aborde l'essai contemporain et ouvre son propos en affirmant que « l'essai d'aujourd'hui s'est brusquement rapproché de la narration, en particulier du vieux genre de la biographie, cœur probable autour duquel se dispose désormais la prose contemporaine » et elle cite Pascal Quignard, Patrick Mauriès, Pierre Michon. En cela, elle développe le propos de Daniel Madélat (La biographie, op.



concrétiser l'hypothèse en cours en une proposition fictionnelle et figurative. Dans ce cas, la fiction, narrative ou lyrique, est en quelque sorte générée par la réflexion, qui s'achève par elle. Dans *Le temps de l'essai*, décrivant la prose de Gérard Macé, elle développe :

...de la prose libre qui ne sait pas où elle va mais qui va quelque part, la recherche de quelque chose qu'on ignore mais que l'on devine et qui se donnera sur le mode de la révélation, il désigne un *art de l'investigation* par figures, un art de la métaphore que l'on fait durer et que l'on laisse "fermenter" : il s'agit en effet, de suivre un fil, de laisser "glisser les motifs", se former les images et tisser des liens selon des procédés résolument poétiques<sup>771</sup>

« Suivre un fil », un « art de l'investigation » définissent aussi « l'attitude mentale<sup>772</sup> » des auteurs de notre corpus face à la prose qu'ils développent. Thierry Beinstingel affirmait dans un entretien au *Monde* au sujet de son dernier ouvrage *Vie prolongée d'Arthur Rimbaud*<sup>773</sup> que le récit était une alternative – préférable – à l'essai pour « atteindre la vérité d'un homme<sup>774</sup> », certitude déjà exprimée au sujet de *Central*<sup>775</sup>.

Mais dans l'esthétique décrite par Marielle Macé, les essayistes testent leurs hypothèses en lui donnant figure narrative ou métaphorique. Dans nos récits, les narrateurs rencontrent une histoire, qu'ils n'inventent pas mais qu'ils rencontrent dans le réel, et tentent de la penser : c'est ainsi que narration et pensée collaborent. Si la narration domine dans des récits que Thierry Beinstingel appelle « romans », ainsi que dans les autres récits du corpus, on trouve des pauses réflexives où la narration cesse pour laisser place au questionnement. Pour cela, toutes les modalités du récit qui pense pourront être mobilisées : cheminement de la pensée « sous un crâne », digressions méditatives, enchaînements d'histoires exemplifiant une idée à mettre à jour ou apologue autonome dont le potentiel méditatif reste implicite. Par cette « méthode » (ou anti-méthode...), analogie, glissement, poursuite du motif, ils avancent vers la pensée par la narration et réfléchissent de façon presque parabolique, en racontant, voire en multipliant les modes narratifs et énonciatifs. Il s'agit d'une narration chercheuse, qui raconte pour trouver et comprendre, la souffrance au travail, sa place dans l'ordre social, le succès électoral d'un parti nationaliste, ce que peut symboliser une horde de chiens ou une star populaire, ou encore ce que signifie un fait divers ou une carrière politique ambiguë. Par l'élection d'un motif, les récits du motif improbable empruntent à l'essai son effort spécifique : ils se donnent un programme de recherche et de réflexion, qu'ils présentent comme aléatoire, si bien qu'ils tendraient à illustrer les thèses extrêmes sur le « quatrième genre » : l'essai serait narratif ; les hésitations et ruptures de la

---

cit.), qui avançait aussi, dans son travail sur la biographie, que le roman y entre en tension avec l'essai, l'essai venant régulièrement « perturber » la narration, p. 170.

<sup>771</sup> *Ibid.*, p. 307

<sup>772</sup> Nous reprenons l'expression à Irène Langlet, qui en fait un sous-titre à la première partie de sa thèse, *Les théories de l'essai dans la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle*, op. cit., intitulée « L'essayisme », comme si, avant de se concrétiser en écriture, l'essai était une posture mentale.

<sup>773</sup> Thierry Beinstingel, *Vie prolongée d'Arthur Rimbaud*, op. cit.

<sup>774</sup> Vincent Roy, « Rimbaud, tel qu'en un autre », art. cité.

<sup>775</sup> Voir note 416, p. 128, entretien avec Gilles Bertin pour *Écrire Aujourd'hui*, art. cité.

pensée en seraient les péripéties et les idées des personnages . Nous ne pouvons évidemment retenir cette hypothèse, ne serait-ce que parce que l'esthétique propre à nos récits repose justement sur la confrontation et la collaboration particulière qu'ils instaurent entre prose narrative et prose réflexive, hypothèses fictionnelles et propositions sur le réel<sup>776</sup>. Par contre, les liens qu'ils tissent entre narration et pensée les apparentent aux récit de l'extrême contemporanéité telles que les définissent Pascal Riendeau et Barbara Havercroft<sup>777</sup> : leur quête du réel passent par l'émission d'hypothèses, d'idées, qui ne sont jamais confirmées et qui demeurent comme flottantes, mais sont en même temps extrêmement attachées à l'événement ou à l'état qui les provoquent, sans prétendre édicter des thèses ambitieuses ou des lois universelles, mais toujours fiévreuses ou pressantes. Cette recherche de compréhension se traduit parfois par l'impuissance, comme, dans *Terminal Frigo*, pour le narrateur désarmé devant le vandalisme forcené, ou, dans *Central*, pour le narrateur qui cherche les « lois » qui régissent le temps, et en particulier le principe de création-destruction.

Comment penser en racontant ? Pour Pierre Vinclair, auteur de *De l'épopée et du roman. Essai d'énergétique comparée*, un récit, épopée ou roman, est un dispositif, une machine, qui propose au lecteur de dégager une pensée à partir du texte narratif qui lui est proposé, et des « inputs » qu'il contient. Pierre Vinclair reprend à Jean-Marie Schaeffer<sup>778</sup> l'idée d'« effort » du texte et propose en conséquence une « analyse énergétique » : quel mode de pensée le récit propose-t-il et comment fonctionne-t-il ? Peu « romanesques<sup>779</sup> » au sens où le propose Michel Murat, et encore moins épiques<sup>780</sup>, les récits de notre corpus mettent en place une « machine » particulière, que manifeste leur tension vers l'essai. Romans, ou récits déguisés en romans, ils n'usent pas non plus des inserts argumentatifs repérés par Gilles Philippe<sup>781</sup>, ce qui n'aurait de sens que dans des récits qui savent déjà quelle vérité ils veulent illustrer. Pourtant, des pauses réflexives apparaissent régulièrement, qui confirment leur hybridité essayistique. Mais elles sont appuyées sur la narration, dont elles partent, ou qu'elles convoquent pour continuer leur avancée pensive.

<sup>776</sup> Robert Champigny, *Pour une esthétique de l'essai. Analyses critiques (Breton, Sartre, Robbe-Grillet)*, Paris, Lettres Modernes Minard, « Situation 15 », 1967. Dans sa conclusion, Robert Champigny s'interroge sur les rapports spécifiques à la vérité et à la réalité que peuvent entretenir le roman et l'essai. L'essai formule des proposition cognitives vérifiables, rappelle-t-il, ce qui n'est évidemment pas le cas du roman, qui met en œuvre une ontologie spécifique, pp. 108-109.

<sup>777</sup> Barbara Havercroft, Pascal Michelucci et Pascal Riendeau, *Le roman français de l'extrême contemporain. Écritures, engagements, énonciation*, Québec, éditions Nota Bene, 2010, p. 9 et 14.

<sup>778</sup> Pierre Vinclair, *De l'épopée et du roman. Essai d'énergétique comparée*, op. cit. L'auteur cite p. 13 Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, éditions du Seuil, coll. Poétique, 1989.

<sup>779</sup> Michel Murat, préface à *Le romanesque*, op. cit. Nous renvoyons à la différenciation que propose Michel Murat entre le roman et le romanesque.

<sup>780</sup> Nous prenons l'adjectif au sens « français », lequel renvoie à l'esthétique propre à l'épopée, différenciée du roman, et non anglo-saxon, où l'épique renvoie à la narration romanesque, comme chez Northrop Frye (*Anatomie de la critique*, op. cit.) ou au sens où l'emploie Irène Langlet dans *Les théories de l'essai littéraire dans la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle*, op. cit., qui inclut dans son corpus des études germanophones et anglophones.

<sup>781</sup> On peut toutefois, comme nous l'avons vu, y rencontrer des « épiphanies phénoménologiques » motivantes. Gilles Philippe, *Récits de la pensée. Études sur le roman et l'essai*, op. cit., p. 16.

Il reste à expliquer comment ils pensent, quelle machine ils mettent en place et comment ils organisent leur effort spécifique. C'est en quoi ils instaurent un rapport dynamique avec la narration : ils pensent à partir d'elle. Ils racontent (ou décrivent<sup>782</sup>), puis ils réfléchissent, ou même, réfléchissent en racontant ou racontent pour réfléchir. L'événement, qui vient du réel – nous sommes dans la non-fiction –, les surprend, les arrache à leur indifférence et suscite le questionnement. Dans ces modèles non-fictionnels, les narrateurs n'inventent pas l'histoire : elle s'impose à eux. *Le récit est le réel*, en tout cas pour le personnage qui tient le rôle de centre de conscience. Ils ne racontent pas de fiction<sup>783</sup>, mais une histoire qui tient au réel par quelque façon, vécue, observée ou rapportée ; quelle que soit la forme sous laquelle elle parvient au narrateur, il n'a pas de prise sur son contenu, *a fortiori* sur sa « morale ». Elle figure un visage qu'a pris le réel pour rencontrer la conscience humaine<sup>784</sup>. C'est pourquoi le récit peut jouer le rôle de point de départ pour une interrogation, et non l'inverse, comme c'est usuellement le cas en argumentation, où la narration se construit en illustration d'une vérité déjà pensée. C'est ainsi que se met en place la dérive essayistique : l'attention se fixe sur une image ou une histoire du réel et tente de la penser. Ce qui nous paraît important et convergent ici, c'est le caractère créatif et prospectif de l'attention, caractère qui devra user de la prose pour se déployer.

Mais quelle prose ? Et comment peut-on réfléchir en racontant ? Tout d'abord, la prose narrative peut faire apparaître, comme l'indiquait Gilles Philippe, des « inserts démonstratifs<sup>785</sup> » ou plutôt méditatifs, dans les textes peu autoritaires que nous étudions. La prose réflexive va s'insérer dans ou entre des passages narratifs et parfois générer de véritables pauses. Nous regarderons selon quelles modalités chez les trois auteurs s'installent ces moments où l'association d'idées et l'hypothèse, ainsi que la « fiction heuristique<sup>786</sup> » apportée par l'analogie, permet de

<sup>782</sup> Décrire dans ce cas ne s'oppose pas à raconter : les deux sont des moyens de capter le réel.

<sup>783</sup> Sauf, bien entendu, Emmanuel Carrère et plus rarement Jean Rolin quand ils prennent « les portes du réel ». Mais alors, cette narration, uchronique ou ludique, est clairement désignée dans le texte comme hypothétique et destinée à combler les lacunes du réel, tant que l'état de connaissances objectives de la recherche ne permet pas de le faire. C'est ainsi que Carrère investit fictionnellement dans *Le Royaume* les deux ans de séjours de Luc à Jérusalem le temps que Paul est retenu à Césarée. En ce qui concerne Thierry Beinstingel, qui écrit des romans, *Central* se lit pourtant comme un énoncé de réalité autobiographique et *Composants* est écrit sur le même modèle. *CV roman* et *Faux nègres* imitent ou insèrent des documents, des morceaux de discours ou d'histoires, qui, collés ensemble, ne forment pas vraiment une narration, mais une mosaïque faiblement narrative, malgré la présence de personnages frappés par un événement.

<sup>784</sup> Dans notre corpus, Thierry Beinstingel n'adopte certes pas une posture de lettré. Jean Rolin émaille ses récits de références érudites, mais ne pose ni la littérature, ni la posture de lettré comme mode d'être, non plus qu'Emmanuel Carrère. Mais ils exercent tous le récit comme enquête, et réveillent ses tensions vers l'essai, comme les narrateurs que prend en compte Marielle Macé dans *Le temps de l'essai* (*op. cit.*), qui explique que « le phénomène tient à deux traits : la promotion du "document" en tant que tel, et la défense d'un *ethos* lettré. Le document est pris comme attestation, trace et témoignage, "bout de réel dans le réel", dit Pascal Quignard (cité par Marielle Macé, *Le temps de l'essai*, *op. cit.* p. 285), convocation d'une référence ou production d'une pièce matérielle, de préférence obscure, susceptible de fournir le point de départ d'une enquête et/ou d'un essaimage romanesque ». Comme dans les récits de notre corpus, le document, aux côtés de l'histoire vraie, incarne un fragment irréfutable du réel.

<sup>785</sup> Gilles Philippe, *La Pensée du roman*, *op. cit.*, p. 22.

<sup>786</sup> Paul Ricœur, *La métaphore vive*, *op. cit.*, p. 301. La notion de « fiction heuristique » est cependant également abordée par Gilles Philippe dans un sens différent. Il ne s'agit plus de rupture isotopique, mais de pratiques

véritables « dérives », mot si récurrent chez les théoriciens de l'essai<sup>787</sup>, pour voir en particulier comment prose narrative et prose réflexive travaillent ensemble : courtes digressions réflexives et retours incessants dans le flux de conscience des narrateurs personnages chez Thierry Beinstingel dans *Central* et *Composants*, dérives réflexives depuis des images ou des souvenirs chez Jean Rolin (*La Clôture*, *L'Explosion de la durite*, *Un chien mort après lui*) et Emmanuel Carrère (*Limonov*, *Le Royaume* et un exemple dans *D'autres vies que la mienne*), dans une prose purement méditative insérée entre deux péripéties, ou alternant avec des retours à la progression narrative des récits. Nous privilégierons quelques passages caractéristiques pour cette partie, pour éviter la multiplication des exemples. Après un bilan sur la façon dont l'écriture assure à la fois le lien, la fuite et la rupture, la progression et le retour, en obéissant ensemble aux forces centrifuges et centripètes de la pensée, pour aller vers conclusion – rarement définitive – et/ou des effets de clôture, nous examinerons comment chacun des trois auteurs exploite des potentialités différentes de la prose dans le récit d'enquête : le tressage d'histoires qui se différencient et se répondent, chez Thierry Beinstingel (cette fois particulièrement dans *CV roman* et *Faux nègres*, dont les « machines » pensives sont très différentes de *Central* et *Composants*), les ressources étonnantes de la poésie en prose (bien dissimulée dans l'écriture de reportage) chez Jean Rolin, depuis *Zones* jusqu'à *Ormuz*, et les écarts à la fois imaginatifs et pédagogiques de l'analogie chez Emmanuel Carrère, dont la fonction est à la fois de choquer et éclairer.

---

hypothétiques des relations logiques, abduction, déduction et induction, (« Fiction et argumentation dans l'essai », in *L'essai : métamorphoses d'un genre*, Pierre Glaudes, 2012, p. 66-67)

<sup>787</sup> Voir notre note 745, p. 220.

## 2.2.1. Pauses narratives et mouvement réflexif

Dans les écrits sur l'essai, domine l'idée que l'essai progresse mais diffère. « Recroisement » de Charles Péguy cité par Pierre Glaudes et Jean-François Louette ou « déconduction<sup>788</sup> », « loiterature » de Ross Chambers<sup>789</sup>, dérive, connexités ou mise en réseau, l'essai n'hésite pas à interrompre sa progression pour bifurquer et revenir. Or, dans les moments réflexifs que nous allons étudier, se met en place une sorte d'accélération et d'intensification du courant pensif : l'imminence de la réponse se fait sentir, et la prose est gagnée par l'impatience, le désir ou l'inquiétude, si bien que se met en place une sorte de tension réflexive d'autant plus vive qu'elle est aimantée par l'idée que la réponse, « l'événement connaissant » est proche, presque accessible. La pensée, mue par l'intuition, associe les idées avec aisance grâce au vecteur analogique, et progresse : la dérive vectorielle confère alors une énergie particulière à la prose. C'est cette énergisation de la prose réflexive mue par l'association vectorielle, et ses liens avec la narration, que nous allons étudier maintenant.

### 2.2.1.1. Thierry Beinstingel : dans la boîte

La prose narrative de Thierry Beinstingel dans *Central* et *Composants* est certainement, parmi les auteurs du corpus, l'une des plus essayistiques, au sens où elle quitte la narration pour se faire réflexive. À titre de comparaison, Emmanuel Carrère, lui, fait alterner récits, où il déploie toutes les ressources de la tension romanesque, et moments de pause réflexive. Chez Thierry Beinstingel, il semble au contraire que la narration tende à évoluer vers la méditation, comme s'il ne racontait que pour extraire du récit ses potentialités pensives. Dans *Central* et *Composants*, les deux personnages narrateurs, en situation de blocage, analysent leur situation et ne pouvant construire de réflexion suivie faute de connaissances, produisent une dérive entre réflexion, souvenirs et propositions fantaisistes sciemment dépourvues de toute possibilité référentielle ou inférentielle, mais dont les détours procèdent d'une part de l'affirmation d'une liberté associative revendiquée ou d'une sorte de pouvoir poétique, d'autre part peuvent déboucher sur une proposition à valeur de vérité générale. Nous voudrions ici, en examinant au plus près la prose

---

<sup>788</sup> Pierre Glaudes et Jean-François Louette, *L'essai*, op. cit.

<sup>789</sup> Ross Chambers, *Loiterature*, op. cit.

narrative et réflexive de *Central* et *Composants*, voir comment opère la pensée, entre hypothèse, souvenir, méditation et analogies.

*Central* met en place une situation énonciative très particulière : le récit est supposé être l'énoncé de la pensée produit par la conscience d'un insomniaque qui tourne et retourne une même question : que s'est-il passé dans l'entreprise depuis le moment où il travaillait comme cadre dans le central téléphonique pour que le malaise au travail s'installe ? L'incipit met en place cette énonciation :

Central. La première chose en fermant les yeux dans la nuit du dimanche au lundi : voir la salle immense et encombrée d'un châssis métallique...<sup>790</sup>

Les chapitres suivants reprenant régulièrement ces indices, tout le récit est compris par le lecteur comme résultant du ressassement insomniaque d'une conscience réduite à ses seules ressources, à l'intérieur de sa boîte crânienne. Le salarié de *Composants* est lui aussi dans cette situation : enfermé du début à la fin de sa tâche dans un hangar où la lumière n'est installée que tardivement. Lorsqu'il sollicite des employés de l'entreprise pour savoir comment ranger, personne ne lui répond, la secrétaire ne sait pas, le patron n'est pas là. Lui aussi est réduit à ses seules ressources pour réfléchir.

#### **2.2.1.1.1. *Central***

Une telle disposition pourrait encourager le ressassement. Pourtant, la pensée progresse. C'est qu'à partir du Glossaire des verbes et de la Description d'emploi, racontée avec précision tout le long du chapitre 3, la conscience du narrateur focalise son attention sur un thème directement apparenté au Glossaire des Verbes : l'écrit dans l'entreprise. Ce thème, sous-jacent dans le chapitre 3, est explicité à l'incipit du chapitre 4 : « Rien de bien nouveau pour l'Entreprise depuis très longtemps organisée dans l'écrit<sup>791</sup> ». Le souvenir du Glossaire des verbes a en fait été un moyen de faire émerger la question, qui, de rampante et rhizomatique, va désormais orienter clairement la dérive méditative du texte : elle en sera, en quelque sorte, le vecteur<sup>792</sup>, qui récupère l'énergie réflexive qu'il est impossible d'investir sur le Glossaire, puisqu'il est introuvable. La méditation qui suit ne lâche plus son fil conducteur jusqu'au chapitre 5 : du Glossaire, qui concentre les performances de l'entreprise en matière d'« art » littéraire, le narrateur dérive son attention vers les archives, dont il retrouve chez lui un carton, collecté à l'occasion de la fermeture du central : c'est l'occasion d'une plongée mémorielle dans le passé littéraire de l'entreprise, qui entraînera une digression euphorique vers une exposition consacrée à l'histoire du téléphone<sup>793</sup>, au

---

<sup>790</sup> C, p. 9

<sup>791</sup> C, p. 61

<sup>792</sup> C, p. 62 : « Depuis combien de temps ayant perçu l'importance de l'écrit, la manipulation des mots ? »

<sup>793</sup> Digression au sens où désormais ce qui préoccupe le narrateur à ce point du texte, c'est de se souvenir de l'exposition, et non plus de scruter directement la question de l'écrit. Toutefois, un élément est mis à jour grâce à cette

cours de laquelle les aspects les plus improbables de l'entreprise, comme le stockage de tous les annuaires parus dans un sous-sol du ministère, ou l'installation d'un mini-central téléphonique à Colombey-les-Deux-Églises au moment de la mort du Général de Gaulle, constituent deux excursus étonnés et amusés. Toutefois le gain cognitif, en dehors de la nostalgie de tous les participants à l'exposition, paraît faible, la conclusion du chapitre est décevante : « rien de bien nouveau pour l'entreprise », constate le narrateur un peu plus loin<sup>794</sup>, notant le caractère répétitif des documents et des formulaires. Pourtant, obstinément, la recherche se poursuit au chapitre suivant, relancée par un autre événement : l'arrivée de l'informatique. Or, c'est toujours une réflexion sur l'écrit, qui change de support et se dématérialise. Et c'est ce dernier phénomène qui révèle l'importance du thème auquel s'accroche la pensée, car ce changement en détermine bien d'autres : luttes de pouvoir entre jeunes et plus anciens, la capacité de fascination d'un lexique technique nouveau, l'obsolescence rapide des compétences, et finalement, le changement du rapport au temps. Les formulaires « immuables » disparaissent, les archives aussi, et la dérive s'achève au chapitre 5 avec une méditation inquiète sur le vide croissant :

Qui se souciait de la disparition des archives ? Un tel déménageant, et avant de quitter son bureau, vidant la mémoire de l'ordinateur, textes supprimés dans le ventre de la machine, en masse, sans discernement. Tirer un grand trait sur le travail passé, vive l'avenir ! Oui, mais l'avenir, comment faire avec un passé oublié ? (...) La mémoire devenue inexistante, insignifiante comme l'expérience des plus anciens. (...) Oui, peur du vide.<sup>795</sup>

Si le chapitre cesse ici, c'est que l'on tient le point d'arrivée de la méditation obstinée qui s'est fixée sur l'importance de l'écrit, pressentie et pas encore comprise mais qui finit par se formuler page 67 : « L'oubli, l'imagination de la mort », dit l'écrivain au sujet du collègue inconnu qui a sauvé tant de précieux documents. La méditation permet de faire apparaître que l'une des explications de l'angoisse qui apparaît au moment où l'entreprise connaît une accélération sans précédent de ses changements de pratiques et de méthode est une angoisse liée à l'oubli de l'oubli<sup>796</sup>, la mort absolue qui efface toute mémoire en effaçant toute trace. Si on a quitté le Glossaire des verbes, la pensée a réalisé un gain cognitif mettant à jour les liens entre peur de l'obsolescence et fixation obsessionnelle sur la Description d'emploi, qui, d'arbitraire, apparaît alors motivée. Rétrospectivement, l'obstination de la pensée à suivre sa pente, mue par une sorte d'intuition, se trouve récompensée.

Raconter la Description d'emploi, la cristallisation de la conscience sur le Glossaire conduit donc de la narration à l'essai : penser l'écrit dans l'entreprise conduira, hors roman, dans

---

digression : la nostalgie, qui fait progresser la réflexion. Mais le narrateur sent qu'il faut « revenir » au fil du texte, p. 76 : « Revenu sur la terre... »

<sup>794</sup> C, p. 76

<sup>795</sup> C, p. 87.

<sup>796</sup> Annette Wieviorka, *L'ère du témoin*, 1988, p. 40-41 : sauvegarder les documents, pour les Juifs des ghettos, est une manière d'empêcher l'oubli de l'extermination, oubli auquel travaillent les nazis.

l'au-delà critique du texte, à faire émerger le concept de littérature d'entreprise, qui avant de devenir un objet critique<sup>797</sup>, a donc été au cœur de la motivation romanesque. *Central* paraît faire de la narration une étape préparatoire, et parfois jamais dépassée, vers l'essai et la méditation. Si Marielle Macé a pu constater, à l'inverse, l'effort de certains essayistes pour résister à la tentation narrative<sup>798</sup>, *Central* s'abandonne à sa pente essayistique. Il confirme cette propension dans d'autres chapitres, où la narration ouvre d'autres portes méditatives. Au chapitre 7, alors que le narrateur raconte sa visite du petit central de Joinville, à présent déserté, un autre phénomène de dérive méditative se met en place : la dernière salariée partie, ne reste que le matériel, examiné avec soin par le narrateur venu visiter le bâtiment. Des objets du passé sont stockés là : de vieux combinés de téléphone, accumulés dans un tiroir. Leur aspect ancien, leur poids, leur couleur, le souvenir des appareils lourds et carrés auxquels ils étaient associés déterminent un parallèle avec le poids et la consistance des mots : « chaque mot pesé, redit dans ces lourds combinés de Bakélite, poids en rapport ». « Moins de réflexion, parler pour ne rien dire<sup>799</sup> », conclut le narrateur, emmené par le transport métaphorique de la disparition de l'objet à la légèreté croissante de la parole, plus fréquente, et plus inconsistante. Étonnamment, le récit enchaîne avec l'angoisse de la retraite éprouvée par un salarié, inquiet de perdre la consistance des jours de travail, et angoissé devant le vide des jours de retraite, même « bien méritée ». Là encore, un mot a servi de vecteur, expliqué que de l'objet, on passe à la conclusion sous forme de jugement de valeur : la communication, qui s'allège et se vide. Cette « dérive » qui fait émerger l'angoisse de « l'insoutenable légèreté » de la parole annonce d'ailleurs celle qui se mettra en place à partir de la dissection des téléphones : évoquant les appareils du début des années quatre-vingts, le narrateur clôt le chapitre en ces termes :

Comment ne pas sentir dans cet objet simpliste – le nouveau modèle de téléphone – l'aveu de la banalité même de l'acte merveilleux et magique de téléphoner ? (...) Ainsi, aussi léger que nos conversations ? Ainsi, entrer dans l'ère de la futilité, du tout-à-jeter ? Ainsi, entrant pour la première fois dans ce monde de la virtualité bien avant l'actualisation du mot et la conscience de sa force invisible et terrifiante. (...) pas plus de conséquence de parler à sa télécommande qu'à son portable, après tout l'interlocuteur au bout faisant de même, vous ou moi, n'écoutez pas, ni les paroles des hommes, ni les paraboles de sa civilisation, ni le temps, ni l'air, ni rien».<sup>800</sup>

<sup>797</sup> Voir les travaux de Sonya Florey et Aurore Labadie, déjà cités (*L'engagement littéraire à l'ère néolibérale*, *op. cit.*, pour la première, *Le roman d'entreprise français au tournant du XXI<sup>e</sup> siècle*, *op. cit.*, pour la seconde), mais aussi d'écrivains dont Thierry Beinstingel lui-même, et, par exemple, pour ne citer qu'eux, Jean-Charles Masséra et Nicole Caligaris. Hors champ littéraire, l'essai de Luc Boltanski et Ève Chiapello, *Le nouvel esprit du capitalisme*, *op. cit.*, théorise cette notion à la sortie des années 1980.

<sup>798</sup> Elle l'observe particulièrement chez Paul Valéry et Roger Caillois. Inversement, dans son essai (*Le temps de l'essai*, *op. cit.*), elle constate d'autres formes de narrations contemporaines qui au contraire suivent leur pente vers l'essai, chez Gérard Macé (*Le Manteau de Fortunio*), Pascal Quignard ou encore Pierre Michon.

<sup>799</sup> C, p. 115.

<sup>800</sup> C, p. 224.



Une autre dérive s'installe au chapitre 12, à l'occasion du Mondial du Labour. Cette fois, la pensée semble vectorisée par le désir de saisir le moment où une organisation cesse de se développer pour entrer au contraire dans l'entropie qui la conduira à la disparition. Dans ce chapitre dont le cadre est narratif, puisqu'il raconte la naissance et la mort d'une ville éphémère, la pensée est constamment active, elle note les émotions éprouvées, admiration pour la prouesse technique, mais aussi fascination pour le vide qui demeure après l'effervescence, ce qui donne lieu à un texte fréquemment interrogatif :

Et l'instant de la bascule, le moment précis de la mort de phénomènes tels qu'expositions, manifestations, organisations, individus, enfin bref, toutes choses humaines. Vécu. Enterré par qui ? Facilement ? Et qui, quels pouvoirs obscurs décidant de mettre fin aux choses ?<sup>801</sup>

Et si l'on quitte ce micro-récit digressif par rapport à la quête du Glossaire pour observer la place du chapitre où il est inséré dans l'ensemble du roman, on retrouve la question de la vie et de la mort sinon de toute l'entreprise, mais au moins d'une période de son existence, la période « service public », avant l'avènement de la religion commerciale. La même métaphore, la « bascule », permet d'interroger l'un et l'autre événement.

#### **2.2.1.1.2. Composants**

Dans *Composants*, le motif principal est de trouver l'ordre idéal dans lequel ranger les pièces sur les étagères. Comme dans *Central*, aucune réponse n'étant directement accessible, l'énergie interrogative du personnage se reporte sur des questions connexes, mais associées, de façon à bénéficier de l'énergie du motif. On verra ainsi que toutes les dérives ont pour vecteur ou moteur la *composition*.

Comme nous l'avons vu, le blocage s'installe « Lundi après-midi », page 39. « Mardi matin » a lieu le retour au travail, sans solution. Or, il s'agit de ranger des *Engrenages et composants mécaniques*, comme l'indique le titre du catalogue découvert avec les boîtes de pièces à ranger. Les mots du catalogue, reprenant le titre du roman, vont fournir autant de « vecteurs », car les mots du titre renvoient obstinément à la composition d'une machine. Une des boîtes de pièces comporte le mot « engrenage » et immédiatement a lieu une « connexion » (textuelle celle-là) avec le souvenir des jeux de Lego avec le copain Jim, dérive qui s'arrête avec le déménagement de l'ami et la séparation<sup>802</sup>. Mais le processus est lancé : c'est que ce titre, par son sémantisme, invite à la dérive : un engrenage suppose, par nature, d'autres pièces ou composants qu'il se charge d'entraîner. L'engrenage, comme souvent dans les dérives verbales et associatives de Thierry Beinstingel, sera concret et abstrait : après avoir renvoyé aux constructions en Lego, par lesquelles se manifestaient les projections démiurgiques des enfants, le processus reprend plus

---

<sup>801</sup> C, p 157.

<sup>802</sup> Co, p. 62. « On se souvient des engrenages de Lego, de l'enfance, de ce copain nommé Jim ».

loin. L'intérimaire regarde alors intensément le catalogue et les photos des « composants » à la mystérieuse beauté. À partir de ces photos, l'intérimaire comprend le geste impliqué par la forme, et à partir du geste, il est porté à imaginer la machine. Mais ce dont il fait alors l'expérience, c'est de l'absence de tout élément permettant de poursuivre : l'objet reste isolé de ceux qui lui donneraient son sens. Face à l'évidence que ces objets ont un usage, l'intérimaire comprend du même coup que la connaissance de cet usage lui est inaccessible, et qu'il ne peut réaliser cette expérience primordiale de notre présence au monde selon Heidegger : le monde n'est pas pour lui « bien à la main <sup>803</sup> ». Si évidemment le narrateur ne recourt pas à des concepts philosophiques, l'expérience a dans le texte un retentissement existentiel : l'intérimaire saisit très concrètement l'appel à l'usage qui semble émaner des objets, tout en se heurtant à leur opacité, qui le laisse frustré, au bord d'un savoir qui miroite mais ne se laisse pas saisir entièrement. L'objet est alors « déchargé de son sens », « il ne répond à rien <sup>804</sup> ».

Bloquée, la pensée prend une nouvelle direction, et substitue des hypothèses de machines imaginaires, presse, pont roulant, en recherchant quelles seraient les pièces pour assembler ou faire fonctionner ces machines. Les détenteurs de ce savoir inconnu, les ingénieurs, deviennent de « grands prêtres », pour une sorte de « messe » technique : la métaphore parvient à dire d'une autre façon la séparation de l'intérimaire d'avec le savoir technique qui lui est mis sous les yeux et dérobé à la fois. Pour finir, la dérive imaginaire arrive à l'hypothèse d'une « machine extraordinaire, infernale ou divine », « construite avec toutes les pièces du catalogue ». Ces outils ayant tous retrouvé l'usage qui leur donne vie redeviennent de bons outils, les ouvriers retrouvent un sens à leur tâche, et la dérive méditative, en fin de chapitre, retrouve la fierté du travail accompli dans la coopération consciente avec d'autres. L'engrenage qui s'est reconstitué dans l'imaginaire est en fin de compte un imaginaire du lien au travail, et particulièrement le lien entre l'homme et le monde grâce à l'outil dont l'usage est maîtrisé <sup>805</sup>. Le contrepoint en figure un peu en amont, au chapitre 7, « Mardi après-midi » : l'intérimaire, dont l'esprit est libéré par l'automatisme des tâches, se souvient d'une de ses missions dans un atelier de peinture. Le patron, obsédé par le rendement, avait accroché un rideau translucide entre les différents ateliers, de façon à ce que les ouvriers affectés à une tâche ne voient pas leurs voisins, et ne puissent saisir dans leur ensemble l'enchaînement (ou l'engrenage) des tâches. Dans ces conditions, aucun ne pouvait donner sens à l'opération accomplie. À partir du thème de l'engrenage et des pièces détachées appelées à se rejoindre les unes les autres, l'intérimaire retrouve, en bout de méditation, l'idéal au

---

<sup>803</sup> Martin Heidegger, *Être et temps*, op. cit. Dans cette édition, le concept de « l'être-à-portée-de-la-main » est énoncé p. 74. Notons que dans le questionnement que Thierry Beinstingel prête à son personnage, la prise de conscience de ce manque, de cette impossibilité de vivre le rapport entre l'outil et le monde où il a son usage, est le point de départ d'une réflexion qui permet au personnage de réfléchir à sa propre place dans le monde.

<sup>804</sup> C, p. 111.

<sup>805</sup> Dans *Composants*, l'allusion à Robinson Crusoé est l'horizon littéraire accessible à l'intérimaire, et qui lui permet de représenter cette utopie du rapport entre l'homme et le monde, p. 140.

travail dont il est frustré : lien des tâches entre elles, et lien collaboratif avec les autres. Le chapitre se termine là, non sans autodérision, comme le suggèrent les derniers mots : « tournis, délire<sup>806</sup> ».

Mais les mots « engrenages » et « composants » du catalogue ne permettent pas seulement d'interroger les liens au travail et les liens avec le monde par le moyen de l'outil. Pour montrer la richesse de la réflexion possible à partir de ces concaténations de pensée, nous pouvons nous intéresser au dernier chapitre, consacré au retour de l'intérimaire dans sa famille. On constate alors que les mêmes métaphores permettent de penser la domination sociale du patron sur l'ouvrier, d'une part, et les liens familiaux, mis à l'épreuve des normes sociales, d'autre part.

Car chercher l'ordre des composants peut prendre une signification hiérarchique et sociale. L'ordre renvoie aux gestes qu'il faut accomplir pour achever la tâche assignée. Cette question s'impose au fil des tâches, et des chapitres : plusieurs fois, le texte entre dans une mimésis verbale de cet ordre, la succession des verbes se faisant l'image de la succession des tâches. Dans le courant du mardi après-midi, la rupture dans la succession de gestes à faire est assimilée à une sorte de rébellion contre l'ordre :

Justement, les gestes. La logique de les accomplir, on sait constituer des couples naturels : prendre et poser, avancer et s'arrêter, se baisser et se relever, toute une série d'actions concomitantes, chronologiques. Simples : saisir une vis puis visser, tenir un clou puis taper. Plus complexes, automatismes, travail à la chaîne de peinture : se retourner, saisir, accrocher puis rectifier. Et là, devant les étagères, cette rupture dans le processus.<sup>807</sup>

C'est que plusieurs fois, l'intérimaire est lui-même assimilé à une machine. Son travail est fait de plusieurs gestes enchaînés, quasi automatisés. Dès le début de la semaine, le flux de conscience contient une représentation anticipée de ce que seront les enchaînements de gestes liés à la mission de ranger :

... on doit sortir chaque emballage étiqueté de réducteurs planétaires, poser chacun sur une tablette libre, empiler les boîtes, toutes dans le même sens, et, si nécessaire, accoler une deuxième rangée, une troisième, voire plus. Puis vider le carton, ensuite éclairer à nouveau l'emplacement pour chercher les indications, carrés métalliques d'environ 5 cm de côté dépassant les piliers ou étiquettes peintes au pochoir sur la tranche des tablettes et bien retenir les inscriptions. Enfin, ramener le carton vide et le diable...<sup>808</sup>

Plusieurs fois, le texte revient sur l'automatisation du corps dans la tâche :

...l'esprit obnubilé par le rendement, l'économie des choses : s'approcher du tas avec le diable, hisser dessus un carton, retour au comptoir, décharger la caisse et l'ouvrir, prendre une nouvelle feuille d'étiquettes et l'ouvrir...<sup>809</sup>

Comme dans *Central*, le recours aux infinitifs accentue la dépersonnalisation. Le verbe se voit parfois d'ailleurs substituer un nom, qui suppose encore moins, si l'on ose dire, un sujet. La phrase elle-même tend à l'économie, avec la juxtaposition pure et simple. Un peu plus loin, le

---

<sup>806</sup> *Co*, p. 113.

<sup>807</sup> *Co*, p. 83.

<sup>808</sup> *Co*, p. 38

<sup>809</sup> *Co*, p. 66

corps est décrit comme une mécanique qui fonctionne, les organes étant désormais des composants reliés entre eux selon une machinerie qui les coordonne :

Préhension des paumes, contact avec le carton rêche, tendons des poignets comme des ficelles, biceps en boule, le soulever, le plaquer contre le ventre tendu en avant, omoplates rejetées en arrière, rechercher l'équilibre, viser du coin de l'œil le diable, les pieds qui s'en approchent... (...)

Automatismes que tout cela.

On refait une série en vitesse réelle. Saisir. Routine. Diable. Aliénation. Comptoir. Ouvrir. Habitude. Étiqueter. Gestuelle. Vidage. Vidé. Remettre. Agripper. Diable. Diabolique. Reposer. S'épuiser.<sup>810</sup>

Tout se passe comme si le lexique technique du Catalogue, emmené et médité par l'intérimaire chez lui, et lors des pauses, contaminait le flux de pensée. Mais se penser comme machine conduit à poser, par opposition, la question de l'esprit et de l'âme. « Et l'esprit dans tout cela ? » se demande l'intérimaire juste après.

Pourtant, celui-ci s'immisce : on pourrait reprendre les termes de Xavier de Maistre, qui découvre qu'il est fait d'une bête et d'une âme<sup>811</sup>, pour décrire la façon dont l'esprit, chez l'intérimaire assujetti aux successions de gestes enchaînés, garde sa liberté :

...que l'influx parte pour remuer la deuxième phalange de l'index gauche !  
Que la sève électrique conduise cet ordre dans les chenaux des bras ! Pendant ce temps, âme, éther, sensation parcourent comme de doux rêveurs des replis du cerveau sans but...<sup>812</sup>.

Dès lors et jusqu'à la fin du chapitre, la pensée poursuit le thème de l'évasion qui permet à l'esprit libéré de fuir l'ordre enfermant des gestes automatisés : le refus de poser les boîtes étiquetées sur les étagères est ressenti comme une volonté de l'affranchir de l'ordre, des souvenirs de débrayage et d'évasion reviennent en mémoire<sup>813</sup>, une interrogation sur le sens de ce refus d'enchaîner les gestes prévus, et pour finir, l'hypothèse qu'il s'agit bien de « bousculer l'ordre établi ». Les phrases interrogatives suggèrent que la pensée n'est pas aboutie. Mais cette dérive méditative sur l'ordre dans le travail va ressurgir plus loin, épousant la discontinuité de la composition du livre. Ayant identifié la responsabilité de la « tâche manquante » dans la frustration ressentie au travail, une nouvelle révolte affleure au chapitre 11, « Mercredi après-midi », qui met à jour la soumission aux injonctions tant de la boîte d'intérim que du patron : « Marre d'obéir, d'ordonner un monde, marre, vraiment marre », page 121. Au chapitre suivant, l'ordre devient celui de la famille, un oncle détesté qui envahit l'espace familial, et au contraire, l'ami complice des engrenages en Lego qui déménage sans crier gare ; un titre de livre, « Rapt », se charge d'exprimer la frustration ressentie, ce qui fait aboutir la réflexion sur un blanc typographique. La colère reprend dans le chapitre 15, « Jeudi après-midi », curieusement à la

---

<sup>810</sup> *Co*, p. 76.

<sup>811</sup> Xavier de Maistre, *Voyage autour de ma chambre*, Garnier-Flammarion, 2003 [1794].

<sup>812</sup> *Co*, p.79.

<sup>813</sup> *Ibid.*: « La plus grande évasion eut lieu... » L'allusion à Rimbaud, déjà présent à travers le « doux rêveur », dans la même page, accentue évidemment le sens.

faveur de l'électricité enfin installée qui éclaire encore mieux le désordre auquel l'intérimaire doit remédier : s'ajoute cette fois une courte incursion vers l'intérêt économique de l'intérim, le faux argument de la satisfaction de travailler, les relations problématiques avec les salariés employés par l'entreprise où intervient l'intérimaire. S'impose alors l'idée que l'intérimaire concourt à un ordre qui joue contre lui, sans qu'il en tire aucun bénéfice, sinon ces missions précaires. « L'intérimaire, c'est toujours l'autre », s'insurge l'intéressé, avant de faire bifurquer sa réflexion vers un tout autre ordre, un ordre voulu celui-là : l'ordre idéal de rangement, ressenti alors comme un façon de compenser l'ordre subi.

Car tout autant que l'irritation impuissante contre l'ordre qui commande le corps et la vie, la dérive méditative découvre des moyens de se ménager des zones de liberté : lire la liste des pièces emmène en Amazonie par exemple, courte dérive ludique proche de la digression<sup>814</sup>. Les ouvriers de l'usine de peinture savent prendre, malgré les vitupérations du patron, des moments de pause, à l'occasion de petites pannes ; le corps étant automatisé, l'esprit peut vaquer ; et en fin de récit, une dernière évasion a lieu : découvrir la libre association des mots.

Les liens familiaux aussi sont interrogés à partir de la même métaphore. La dérive méditative qui reprend sur ce thème dans le dernier chapitre, « Vendredi soir », consacré à une sortie en famille, fait apparaître un nouveau faisceau de questions. Il s'agit d'un loto organisé au profit de l'école, et l'intérimaire s'aperçoit que l'emploi de la première personne lui pose problème pour dire « ma femme », « ma fille », « cette peur de la possession, de l'ordre, du rangement, du classement ». Les liens familiaux et sociaux sont interrogés à l'aide des mots du catalogue, et les membres de la famille sont vus comme des pièces et composants d'une improbable machine complète, aussi improbable que ce poulet reconstitué, récupéré d'un « hospice pour les vieux », servi et goûté avec scepticisme par les convives du loto. Tout le chapitre présente la famille comme une composition improbable, la femme à la maison – le système des aides sociales qui favorise cette situation chez les plus précaires est démonté au passage<sup>815</sup> – et l'homme au travail, si bien que ces deux pièces d'un couple ont quelques difficultés à fonctionner ensemble, à composer la famille. La composition d'une vie, entre travail et famille, est elle-même problématique : « deux hémisphères hermétiques, la famille et le travail<sup>816</sup> », observe l'intérimaire, en cette fin de récit qui est aussi l'aboutissement d'une méditation sur l'éternelle composition-décomposition-recomposition de la vie, entre transports, famille, travail, astreintes, évasions. Par le biais du verbe « ranger », comme on dit une vie rangée, le mariage devient aussi une composition, matérialisée par l'alliance, pièce qui permet

---

<sup>814</sup> Co, p. 101

<sup>815</sup> Co. P.212

<sup>816</sup> Co, p. 214.

d'assembler deux personnes : « sur quelle étagère ?<sup>817</sup> » demande l'intérimaire dont se poursuit le flux de pensée, au beau milieu du brouhaha social du loto.

Une dernière dérive se met donc en place. Obnubilée par la notion d'ordre, dans un premier temps, et après la révolte stérile contre l'ordre social, l'intérimaire cherche *la* solution de rangement dont il serait le seul auteur. Commence sur plusieurs pages une énumération de plusieurs ordres possibles, ordre alphabétique, ordre thématique, par forme, par grosseur, par effet de force, par matière... tout en gardant à l'esprit le sérieux de la question, la déconnexion ludique n'est pas loin et la dérive s'arrête, consciente de ses impasses, pour une véritable digression vers « l'île déserte ». Mais elle reprend à l'hôtel bon marché où l'intérimaire a choisi de rester entre ses deux dernières journées de travail, en partie pour réfléchir en paix : la phrase « faire l'effort de penser à nouveau malgré le soir et la journée usée jusqu'à la corde » apparaît dans le flux de conscience et confirme qu'il s'agit bien de poursuivre une réflexion active, tendue si possible vers un aboutissement. La méditation reprend sur une idée acquise lors de la journée : il s'agit de rechercher un ordre, mais un ordre voulu par soi, indépendant de ces autres dont on subit la volonté, patron, boîte d'intérim, ordre social peu favorable à ceux dont le nom signale les origines algériennes. Rêvant à nouveau sur la beauté du catalogue, et du nom des pièces, surgit l'idée saugrenue et poétique de « ranger selon la beauté des mots ? Leur dose de mystère ?<sup>818</sup> » L'intérimaire cherche donc un moment à rassembler les mots les plus beaux, ceux qui évoquent le plus de réalités extérieures à eux, tête de bielle, « delco », « delrin », « hostaform », et même ceux qui sont un alexandrin : « amortisseur de choc, rotatif, en acier<sup>819</sup> ». Au passage, prend place une petite méditation sur le danger que représente le code-barres, qui permet de se passer des mots, et de leur poésie imprévue, et l'évocation d'un client soudain saisi par la poésie des noms de pièce, « perverti par la poésie d'un catalogue ». Curieusement, l'idée d'imprévu, d'étonnement comme ingrédient inséparable du choc poétique s'impose alors : « il suffit un jour d'un impondérable, un catalogue (...) ouvrant cette vision allégorique du monde... un véritable poème épique, une sorte d'inventaire des possibles ». La conclusion apparaît : « laisser libres les mots de la poésie » et donc renoncer à tout ordre fondé sur les mots, « ne pas chercher à reproduire les erreurs des entreprises<sup>820</sup> ». La dérive cesse sur cet aboutissement, source d'apaisement et de réconciliation avec son sort.

La dérive méditative, pour progresser et se déployer, se saisit de toutes les propriétés d'un mot : ses propriétés sonores en font un objet esthétique qui conduit à la poésie, les variations de son sens lexical permettent de comprendre des réactions affectives, blocage, colère, frustration,

---

<sup>817</sup> *Co*, p. 220.

<sup>818</sup> *Co*, p. 188.

<sup>819</sup> *Co*, p. 190.

<sup>820</sup> *Co*, p. 192.

étonnement, ainsi que sa capacité à susciter des images. L'engrenage devient en soi un principe poétique : le texte est lui-même une machine qui décompose l'image et lui fait rendre tous ses possibles, éventuellement contradictoires : l'intérimaire comme somme d'engrenages automatisés, l'engrenage de la dérive imaginaire, l'engrenage social qui conduit aussi bien à l'intérim qu'au mariage, et l'engrenage verbal de la liste. Le texte, construit en cinq fois quatre chapitres, se présente lui-même comme une machine.

Les rêveries de l'intérimaire sont donc plus poétiques que narratives. Malgré le « on » qui désancre le foyer énonciatif, et parce que le texte, sans cesse fait retour sur ce qui obsède la pensée, nous ne sommes pas loin de ces écritures lyriques qui contaminent l'écriture de l'essai, si attentive aux mouvements de la pensée dont elle retrace l'élaboration. Ajoutons que la pensée est bien le seul territoire où l'intérimaire ne reçoive pas d'ordre, et détermine son ordre personnel, de la même façon que le narrateur de *Central* entend, en passant de l'insomnie à l'écriture, définir son propre territoire d'investigation.

### **2.2.1.2 Jean Rolin : dérives au long cours**

La prose narrative de Jean Rolin, qui se développe essentiellement sur le modèle du reportage, connaît aussi des pauses réflexives, au cours desquelles le narrateur paraît remonter aux sources de la motivation de l'enquête. Contrairement à Thierry Beinstingel, qui met ses personnages dans la situation de réfléchir, et à Emmanuel Carrère qui appuie la réflexion sur l'histoire qu'il vient de raconter, la dérive réflexive apparaît dans le texte comme accidentellement. Si la dérive méditative que nous allons analyser dans *L'Explosion de la durite* se justifie par l'enfermement du personnage dans l'habitacle de la voiture, rien n'ancre celle d'*Un chien mort après lui* dans le récit, non plus que dans *La Clôture* la courte dérive qui fait du maréchal Ney « un joueur de flûte ». Ces dérives apparaissent comme des moments quasi oniriques, où le sujet prend conscience de lui-même, et de ses rapports à l'Histoire, à la faveur d'une pause qui permet un retour sur soi, et favorise la résurgence d'images stockées dans la mémoire. Le temps de la pause, forcée ou non, permet alors de scruter mentalement cette image dans la durée. Nous nous installons alors au cœur du processus réflexif, et partons avec le narrateur à recherche de l'origine du miroitement de l'image qui fait penser. Mais la dérive ne doit rien au hasard : comme chez Thierry Beinstingel et Emmanuel Carrère, une orientation vectorielle forte sous-tend le déplacement de la pensée d'un objet à un autre.

#### **2.2.1.2.1. L'Explosion de la durite**

Un de ces vagabondages réflexifs se trouve au début de *L'Explosion de la durite*. Dans ce récit, nous considérons que le projet de remettre une voiture de marque Audi à la famille du dénommé Foudron constitue le motif improbable. De ce fait, la voiture elle-même prend une

valeur symbolique importante : elle ne roule jamais, perd ses pièces au fur et à mesure qu'elle s'achemine vers sa destination, et à peu de distance de Kinshasa, a lieu « l'explosion de la durite », sans doute en raison du mauvais état du radiateur. Or, Kinshasa est la ville où s'est déroulée la jeunesse du narrateur, et où a eu lieu le processus mental qui l'a mené de la simple « posture » de gauchiste révolutionnaire à la véritable conviction, et même une « conviction fanatique ». La gradation qui mène de « posture » à « conviction fanatique » est doublée d'une seconde, où ce qui est qualifié de simple « fantaisie » évolue jusqu'à être « le cadre tyrannique d'une existence ». Quelque chose a eu lieu là, à Kinshasa, dont le narrateur se rapproche, tout en suivant la voiture. Ajoutons que le roman de Conrad, *Au cœur des ténèbres*, l'accompagne mentalement, à travers un essai, *Les Années de mer de Joseph Conrad*<sup>821</sup>, dont le narrateur attend, dit-il, qu'il éclaire justement l'écriture de cette remontée de cauchemar vers les sources. Enfin, ajoutons que le narrateur suit la voiture sans la conduire, si bien qu'elle prend le rôle paradoxal de guide, obligeant le narrateur à des démarches spécifiques qui parfois le mettront dans des situations délicates.

Or, la voiture tombe en panne, juste avant de franchir la limite symbolique des cent mille kilomètres : elle affiche en effet « 99 600 kilomètres » depuis la « remise à zéro du compteur ». La panne n'est pas n'importe laquelle : « péter une durite », en français populaire, signifie devenir fou. Comme le souligne Warren Motte<sup>822</sup>, tout le récit part de cette explosion, et y revient, puisque quatre chapitres avant la fin, le narrateur, qui auparavant est remonté aux origines de ce voyage projeté à Paris, termine sur ces mots : « Chacun se félicitait d'être le soir même à Kinshasa – [...] – lorsque la durite explosa.<sup>823</sup> ». Métaphoriquement, il s'agit, à la suite de Conrad, de remonter aux sources de la folie (*La Folie Almayer* est souvent citée dans le récit, par exemple lorsque le narrateur souhaite se rendre, sans jamais pouvoir le faire, aux chutes de Kinsuka).

Bloquée en situation précaire au bord de la route et dans la nuit tombante, l'Audi, ou plutôt l'enfermement dans l'Audi est à l'origine d'une méditation inquiète. La voiture, garée dans un endroit sans visibilité, risque d'être heurtée par un poids lourd roulant à vive allure dans un pays où les limitations de vitesse n'ont pas cours. La peur d'être « rançonné ou molesté » par la police ou les militaires suscite dans l'imagination du narrateur des « images de sévices et d'humiliations<sup>824</sup> ». Ainsi s'installe une atmosphère très fantasmatique, où la peur d'être pris en faute est amplifiée par la connaissance du pays :

---

<sup>821</sup> ED, p. 84.

<sup>822</sup> « Jean Rolin's explosion », Warren Motte, *Review of Contemporary Fiction*, art. cité, p. 123

<sup>823</sup> ED, p. 181.

<sup>824</sup> ED, p. 19.



...je ne pouvais ignorer quel régal ce serait, pour un soldat ou policier congolais, de mettre la main, dans la brousse, sur un Blanc passible d'une accusation d'espionnage, tel que je craignais de l'être moi-même devenu.<sup>825</sup>

La peur des violences encourues provoque alors l'association avec « l'éphémère premier ministre de la république du Congo », Patrice Lumumba. C'est une image qui est le support de ce souvenir : le narrateur a eu connaissance de son supplice en 1964 par le biais d'une brochure de propagande soviétique, écrite par un certain Lev Volodine, un Russe qui a écrit au début des années 1960 un ouvrage expliquant dans quelle mesure Lumumba était victime du pouvoir impérialiste. Cette brochure, visiblement, a impressionné la conscience et la mémoire du jeune Jean Rolin : elle est précisément décrite, avec la position des personnages sur l'image, et l'expression de leur visage. Elle est par ailleurs située dans le temps, et identifiée comme extraite d'un « document cinématographique » ayant à l'époque abondamment circulé. Toutefois, ces abondantes précisions peuvent, au moment de la narration, se superposer aux souvenirs qui se sont effectivement présentés à la mémoire du narrateur le soir de la panne : le narrateur a eu l'occasion de voir une deuxième fois la photographie de Lumumba aux mains de ses tortionnaires en retrouvant, précise-t-il, la brochure à Paris « après son retour en France » – si ce retour est bien celui du voyage raconté dans *L'Explosion de la durite*. La description de la photographie est suivie par celle du parcours et des sévices endurés par le président, d'autant que le narrateur mentionne des recherches à la bibliothèque de Kinshasa, postérieures à l'épisode de la panne. Toujours est-il qu'une réflexion menée à partir du trajet reconstitué par l'historien consulté le mène, mentalement, à le situer par rapport au lieu de la panne :

... pour tomber en panne sur la section de la route empruntée le 17 janvier 1961 par le convoi Lumumba, il aurait fallu que l'Audi, quarante-quatre ans et huit mois plus tard, parcoure au moins 38 km de plus avant l'explosion de la durite.<sup>826</sup>

Cette pensée achève le cheminement commencé dans l'habitacle de l'Audi : quel rapport y a-t-il entre le destin du narrateur et celui du président martyrisé ? Il n'y a pas forcément analogie, mais l'idée que le narrateur a en quelque sorte été conduit vers la pensée de Lumumba par deux vecteurs, qui sont d'abord un rapport analogique, l'enfermement dans une voiture et la menace de violences administrées par des représentants de l'armée ou la police, et, plus tard, alors que l'attention du narrateur se concentre sur le trajet du convoi, un vecteur métonymique et spatial : le lieu le met en rapport, à quelques kilomètres près, avec la personne. La personne du président exerce une sorte d'attraction, et manifeste ses liens avec le blocage de la voiture. De la même façon, et avec la même approximation, le boulevard du maréchal Ney était supposé conduire le narrateur vers le héros déchu des campagnes napoléoniennes. Toutefois, un lien autobiographique ne venait pas accentuer l'énigme et la curiosité, sinon le tropisme personnel du narrateur.

---

<sup>825</sup> *Ibid.*

<sup>826</sup> *ED*, p 25.

Comme Ney dans *La Clôture*, Lumumba va demeurer une sorte de motif secondaire dans *L'Explosion de la durite*. À partir de la panne et de sa mauvaise conscience, l'écrivain explore sa mémoire, et ce d'autant plus que tout ensuite est situé par rapport à Patrice Lumumba. Ainsi débute le chapitre suivant : « C'est à Léopoldville que j'ai appris à conduire (nous soulignons), quelques années après la mort de Patrice Lumumba<sup>827</sup> ». Pourquoi mettre en rapport deux événements qui n'ont aucun lien entre eux ? Quelque chose ne va décidément pas en conduite automobile : l'un des traits distinctifs de Jean Rolin est de ne pas conduire<sup>828</sup>, particularité sur laquelle il ne manque pas de revenir régulièrement et qui explique sa fréquentation assidue des bus. C'est d'ailleurs ainsi que Martine Boyer-Weinmann aborde son analyse des « pannes narratives » dans *L'Explosion de la durite*<sup>829</sup>. Le chapitre qui commence est d'une origine incertaine : il s'enclasse entre les deux chapitres qui relatent l'arrivée à Kinshasa, différée par la panne. On peut d'après cette construction supposer que cette suite de souvenirs est suscitée dans la mémoire du narrateur immobilisé à la suite de la pensée qui l'a conduit vers Patrice Lumumba, et ce d'autant plus que le chapitre qui succède à cette relation de souvenirs des années 1964 et 1965 est la reprise du trajet après le retour de l'un des compères parti à pied chercher de quoi dépanner la voiture. L'ordre dans lequel ces souvenirs sont relatés n'est pas exactement chronologique, même si la fin coïncide avec l'arrivée au pouvoir, pour longtemps, de Mobutu après l'éviction de Lumumba. En premier lieu, l'apprentissage de la conduite fait penser à l'homme qui s'est chargé de cet apprentissage, un certain Bernard Lokolé. De ce personnage, on passe aux violences lors de l'accession à l'indépendance auxquelles le narrateur le soupçonne d'avoir participé, puis à la librairie soviétique d'où provient la fameuse brochure. Par contraste, le narrateur évoque ensuite le divertissement habituel de la jeunesse dans le petit monde des expatriés blancs : la piscine, lieu de rencontre et de séduction où le narrateur adolescent se sent particulièrement en échec. Pour se mettre en valeur, il explique développer par compensation un goût, sincère mais peu consolateur, pour l'art africain, mais aussi pour les idées de Lumumba, le « diable incarné » dans son milieu. Ce milieu étant pour partie constitué de diplomates, le voilà obligé « pour des raisons de protocole » de danser « avec la fille de Joseph Kasavubu », responsable de la destitution puis du supplice de Lumumba. Rien n'explique que le récit évoque ensuite les efforts du Che au Congo, à l'insu de tous, pour instaurer une dynamique révolutionnaire, sinon le rapport avec l'ébullition idéologique qui caractérise le pays à ce moment. Enfin, le chapitre rappelle, après l'élimination de

---

<sup>827</sup> ED, p. 26.

<sup>828</sup> C'est même un trait qui permet de le reconnaître quand il est cité par ses confrères : Jean Hatzfeld le rappelle dans *L'air de la guerre* (il le nomme « l'autre Jean »), ainsi que Patrick Deville dans *La Tentation des armes à feu*, voir p. 51, chapitre « Autoportraits », dans notre première partie. Enfin, cela permet aussi de reconnaître l'écrivain dans le narrateur du *Ravissement de Britney Spears. Les Événements*, de ce point de vue, représente une évolution notable.

<sup>829</sup> Martine Boyer-Weinmann, « *L'Explosion de la durite* : lectures *in situ* en remontant le fleuve Congo », communication au colloque international *Jean Rolin, Une écriture in situ*, Paris III Sorbonne Nouvelle, 17 et 18 novembre 2017.

Lumumba, comment Mobutu et Bokassa ont gardé le pouvoir, honorés par les ambassades des États-Unis et de la France : le narrateur boit avec excès lors d'une cérémonie en leur honneur et le chapitre finit sur une chanson à boire, « Allons, la mère Gaspard », qui permet de faire le lien avec *L'Organisation* et l'engagement dans la gauche révolutionnaire. L'apprentissage de la conduite se fait donc dans cet environnement où, si l'on peut dire, l'inconduite est la règle majeure : corruption, entrave à la volonté d'indépendance d'un pays, leaders indépendantistes eux-mêmes fous ou superstitieux, barbarie, cynisme, tout cela est sensible depuis les bords de la piscine ; en tout cas, le chapitre regroupe tous ces éléments, concomitants ou successifs, dans les mêmes pages. Lumumba est loin de représenter le Bien : il a persécuté l'ethnie Luba, rappelle le narrateur, ethnie dont est issu l'ami pour qui il convoie l'Audi. L'apparition du personnage de Kurt, dont le narrateur signale lui-même la ressemblance avec le personnage d'*Au cœur des ténèbres*, Kurtz, fait même surgir le monde de folie du romancier en surimpression : Kurt, personnage intègre, n'en est pas moins confronté en permanence à des gens « corrompus ou tarés<sup>830</sup> ». Tout cela est assez pour que Warren Motte puisse souligner que l'explosion de la durite, c'est l'explosion du sens, dans un monde d'une violence aberrante<sup>831</sup>.

Il reste à remarquer que le texte se contente de signaler des liens, sans dégager de sens. Comme un rêve, il accumule des faits et pose quelques liens vectoriels, entre le lieu de la panne et le trajet de Lumumba, entre la mort de ce dernier et l'apprentissage de la conduite, entre le message indépendantiste et ses propres complexes d'adolescent, entre l'arrivée de Bokassa et Mobutu et sa première cuite. Ce sont ces liens qui font passer d'un souvenir à l'autre, sans découvrir d'ordre, mais en amenant une cohérence et une motivation sous-jacente.

#### **2.2.1.2.2. Un chien mort après lui**

Un tel déplacement vectoriel se retrouve dans l'un des chapitres d'*Un chien mort après lui*. Les chapitres n'y sont pas numérotés, mais on peut considérer qu'il s'agit du neuvième. Comme le chapitre enchaînant les souvenirs de 1964 et 1965 à Kinshasa dans *L'Explosion de la durite*, celui-ci n'est pas situé, alors que tous les autres chapitres mentionnent le lieu de leurs observations : Turkménistan, Moscou, Bangkok... Il se situe entre une exploration qui a lieu en Égypte, à la suite de Flaubert recherchant le « chien d'Erment », et avant un départ pour Beyrouth. On peut déduire de son contenu que la réflexion qui s'y déploie pourrait avoir lieu dans la bibliothèque du narrateur, à Paris – un coup de téléphone invitant celui-ci à profiter de soins de beauté, incongru, pourrait le confirmer – tant les références livresques y sont nombreuses, mais il peut aussi bien s'agir d'un défilé de références culturelles emmagasinées dans sa mémoire, et mobilisées par le sens de la réflexion. Là aussi, comme dans le chapitre étudié ci-dessus, l'image a une place de

---

<sup>830</sup> ED, p. 173.

<sup>831</sup> Warren Motte, « Jean Rolin's explosion », art. cité.

choix, et l'*ekphrasis*<sup>832</sup> nourrit le déplacement de la pensée. Là encore, elle permet une exploration d'un espace qui est non plus extérieur, paysage du Congo ou refuge de chiens, mais un espace intérieur, appelé par des éléments visuels observés.

Le point de départ est l'hypothèse suivante : le chapitre de l'Iliade, celui où l'on rencontre « Andromaque imaginant Hector dévoré par les chiens sous les murs de Troie » est celui qui rend le mieux compte de scènes réelles de ce genre qui auraient pu avoir lieu dans le monde, scènes rarement rapportées dans les écrits de réalité car insoutenables pour l'imaginaire humain. Le narrateur part alors mentalement à la recherche de documents provenant d'écrits ou de reportages de réalité, et qui soient en rapport avec la puissance évocatrice du passage de *L'Iliade*. Cette recherche intérieure aboutit à la succession suivante : le récit d'Homère fait d'abord surgir dans la pensée du narrateur le souvenir d'une photo prise en Inde, « reproduite dans un ouvrage concernant l'Inde et publié au Japon ». Suit une description de la photographie : on voit un chien « en train de manger un pied<sup>833</sup> ». L'image du chien appelle à son tour un texte, cette fois : un document écrit par John Reed,<sup>834</sup> après qu'il a vu et parcouru un champ de bataille à la suite d'un affrontement entre troupes serbes et bosniaques en 1915 ; ce texte journalistique mentionne « un long aboiement vorace et sinistre, qui a couru sur les kilomètres de la ligne de front ». C'est cet élément sonore qui va être le vecteur vers le récit de Malaparte, *Kaputt*, où l'auteur estime que des « voix des chiens » sont « l'expression de la douleur universelle », à propos des chiens errants dans Belgrade bombardée en 1945 : mais dans le même récit, Malaparte mentionne aussi des chiens antichars : cette précision documentaire emmène cette fois au même phénomène évoqué dans les carnets de Vassili Grossman, l'auteur de *Vie et destin*. Dans les mêmes carnets, Vassili Grossman raconte sa visite à la tombe de Tolstoï, dont la paix contraste avec les scènes de désastres qu'il voit continuellement ; il a alors la réflexion suivante : la scène « manque de chiens » : « pas de voix » pour exprimer la détresse humaine. Sur cette réflexion se clôt le chapitre.

Le motif a bien emmené quelque part, mais la recherche a bifurqué : partie à la recherches d'images, comme cette photographie prise en Inde, elle a fini en privilégiant sons et voix. L'absence d'images, et d'images de chien, est pourtant la suite du chapitre deux, où le narrateur raconte la genèse du projet d'écriture : il écrit sur la page de garde du livre de Philippe Gourevitch, *Nous avons l'honneur de vous informer que demain, nous serons tués avec nos familles*. Dans ce chapitre aussi, se met en place un curieux enchaînement : le livre de Gourevitch, la lettre à John Kiyaya sur les chiens, à partir « d'une impulsion subite », puis le narrateur revient à Philippe Gourevitch, pour mentionner la rencontre avec l'auteur la veille, avant d'insérer un extrait des

---

<sup>832</sup> Philippe Hamon, *La description littéraire. De l'antiquité à Roland Barthes : une anthologie*, op. cit. p. 9.

<sup>833</sup> *CML*, p 82.

<sup>834</sup> *Ibid.*

réflexions de cet auteur<sup>835</sup>. Or, cet extrait, que Jean Rolin dit estimer secondaire par rapport à l'ensemble de la réflexion contenue dans le livre, porte sur l'absence de chiens : le FPR, à son arrivée sur les lieux du massacre, tuait tous les chiens, car ceux-ci dévoraient les cadavres. L'auteur, Philippe Gourevitch, déclare avoir pu vérifier ces faits sur des enregistrements vidéo. Lui a donc vu les images, qui échappent au narrateur d'*Un chien mort après lui*. Or, le chapitre deux semble situer l'origine du projet d'écriture dans cette absence d'images. Là encore, on approche un centre aveugle, quelque chose d'irreprésentable. On peut remarquer à cet égard que Jean Rolin n'écrit pas sur le Rwanda, comme il l'a fait sur Sarajevo dans *Campagnes*, ou comme Jean Hatzfeld a pu le faire dans une série qu'il consacre à ce pays. Comme l'analyse Marie-Odile André<sup>836</sup>, l'approche est celle des marges. La dérive permet d'approcher le motif de l'absence de chiens jusqu'à ses bords. Ainsi le chapitre neuf avance-t-il pas à pas jusqu'aux sources de sa motivation profonde, par déplacements vectoriels : le FPR effaçant les chiens redouble le premier effacement, insoutenable, du génocide.

Les deux chapitres progressent donc en mobilisant des liens vectoriels d'un élément à l'autre. Au-delà d'une hétérogénéité manifeste, la Bible, l'Iliade, Malaparte, Vassili Grossman, Tolstoï, une photo, un récit, et même la mention d'un son particulier, un journaliste, un écrivain, la présence d'un lien ténu, presque dérisoire, permet à une dérive pourtant orientée d'évoluer jusqu'à son terme. La fin du chapitre confirme l'aboutissement réflexif. On est néanmoins ici dans un mécanisme de progression plus proche de l'essai, et de sa « méthode non méthodique » : on assiste en quelque sorte à la précipitation, au sens chimique, d'éléments d'observations visuels et de références érudites, qui cherchent à interagir. Dans l'exemple pris dans *L'Explosion de la durite*, le chapitre se termine sur la panne de l'Audi, et son rapprochement avec le convoi de Lumumba, même pour conclure que le croisement n'a pas eu lieu : ce qui compte, c'est l'hypothèse que la trajectoire de l'Audi – autrement dit, celle du narrateur – a quelque chose à voir avec celle du président déchu. D'ailleurs, le chapitre suivant commence en poursuivant le parallèle entre les deux vies, même si c'est pour là encore constater un décalage : l'apprentissage commence « quelques années après la mort de Patrice Lumumba ». Ainsi, ce qui persiste, c'est l'impression d'un rendez-vous raté, et en même temps, que l'effacement du président continue à agir dans la mémoire et la conscience du narrateur qui fut, presque, son voisin. Pour la fin du chapitre consacré aux voix de chien, en revanche, persiste une difficulté à approcher l'innommable : la voix humaine n'a plus d'accents à la mesure de la détresse que signale la voix des chiens, qui peut aussi être l'écho de leur élimination : indices trop clairs de la sauvagerie humaine, ils ont été exterminés au Rwanda.

---

<sup>835</sup> *CML* p. 25.

<sup>836</sup> Marie-Odile André, « Quoi de neuf sur la guerre ? », art. cité.

### 2.2.1.2.3. *La Clôture*

Ces dérives au long cours, par déplacements successifs, ont donc plus directement à voir avec la motivation profonde des récits. Le personnage de Ney fait aussi l'objet d'une réflexion de ce type dans *La Clôture*. Là encore, le récit réfléchit à travers lui aux origines de sa motivation. Pourquoi choisir Ney comme motif ? Après l'étrange incipit façon roman policier<sup>837</sup>, le récit présente le narrateur au beau milieu de sa recherche, cherchant encore dans les pages laborieuses du général Bonnal une version intéressante de la vie de Michel Ney ; du général Bonnal, le narrateur passe aux principaux traits de la vie de Ney, et en fait ressortir, en croisant avec une autre source, un aspect original de la vie du maréchal d'Empire : le goût pour la flûte. Le narrateur va donc rapprocher un détail minuscule, la flûte, qui sera ici notre vecteur, entre deux biographies également secondaires, celle du témoignage d'un codétenu de Ney, et celle de Bonnal. Or, ce goût pour la flûte n'a rien de secondaire : le narrateur y voit l'origine de son inclination pour Ney en particulier, parmi tous les maréchaux d'Empire et, de façon générale, dans cette période qu'il affectionne. Mais du goût pour la flûte, on passe bientôt à ce qui fait la spécificité de Ney : « quelque chose qui tient de la midinette et de l'artiste de variété ». Pour corroborer cette vision particulière du militaire, il cite son épouse, laquelle témoigne qu'il est « un homme faible et un enfant ». Le paragraphe qui suit permet de constater un déplacement de ces éléments : en commençant avec « L'enfant que guide le son de la flûte », le joueur de flûte n'est plus le maréchal, mais l'enfant apparu dans le discours de son épouse. Il est aussitôt associé à « la cohorte de spectres » qui franchit le Niemen et revient hagarde de Russie. La légende du joueur de flûte de Hamelin, celui qui emmène les enfants vers une destination mystérieuse dont ils ne reviendront pas n'est pas très loin : Michel Ney devient l'un de ces passeurs de frontière dont l'œuvre de Jean Rolin est si riche. Survivant de la Bérézina, puis de la campagne de Russie, toute entière, il ne revient de la mort que pour mieux y retourner.

Dans les trois exemples que nous avons pris, la recherche documentaire est fondamentale : elle révèle la tension vers quelque chose qui est à découvrir. Mais c'est une recherche qui se retourne sur elle-même : une fois sous les yeux, ou saisi par l'attention dans la mémoire, le document doit révéler pourquoi il a fait l'objet d'une recherche. C'est le lien avec le motif improbable qui demande à être mis au jour, et c'est la concaténation par un lien vectoriel qui peu à peu révèle quel imaginaire travaille le document. L'écriture ici tente de remonter à ses propres origines, comme en atteste les structures circulaires, à l'échelle du chapitre ou de l'œuvre.

---

<sup>837</sup> Voir note 316 p. 96, section 1.2.2.1, « Prendre place ».

### 2.2.1.3. Emmanuel Carrère : raconter, réfléchir

Les biographies romanesques d'Emmanuel Carrère sont ponctuées de pauses réflexives, qui articulent fortement l'acte de raconter et celui de penser. Plusieurs modalités existent : raconter plusieurs histoires à la suite et expliquer ensuite à quelle vérité commune elles se rapportent (l'interview de Werner Herzog et l'histoire de Sakharov dans le chapitre IV « Paris, 1980-1989 » de *Limonov*) ; faire alterner histoires et réflexions sur l'histoire qui vient d'être racontée (le portrait des Ceaucescu à leur « procès », la Roumanie et le concept d'*Unheimliche* de Freud ; la guerre de Yougoslavie et le témoignage des « deux Jean », Jean Rolin et Jean Hatzfeld dans le chapitre VI « Vukovar-Sarajevo, 1991-1992 », toujours dans *Limonov*) ; cumuler au contraire, à partir d'une histoire, des points de vue différents, le plus souvent en citant des historiens ou des écrivains, morts ou vivants : c'est ainsi que sera traitée la question de la possible origine psychique du cancer dans *D'autres vies que la mienne*. De façon générale, la succession des histoires et/ou des morceaux réflexifs donne une forte impression d'hétérogénéité, ce qui crée irrésistiblement la question du lien, ou du vecteur : où l'auteur me mène-t-il ? Quel est l'« ordre sourd<sup>838</sup> » ? La question est d'autant plus vive que le texte, en produisant des explications, produit aussi des effets de retardement. Dans *Limonov* et *Le Royaume*, les pauses réflexives intègrent aussi des mises au point historiques et des détours à visée informative, dans le but de mieux éclairer le destin du personnage, ou encore les options prises par la narration quand elle travaille dans les interstices fictionnels qu'ouvrent les lacunes du savoir historique. Narration et réflexion en viennent à se confondre, l'une ne provenant que de l'autre, car l'écrivain argumente ses options diégétiques et montre avec quelles données historiques elles s'articulent. C'est pourquoi *Le Royaume* combine les interventions énergiques du conteur et les constructions de l'érudition, retrouvant de façon inédite l'idéal classique qui consiste à instruire tout en divertissant.

#### 2.2.1.3.1. Sinuosités psychanalytiques

À plusieurs reprises, Emmanuel Carrère parle dans ses récits de son recours à la psychanalyse. Dès *L'Adversaire*, il s'intéresse au rapport des psychiatres, et puise dans l'enfance de Jean-Claude Romand une explication au moins partielle de son rapport vicié à la vérité : chez ses parents, on disait n'avoir qu'une parole et ne jamais mentir, tout en dissimulant des vérités gênantes. Dans *Un roman russe*, il s'applique à lui-même ce mode d'analyse, comme nous l'avons vu au sujet de la séance de « floating » à Amsterdam : « Kotelnitch, pour moi, c'est là où on va quand on a disparu<sup>839</sup> », conclut-il. Ce récit commence d'ailleurs par un récit de rêve, dont

---

<sup>838</sup> Pierre Glaudes et Jean-François Louette, *L'essai, op. cit.*, p. 78: les auteurs citent cette expression de Diderot, qui imagine que l'étude scientifique peut permettre d'identifier l'« ordre sourd » qui est dans la nature, le lien invisible entre les choses.

<sup>839</sup> Nous avons vu p. 113 dans la section 1.2.3.2, « Le motif revenant », selon quelles associations d'idées le texte mettait à jour la motivation sourde de tourner un documentaire à Kotelnitch.

l'analyse permet de réfléchir sur la motivation de tourner à Kotelnitch, histoire du hongrois présentant des affinités avec le secret familial du grand-père disparu. Le psychanalyste François Roustang est nommé deux fois : dans *Un roman russe* où le narrateur rapporte être allé le voir au moment où il sentait très mal, et dans *Le Royaume*, où il confie avoir découvert avec surprise que comme lui François Roustang a été chrétien et jésuite. Il n'en dégage pas de conclusion explicite, mais relie l'expérience du gouffre existentiel au besoin de croire ; à ce sujet, il laisse prudemment la parole à Mme C, personnage discret du *Royaume* qui apparaît en arrière-plan de la partie « Une crise ». Cette psychanalyste travaille avec doigté – Emmanuel Carrère ne paraît pas être un patient facile, jouant à défaire par excès de subtilité les suggestions de ses analystes. Elle se trouve de ce fait jouer un rôle narratif : à elle de révéler le sens réel de cette crise, qui est non pas mystique, mais psychique : c'est le Père qui est en cause, tout-puissant, protecteur, exigeant... Mais le narrateur désirant s'embarquer dans le mystère de la foi qui animait son personnage, et expérimenter, par personnage interposé, le bouleversement cognitif qui fait basculer de l'agnosticisme à la croyance, lui laisse le soin de proférer, sous forme de proposition prudente, cette explication éprouvée : le besoin de croire serait en fait le besoin de redonner toute sa place au Père<sup>840</sup>. Enfin, la psychanalyse est explicitement invoquée comme méthode alors que le narrateur fait le lien entre le portrait de la Vierge par Rogier van der Weyden et la vidéo de la brune sur internet : « au début, j'ai pensé que les deux sujets n'avaient rien à voir, mais *c'est comme en analyse* (nous soulignons) : il suffit d'affirmer que deux choses n'ont rien à voir entre elles pour être sûr qu'elles ont tout à voir, au contraire<sup>841</sup> ». Comme nous l'avons montré précédemment<sup>842</sup>, il y a bien un lien, celui de la possibilité d'adosser ou non l'image à une source à laquelle elle conduit, ou un simulacre sans fondement. C'est aussi, avec quelques deux cents pages d'écart, donner discrètement raison à Mme C<sup>843</sup>, à qui Emmanuel en détresse refusait de parler de sa foi, en estimant que cela n'avait rien à voir. La psychanalyse fournit donc un moyen de relier ce qui paraît sans lien, si seulement on veut bien y réfléchir. Elle fournit aussi au récit son modèle prospectif : raconter d'abord, réfléchir ensuite, dégager le lien, lequel conduira à une autre histoire. Nous inversons le modèle de la fable : à l'histoire d'engendrer sa morale. Elle n'est plus un *exemplum*, mais appelle une hypothèse.

### 2.2.1.3.2. Étude de cas : récit et essai dans *Limonov*

Nous allons donc revenir au portrait des Ceausescu, dans *Limonov*. Pourquoi commencer la partie intitulée « Vukovar, Sarajevo, 1991-1992 » en Roumanie ? La transition politique

<sup>840</sup> On sait que Freud liait, dans *Le malaise dans la civilisation* (*op. cit.*), foi religieuse et désir infantile de se placer sous la protection d'un père apparemment tout-puissant, p. 59.

<sup>841</sup> LR, p. 390.

<sup>842</sup> Voir notre analyse p.157, section 2.1.1.4, « Décrire, et penser »

<sup>843</sup> En réalité, dès la p. 76, le narrateur lui donne raison : « cela crevait les yeux », dit-il, en ajoutant « le fait est que je ne l'ai pas vu ».



roumaine n'est pas le vrai sujet, qui est l'activité d'Édouard Limonov dans les Balkans. Que vient faire l'histoire des Ceaucescu alors qu'aucune action concernant le héros n'a lieu en Roumanie ? Quel est le lien ?

Il se trouve que ces images tournées par la télévision roumaine ont été vues et par le biographe, et par le biographié. Nous avons observé, au sujet de la pratique de l'*ekphrasis*, comment déjà le narrateur pensait à partir de l'image. Mais le rôle de cette image est aussi d'être le support d'une histoire : ce que raconte pour commencer le narrateur, c'est la façon dont ces images ont été perçues, par lui, et par Édouard. Or, l'image n'ouvre pas pour le biographe et le biographié les mêmes chemins de réflexion. De cette séparation, naît l'interrogation du narrateur sur ses rapports avec son héros. Pour Édouard, furieux que l'on réprime un régime communiste, Helena et Nicolae Ceaucescu sont des victimes et donnent un spectacle « digne des tragédies d'Eschyle et de Sophocle<sup>844</sup> ». Tant de grandiloquence étonne le biographe, qui certes, parle d'une scène qui a « l'étrangeté d'un cauchemar » et de son malaise face à une parodie de justice, mais aussi d'un couple de « tyrans ubuesques ».

C'est que comme cette image, les événements des Balkans posent le problème de la lisibilité. Raconter l'irruption dans l'actualité de ces images, c'est déjà raconter l'improbable qui va aussi caractériser les événements d'ex-Yougoslavie. Face à des événements brutaux qui appellent l'indignation, mais qui sont relayés par des informations hâtives et pleines d'arrière-pensées, biographe et biographié vont réagir d'une façon diamétralement opposée : le biographe ne cesse d'interroger les apparences fluctuantes, tandis que le biographié adopte un parti pris sans nuance, qui va le conduire à un comportement au mieux puéril et irresponsable, au pire criminel.

C'est pourquoi dans ces pages, le récit se met au service de la méditation, qui est une interrogation intense des signes envoyés par le réel, *via* les medias. Emmanuel Carrère, dans *Limonov* et dans *Le Royaume*, divise son récit en plusieurs parties. Dans *Limonov*, ces parties correspondent à une période et un lieu : « Vukovar, Sarajevo, 1991-1992 », ou « Moscou, Kharkov, décembre 1989 », ce qui inscrit le texte dans une logique narrative et une succession d'expériences. Chacune est divisée en chapitres sans titre et simplement numérotés. Le portrait des Ceaucescu ouvre la VI<sup>e</sup> partie, « Vukovar, Sarajevo, 1991-1992 » et commence donc le chapitre 1. Récit et réflexion y alternent ensuite régulièrement, séparés par des blancs typographiques : la séquence strictement descriptive des Ceaucescu, puis la confrontation des réactions d'Emmanuel et Édouard, qui sont autant de jugements argumentés, font entrer le lecteur dans la prose réflexive : le processus de dérive méditative commence. Mais les événements continuent à interpeller et motiver la réflexion : la fin de la réflexion est soulignée par un blanc typographique, puis le récit reprend et le narrateur raconte comment se succèdent des « signaux » venue de

---

<sup>844</sup> L. p. 293.

Roumanie au début de 1990. Nouveau blanc typographique, et nouvelle méditation : le narrateur mobilise le concept d'*Unheimliche*, de Freud, puis les mots de la science-fiction américaine, *twilight zone*, *alien*... Nous sommes donc dans une pause réflexive qui analyse les impressions du narrateur. L'écrivain revient au récit ensuite pour évoquer un séjour personnel en Roumanie, récit qui permet de vérifier la correspondance entre expérience et hypothèses proposées : c'est la fonction classique de l'exemple. Cependant, ce récit contient le témoignage d'un vieux Roumain revenu dans son pays après des années d'exil et qui demande effaré en parlant de ses compatriotes « Qui sont ces gens ? », propos qui entre en résonance avec la réflexion produite au préalable, et s'intègre désormais au récit, par le moyen du discours rapporté d'un « autre » qui confirme le narrateur, lequel peut alors proposer une comparaison étonnante, qui n'aurait pas été comprise sans la démarche de contextualisation accomplie dans les pages précédentes : la Roumanie ressemble au film *L'Invasion des profanateurs de sépultures*, réalisé par Don Siegel, en 1956<sup>845</sup>. La comparaison, comme nous le verrons, et comme nous avons déjà pu le voir, est un puissant vecteur de dérive méditative, et le recours à la science-fiction pour caractériser l'atmosphère vécue à ce moment-là se fait continu jusqu'à la fin du chapitre, qui se clôt avec la solution trouvée par le narrateur pour dépasser le malaise produit par cette expérience roumaine : écrire la biographie de Philip K. Dick<sup>846</sup>. Cela fournit un premier aboutissement réflexif dont la conclusion est : seule la science-fiction peut représenter l'improbabilité de ce qui se passe en Roumanie. Le chapitre 2 peut commencer. Apparemment nous accomplissons un saut dans le temps et nous abordons la guerre des Balkans proprement dite, ou de l'ex-Yougoslavie : nous renouons avec la progression narrative. En réalité, la méditation ne quitte plus le texte : le prédicat apporté par la comparaison avec la science-fiction, à savoir l'impression que la réalité immédiate est gangrenée par une réalité autre, franchit l'espace ménagé entre les deux moments du récit, car le passage d'un chapitre à l'autre est aussi le passage d'une réversibilité – les Roumains sont aliénés, mais qui sont-ils maintenant ? – à l'autre : qui sont les coupables ? Les Serbes ? Les Croates ? Le narrateur s'expose confronté au caractère indéchiffrable du réel, accumulant les arguments en faveur des uns et contre les autres, et inversement, enfermé dans la réversibilité ; mais cela lui permet aussi de s'opposer à l'attitude coupablement exempte de questionnement de son « héros », Édouard, qui précisément se précipite dans la première version qui lui est proposée : la cause serbe. Le narrateur

---

<sup>845</sup> Le film est d'un anticommunisme primaire, ce que le narrateur ne signale pas. Ce qui l'intéresse, pour ce film, c'est l'idée que des proches et des voisins sont désormais des Autres, ne sont pas ce qu'ils paraissent.

<sup>846</sup> Un article republié dans *Il est bon d'avoir où aller*, « Le Roumanie au printemps 1990 », revient sur cette expérience, pp. 34-60. Emmanuel Carrère, *Il est bon d'avoir où aller*, Paris, P.O.L., 2016.

pointe cette absence de questionnement : « un détail devrait faire tiquer Edouard dans la version qu'on lui propose<sup>847</sup> ».

Le récit reprend donc pour raconter les « exploits » d'Édouard à la guerre, mais est explicitement en quête de vérités. Par exemple, celle-ci surgit au détour d'un paragraphe : « la guerre est un plaisir, le plus grand des plaisirs ». Ainsi formulée, la phrase a tout d'une métalepse : le narrateur, sans se manifester explicitement, fait intervenir une vérité générale pour expliquer le comportement de ses personnages. Mais cette vérité est en réalité une découverte : son énoncé anticipe la réflexion qui va venir et elle est issue d'un savoir construit par confrontation et recouplement, construction dont le narrateur va ensuite reconstituer les étapes. La phrase apparaît alors non comme une vérité surplombante, mais comme le résultat d'une prise de position consciente, argumentée, et éthiquement lucide. Par un retour en arrière, le narrateur retrace ce parcours, fait essentiellement de rencontres avec des témoins ou des intellectuels de bords divers : Jean Rolin dans *Campagnes*, Jean Hatzfeld dans *L'Air de la guerre*, Jean Dutourd de *L'Idiot international*, Bernard Henry-Lévy. Là encore, il confronte les points de vue, estime la fiabilité des uns et des autres, et opte en définitive pour « les deux Jean », et pour confirmer leur point de vue le recoupe pour finir avec le documentaire *Serbian Epics*<sup>848</sup>. Le récit est donc double : il raconte à la fois les péripéties douteuses d'Édouard Limonov à la guerre, et la construction de l'opinion de son biographe, si bien qu'il est difficile de décider s'il s'agit d'une séquence narrative, ou d'une séquence argumentative, tant les deux se mêlent étroitement, et tant la réflexion suit de près les événements, en y recherchant ses raisons, ou encore ses motivations<sup>849</sup>.

On peut relever un pareil mouvement un peu avant dans *Limonov* et qui explique que figure un récit apparemment sans lien avec le sujet, la rencontre du biographe avec le cinéaste Werner Herzog, au terme de laquelle le narrateur énonce ce qui pourrait être comme la thèse du récit, ou du moins son hypothèse majeure : on touche ce qu'il appelle « le nerf du fascisme » dès lors que l'on attribue plus de valeur à certains individus et moins à d'autres, en fonction de leurs actions ou de leur œuvre intellectuelle, dès lors, en fait, qu'on les compare. C'est le nerf du fascisme parce que cet usage de la comparaison conduit à discriminer les personnes en « Übermenschen » ou en « Untermenschen », sans nuance. C'est là tout le mécanisme de l'enfer social que vivent si fortement les snobs analysés par René Girard<sup>850</sup>, sans arrêt menacés par la

---

<sup>847</sup> *L*, p. 303. Il s'agit du fait que les Serbes se soient appropriés les moyens de l'ex-armée fédérale yougoslave, dont sont totalement dépourvus les Croates et les Bosniaques : la guerre est donc asymétrique et les Serbes ne sont pas menacés.

<sup>848</sup> Tourné par des journalistes de la BBC et couronné de prix, c'est un reportage présenté comme fiable par le narrateur. *L*, p. 318.

<sup>849</sup> Dans « Fonction de l'éloge dans *Limonov* », dans Christophe Reig, Alain Romestaing et Alain Schaffner, (dir.) *Emmanuel Carrère : le point de vue de l'adversaire*, op. cit., nous avons eu l'occasion de montrer comment l'éloge, celui d'Anna Politkovskaïa ou des deux « Jean », permettait à l'auteur de se construire éthiquement, indépendamment de son héros dont l'image exerce une dangereuse fascination, pp. 99-113.

<sup>850</sup> René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, op. cit.

relégation. Le narrateur, pour désamorcer la puissance délétère de cet enfer comparatif, cite alors un « *sutra* bouddhiste » : « l'homme qui se juge inférieur, supérieur ou même égal à un autre homme ne comprend pas la réalité<sup>851</sup> ». Dans *Le Royaume*, Emmanuel Carrère revient d'ailleurs sur ce passage et précise qu'il s'agit là de la phrase « qui méritait d'être retenue, bien au-delà des « cinq cents pages qui l'enchâssaient », ce que beaucoup de lecteurs, se réjouit-il, ont compris<sup>852</sup>. Or, le narrateur est parvenu à ce cœur argumentatif de son récit par le biais d'un détour, d'une longue dérive narrative et pensive.

La formulation de cette hypothèse majeure n'intervient en effet qu'après une cumulation de récits, de la même façon que Carrère cumule les récits pour pouvoir penser les phénomènes psychiques qui s'accomplissent en profondeur à l'Est de l'Europe. La partie « Paris, 1980-1989 », dont fait partie la rencontre avec Werner Herzog, commence non pas par la poursuite des aventures d'Édouard à Paris, mais par le portrait complet du narrateur au moment où Limonov y arrive. Le narrateur confie au lecteur sa détresse existentielle du moment, c'est ici que l'on trouve le portrait malheureux des écrivains publiant chez P.O.L, débordant du malheur d'être soi, ainsi que l'impression de ne pouvoir, par la libre invention de sa vie, se soustraire aux déterminismes de son milieu bourgeois<sup>853</sup>. On trouve des inclusions surprenantes : le récit des deux ans de coopération à Bali, une opération commerciale menée sans grande conviction, les déceptions des débuts littéraires, avec un contraste avec le succès de la mère du narrateur. Édouard Limonov surgit dans ce contexte : le narrateur lit *Le poète russe préfère les grands nègres*, publié en France par Jean-Louis Pauvert, lecture qui a sur lui les effets les plus démoralisants ; enfin a lieu la rencontre avec Werner Herzog, qui écrase de son mépris le jeune admirateur. Au contraire du passage précédent, qui alternait pour commencer récit et méditation, le texte privilégie nettement le récit. L'argumentation se réfugie strictement dans l'apodictique : le narrateur expérimenté de *Limonov* retrouve le point de vue d'Emmanuel écrivain débutant, et restitue sa méditation mélancolique qui dévalorise tout ce qui le caractérise, si bien que l'on sombre dans une vertigineuse dépréciation de soi, dépréciation à laquelle la rencontre avec Werner Herzog, le « surhomme », met un point d'orgue. La pause réflexive a lieu à ce moment précis, à partir de l'analyse du comportement d'Herzog. Mais il faudra encore deux autres histoires ! La première est une digression annoncée : « une dernière histoire avant d'en revenir à Limonov<sup>854</sup> », une digression dans la digression en quelque sorte. Mais pourquoi ce nouveau détour ? Il met en scène Sakharov, confronté à une trahison, histoire qui de surcroît ne ressemble que de bien loin à l'humiliation

---

<sup>851</sup> La phrase est citée à la fois p. 227 de *Limonov* et p. 617 du *Royaume*.

<sup>852</sup> « Enchâsser » dans la narration une phrase « qui mérite d'être retenue » apparente l'auteur à un moraliste. Le récit se présente comme progressant vers une vérité morale, tout en faisant du protocole narratif une démarche nécessaire pour la dévoiler ou la découvrir : pensée et narration collaborent.

<sup>853</sup> *L*, p. 251.

<sup>854</sup> *L*, p. 225

éprouvée par le jeune Carrère face à Herzog. La solution est peut-être dans le fait que la réaction de Sakharov est mise en évidence par des caractères italiques : il « *réfléchit* », souligne le narrateur, signalant ainsi toute l'attention que suscite chez lui cette réaction. « En scientifique, il analyse le problème<sup>855</sup> », complète-t-il, avant de revenir à son propre problème, comprendre Herzog. Cela jette un éclairage rétrospectif sur la digression que nous venons de suivre, qui n'est en réalité pas une digression, mais une progression, par récits interposés, vers la formulation d'un problème. L'attitude de Sakharov est en fait celle du narrateur : il a mis ses affects à distance, et à son tour réfléchit au sens de l'histoire. La deuxième histoire peut venir : c'est le minuscule récit de l'ami qui propose un début de solution par une plaisanterie, « Cela t'apprendra à admirer des fascistes<sup>856</sup> ». Si minuscule soit-elle, cette intervention est capitale : elle fournit le mot clé, « fasciste », autour duquel la réflexion va ensuite prendre sa forme. La réflexion se signale par la convocation d'« amis », littéraires (Nietzsche) ou réels (Hervé Clerc), si bien que le texte peut finir sur sa proposition principale, non pas thèse, mais hypothèse. En ce sens, elle présente tous les traits des phénomènes de « dérive » que nous avons pu observer chez Thierry Beinstingel et Jean Rolin : le blanc typographique signale un aboutissement.

### **2.2.1.3.3. Le récit, l'hypothèse, et la discussion de l'hypothèse**

Cela confirme la nature argumentative souterraine du récit, qui se construit dans la recherche dynamique de son propre centre, sans établir à l'avance quel parcours accomplira le lecteur, comme dans les récits à thèse analysés par Susan R. Suleiman<sup>857</sup>. Dans les récits qu'analyse cette dernière, le projet argumentatif s'organise en fonction d'une thèse déjà formulée, alors que nos récits, non fictionnels, recherchent la leur et même s'ils avancent mus par une intuition, ils sont prospectifs. En fait, Emmanuel Carrère se sert d'histoires confrontées pour problématiser, et à ce titre la comparaison avec un scientifique, Sakharov, nous invite à lire aussi en creux l'illustration, sinon d'une méthode, du moins d'une posture. Raconter, c'est réfléchir, mais on ne raconte avec pertinence que si une partie de la réflexion est consacrée à poser le problème, comme le rappelle Gaston Bachelard<sup>858</sup>. Pascal Riendeau, Barbara Havercroft et Pascal Michelucci utilisent des termes comparables pour identifier comment le roman peut « penser » : « ils transforment certains événements en problématique et en font un élément de la texture

---

<sup>855</sup> *Ibid.*

<sup>856</sup> *L*, p 226.

<sup>857</sup> Susan R. Suleiman, *Le roman à thèse ou l'autorité fictive*, *op. cit.* Le romancier du roman à thèse organise à l'avance un parcours de lecture, opposant par exemple personnage fiable à personnage suspect, ou encore réussite et échec. La causalité établie permet au lecteur de trouver des explications au sort de l'un ou l'autre, explications qui ont pour fonction d'étayer la thèse du narrateur. De telles constructions ne font pas voir les hésitations du narrateur, d'ailleurs absent, et paraissent énoncer une vérité allant « de soi ».

<sup>858</sup> Gaston Bachelard, *La formation de l'esprit scientifique*, Paris, Vrin, Librairie philosophique, 1967, p. 14. Le philosophe souligne alors la nécessité de s'éloigner de la *doxa*, et des habitudes de pensées acquises.

romanesque<sup>859</sup> ». En fait, le récit méditatif serait le mode selon lequel une narration s'organise non pas pour montrer la justesse d'une thèse, mais explorer une hypothèse, en recherchant ce qui la confirme par une confrontation continue avec le réel, qui trouve sa place dans la méditation à titre soit d'exemples, soit de sources réflexives. C'est pourquoi la méditation ne peut se séparer du récit : cette méditation est en soi une histoire<sup>860</sup>, avec un début et une fin, et d'autre part elle entretient avec des histoires prises dans le réel un rapport de motivation : l'histoire fait penser, et parce qu'elle fait penser, conduit le narrateur à puiser dans son thesaurus mémoriel d'autres histoires à organiser en un réseau comparatif. La comparaison des histoires en est le principe dynamique, c'est pourquoi elles doivent s'accumuler. Raconter revient dès lors à mener une véritable « expérience de pensée », au sens que donne Jacques Bouveresse<sup>861</sup> à ce terme, à cette nuance près qu'il ne s'agit pas d'inventer les histoires – nous sommes dans l'énoncé de réalité –, mais de mettre en œuvre leur confrontation, c'est-à-dire de « répondre au réel ».

Après l'étude rapprochée de ces deux passages, nous pouvons faire observer deux modes opératoires légèrement différents. En ce qui concerne la partie « Vukovar, Sarajevo, 1991-1992 », récit et méditation alternent avant de se confondre ou de devenir indissociables. Par contre, la partie « Paris, 1980- 1989 » commence par cumuler des histoires, autoportrait puis récit autobiographique, sans forcément expliquer ce qui les lie, avant d'en venir à la réflexion qui porte sur l'attitude de Herzog. Dans ce dernier cas, la démarche du narrateur est plus souterraine, plus énigmatique, et porteuse d'une tension non plus narrative mais cognitive : où tout cela nous mène-t-il ? Le narrateur retrouve son état d'interrogation face au réel, et le transmet ainsi au lecteur, qui vit à son tour le frisson thymique de la curiosité doublée du processus de découverte, de dévoilement progressif. Globalement, la structure récurrente qui se dégage est : raconter, une, deux, trois, *n* histoires, parfois en ménageant des effets de contraste, parfois en opérant de simples glissements ; proposer une hypothèse, achevée ou non, assez souvent en convoquant des « amis » livresques, réels, ou les deux ; réfléchir aux implications de l'hypothèse dégagee, là encore en donnant imaginativement la parole à des « amis » qui illustrent la variété des constructions argumentatives possibles.

---

<sup>859</sup> Barbara Havercroft, Pascal Michelucci et Pascal Riendeau, *Le roman français de l'extrême contemporain*, op.cit., p. 10. Les auteurs réservent cette façon de procéder aux romans qui, disent-ils, « provoquent le lecteur », en opposition aux romans qui insèrent des pauses essayistiques. La manière de faire d'Emmanuel Carrère relève des deux approches : confrontations d'histoires qui « se croisent », qui ont un rapport implicite entre elles, et proposition d'une « loi » ou d'une « morale » qui pourrait en émaner.

<sup>860</sup> C'est un peu l'idée de Graham Good rapportée par Irène Langlet, dans *Les théories de l'essai littéraire dans la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle*, op. cit. Dans *The Observing Self, Rediscovering the Essay* (op. cit.) Graham Good insiste sur la narrativité de l'essai. Selon nous, la narrativité de l'essai s'appréhende non au sens propre, mais comme une dynamique, celle que porte la « fiction heuristique » de l'image.

<sup>861</sup> Jacques Bouveresse, *La connaissance de l'écrivain. Sur la littérature, la vérité et la vie*, op. cit. L'auteur explique que le romancier est à la recherche d'une vérité et pour ce faire, conduit des « expériences de pensée » à l'aide de ses personnages. Tout en soulignant les limites de la démarche, il montre que la philosophie pose ses problèmes de morale à partir de semblables expériences, pp. 116-117.

Parfois d'ailleurs, ce dynamisme contenu dans le simple fait de confronter des histoires se suffit : la pensée se dégage toute seule sans qu'il soit besoin au narrateur d'intervenir, si bien que la synthèse se produit en fin d'accumulation, quand tout est en place. La méditation sur la possible origine psychosomatique du cancer est explorée selon cette modalité. Tout part encore d'une histoire, celle d'Étienne, confronté à son deuxième cancer. De la même façon qu'un désaccord avec *Limonov* faisait démarrer la réflexion dans l'exemple ci-dessus, un désaccord, moins clivant toutefois, fait démarrer celle-ci. Un blanc typographique signale un décrochement vis-à-vis de l'histoire et de l'avis d'Étienne, et c'est le livre de Fritz Zorn, *Mars*, qui est convoqué, récit qui visiblement fascine le narrateur. L'histoire d'Étienne est donc confrontée à celle de Fritz. La conviction qui conduit le récit de Fritz Zorn trouve un nouvel écho, qui le confirme, dans *Le Livre de Pierre*, dans lequel Louise Lambrichs interroge Pierre Cazenave, un psychanalyste confronté au cancer. Cette deuxième référence permet d'approfondir et compléter l'argumentation. Enfin, un exemple inattendu apparaît, Jean-Claude Romand, qui avait trouvé le moyen de parler de sa souffrance psychique en s'inventant un cancer. Exemple après exemple, le récit s'achemine vers sa conclusion : la distinction entre ceux qui « ont un noyau fissuré », en proie à un doute perpétuel, et les autres, naturellement plus aptes au bonheur. Il termine en avec une citation du *Poisson-scorpion* de Nicolas Bouvier, voyage au bout de la dérélition<sup>862</sup>.

#### **2.2.1.3.4. Le Royaume : un essai narratif ?**

Enfin, dans *Le Royaume*, on devine que le procédé est particulièrement sollicité : le récit est tout de même annoncé comme une « enquête ». Mais cette enquête ne s'organise qu'après que le problème a été correctement posé. Le Prologue en est une première approche. Suit une accumulation d'histoires pour le moins hétéroclites : le scénario des *Revenants* et les frustrations du narrateur, qui a quitté le projet ; l'intention de raconter les débuts du christianisme à travers l'histoire de l'apôtre Paul, histoire qui permet de jeter une première base réflexive par le rapprochement pour le moins insolite de la science-fiction et d'un monothéisme, et permet d'enchaîner sur le mystère qu'il existe, aujourd'hui encore, des gens capables de croire l'inconcevable : tout le chapitre 2 pose la question et relève donc de l'essai. Le chapitre 3 raconte à nouveau une histoire : la croisière saint Paul, que le narrateur finalement n'a jamais faite, et qui le conduit, chapitre 4, à comprendre qu'il est à lui-même son meilleur sujet : il a été lui-même un de ces « chrétiens fervents » qu'il comptait interroger lors de cette croisière. Raconter sa propre histoire sera donc, implicitement, un début de réponse, d'autant que de ce souvenir, il reste une trace concrète : le carton contenant les cahiers de méditations consacrés à l'Évangile de saint Jean. De là, le récit bifurque encore : au chapitre 5, le narrateur se souvient du malaise existentiel et

---

<sup>862</sup> *AVM*, p. 151-157.

psychique qui l'a conduit à consulter François Roustang. On a donc le récit de la consultation (donc un rappel de *D'autres vies que la mienne*), et sa conclusion, avec une amélioration progressive et sûre de l'état du narrateur. Mais les cahiers, témoins de cet état psychique désespéré mais passé sont désormais l'objet de la recherche du narrateur : c'est par eux qu'il va reprendre contact avec le « chrétien fervent » qu'il a été. Et le chapitre 6 est le récit de leur redécouverte : au fond d'un placard, à côté des archives Jean-Claude Romand, l'Adversaire ! Impossible de figurer plus nettement le retour du refoulé, de « l'autre en soi ». Le Prologue pose donc, de façon conflictuelle, la double identité narrative : un moi qui a été à la fois croyant et réduit aux derniers degrés du désespoir, qui est à présent heureux et agnostique, mais en même temps en quête de cette part perdue de lui-même, mais qui refait surface, qui « revient », comme les morts des *Revenants*. La recherche s'oriente donc vers le mystère de cette rupture identitaire, qui est une représentation personnelle d'une question qui intéresse aussi la collectivité : la société, elle aussi, est clivée entre une part qui croit, et une autre qui regarde cette foi comme incompréhensible – à la fois improbable et avérée. Au moyen de ces récits juxtaposés, l'énigme de la foi s'est donc creusée : y a-t-il vraiment un fossé entre les deux attitudes ou l'une n'est-elle que l'envers de l'autre<sup>863</sup> ?

Ces modalités d'exploration du réel vont se renouveler régulièrement dans tout *Le Royaume*, et il serait fastidieux d'en relever toutes les occurrences. Parmi les plus intéressantes, l'une d'entre elle se situe à la fin de la première partie, « Une crise », lorsque le narrateur fait le parallèle entre la foi qu'exige de la part de ses militants la doctrine communiste, qui dans ce cas est envisagée sans difficulté comme un aveuglement, et celle qu'exige la foi chrétienne, sachant qu'il faut parfois distordre volontairement les réponses de la raison, tout en considérant cela même comme une preuve : le *deus absconditus* est-il une superbe construction théologique ou un raisonnement de dupe ? Un autre, déjà évoqué, intervient au moment où le navire qui transporte Paul et Luc vers Jérusalem passe l'île de Calypso : l'histoire d'Ulysse devient le support d'une lecture symbolisant, là encore, le rapport à la réalité que l'on peut choisir : demeurer dans les charmes de l'illusion, ou adhérer au réel, même décevant, par cette raison même que c'est le réel. Mais pour achever cette observation sur la façon dont Emmanuel Carrère use du récit pour penser, et faire penser son lecteur, nous observerons dans une dernière étude comment l'Épilogue répond au Prologue. Alors que le Prologue offre somme toute des rapprochements inquiétants avec *Les Revenants* ou encore *L'Invasion des profanateurs de sépultures*, ou encore avec l'évocation finale de Jean-Claude Romand, dont on connaît à la fois le rapport avec le Diable et l'attitude mystique

---

<sup>863</sup> Bruno Thibault, dans sa communication « Limitation de Jésus-Christ. *Le Royaume* d'Emmanuel Carrère et les apories du roman d'investigation », le 7 décembre 2017 lors du colloque *Territoires de la non-fiction* organisé par Alexandre Gefen à l'Université Paris III Sorbonne Nouvelle, montre également comment la démarche de l'enquête permet l'approche rétrospective d'une crise, sans se perdre à nouveau dans l'illusion mystique.



ambiguë<sup>864</sup>, sans compter le désespoir passé du narrateur qui refait alors surface, l'Épilogue ouvre au contraire sur une hypothèse presque radieuse, voire une sorte de conquête imaginaire du Royaume : le narrateur s'y tient comme en équilibre entre agnosticisme et foi, en se demandant si là n'est pas la foi véritable, de même que quelques pages plus haut, il parvenait à la conclusion que le Royaume, ce n'est jamais que ce monde-ci, dans sa réalité pleinement acceptée. Mais cette hypothèse ne se formule qu'au bout d'un cheminement dont certaines transitions sont aisées, et d'autres, comme toujours, surprenantes et apparemment digressives.

L'Épilogue commence, chapitre 1, par un décrochage narratif spectaculaire : le cruel empereur Domitien fait rechercher les petits-fils du frère de Jésus, Jude, puis les relâche, persuadé que la foi qu'ils incarnent n'a aucun avenir. Mais si le récit évoque cette erreur politique magistrale, c'est pour mieux, par contraste, mais non sans logique, passer au sort de Matthieu, qui écrit le troisième Évangile, quelque part en Orient, puis au triomphe de l'Église chrétienne, toujours sur le modèle de *L'Invasion des profanateurs de sépultures*, décidément récurrent. Le troisième chapitre passe à Jean, le quatrième Évangéliste, et à la genèse de son texte mystérieux, ce qui nous vaut un détour érudit sur les mystères de ce document. Le chapitre 4 décroche brutalement : il nous fait passer par l'uchronie (et le retour en arrière autobiographique), thème abordé par le jeune Carrère alors étudiant d'histoire, ce qui lui permet d'envisager la fiction proposée par Roger Caillois, qui annule de ce fait le christianisme à venir, puis de revenir à l'histoire de l'Église. Le chapitre 5 décroche encore et revient à *Limonov*, Werner Herzog, et la morale que le narrateur en tire, laquelle annonce la recherche qui fait l'objet du *Royaume*, ce qui permet d'introduire le courrier d'une lectrice catholique, qui propose... un lavement de pieds, autrement dit, de faire l'expérience des pratiques de l'Église naissante. L'écrivain entend bien ainsi cette baroque proposition, qui confirme l'improbable sous-jacent de cette histoire. Mais de la même façon qu'un ami avait donné le début d'une solution par une remarque sans prétention, « Cela t'apprendra à aimer des fascistes », c'est ce message qui nous amène au chapitre 6 : une quasi-expérience de la foi, lorsque l'écrivain agnostique, guidé par sa correspondante, répond à l'invitation d'une association s'occupant d'handicapés. L'un des personnages, Jean Vanier, incarne un nouveau saint Jean l'Évangéliste. Les dernières pages confondent l'expérience des Évangiles et l'épisode du lavement de pieds, créant les conditions pour que le narrateur perçoive fugitivement cet autre état de l'être après lequel il enquêtait depuis le début : le Royaume. Le texte s'arrête là : c'est là, en des termes que nous assumons très « phildickiens » l'expérience ultime dont nul mot ne peut prendre le relais. Mais la progression est nette : au lieu de briser l'identité en la métamorphosant, comme cela se produit dans « Une crise », l'expérience l'enrichit en la plaçant au carrefour de deux modes d'être : la foi, et l'agnosticisme. Le fossé est donc comblé. Arrivé à ce

---

<sup>864</sup> *L'Adversaire* désigne le Diable dans l'Évangile de Saint Marc.

point, il faut insister sur le gain conceptuel : percevoir ces deux modes, c'est du même coup mieux comprendre l'autre à partir de l'un, l'agnosticisme dans son renoncement métaphysique mais aussi dans sa confrontation lucide, la foi avec sa force irradiante mais aussi sa perte dans l'illusion. Ainsi, tout le récit n'est-il que le long détour par lequel l'Épilogue, radieux, s'est donné les moyens d'équilibrer la menace contenue dans le Prologue : la menace d'être dévoré de l'intérieur, que représente de façon hyperbolique le film sans cesse cité, *L'Invasion des profanateurs de sépulture*, qui raconte avant tout la terreur de n'être plus soi.

### **Conclusion**

Malgré l'affaiblissement narratif qui le caractérise, le récit d'enquête polarisé par le motif improbable connaît donc des variations d'intensité, un peu comme dans le roman d'aventure auquel Graham Good par exemple s'est risqué à comparer l'écriture de l'essai<sup>865</sup>. La méditation n'est pas uniquement « loiterature », littérature flâneuse ou « différante ». À plusieurs reprises, les différents récits connaissent des moments d'aboutissement de la pensée, qui se traduit par une tension croissante. Différents moyens rhétoriques dramatisent ces accélérations : succession d'histoires chez Emmanuel Carrère, resserrement de la prose chez Jean Rolin, affleurements de la colère chez Thierry Beinstingel, pour les romans écrits depuis un centre perceptif unique. Ces épiphanies ne sont jamais une réponse définitive au problème associé au motif, mais constituent les trouvailles associées à la recherche. En soi, elles suffisent à légitimer et récompenser le parcours entrepris, sans cependant pouvoir l'achever.

Néanmoins, ces moments de tension ont un terme, et obligent le récit à se réorienter vers un autre pôle, à bifurquer. Une esthétique se profile, faite d'alternance entre moments où les différents moments de la pensée sont fortement liés, par l'effet du vecteur, jusqu'au moment de leur conclusion, et moments de rupture, puis de reprise. C'est cette alternance spécifique de rythmes, et la façon dont le texte les met en place, que nous allons examiner maintenant.

---

<sup>865</sup> Voir l'introduction de cette partie, note 765, p. 223.

## 2.2.2. Effets de clôture

L'analyse rapprochée de ces progressions permet, au-delà des singularités stylistiques et thématiques, de faire apparaître des éléments linguistiques et sémantiques d'organisation textuelle récurrents. Comme le texte narratif met en tension configuration et éléments perturbateurs, la dérive essayistique alterne ruptures et nouages. Une continuité isotopique et métaphorique permet de ressentir la permanence du lien vectoriel. Mais régulièrement des ruptures sollicitent l'intelligence du narrateur et du lecteur. Devant le texte et ses apparents décrochages, le lecteur est comme le narrateur face au réel : il cherche les liens. Les stratégies typographiques – alinéas, chapitres, parties – à la fois créent du lien quand s'établit un effet de série, et de la rupture quand il s'accompagne d'un décrochage sémantique visible.

### 2.2.2.1. Forte continuité

Les trois auteurs ont des modes d'écriture spécifiques pour assurer la continuité de la réflexion tout en s'autorisant les échappées nécessaires à la collecte des hypothèses. Thierry Beinstingel, dans le chapitre 3 de *Central*, ne cesse de rappeler en début ou en fin de séries de paragraphes séparés par des blancs typographiques l'expression « Description d'emploi », qui fait retour de façon obsessionnelle, avec une valeur anaphorique ou au contraire conclusive. Les moments centripètes et centrifuges de la prose alternent alors de façon serrée. Dans les chapitres 4 et 5, qui partent le premier dans le récit d'une exposition passée, le second dans celui de l'informatisation de l'entreprise, le lien passe à l'arrière-plan, mais reste assuré par les effets de reprises : le début du chapitre 4 annonce l'écrit dans l'entreprise comme axe de réflexion, donc continue « La Description d'emploi », que le narrateur a présenté comme un exercice d'écriture, et ce thème est repris au début du cinquième : « L'écrit traditionnel ayant vécu, commence l'informatisation<sup>866</sup> ». Jean Rolin assure une continuité très forte dans le chapitre consacré au « chien rhétorique », dans *Un chien mort après lui*, malgré la variété des documents convoqués, photographies difficilement situables ou journaliste ignoré du grand public. La conclusion d'un paragraphe devient le point de départ du suivant : amas de cadavres après un conflit, dans la mythologie puis dans les écrits de réalités, usage des chiens pour détruire des tanks, absence de voix, un trait d'union existe toujours et fait passage, comme dans *L'Explosion de la durite* : c'est

---

<sup>866</sup> C, p. 79

la peur d'être molesté par les forces de l'ordre congolaises qui explique que le narrateur suscite dans son imagination le souvenir du sort du président Lumumba, puis au chapitre suivant les souvenirs de Kinshasa. Il en résulte des transitions souples, qui donnent une impression de naturel, et étranges, car de cette manière la dérive emmène en des contrées imprévues. Chez Emmanuel Carrère, dans le chapitre « Vukovar-Sarajevo », celui qui commence par l'image des Ceaucescu, c'est une continuité lexicale qui assure le lien : l'étrangeté teintée de menace revient de partie en partie. La continuité thématique – tous les faits cités arrivent en Roumanie dans les années 1990 – ne suffirait pas à assurer le lien : le chapitre bifurque d'un seul coup vers Philip K. Dick, et c'est l'analogie avec l'étrange qui peut faire percevoir la continuité, dont le but se révèle pragmatique : il s'agit de permettre au lecteur d'approcher le climat en Europe de l'Est qu'a affronté Limonov au même moment.

### **2.2.2.2. Fragmentations**

Mais au-delà des moyens rhétoriques ou pragmatiques d'assurer la continuité, l'écriture figure les ruptures continues que le récit doit surmonter, essentiellement en divisant sans cesse le texte. Alinéas et paragraphes, divisions en chapitres, division des chapitres en sous-parties, des sous-parties ou des chapitres en paragraphes, blancs typographiques et fins de chapitre, la répartition du texte dans la page permet d'identifier moments de progression, de rupture, de reprise.

L'examen d'un chapitre chez Emmanuel Carrère fait apparaître, comme chez Thierry Beinstingel, des îlots de texte séparés par un blanc typographique, et tous consacrés à un « sujet dans le sujet ». Pour reprendre notre exemple, le chapitre 1 de « Vukovar-Sarajevo », consacré à la Roumanie, comprend une sous-partie décrivant les Ceaucescu, une autre Timisoara, une autre le concept d'« inquiétante étrangeté » de Freud. Chez Thierry Beinstingel, même tendance : la Description d'Emploi fait apparaître des paragraphes consacrés l'un à l'accueil de cette initiative chez les salariés, un autre au moment où le narrateur remplit sa propre description, et d'autres, plus spécifiquement réflexifs, les craintes des salariés ou leur malaise. Petit à petit, au-delà de la dispersion, se crée la focalisation sur le Glossaire, le « Livre de vérité ». Chez Jean Rolin, on ne trouvera pas de ces blancs typographiques à l'intérieur des chapitres, lesquels sont souvent, sauf exception, courts : les chapitres semblent parfois s'organiser en série assez lâche, comme chez Thierry Beinstingel, où une même dérive réflexive peut se continuer sur plusieurs chapitres : c'est le cas de la méditation sur l'écrit dans l'entreprise dans *Central*. L'effet de rupture se déplace donc plutôt au niveau supérieur d'organisation typographique du texte, au niveau des chapitres. Jean Rolin et Thierry Beinstingel dans *CV roman* et *Faux nègres* se contentent de deux niveaux d'organisation typographique, quand Emmanuel Carrère dans *Limonov* et *Le Royaume* et Thierry Beinstingel dans ses premiers romans *Composants* et *Central* en utilisent trois, voire quatre :

ouvrage, parties, chapitres, sous-parties séparées par des blancs typographiques. Thierry Beinstingel dans *Central* et *Composants* utilise trois niveaux : ouvrage, chapitres, ensemble de paragraphes isolés par un espace.

L'intérêt de cette fragmentation plus ou moins hiérarchisée est de permettre des effets de clôture plus fréquents, qui sont autant de points d'arrivée de la pensée ou du récit. Le plus souvent, ils sont intermédiaires : ils ne font que marquer une pause avant la reprise, le point d'arrivée étant plus fortement figuré par la fin du chapitre. Cela a pour effet de faire apparaître la conclusion qui permet de terminer le chapitre comme le résultat d'un effort en cours depuis quelques paragraphes ou quelques pages, la forme achevée d'une vérité intermédiaire en préparation depuis l'élection du motif, principal ou secondaire. Ces conclusions peuvent prendre alors une couleur émotionnelle particulière. La solennité marque ces deux clôtures, la première prise au chapitre 3 de *Central* :

Voulant trouver, prouver, expliquer, et petit à petit s'imposant l'idée de retrouver ce fameux grimoire de sorcellerie, ce Glossaire des verbes, ce Livre de vérité.<sup>867</sup>

Ou chez Jean Rolin à la fin du chapitre consacré au chien rhétorique, par cette phrase qui est aussi le paragraphe final :

Mais aucune voix de chien ne vient exprimer cette douleur mieux que la voix humaine ne saurait le faire.<sup>868</sup>

Pour clore le chapitre consacré à la Roumanie, Emmanuel Carrère choisit également la solennité :

C'est cette sorte de haine que nous avons vue, le journaliste américain et moi, briller dans les yeux des mineurs<sup>869</sup> débarqués à Bucarest pour "sauver la démocratie" et j'avoue que nous avons formé un vœu impie, au bar de l'Intercontinental, pour qu'elle se retourne un jour contre ceux qui l'avaient attisée.<sup>870</sup>

Toutes ces fins formulent, à leur manière, une pensée et se présentent comme des sortes de répétitions préparatoires à l'apparition finale d'une vérité qui bien sûr ne se configurera pas forcément de façon complète. Du moins ce mouvement de la prose figure-t-il ce après quoi il *s'efforce*. La prose des récits de notre corpus n'exemplifie donc pas exactement l'erratisme propre à la prose essayistique ; très associée au récit, elle en garde le dynamisme fondamental, la « tension narrative » qui envers et contre tout, appelle sa fin, qu'elle continue à désigner. Douglas Hesse, dans « Stories as essays, essays as stories<sup>871</sup> », soulignait justement la tendance de l'essai à capter le dynamisme du récit. Dans les fragments qui se succèdent au sein d'un même chapitre, chez Thierry Beinstingel et Emmanuel Carrère, beaucoup sont d'ailleurs narratifs et sont le

---

<sup>867</sup> C, p. 59

<sup>868</sup> CML, p. 88

<sup>869</sup> Il s'agit des mineurs encouragés et remerciés par le président Ion Iliescu pour contenir les protestations exprimées contre sa politique après l'éviction de Nicolae Ceaucescu. Voir Emmanuel Carrère, « La Roumanie au printemps 1990 », art. cité, p. 62.

<sup>870</sup> L, p. 299

<sup>871</sup> Douglas Hesse, « Stories as essays, essays as stories », art. cité.

substrat dont naît l'hypothèse. Si le chapitre consacré aux chiens rhétoriques semble purement réflexif, il s'appuie pourtant sur des documents, des bouts d'histoires racontées par d'autres, et qui sont des témoignages, de Vassili Grossman, de Malaparte, de John Reed. L'écrivain se charge de faire le lien entre ces documents qui entrent en résonance, mais c'est bien le document en tant qu'il est le rescapé d'une histoire qui motive la pensée. La pensée n'existe pas sans l'histoire dans notre corpus, et l'histoire en tant qu'elle a un rapport avec le réel, dont elle est un reste ou un aperçu. Mais de l'histoire, de la narrativité, la prose méditative tire d'une part sa matière à penser et à vivre, mais doute aussi son énergie et sa tension spécifique. Douglas Hesse le soulignait dans son étude sur les rapports entre la narration et l'essai : l'essai tend vers la narration parce que le lecteur reconnaît cette forme et sa tension propre, et y inscrit plus facilement un horizon d'attente : l'essai ménage alors la même tension que la narration<sup>872</sup>.

### 2.2.2.3. Variations de rythme

Néanmoins, cette intensité que prend le texte quand il manifeste un effort vers une pensée est inégale. Dans les passages que nous venons d'étudier, un problème cristallise l'attention : la Description d'emploi dans *Central* et la question du rangement dans *Composants*, des souvenirs d'images ou de textes chez Jean Rolin ou Emmanuel Carrère, ou encore une situation de blocage. Autour de ces moments d'accélération ou d'intensification, le récit suit son mouvement d'enquête, de collecte informative ou de narration. Il reste attentif mais sans précipitation. Son rythme sera lors celui de la « loiterature » ou littérature flâneuse de Ross Chambers<sup>873</sup>, ce rythme « différent » que repérait Marie-Hélène Boblet dans les romans de l'émerveillement<sup>874</sup> ou Jean-Yves Tadié<sup>875</sup> dans le récit poétique : la disponibilité du roman perceptif s'adapte à l'attention à l'environnement qui caractérise le reportage et la collecte documentaire. Chez Emmanuel Carrère, ce rythme demeurera celui de la tension narrative dans ses biographies romanesques ou ses récits non fictionnels.

Il faut un événement, si minime soit-il, pour que l'attention se fixe et s'intensifie. Il s'agit souvent d'un souvenir que suscite l'objet ou la personne regardée, c'est presque toujours le cas dans les exemples étudiés ci-dessus : souvenir de la description d'emploi puis du Glossaire, de la vidéo des Ceaucescu, des photographies de cadavres mangés et des textes évoquant des situations similaires, dans *Un chien mort après lui* ou du sort de Patrice Lumumba dans *L'Explosion de la*

---

<sup>872</sup> *Ibid.* Douglas Hesse précise : « we should regard narrative as a way of pointmaking that takes rhetorical advantage from persuasiveness inherent to our acceptance of stories », p. 192. Alors qu'il aborde cette cinquième proposition, Douglas Hesse se situe dans ce qu'il appelle des « narrative essays », c'est-à-dire des récits, et non pas, comme dans le modèle que nous analysons, dans une suite de méditations qui nous paraissent en effet s'organiser comme une suite d'épisodes s'enchaînant les uns aux autres jusqu'à une conclusion déjà pressentie.

<sup>873</sup> Ross Chambers, *Loiterature*, *op. cit.*

<sup>874</sup> Marie-Hélène Boblet, *Terres promises. Émerveillement et récit au XX<sup>e</sup> siècle. Alain-Fournier, Breton, Gracq, Germain*, *op. cit.*, p. 57.

<sup>875</sup> Jean-Yves Tadié, *Le récit poétique*, *op. cit.*, p. 84.

*durite*. Mais c'est aussi l'attitude interrogative qui éveille le souvenir : pourquoi souffrir au travail ? Comment Limonov a-t-il abordé la situation en Serbie ? Comment le chien errant est-il traité en littérature et quelles sont les spécificités du « chien rhétorique » ? Pourquoi avoir peur enfermé dans cette voiture ? Le problème présent pousse à puiser dans le thesaurus mémoriel et à susciter des analogies stimulantes, qui peuvent lancer le mouvement réflexif, qui, à son tour, va susciter des histoires (mémorisées) pour réfléchir : *Central* est un exercice entièrement mémoriel, l'écriture de *Limonov* et du *Royaume* impose au narrateur de se pencher sur son passé, *Un chien mort après lui*, *Le Ravisement de Britney Spears*, *L'Explosion de la durite* convoquent fréquemment des épisodes autobiographiques ou des voyages passés.

Cette apparition puis ce développement de la pensée née du récit peut alors se manifester à tous les niveaux du texte, du paragraphe, du chapitre, de la sous-partie de chapitre. Si, chez Thierry Beinstingel, il a fallu une suite de trois chapitres pour aller jusqu'au bout de ce que réservait la méditation sur l'écrit dans l'entreprise, un seul suffit pour épuiser les réflexions que suscite la ville de quatre jours, au chapitre 12. Un mouvement de tension réflexive peut naître au sein d'un seul paragraphe, comme dans celui-ci, séparé du précédent par un blanc typographique, après des lignes plus documentaires, racontant des opérations techniques, qui en sont la phase narrative préparatoire :

Multitude de sentiments inspirés aussi par cette accélération du temps, cette ville construite de toutes pièces en un mois, qui, demain, connaissant son apogée comme l'Empire romain, dans cette vaste fête prévue pour quatre jours, comme un défilé sous un arc de triomphe à la gloire des agriculteurs. Et cette intuition formidable de sa chute soudaine, immédiate, en un démontage rapide et mouvementé.

Justement, éclatant au grand jour cette idée folle d'espérer sentir pour une fois, une seule fois, la première fois, le moment précis de la bascule d'un monde, de quelque chose, de n'importe quoi.

En l'occurrence, saisir ici l'occasion de cette manifestation, faire vivre et défaire une mini-société complète d'humains en un temps record et souhaiter en dégager les lois, les axiomes.

Bref, comprendre la marche du monde et du temps.

Bref, trouver les clés des insomnies de mes nuits du dimanche au lundi.<sup>876</sup>

Très resserrée, la tension réflexive s'ancre d'abord dans le rappel narratif du premier paragraphe, « cette ville construite de toutes pièces en un mois » et « pour quatre jours », avant de traduire l'intensification par la taille décroissante des paragraphes, comme si peu à peu la pensée prenait forme et tendait vers sa formulation idéale. Les mots de liaison, « bref », « En l'occurrence », explicitent le caractère orienté, dynamique, du texte, en même temps que le lexique, « comprendre », « saisir », « trouver », manifeste le désir de connaissance, sensible aussi dans les mots « axiomes » et « lois ». Comme souvent, l'épiphanie du sens n'a pas vraiment lieu : on en est très près, on sait qu'il s'agit de saisir un « point de bascule » de l'expansion organisatrice

---

<sup>876</sup> C, p. 152

au processus entropique, mais la « loi » espérée bien évidemment reste dans les limbes, tout comme la « machine complète » dans *Composants*. Chez Jean Rolin, ces moments réflexifs ont un caractère imprévisible. S'ils émergent de préférence à une fin de chapitre, qui redouble l'effet de clôture par la suspension induite par le blanc typographique, tous les chapitres ne voient pas le cumul de leurs observations prendre sens en un mouvement réflexif, comme cela a pu se produire dans le début de *L'Explosion de la durite*, ou dans le chapitre consacré aux chiens rhétoriques. Le chapitre consacré à Bangkok dans *Un chien mort après lui* paraît par exemple absolument erratique et dans l'impossibilité de dépasser l'hétérogénéité des observations, entre parking abandonné où errent des chiens, gargotes pour touristes allemands non pas amateurs de très jeunes thaïes comme le soupçonne le narrateur mais d'expositions de lapins, et boîtes de nuit effectivement consacrées au tourisme pédophile, le chapitre se résout à se terminer en une plaisanterie associant le narrateur à un « type achevé de ce monstre, le touriste sexuel pédophile, qui fait l'objet d'une exécration unanime<sup>877</sup> ». Par contre, dans *La Clôture*, le mouvement qui progressivement fait du maréchal Ney « une midinette » ou « un artiste de variété » puis « un joueur de flûte<sup>878</sup> », soit un personnage frontière entre réel et imaginaire ou entre vie et mort, surgit inopinément, après d'autres éléments biographiques, alors que le narrateur explique au lecteur pourquoi il s'intéresse à Ney plus qu'à un autre des généraux de Napoléon I<sup>er</sup> : saisi par la métaphore, le texte s'intensifie au moment où il révèle l'étrangeté du personnage – et un tropisme surprenant de la psychologie du narrateur. Chez Emmanuel Carrère, la dérive méditative peut aussi surgir de façon inopinée depuis la prose narrative qui occupe très majoritairement ses biographies romanesques. Là encore, il peut suffire d'un paragraphe, comme la délibération qui soupèse la justesse de la proposition apparue au chapitre 2 de la partie « Lefortovo, Saratov, Engels, 2001-2003 » : en prison, « tout le monde est d'accord : c'est – Limonov – un type bien ». Après les « exploits » de Serbie, une telle phrase peut surprendre. Aussi le chapitre bifurque-t-il momentanément de la narration vers une réflexion sur le rapport entre le narrateur et son personnage, pour convoquer un témoin supplémentaire<sup>879</sup> et clore sur la même phrase, dont la validité paraît renforcée : « un héros, un homme vraiment grand<sup>880</sup> ». Par contre, la bifurcation qui aboutit à la formulation de la phrase dont l'auteur dira dans *Le Royaume* qu'elle était le « cœur » du roman, à savoir « L'homme qui se juge supérieur, inférieur ou égal à un autre ne comprend pas la réalité<sup>881</sup> », suscite les « efforts » du récit sur sans doute les trois premiers chapitres de la IV<sup>e</sup> partie, « Paris, 1980-1989 ». Notons que cette fois, le texte trouve une formulation qu'il juge adéquate pour formuler l'objet de sa recherche et la phrase qui l'énonce se présente comme un

<sup>877</sup> *CML*, p. 47

<sup>878</sup> *LC*, p. 18

<sup>879</sup> *L*, p. 443. Il s'agit de la professeure Olga Matitch.

<sup>880</sup> *Ibid.*

<sup>881</sup> *L*, p. 228



aphorisme, ce qui tend à corroborer que la prose narrative des récits de notre corpus tend vers la formulation d'une vérité ou d'une hypothèse qui le rapproche de la pragmatique de l'essai.

Il reste donc à signaler cette tension vers l'aphorisme que manifestent tous les récits, de façon sérieuse ou ironique. L'aphorisme formule des craintes sur la qualité de la communication et la capacité de stocker des souvenirs, dans *Central*, sur l'impossibilité de contrôler les mots dans *Composants*, sur le ressentiment ou la liberté d'être soi dans *Limonov*. C'est Jean Rolin qui restera le plus en retrait de la tentation de l'aphorisme. À la question qui sous-tend la dérive méditative au début de *L'Explosion de la durite*, pourquoi à dix-sept ans on adhère à des convictions au point d'en être fanatisé, nulle réponse ne se profile. L'« affirmation » finale au chapitre sur les chiens, sur les situations désolées où manquent des « voix de chiens », est plutôt une proposition qu'une affirmation : pour être recevable, elle ne peut être détachée du texte qui la génère. Les propositions sur le maréchal Ney, ouvertement fantaisistes, mais tout de même assises sur le comportement attesté du général, ont ce même caractère d'éventualité. Elles sont pourtant des façons de voir le réel, teintées de propositions fictionnelles. Mais même chez Emmanuel Carrère et Thierry Beinstingel, la formulation finale d'un aphorisme demeure davantage un horizon désigné par le texte qu'une conclusion définitive. Au sens strict, les textes essaient des pensées et se présentent comme des expériences<sup>882</sup>, à partir d'un contexte perceptif donné qui a été mis en place à l'intention du lecteur. Nous demeurons dans une esthétique du mouvement, et du recommencement, où l'aphorisme ne propose de pause que momentanée.

## Conclusion

Mais la prose narrative sait inventer encore d'autres façons de penser. Si elle fait effort vers la prose pensive, elle sait aussi s'exercer avec ses moyens propres, à savoir la narration. Il existe une tradition de l'apologue, qui tend à faire de l'histoire racontée une illustration ou une preuve. Nous voudrions cependant faire saisir le mouvement inverse : comment composer ou organiser une ou plusieurs histoires qui se confrontent, comme on poserait les données d'un problème, de façon à enclencher chez le lecteur une recherche.

---

<sup>882</sup> Cette association entre expérience de pensée et essai est récurrente dans la littérature théorique consacrée à ce genre. Pour mémoire, mentionnons l'article de Max Bense, « L'essai et sa prose », art. cité, et Jean Starobinski, dans « Peut-on définir l'essai ? », *Pour un temps/Jean Starobinski*, Paris, Centre Georges Pompidou, coll. Cahiers pour un temps, 1985, pp. 185-196, et repris dans François Dumont, *Approches de l'essai, op. cit.*, p. 165. Jean Starobinski, après avoir dégagé les implications du mot « essai », estime qu'il se livre à « la mise en œuvre simultanée d'une herméneutique et d'une audace aventureuse », p. 182.

## 2.2.3. Machines narratives

C'est à observer les ruses et les ressources de la narration pour susciter de la pensée que nous allons nous attacher maintenant. Chacun des trois auteurs développant des potentialités bien différentes, mais toujours liées au projet narratif, nous les étudierons séparément. Nous allons aborder le tressage narratif chez Thierry Beinstingel. Pour cet auteur, nous irons voir aussi dans deux autres directions : nous regarderons comment la narration permet au lecteur de « déplier » un titre – *Faux nègres* – et comment l'apparente liberté donnée au pronom « nous », dans *CV roman* puis *Faux nègres*, peut amener à dévoiler son identité complexe et ainsi ramener le lecteur à des questions politiques. Chez Jean Rolin, nous tenterons de faire voir comment la prose d'observation se laisse tenter par le poème en prose ou la fable. Et chez Emmanuel Carrère, nous aurons à découvrir l'usage explosif de la comparaison.

### 2.2.3.1. Thierry Beinstingel : tresser, nouer et déplier

#### 2.2.3.1.1. Vers la fragmentation du récit

À partir de *Composants*, l'écriture de Thierry Beinstingel se caractérise par la discontinuité. Très marqué par l'influence oulipienne, l'écrivain crée d'abord un cadre, un système poétique de contraintes et de récurrences, si bien que c'est la forme qui semble générer le contenu des différents chapitres. *Composants*, *CV roman* sont construits selon ce principe : *Composants* prévoit un chapitre pour quatre moments de la journée, les cinq jours de la semaine de travail : on aura donc en guise de titres de chapitre « Lundi matin », « Lundi midi », « Lundi après-midi », « Lundi soir », et ainsi de suite. Le travail découpe ainsi autoritairement la journée, mais de minuscules fenêtres de désœuvrement, pauses déjeuner ou cigarette, permettent à des pensées parasites de s'installer. *CV roman* multiplie les courts chapitres autour des quatre rubriques du CV. Ils peuvent atteindre, mais rarement, une dizaine de pages. Chaque changement de rubrique détermine un changement énonciatif : le « nous » du collectif des conseillers en mobilité pour la série « (Expérience) », une impersonnalité presque totale pour la série « (Formation) », au cours de laquelle s'impose l'emprunt à Rimbaud « Je est un autre », la rubrique « (Loisirs) » va privilégier, entre autres, les pronoms indéfinis « L'un », le conseiller en reconversion, et « l'autre », le salarié à reconvertir, et enfin la série « (Situation) » fait varier des méditations à

l'origine indécidable mais situées soit dans l'hypothétique cabinet d'un ministre du travail, soit dans un espace abstrait, figuré par une scène de théâtre sans décor, où se croisent des fragments de textes dits par des comédiens, éventuellement des personnages, comme dans « (Situation 11) », où le Maire, le Ministre, le Directeur et le Délégué parlent des manifestations dans une ville où ferme une usine importante. *CV roman* recompose autour du CV des flux de paroles qui se tiennent autour du travail. Dans *Faux nègres*, la composition est approchante, même si l'on n'a plus les quatre grandes rubriques, et que plus aucun titre ne vient éclairer sur le contenu de chacun des 130 chapitres, qui pourtant « tressent » ensemble et alternativement plusieurs histoires : celle de Pierre, improvisé journaliste à « ici », mais aussi celle d'Emma, de Petit Jean, d'Emmanuelle, du vieux Jean. D'autres « personnages » s'ajoutent : le trio de figures de la III<sup>e</sup> République, trois figures colonisatrices, Arthur Rimbaud, le général Boulanger, et Jules Ferry. Ils apparaissent ensemble dans le récit, avant que Rimbaud ne se détache ; s'ajoute également le loup, qui approche de Paris, parallèlement au « jeune homme aux dents mauvaises » ; le preneur de son de Pierre, Frédéric, se détache ensuite de Pierre pour entreprendre son histoire autonome. Surtout, nous avons « nous », « l'opinion, la chimère, l'allégorie<sup>883</sup> », qui prend la parole dans des chapitres autonomes et parle, figurant aux côtés des personnages à prénom, et que faute de mieux nous nommerons la conscience collective du village d'« ici », et par extension, du peuple en général, « personnage » uniquement désigné par ses embrayeurs, « ici », « nous<sup>884</sup> ». Il reste à mentionner les chapitres énonçant de façon impersonnelle des textes de loi ou des dispositions réglementaires, qui paraissent sans origine énonciative, mais aussi ceux qui reproduisent des discours du Front national, et dont le « Je-Origine » n'est abstraitement désigné que comme sujet supposé des infinitifs figurant entre parenthèses dans les discours formatés<sup>885</sup>. Dans *CV roman* et *Faux nègres*, la forme, très fragmentée, conduit davantage à l'écriture factographique, réelle ou feinte<sup>886</sup>, qu'à la dérive réflexive. En particulier, le centre de conscience qui structurait la dérive méditative dans *Central* et *Composants* disparaît pour laisser place au contraire à une multitude de foyers qui ne sont pas dans la distance critique mais au contraire, littéralement, ne *pensent* pas : « nous » énonce des vérités toutes faites, des lieux communs, ou des textes réglementaires qui sont de son point de vue la réalité même ; les personnages comme le vieux Jean ou Emma sont pris dans le quotidien et les choses. Pierre, le journaliste improvisé, est dans l'opacité : il ne comprend ni la question qu'il

<sup>883</sup> FN, p. 18

<sup>884</sup> Selon les chapitres, le « nous » peut aussi désigner des sous-ensembles plus identifiables mais toujours collectifs. Dans les chapitres consacrés au loup, « nous » semble renvoyer aux pouvoirs publics, accusés implicitement de laxisme face à la progression des prédateurs de moutons.

<sup>885</sup> « Et c'est pour vous rendre cet hommage, pour vous remercier de votre soutien indéfectible que nous sommes venus vous rencontrer à (*nom de la commune*) !

(Laisser les applaudissements s'installer)

Mes chers amis, nous vous le disons. (*Parler sur les applaudissements*).» FN, p. 191

<sup>886</sup> Les textes reproduits semblent provenir d'instances extérieures, mais peuvent être imités.

doit poser, ni la réalité du village où il est. Pourtant la pensée s'installe. Mais le texte la génère autrement. Littéralement, il se fait machine à penser<sup>887</sup>, mais associe fortement le lecteur, qui, avec le narrateur absent<sup>888</sup>, passe de ces chapitres à un autre, en une posture surplombante et hors du texte.

### 2.2.3.1.2. D'une histoire l'autre

*CV roman* et *Faux nègres* font sans cesse passer le lecteur d'une histoire à l'autre. Dans *CV roman*, il est amené par exemple à confronter le conseiller triomphant des chapitres « (Expérience) » à celui que la difficulté de sa tâche rend malade dans les chapitres « (Loisirs) » et au salarié en difficulté devant sa lettre de motivation dans les chapitres « (Situations) ». Sylvain Schiltz meurt et le ministre est dépassé par sa stagiaire : du cabinet du ministre à la voiture d'un SDF, le roman nous fait mesurer l'impossible connaissance de l'un par l'autre et figure une synthèse jamais accessible. Les chapitres « (Situations) », qui font se croiser des comédiens qui ne se parlent pas, représentent à l'échelle d'un chapitre cette fragmentation du réel telle qu'aucune conscience ne peut la totaliser. *Faux nègres* propose une esthétique de même sens : les personnages ne s'y perçoivent pas. Pierre, l'étranger qui vient en aide à des Syriens, ne perçoit pas par exemple la progression du « jeune homme aux dents mauvaises », dont l'expérience est également isolée : « il ne sait même pas qu'il est aux portes de Paris<sup>889</sup> ». Le parallèle mystérieux avec les loups, soigneusement mis en place, permet de suggérer comment on a affaire à des sphères perceptives qui ne se rencontrent pas, comme si chacun était dans son monde : le monde du Front national obsédé par l'étranger, l'étranger qui ne pense qu'à sa progression et sa survie, le monde d'« ici » pris entre le Front national dont le lexique ne décrit pas sa réalité<sup>890</sup>, et des étrangers que nul ne voit. Par contre, le lecteur confronte ces séries de chapitres entrecroisées les unes avec les autres, et peut approcher l'isolement de chacun dans son monde et ses difficultés propres.

---

<sup>887</sup> Pierre Vinclair, *De l'épopée et du roman. Essai d'énergétique comparée*, *op.cit.*, p. 12.

<sup>888</sup> Le narrateur est entendu dans ce cas comme l'organisateur du texte, plus que comme origine énonciative. L'organisation narrative de FN oppose les chapitres où le narrateur est « nous », et les chapitres où ne se fait entendre la voix d'aucun narrateur. Sylvie Patron verrait l'illustration du fait que tous les récits ne supposent pas un narrateur distinct de l'auteur. Esthétiquement, le récit de Thierry Beinstingel use du contraste entre chapitres où l'origine énonciative est omniprésente, et chapitres où les personnages sont présents en dehors de la vue de quiconque : les univers paraissent ainsi strictement séparés, alors que les personnages traversent le même espace. Sylvie Patron, *Le Narrateur. Introduction à la théorie narrative*, *op. cit.*

<sup>889</sup> FN, p. 375.

<sup>890</sup> Ironiquement, le texte oppose les « mots-clés » du discours frontiste, « Abidjan, Algérie, Africains, barbares, bled, chômage, clandestins, communautarisme, corruption, courage, crime, crise, démocratie, édiles, élus, étrangers, fonctionnaires, fondamentalisme, halal, immigration, injustice, insécurité, invasion, laïcité, magistrats, mœurs, musulmans, patrie, peur, procureurs, province, souveraineté » au lexique usuel à « ici » : « Boulangère, café, clocher, clôture, coopérative, école des filles, écoles des garçons, fanfare, faux, fenêtres, fleurs, fromage, grange, haricots, jardin, lait, lapins, moissonneuses-batteuses-lieuses, monuments aux morts, nuages, oiseaux, œufs, pain, portes, poireaux, poules, rideaux, rue, sel, silo, tartines, télé, tomates, tondeuses, tracteurs, vaches, vieux, village ». FN, p. 196

Le texte propose tout de même au lecteur lui-même de mener l'enquête parmi la diversité et l'entrecroisement d'histoires proposées : aux livres d'histoire et de morale trouvés dans le grenier de l'école communale, remplis d'une prose colonialiste, répond le trio Rimbaud-Ferry-Boulangier, décidé à conquérir le monde africain et oriental. Le texte rend explicite les analogies entre trois destins *a priori* différents, mais relevant de la même énergie conquérante et aveugle. Le texte donne aussi à comprendre comment les regards se croisent et se manquent. Les journalistes venus de Paris font dire à ceux d'« ici » ce qu'ils veulent entendre, tandis que personne ne voit ni les loups, ni le « jeune homme aux dents mauvaises ». D'autre part, le récit entrecroise aux proférations de « nous » les destins particuliers des personnages d'« ici » : Emmanuelle dont le fils adolescent, Petit Jean, est tué par le bus scolaire qui heurte son deux-roues, le vieux Jean qui vieillit solitaire, Emma quittée par « son grand con » de mari. On s'aperçoit rapidement que les difficultés de chacun n'ont pas grand-chose à voir avec les obsessions politiques. Nous avons comme un reste des constructions antithétiques propre au roman à thèse : ceux qui partent, ceux qui restent, ceux qui viennent de l'étranger, ceux qui ne sont jamais sortis d'« ici », l'« opinion publique » et les personnages singuliers, mais comme le texte ne construit jamais un personnage en personnage fiable<sup>891</sup> et apte à dire une vérité, la « morale » reste insaisissable.

### **2.2.3.1.3. Le « nous » dans *CV roman* et *Faux nègres* : ce qui se noue en nous**<sup>892</sup>

Dans *CV roman* et *Faux nègres*, le texte invente un usage du « nous », qui au-delà de cet éclatement, montre qu'une continuité tenace peut aussi se mettre en place, et elle traduit alors l'obstination d'une pensée qui ne lâche pas si facilement son fil. « Nous », dans *CV roman*, désigne les conseillers en mobilité « d'une grande entreprise publique », et renvoie donc au milieu de travail du romancier. Le « nous » de *Faux nègres* désigne les habitants d'« ici », dont le narrateur fait hypothétiquement parler une voix commune. Dans aucun des deux romans, « nous » n'est décrit ni présenté, son référent flotte : au lecteur de le déterminer, à peu près, en lisant. Il semble que la stratégie d'écriture soit de laisser parler « nous », qui, au fil de ses discours, se dévoile, en une sorte de psychanalyse désordonnée. Il parle de lui, en un mécanisme d'auto-prédication expérimental. Et plus il parle, plus nous – lecteurs – nous comprenons qui il est.

Dans *CV roman*, l'usage du pronom « nous » affecte uniquement les treize chapitres « (Expérience) », qui sont remarquablement continus par rapport aux trois autres séries<sup>893</sup>. Et le discours de « nous », que le narrateur ne semble plus contrôler, est instructif. Le lecteur surpris est

<sup>891</sup> Cela fait partie des procédés du roman à thèse, analysé par Susan Suleiman, dans *Le roman à thèse ou l'autorité fictive*, *op. cit.*

<sup>892</sup> « Qu'est-ce qui se noue en nous ? », formule de clôture du chapitre 3, p. 19, dans *Faux nègres*.

<sup>893</sup> La série (Formation) dans *CVR* est également continue sur le plan de l'expérimentation pronominale, puisqu'elle utilise « Je est un autre ». On reconnaît qui plus est la personne de l'auteur, qui se dévoile et se dérobe à la fois.

d'abord confronté à une explosion d'optimisme survolté, pas très loin de l'*hubris*, quand le tout nouveau conseiller rêve de remédier à tous les maux des salariés de l'entreprise, alors même qu'il doit sa fonction à la suppression de son propre poste. Tout le discours semble chercher son équilibre entre cette réalité impossible à nier, et la conviction enivrante d'œuvrer au bien commun. Dès le chapitre « (Expérience 1) », l'instabilité éthique de cette situation apparaît : « nous » a pour référent un groupe de « cadres décadrés » ou « débarqués », dont le métier consistera à « décadrer » ou « débarquer » – en douceur – les autres. Aussi le « nous » investit-il par l'imaginaire le nouveau métier, dans des termes enthousiastes :

Notre mission de "chercher du boulot ailleurs pour d'autres", était déjà trop faible, trop impersonnel ; « mettre dehors », c'était choquant, trop sujet à polémique inutile, trop caricatural. Nous saurions, comme les Restos du cœur, assurer une juste répartition de l'emploi. Nous saurions panser les malaises de nos collègues. La tâche s'annonçait exaltante et l'étoile située au centre du schéma brillerait d'abord pour nous avant que nous puissions en faire bénéficier les candidats.<sup>894</sup>

Cet extrait présente le paradoxe de reposer sur une réflexion portant sur le nom du métier, de façon à ce qu'en bonne logique LQR<sup>895</sup>, toute référence à la dureté de la situation soit gommée. La dénomination qui sera finalement retenue, « conseiller en mobilité », est riche de connotations positives, principalement de dynamisme, qui sont parfaitement conscientes. Cela rend d'autant plus inquiétante la comparaison avec « Les Restos du cœur », qui révèle brutalement la réalité : une telle fonction, pour méritoire et efficace qu'elle soit, n'existe que pour compenser la raréfaction du travail sans y remédier vraiment, et la misère matérielle et morale qui s'ensuit.

Les chapitres suivants se développent selon la même logique paradoxale, un « nous » exalté, persuadé de la justice et de la justesse de sa fonction, et l'irruption de vocables dissonants, pris dans le même flux discursif et la même origine collective, un peu comme ce personnage qui révélait tout en le niant le totalitarisme du système qu'il soutenait<sup>896</sup>. Mais cette fois, le lexique qui laisse rêveur est un lexique lié à la jouissance et à la toute-puissance :

Ces succès ajoutaient à l'exaltation, le sourire de ceux qui venaient annoncer leur réussite nous donnait des ailes, nous pouvions tout promettre, nous pouvions changer leur vie, il suffisait de vouloir bouger. Nous découvriions le pouvoir de guérir le paralytique, nous étions Dieu.<sup>897</sup>

Ou encore :

C'était une grande jouissance lorsque nous participions à une orientation inédite de l'entreprise en vue d'imaginer déjà ensemble les indicateurs qui nous pourrions mettre en place afin d'évaluer les résultats du nouveau travail même pas

---

<sup>894</sup> CVR, p. 17.

<sup>895</sup> *Lingua Quintae Republicae*, d'Éric Hazan (*LQR. La propagande du quotidien, op. cit.*) fait écho à *LTI, la langue du III<sup>e</sup> Reich*, de Viktor Klemperer. L'euphémisme y est de rigueur.

<sup>896</sup> Il s'agit du personnage de Konieczny, dans un récit de Jerzy Andrzejewski, paru en 1967 en Pologne, et analysé par Anna Saignes, dans « Pourquoi la langue de bois rend fou », dans Christine Quéffélec et Merete Stistrup Jensen, *Littérature et langue de bois. Quand l'autre parle en moi*, Paris, Eurédit, mai 2012, p. 59.

<sup>897</sup> CVR, pp. 38-39

encore entamé. Nous avons ainsi dans l'exaltation commencé à réfléchir à la pertinence des mesures à recueillir pour nous assurer de l'efficacité de notre Service de la mobilité.<sup>898</sup>

Transportés par leur efficacité, les conseillers en mobilité se font intrusifs, réécrivant en romancier la vie d'autrui :

Nous pouvons céder à la tentation et retoucher nous-mêmes le document. C'est alors un sentiment étrange, mélange de puissance et d'indifférence, de professionnalisme et d'émotivité personnelle. Se mettre à la place de. Endosser le costume de. Prendre la vie de. Schizophrénie du référent, de celui qui a pour tâche d'accompagner mais qui se substitue. Effrayante et très jouissante sensation d'effacer quelqu'un, de l'avaloir.<sup>899</sup>

Et c'est par le souci de perfection qu'ils justifient les interventions excessives :

Nous nous mêlons de tout, nous changeons la couleur, nous soulignons des titres, nous corrigeons la police de caractères (par expérience, à dimension égale, « Arial » est plus lisible le classique « Times New Roman »). L'ensemble doit être clair et attrayant. Nous reculons d'un pas pour mieux appréhender l'ensemble, nous éditons cette première ébauche, nous le reprenons pour rectifier ici une faute d'orthographe, là une marge décalée. Nous voulons un alignement idéal, un monde beau et rangé.<sup>900</sup>

Ainsi, de chapitre en chapitre, « nous » découvre son visage, fait de bonne volonté, d'enthousiasme, et de volonté de toute-puissance, de prise de contrôle de la vie d'autrui. La volonté de conformer chacun à une norme correspondant aux attentes du monde du travail culmine dans le chapitre « (Expérience 5) » où les conseillers modifient les CV envoyés en pièce jointe, retouchant eux-mêmes rubriques ou polices au point de rajouter ou retrancher sans même informer la personne concernée pour aller plus vite.

Dans *Faux nègres*, l'auto-prédication du « nous » conduit le lecteur à réfléchir à un lieu commun du langage médiatique, cette « opinion publique » dont Thierry Guilbert<sup>901</sup> expliquait que les hommes politiques et les journalistes l'érigent en personnage à part entière. Le romancier les prend au mot : voilà « nous » personnage ; mais... que dit ce personnage ? Peut-on vraiment le construire en entité cohérente ?

Nous admettons donc qu'il s'agit de « l'opinion publique »<sup>902</sup>. Mais le premier autoportrait souligne déjà l'éclatement du référent, à l'aide des accumulations et des antithèses :

Nous sommes à la fois l'ordinaire et l'habituel, le quelconque et le commun, le rare et l'unique, le partage et la dispute, nos peurs individuelles, et nos trophées collectifs. Nous sommes le chœur antique et la voix du bon sens, le discours global et la stance personnelle, la voix de son maître et le chien qui montre les crocs. Au sacre du printemps, nous sommes la sève nouvelle, l'invention, le regard unique, le contrôle planétaire.<sup>903</sup>

---

<sup>898</sup> CVR, p. 91

<sup>899</sup> CVR, p. 118

<sup>900</sup> CVR, p. 120

<sup>901</sup> Thierry Guilbert, *L'évidence du discours néolibéral. Analyse de la presse écrite, op. cit.*, p. 62

<sup>902</sup> FN, p. 18

<sup>903</sup> FN, p. 19

Le mécanisme de la dérive va donc s'installer ici : le texte va se construire par accumulation d'hypothèses qui se complètent les unes les autres, essayant un mot après l'autre, jusqu'à produire un ensemble où apparaissent des récurrences. Si le « nous » des conseillers en mobilité présentait une unité du fait du métier d'individus qui communiquaient et exerçaient ensemble, il n'en va plus de même du « nous » de *Faux nègres* qui désigne un ensemble hétérogène et dispersé. Cet autoportrait est aussi fait de lieux communs recyclés, au point d'être méconnaissables, (« sans conscience, ruinés de l'âme », « nous sommes le chœur antique et la voix du bon sens<sup>904</sup>»), des bribes de citations, de poèmes, de références culturelles, de formules publicitaires même forment cette langue et ses automatismes. Il semble que nous voyions fonctionner dans ce passage la machine que le narrateur de *Central* disait avoir inventée : une machine à recycler le lexique de la langue managériale<sup>905</sup>, sauf qu'ici, ce sont des citations littéraires qui surgissent. Au fil du texte, trois caractéristiques émergent : précisément l'impossibilité de la synthèse, comme si la dispersion était la nature intrinsèque de cette entité parlante ; il s'ensuit aussi qu'elle est incontrôlable : l'énumération finale présente « nous » en

« processions dociles, en défilés contraints, en exhibitions fauves et en revues nègres. Cavalcades effrénées, mascarades furieuses, mais toujours à genoux : quel est le jeu de je ? Qu'est-ce qui se noue en nous ?<sup>906</sup>»

Le mélange de soumission et de puissance nous rapproche des conceptions de la foule que l'on peut trouver chez Freud<sup>907</sup>, en ce sens que le texte de Thierry Beinstingel semble produire l'hypothèse que les frontières du moi sont largement poreuses et que le collectif est porteur d'une énergie propre à laquelle le « je » s'alimente largement. Enfin, troisième caractéristique, elle est formidablement stéréotypée, ne parlant que par lieux communs, dont l'assemblage façon patchwork finit par être incohérent. Ces deux dernières caractéristiques se renforcent l'une l'autre : impossible d'agir sur une force qui n'a pas de centre.

Mais Thierry Beinstingel traque l'expression de ce collectif bien au-delà du phénomène de foule, qu'il n'envisage pas dans ses manifestations collectives, houleuses et spectaculaires, propre à engendrer l'inquiétude de Freud en ces années de montée des haines raciales. C'est une foule du XXI<sup>e</sup> siècle qui est scrutée là, une foule qui ne se réunit pas dans l'espace, surtout pas dans l'espace rural déserté, mais résulte d'un improbable collage doxique. Régulièrement, la question du rapport avec le passé historique apparaît. Or, devant sa propre histoire, le « nous » présente un mélange de lucidité et de volonté d'effacement : énumérant les invasions qui ont traversé le pays, « nous » est confronté à l'évidence qu'il est lui-même un ancien nomade, auteur de violences pour s'imposer sur ce territoire d'« ici », sans masquer pour autant son hostilité aux

---

<sup>904</sup> *Ibid.*

<sup>905</sup> *C*, p. 134.

<sup>906</sup> *Ibid.*

<sup>907</sup> Sigmund Freud, *Psychologie des foules et analyse du moi*, trad. de l'allemand par Pierre Cotet *et al.*, Paris, Payot, Petite Bibliothèque Payot, 1981 [1921].



nouveaux arrivants. « Nous avons inventé la reconnaissance, la gloire, la patrie, un soldat inconnu tué sur le champ d'honneur invisible », dit « nous » en guise de justification, et en manifestant du même coup le caractère volontaire, concerté, de l'oubli<sup>908</sup>. Devant certains messages du passé, le choix est celui du silence, ce qui se confirme au chapitre 9, par un nouveau stéréotype, relatif celui-ci à la guerre d'Algérie, qui fait partie du passé d'au moins un des habitants d'« ici », le vieux Jean : « À quoi bon remuer ces vieilles histoires ? Nous avons justifié ces guerres, nous avons su les terminer<sup>909</sup> ». Le rapport obvié au passé se lit aussi face à l'attitude de « nous » lorsqu'une découverte archéologique est faite : devant les tombes mérovingiennes, on refait le musée, mais on recouvre le site pour ne pas compromettre le nouveau centre commercial : « il ne faut pas tout mélanger<sup>910</sup> », déclare « nous », fier de ce pragmatisme qui empêche la sentimentalité historique de prendre le dessus sur le réalisme économique, attitude politique aisément identifiable. « Nous » a donc avec ses élites un rapport ambigu, fait d'osmose et de doute. « Nous » incarne les pouvoirs publics, quand il s'agit d'éviter les accidents mortels à l'embranchement routier vers « ici » : « nous avons érigé un panneau "Ici, l'Etat investit pour votre avenir" », avant de représenter l'ensemble des habitants toujours sur la route, « vendeur, tourneur-fraiseur, infirmière, employé de banque, fonctionnaire... », un « nous » qui n'habite même plus le village, migrants du quotidien<sup>911</sup>. Enfin, « nous » représente l'autorité culturelle qui érige Rimbaud en figure nationale. Ce rapport du collectif à la singularité d'un poète dont la vie et l'écriture échappent à tout classement fait d'autant ressortir le travail de reconstruction qu'opère « nous » pour s'approprier une histoire :

Ce qu'on appelle travail de mémoire n'admet aucune zone d'ombre, comble les blancs, hypothèses, vérifications, certitudes, probabilités : tout est pesé, estimé, écrit, réécrit, contesté, refait, mais enfin, jamais effacé. Pour les siècles et des siècles (amen) rubrique Littérature, sous-rubrique « Poésie », alinéa Auteurs du XIX<sup>e</sup> siècle, Arthur Rimbaud.<sup>912</sup>

Le travail de recherche universitaire et l'exégèse de l'œuvre se trouvent ainsi récupérés de bonne foi par une opinion publique prête à enrichir son Panthéon littéraire, sans pour autant lire avec attention l'auteur concerné. C'est aussi le « nous » qui prend part à l'éducation de petit Jean, sa mère mettant en pratique le bon sens commun : au cliché « nous lui interdisons » d'aller en Mobylette au collège, répond un autre sur la jeunesse en général : « nous nous félicitons de leur impétuosité<sup>913</sup> ». « Nous » dévoile en parlant ses innombrables facettes, mais aussi les différents lieux d'où il parle : habitants d'« ici » obligés à une migration quotidienne, mais aussi institutions, culturelles ou administratives, sans compter des principes éducatifs ou des formules

<sup>908</sup> FN, p. 23

<sup>909</sup> FN, p. 34

<sup>910</sup> FN, p. 78-79

<sup>911</sup> FN, p. 35-36

<sup>912</sup> FN, p. 30

<sup>913</sup> CVR, p. 136

de bon sens qui sont transversales à toutes ces sources. Au fur et à mesure que « nous » parle, son référent éclate en entités difficilement conciliables.

Si le « nous » de *CV roman* se construisait en dévoilant peu à peu la tyrannie et le conformisme sous-jacents à sa bonne volonté envahissante, le « nous » de *Faux nègres* éclate au contraire en des directions multiples. Mais consolidation ou dispersion, le récit « pense » en accumulant la prédication, prend conscience au cœur même du mouvement narratif de ce qui se « noue en nous », et le lecteur avec lui.

#### **2.2.3.1.4. Faux nègres : dérive d'un titre**

Les mots « faux nègres » font bien évidemment signe vers le Front national, et indiquent l'intention polémique du roman. Mais pourquoi ce titre, emprunté à *Une saison en enfer* de Rimbaud, a-t-il été d'emblée perçu comme permettant de dévoiler avec une particulière pertinence ce parti politique ? C'est pour motiver son titre que le récit va mettre en œuvre une autre façon de penser : chercher les autres emplois possibles de « faux nègres » dans le courant de la progression narrative et là encore, au fur et à mesure de leurs occurrences, indiquer de possibles significations.

Dès les premiers mots du roman, une permutation lexicale accueille le lecteur : *Faux nègres* en titre, « Faux espoirs, rien ne subsiste de nous :... » à l'incipit. Si on passe de « Faux nègres » à « Front national » à la faveur des initiales, on peut se demander ce que le texte de Rimbaud permet de comprendre de ce que dit le titre sur le Front national.

« Je suis une bête, un nègre », revendique le poète maudit ; mais juste après, le ton devient accusateur : « Vous êtes de faux nègres, vous, maniaques, féroces, avarés. » Qui sont ces faux nègres-là ? Le texte est d'autant plus ambigu que le mot « nègre » perd son adjectif dès la phrase suivante :

Marchand, tu es nègre ; magistrat, tu es nègre, général, tu es nègre ;  
empereur, vieille démangeaison, tu es nègre ; tu as bu d'une liqueur non taxée, de  
la fabrique de Satan.

Nous voilà troublés, car nous aurions bien fait du marchand, du magistrat, du général et de l'empereur, les « maniaques, féroces et avarés » de la phrase précédente ; mais non : le mot « nègre » les range du côté du poète, et la biographie nous donne raison. Rimbaud, qui ne le sait pas encore, sera bien marchand, et nègre, en ce sens qu'il migrera vers le continent africain où il essaiera de faire fortune. Ou faut-il prendre « faux nègres » par son sens dénotatif strict, des gens qui feraient semblant d'être des nègres ? Ce sens-là irait bien avec l'accusation d'hypocrisie que contient « faux nègres ». Le choix n'est pas sans ironie pour un parti fondamentalement raciste. Mais l'adjectif compte peut-être plus que le nom. Comme on sait, l'adjectif antéposé a un sens plus subjectif que lorsqu'il est postposé, et de fait, l'expression est d'emblée profondément péjorative : le « faux » désigne l'hypocrisie démagogique du programme de ce parti, raciste peut-être davantage par calcul politique que par conviction. Continuant dans sa veine polémique, le

roman propose d'ailleurs comme incipit : « Faux espoirs ». Même si la phrase dérive vers une autre méditation – la vanité du roman national, comme nous verrons –, nous avons donc, par le moyen de la juxtaposition indirecte de ces trois groupes nominaux, Faux nègres, Front national, faux espoirs, permutant l'un avec l'autre de façon tant phonétique que métaphorique, l'annonce d'un programme polémique, qui récupère dans le texte rimbaldien son énergie accusatrice.

Mettons dès maintenant ce début en correspondance directe avec l'excipit du texte : « un vrai petit nègre ». L'antithèse est aisée à repérer, et repose sur la dénégation que le récit organise contre les mensonges frontistes. Au mensonge politique, il s'agit d'opposer la liberté de choix consciente du récit. En effet, Thierry Beinstingel, tout au long de *Faux nègres*, n'a de cesse de souligner l'arbitraire romanesque et donc la responsabilité du romancier dans les choix fictionnels qu'il opère : terminer un roman élaboré dans une liberté souveraine par un bébé né des amours d'une femme d'« ici » – le village qui vote à l'extrême droite – et d'un migrant sans doute d'origine érythréenne revêt alors des accents militants. Même si l'on considère qu'il s'agit de « fiction substitutive<sup>914</sup> », et peut-être à la limite de la vraisemblance, le roman propose un canevas fictionnel dans lequel une réalité qui n'est faite que de mots, et « faux mots<sup>915</sup> », se voit mise en échec par une autre, on ne peut plus substantielle celle-là, la naissance d'un bébé : ainsi le réel vraisemblable bifurque-t-il vers le conte, sa fin heureuse, et désigne du même coup la situation qu'il préfère.

L'écrivain va continuer son enquête sur ce mot qui concentre les difficultés. Lui aussi découvre ses « faux nègres », ses hypocrites : « faux nègres », dit-il des poètes qui, pour fréquenter les mêmes lieux parisiens, ne sont plus que de pâles imitations de Verlaine et Rimbaud<sup>916</sup>. « Faux nègres », se moque-t-il, en évoquant les hypothèses des Européens vexés d'avoir été défaits militairement par les troupes de Ménélik et qui osent conclure que les Éthiopiens ne peuvent être que des Européens « noircis au soleil », soit des « faux nègres<sup>917</sup> ». Le chapitre 59 permet de comprendre que les cadres du Front national, qui réécrivent l'histoire avec leur lexique propre, sont de « vrais nègres », au sens de faussaires de l'Histoire : « de vrais nègres pour écrire notre histoire avec de faux mots<sup>918</sup> ». Plus loin, le texte les oppose aux poètes, Cendrars, Brancusi, Rimbaud, et s'interroge sur la façon dont peu à peu le mot s'est chargé de racisme : c'est l'objet du chapitre 82. Breton et Cendrars, note-t-il, à la suite de Rimbaud

---

<sup>914</sup> Pascal Mougin, « Le refus du monde tel qu'il est : vertus et ambivalences de quelques fictions contemporaines (Peyrebonne, Haenel, Vasset) », *ReS Futurae* [En ligne], 7 | 2016, mis en ligne le 30 juin 2016, dernière consultation le 02 janvier 2017. URL : <http://resf.revues.org/858>. Dans les exemplifications repérées, Pascal Mougin note la bifurcation délibérée du récit jusque-là réaliste vers le merveilleux, le mythique ou le fantastique : d'un seul coup, le récit ne se soumet plus au vraisemblable et lui substitue un univers utopique ou souhaitable.

<sup>915</sup> *FN*, p. 197.

<sup>916</sup> *FN*, ch. 91, p. 287. L'auteur ne semble guère goûter la plaisanterie de Léautaud.

<sup>917</sup> *FN*, p. 287

<sup>918</sup> *FN*, p. 197.

emploient le mot à l'envi, un mot « pas encore dévoyé, interdit, usurpé, récupéré, montré du doigt comme dans la litanie des mots-clefs d'extrême droite d'aujourd'hui<sup>919</sup> ». Chez les poètes, le mot nègre désigne simplement tout ce qui provient du continent noir, avec l'imaginaire de vitalité et de naturel qui lui est attaché. L'écrivain situe dans les années soixante le dévoiement du mot, avec l'allusion au poignard resté en Algérie d'un « type d'extrême droite » qui a servi à tuer un « sale Arabe, un sale nègre<sup>920</sup> ».

Le Front national est donc composé à la fois de « vrais » nègres – les faussaires de l'histoire – et de faux nègres, d'hypocrites, ou de faux autochtones. Un vrai nègre écrit un récit sur commande, un récit qui passera pour être écrit par celui dont le nom figure sur la couverture. Quel récit s'écrit là ? Le premier chapitre nous donne le moyen de le deviner : « Faux espoirs, rien ne subsiste de nous. Ni traces, ni repos. » « Nous » est un « nous » inquiet : « le problème, c'est l'immigration », scande le maire, mais aussi la famille interviewée par des journalistes parisiens<sup>921</sup>. Pourtant, les gens d'« ici » sont eux-mêmes issus de vagues successives de migrants, dont seules les toutes dernières (« la troisième en soixante-dix ans », rappelle la fin du chapitre 37, au sujet de l'arrivée de l'armée allemande en 1940) sont en mémoire : les autres sont oubliées. Elles sont bien énumérées au chapitre 5, puis reprises chapitre 113 : « de Romains, de Huns, de Lombards, de Slaves, de Vandales, de Suèves, Goths, Wisigoths, Ostrogoths, Prussiens, Schleus, Boches, Allemands, Verts-de-Gris, des Peaux-Rouges criards ». Mais comme nous l'avons vu au sujet de l'attitude de « nous » face au passé, s'il est de bon ton de construire une mémoire nationale à partir de restes mérovingiens ou de la légende d'un poète rebelle, le passé disparaît inexorablement. Le roman revient à plusieurs reprises sur la façon dont peu à peu l'urbanisation supprime les traces de présences anciennes : supermarché sur tombes mérovingiennes au chapitre 5, voie romaine recouverte de goudron au chapitre 9, « pierre originelle » sous l'église, introuvable. Faux nègres, faux espoirs : une tombe mérovingienne est découverte, une hache d'olivine, mais il est impossible de construire un récit autour de ces pièces sans composants ni catalogue. Le musée est le lieu où se déclare cette impuissance du présent face au passé : les étiquettes pédagogiques n'apprennent pas grand-chose, et masquent (faux nègres, elles aussi ?) l'impossibilité de la reconstitution historique. Le chapitre 11 énumère chez Jean les objets qui ont perdu leur sens, l'assiette « Au Dauphin de France » qui sert à donner le grain aux poules, une clé qui n'ouvre plus rien. Progressivement, *Faux nègres* montre la vanité du roman national, qui ne peut que se construire sur des débris et dont les jointures sont mensonges. De ces vrais nègres-là, le parti des « faux nègres » (et quelques autres) en est plein.

---

<sup>919</sup> FN, p. 259.

<sup>920</sup> Faut-il préciser qu'il s'agit d'une allusion à Jean-Marie Le Pen et à la polémique causée par la découverte d'un poignard marqué de ses initiales ? Mais peut-être aussi à Camus, même si *L'Étranger* raconte le meurtre d'un Arabe (et non d'un « sale Arabe ») à l'arme à feu.

<sup>921</sup> FN, p. 184-185

*Faux nègres* comme *CV roman* inventent donc des « machines à penser » : tressage ou entrecroisement d'histoires qui commencent, s'interrompent, reprennent et se répondent, exactement comme des motifs musicaux : c'est à la fois la technique de la variation et du contrepoint. La pensée est en quelque sorte dans les blancs de la partition, dans les oppositions ou les complémentarités que la pensée peut saisir à partir de l'état du texte. *Faux nègres* pense à partir de son propre titre et déplie progressivement les raisons d'un choix intuitif, alors que le titre de *CV roman* est plutôt à l'origine du choix d'une matrice narrative. Enfin, dans les deux romans, la liberté laissée à « nous » pour se dire fait apparaître les tensions problématiques dans une attitude, entre bienveillance et tyrannie pour le premier, entre ressassement et stéréotypes pour l'autre, les deux aussi peu capables l'un que l'autre d'offrir une expression aux individus singuliers. On retrouve l'idée de dérive dans la mesure où il faut toute une série de chapitres pour que le problème se déplie. Le texte lui-même a alors une vertu heuristique, et la prose, entremêlant de façon souvent inextricable narration et pensée, paraît progresser obstinément vers l'idée qui la sous-tend.

### **2.2.3.2. Jean Rolin : tentatives d'apparition de la forme brève**

Les récits de Thierry Beinstingel sont des romans, c'est pourquoi ils ont la ressource de tresser des histoires et créer des personnages, y compris en les faisant discourir. Jean Rolin écrit des explorations de territoires donnés, dont certains, comme *Le Ravissement de Britney Spears* et *Ormuz*, sont déguisés en roman. Aussi le texte va-t-il devoir inventer un autre dispositif pour faire penser le récit sans recourir directement à la prose réflexive.

#### **2.2.3.2.1. De la description au poème en prose ?**

Le narrateur de Jean Rolin est un voyeur. Nous avons vu comment la « pulsion scopique » confère une sorte d'énergie libidinale à l'exploration, mais aussi comment voir pouvait être teinté d'interdit et de culpabilité, comme dans l'apparition du motif « Britney », dans *Chrétiens*, puis sa reprise dans le roman de 2011. De plus, ses récits s'apparentant au récit de voyage, la description y trouve tout naturellement sa place. Or, la description sera le lieu du texte où pourra se mettre en place l'effort sémiotique. Mettre un lieu en mots, c'est expérimentalement poser côte à côte les vocables les plus appropriés, et voir comment la langue répond à ce que la vue et l'attention signalent. L'étude proposée sur l'incipit d'*Un chien mort après lui* en est déjà un exemple<sup>922</sup>. La description commence en manifestant son intention de s'appuyer sur le perçu : elle liste ce qu'elle voit, dans une mimésis du relevé méthodique, assorti des explications que le narrateur peut en donner à l'aide de ses connaissances. Puis l'intruse surgit : la comparaison avec des « damnés de cinéma », avant le symbole le plus manifeste de cette damnation, la présence des chiens, élément à

---

<sup>922</sup> Voir p. 161, section 2.1.1.4, « Décrire, et penser »

la fois absolument objectif, et investi par l'imagination d'une valeur signifiante plus forte que les observations déjà consignées. En cela, on pourrait être tenté d'assimiler son fonctionnement à celui de toute description littéraire : Morten Nøjgaard rappelle ses caractères fondamentaux, « sa sursignifiante et sa subjectivité », sa principale préoccupation étant de lutter contre « l'indifférence de son monde<sup>923</sup> ». Cette remarque que Morten Nøjgaard formule à partir des textes de fiction romanesque peut ici aisément se transférer à des récits de reportages qui sont aussi des récits qui pensent et cherchent à identifier la nature du retentissement émotionnel et intellectuel des scènes ou tableaux rencontrés tout en les articulant fortement aux éléments observés.

Mais dans le texte non fictionnel, celui qui écrit ne choisit pas ce qui figure dans le cadre : il se soumet à l'ordre du réel. C'est pourquoi l'écriture produit un effort particulier : trouver pourquoi ce tableau retient l'attention. C'est en fin de description que se pose l'élément qui lui confère sa valeur significative, comme si tout le texte travaillait à l'apparition de cette valeur, qui, à la différence du texte romanesque, n'est pas donnée d'avance par le sens du récit. C'est vers la fin de la description de l'île de Kisyl Su que s'impose le thème quasi apocalyptique de la décivilisation, sur fond d'alcoolisme et de désindustrialisation.

Si cette dernière description occupe quatre à cinq pages, le plus souvent, ces descriptions font l'objet d'un seul paragraphe. En fait, l'œuvre de Jean Rolin témoigne, de *Zones* à *Peleliu*, d'une tentation de la forme courte, qui sont autant de descriptions, souvent animées par une petite scène, et de moments de rencontre entre un lieu et la rêverie qu'il suscite, mélancolique, amusée, perplexe ou polémique. Morten Nøjgaard propose la notion de « tableau-scénario » pour ces scènes où le descriptif et le narratif sont indissociables, l'événement donnant son sens à l'espace qui en retour influe sur le cours de l'action<sup>924</sup>. Cela relève en partie de la démarche factographique, l'écrivain captant des scènes qu'il découpe dans le flux du temps et de l'espace. Mais ce sera à l'écriture de rechercher dans ces extraits – au sens strict – le trait signifiant. Quand il est trouvé, elle cesse et nous retrouverons donc également les phénomènes de clôture identifiés chez Thierry Beinstingel : phrase de clôture, fin de paragraphe, éventuellement redoublée par la fin du chapitre avec un blanc typographique créant une suspension supplémentaire. Il se produit donc une sorte de dérive courte, le lieu décrit provoquant la pensée, et contribuant à autonomiser la description dans le texte qui l'encadre ou la génère, comme l'observait Philippe Hamon<sup>925</sup>. Mais cette autonomie tend aussi vers une autre esthétique, celle du fragment classique, tel que mis en

---

<sup>923</sup> Morten Nøjgaard, *Temps réalisme et description*, op. cit., p. 124.

<sup>924</sup> *Ibid.*, p. 78.

<sup>925</sup> Philippe Hamon, *La description littéraire. De l'antiquité à Roland Barthes : une anthologie*, op. cit., p. 6. Les descriptions, ensembles textuels bien identifiables, peuvent être sautées, en raison même de leur autonomie.

œuvre par La Fontaine ou La Bruyère<sup>926</sup>, ou encore, sur le plan pictural, les vanités. En effet, chaque histoire ou description tend à générer son propre sens, et à se clore sitôt qu'il a émergé. De ce fait, il paraît inviter le lecteur à une courte méditation – à moins qu'il ne soit repris dans le flux du texte, car dans le texte de Rolin, ces formes brèves ont tendance aussi à se dissimuler. Dans *Zones*, elles ont une forte tendance à s'autonomiser, à tel point que certaines pages donnent l'impression de proposer des poèmes en prose. Au contraire, dans *Le Ravissement de Britney Spears* et *Ormuz*, la description méditative tend à se fondre dans le flux du texte.

### 2.2.3.2.2. Tableaux et tableaux scénarios

*Zones*, paru en 1995, présente, à l'intérieur de certains chapitres, des passages isolés au moyen de sous-titres. Le chapitre « Jeudi 25 août », par exemple, comporte un paragraphe qui porte le sous-titre « Rue des Deux Gares, minuit ». Souvent aussi, une phrase de clôture, qui peut avoir une valeur conclusive, vient renforcer l'autonomie. On se retrouve alors, au beau milieu du flux textuel, devant un fragment qui tend vers le poème en prose, ou même la fable, quand une valeur morale se profile. Cette tendance à distinguer le fragment autonome par un titre n'apparaît dans *Zones* que dans quelques chapitres, et disparaît dès *La Clôture*, où subsiste néanmoins la possibilité d'arrêter parfois la progression de l'enquête sur un court texte qui forme un chapitre à lui seul. Dans *Zones* même, l'apparition de ces fragments à l'intérieur des chapitres demeure un phénomène circonscrit et le dénombrement en est rapide<sup>927</sup>. Le parti pris n'a donc rien de systématique et semble soumis surtout aux suggestions du réel lui-même, selon qu'il se présente ou non sous une forme compatible avec la structuration en forme close. Le caractère factographique s'en trouve renforcé.

Dans *La Clôture*, si on ne retrouve pas ces sous-titres et ces blancs typographiques, des chapitres apparaissent nettement comme à l'écart de l'enquête, comme des pauses contemplatives. L'un d'entre eux est réduit à une seule phrase :

---

<sup>926</sup> Jean Lafond, *Moralistes du XVII<sup>e</sup> siècle, de Pibrac à Dufresny*, Paris, Robert Laffont, coll. Bouquins, pp. xxvii à xxxix de la préface. Jean Lafond montre à quelles réticences se sont heurtées les formes brèves telles qu'aphorismes et portraits, mais aussi leur effort vers l'énoncé juste, sous-tendu par la conviction essentialiste d'une nature humaine intangible. C'est « la parole en archipel », selon René Char, cité p. xxxvii. Mais surtout, Jean Lafond montre comment René Char, Francis Ponge ou André Breton ont perçu l'intérêt de la condensation poétique de la pensée dans ces formes, qui n'est pas sans rapport avec leur travail de poète. Cet effort de concentration nous paraît se retrouver dans certains chapitres très courts chez Jean Rolin.

<sup>927</sup> *Zones*. Les premiers se trouvent dans le chapitre « Mardi 14 juin », où, après avoir exhalé toute la colère qui lui inspire la presse « bien-pensante » face au traitement de certains faits divers, le narrateur termine sur quatre textes courts, « Conversation dans le RER », « Altercation dans le métro », « Controverse dans un autobus de la petite ceinture », et « Arrêt de bus ». On retrouve « Périphérique », isolé au milieu du chapitre « Vendredi 17 juin », ou encore « Mardi 23 août », « Rue d'Alsace, vers midi », « Mairie de la Courneuve, vers quinze heures », « Métro Crimée, vers cinq heures du soir », « Rue d'Alsace, vers huit heures et demie », puis dès le chapitre suivant, « Place de la concorde, dix heures du soir » et « Rue des Deux Gares, minuit ». Le texte qui se déploie sous le titre « Dans la soirée » du chapitre « Samedi 27 août », est inhabituellement long, et se concentre sur une conversation de bistrot. Cette structure se retrouve encore dans le chapitre « Vendredi 2 décembre », et « Mardi 6 décembre », avec « Autodafé », puis cesse.

Rue Charles-Hermite, à l'angle du square, non loin du local où se réunissent les vieilles dames dont certaines ont été témoins du bombardement de la Chapelle, on compte, le dimanche 9 juillet en début d'après-midi, douze chats errants : sept sur le trottoir, deux sur le muret séparant ce dernier d'une resserre à poubelles et trois dans la resserre.<sup>928</sup>

Tout surprend dans cette phrase, la date et l'heure consignée avec soin, la précision du dénombrement. Rien n'explique ce prélèvement, ni le soin accordé à sa composition, sinon un mystérieux sentiment d'équilibre ressenti à ce moment, et l'effort de le traduire dans la phrase. Un autre chapitre se compose de deux courts paragraphes décrivant les propriétés acoustiques inattendues du périphérique à la porte de Pantin. Le passage nous fait voyager depuis les trois niveaux de circulation automobile jusqu'aux sons « aquatiques » que l'on y entend à certaines conditions, approche pour le moins insolite du lieu. L'équilibre dans la construction des phrases contribue encore à l'autonomie de poème en prose. Il n'est d'ailleurs pas seul : les chapitres voisins, l'un consacré à un trou ouvert dans le trottoir, puis rebouché, et bientôt effacé, pour remédier à une fuite d'eau puis de gaz, l'autre à une averse diluvienne sur le quartier, traitée en parallèle à une scène sexuelle entendue de l'autre côté de la cloison de la chambre d'hôtel, un autre enfin aux réceptionnistes russe et ukrainienne de l'hôtel<sup>929</sup>, dont les nationalités sont rapportées aux événements en cours, notamment le naufrage du Kursk, créent avec lui une impression de collage improbable, mais suggèrent aussi une possible correspondance. Les scènes allient mystérieusement les notations les plus triviales au soin presque précieux apporté à leur exact enregistrement, dans des phrases au rythme très composé, comme si, à sa manière, l'auteur cherchait à trouver les moyens d'une « poésie du simple<sup>930</sup> ». Dans son chapitre « Le quotidien merveilleux », Michael Edwards citait Percy Shelley pour tenter d'expliquer comment l'écriture poétique peut revivifier notre capacité à voir notre environnement familier :

La poésie reproduit notre univers commun [...] et elle débarrasse notre œil intérieur du voile de familiarité qui nous cache la merveille de notre être. Elle oblige à sentir ce que nous voyons et à imaginer ce que nous connaissons.<sup>931</sup>

Il semble que cette attention à l'extrême infra-ordinaire relève d'une intention ou d'un effort destiné à percer la couche d'insignifiance du quotidien.

Cette tendance à faire du chapitre un fragment autonome ne se retrouve plus que de façon exceptionnelle dans les récits qui suivent. *Terminal Frigo* n'en offre qu'une occurrence, qui rappelle l'esthétique de *Zones* : un court chapitre est consacré, à Sète, au bassin du Midi, et aux wagons désaffectés qui achèvent là leur carrière, entre verre brisé et graphes. L'impression désolée qui se dégage de l'ensemble est contrebalancée, au début par l'échange avec le couple de jeunes Tchèques marchant vers l'embarcadère, et en clôture de chapitre par la mention des algues, bien

<sup>928</sup> LC, p. 127.

<sup>929</sup> LC, pp. 96-100

<sup>930</sup> Michael Edwards, *De l'émerveillement*, (op.cit.), p. 186

<sup>931</sup> Percy Bysshe Shelley, *Défense de la Poésie*, 1821, cité par Michaël Edwards, (op.cit.), *ibid.*



vivantes et colorées dans une eau claire. Le même lieu signifie aussi bien la décomposition que la tension vers la vie. *L'Explosion de la durite* retrouve également cette esthétique le temps d'un court chapitre, sans alinéa, qui dérive par exemple vers l'étrangeté des craquements entendus dans la végétation au coucher du soleil, au début du récit, qui se clôt sur cette bizarre expérience :

Cependant, le crépitement persiste, atteignant par moment une intensité presque assourdissante, et se propage devant moi, au fur et à mesure que j'avance, parmi les herbes sèches que n'agite aucun souffle d'air<sup>932</sup>.

*Un chien mort après lui* présente un chapitre étrangement isolé des autres, consacré d'abord à une soirée à l'hôtel Hilton, exceptionnellement sereine, puis à l'écrivain Carlos Victoria. *Ormuz* comporte des chapitres courts mais très hétérogènes, où le narrateur semble reproduire scrupuleusement son carnet de notes, sans faire le tri qui permettrait d'isoler un épisode et de le constituer en récit ou tableau autonome. *Le Ravissement de Britney Spears* néanmoins retrouve parfois cette esthétique : un récit bref comme celui de la mort du vieux travesti<sup>933</sup> conclut un chapitre lui-même très bref, consacré d'abord, conformément au programme annoncé, à rechercher les occupations de la star que le narrateur est supposé protéger. Ce passage présente tous les signes d'autonomie possible : cette scène pourrait se suffire à elle-même dans un recueil de textes courts. Alors qu'ils viennent constater un décès, pompiers et policiers semblent à peine soucieux de vérifier que le vieux travesti est bien mort et « baguenaudent<sup>934</sup> ». Le narrateur effaré relève les nombreux signes d'insouciance, dans « une atmosphère détendue et joyeuse ». Le comportement de ces représentants de l'ordre est si léger que leur costume impeccable prend aux yeux du narrateur une connotation festive – ils lui semblent sur le point d'aller à la Gay Pride – qui contraste avec la mort misérable du vieux. L'attitude des policiers met évidemment le comble à l'insignifiance d'une vie qui n'avait de valeur pour personne et c'est ce constat – implicite – qui clôt mélancoliquement le texte, et le chapitre, les deux clôtures se superposant, et signalant, par le silence qui suit, l'importance que le narrateur, à la différence des policiers, a accordé à l'épisode. Pourtant il n'offre absolument aucun lien apparent avec les paragraphes qui précèdent, consacrés à l'évolution de l'activité des paparazzis, et qui égarent dans l'insignifiant : désormais moins occupés à saisir des scènes compromettantes que la vie quotidienne de stars promenant chiens ou enfants ou dégustant des crèmes glacées. De plus, s'il se termine bien sur la fin du chapitre, proposant donc l'opportunité d'une méditation sur la scène, et si la consternation du narrateur est très visible, la dernière phrase se contente d'achever l'observation des faits et gestes des policiers et pompiers impliqués dans la scène. Un tel fragment, nettement autonome, ne voit pourtant son autonomie soulignée ni par un chapitre dédié, ni par un sous-titre. Il montre tout de même que ces formes brèves peuvent subsister mais discrètement dans des récits qui investissent des modes de

---

<sup>932</sup> *ED*, p. 17.

<sup>933</sup> *RBS*, p. 62.

<sup>934</sup> *Id.*

cheminements plus longs. Leur autonomie se manifeste, d'une part par la bifurcation du texte vers un sujet marginal qui semble détourner l'attention du narrateur, et d'autre part, par des effets de clôture, qui permet de les identifier *a posteriori*. On y retrouve les deux dispositifs déjà signalés, et qui se renforcent : souvent, la fin du passage coïncide avec une fin de paragraphe, ou même une fin de chapitre, qui permet de suspendre la lecture sur le point d'arrivée. D'autre part, le lecteur est passé d'une transcription factuelle, tableau-scénario ou description, à une ouverture vers une sorte de morale, formulée bien entendu plutôt comme une hypothèse que comme une maxime, mais sur laquelle la suspension du texte, par le moyen d'un alinéa ou d'un blanc typographique, invite à demeurer, sinon à méditer.

### **2.2.3.2.3. Vers l'épiphanie**

L'isolement dans la page ainsi que la rupture isotopique contribuent à la visibilité de ces formes brèves. Pourtant, si la clôture est toujours soulignée, la tendance forte est de diluer l'entrée : ce seuil est souvent insensible et c'est souvent une deuxième lecture qui permet de l'identifier. Ces dérives courtes se mettent en place dès lors que le regard détecte dans ce qui l'entoure le détail qui va lui permettre de construire sa fable, et assez souvent, on a d'abord affaire à une suite d'observations qui cherchent leur fil directeur ou leur point d'ancrage. Tout se passe comme si le texte reproduisait dans le temps de la lecture le temps qu'a mis le réel à prendre forme aux yeux du narrateur, passant d'abord d'un élément à l'autre sans établir d'autre lien que la contiguïté, puis parvenant ensuite à opérer les liens symboliques. Cette esthétique qui repousse l'émergence de la forme brève en fin de dérive observatrice est déjà à l'œuvre dans *Zones*, où elle constitue le mode de travail de l'écriture le plus souvent à l'œuvre. Dans le chapitre « Jeudi 9 juin », le narrateur se trouve dans un parc près de la Défense, et décrit les uns après les autres les « figurants qui vont donner vie à ce décor<sup>935</sup> ». L'observation ne produit d'abord qu'une accumulation un peu hétéroclite, qui peine à trouver le détail qui va la dynamiser ou l'orienter. C'est l'arrivée du regard sur le terrain de sport qui entraîne la description vers la voix, entendue par un haut-parleur, d'une « prof de gym », qui « excelle à stimuler, puis à contenir dans des limites acceptables, l'enthousiasme des concurrents et du public ». À ce moment, le texte a trouvé son centre, semble-t-il : l'attention se focalise alors sur les épisodes de la compétition, avant de terminer sur cette heureuse conclusion, entre bonheur et ironie : « une vision fugitive de l'humanité réconciliée sous l'égide de l'école publique<sup>936</sup> ». Le texte s'arrête alors sur un blanc typographique. Il est plus difficile de déterminer exactement le moment où commence la dérive descriptive, c'est-à-dire où commence le relevé qui va permettre à la scène de devenir émotionnellement signifiante. Faut-il remonter à la première phrase du chapitre, en considérant

---

<sup>935</sup> Z, p 30.

<sup>936</sup> Id.

que les éléments non signifiants attestent cependant d'une attention qui cherche son point d'appui, ou seulement à la phrase mentionnant la voix au haut parleur ? Le plus important semble être de toute façon l'effet de clôture, qui souligne la satisfaction du texte d'avoir extrait quelque chose d'autre qu'un relevé neutre dans ce paysage. Le chapitre « Samedi 11 juin », où apparaît la femme au tchador, suit une évolution comparable. Alors que le narrateur recherche une réponse à « la lancinante question de savoir ce qu'il pourrait bien faire en "voyage" à Paris<sup>937</sup> », il commence par cumuler des observations parfois stimulantes, mais inachevées, si bien qu'il se présente comme le simple récit, assorti de différentes descriptions, des déplacements et pauses alcoolisées du narrateur dans les alentours de la gare Saint-Lazare, rue de Rome et boulevard des Batignolles. Ce trajet a beau être émaillé de signes, qui sont soit des effets de lumière crépusculaire (« On ne fait pas plus beau », commente ironiquement le narrateur) ; soit des impressions nouvelles, comme d'être rendu invisible par le simple fait de sortir son carnet de notes (« C'était une découverte d'importance ! »), il ne trouve la scène qui le motive qu'au moment de l'apparition de la femme au tchador, dans son « aurore boréale de pacotille<sup>938</sup> ». Rappelons que la scène motive ensuite tout le récit : elle donne au narrateur l'énergie et la confiance « d'aller de l'avant », sans autre raison plus claire que cette énergie retrouvée. De plus, elle se trouve, une fois n'est pas coutume, facile à circonscrire : elle bénéficie d'une phrase d'annonce explicite : « Mais en sortant du café, *un élément de réponse, sous la forme plutôt d'une énigme, ou d'une charade*, me fut donné...<sup>939</sup> », et sa conclusion est redoublée par la fin du chapitre. En même temps, on peut considérer, comme pour la scène avec la professeure d'EPS, qu'une telle épiphanie avait été annoncée bien avant le seuil explicite : les effets de lumière, les exclamations, même ironiques, sur les merveilles du paysage ou la découverte d'une nouvelle invisibilité, fonctionnent comme les prémices d'une euphorie pressentie. Toutefois, la forme courte voit au moins l'une de ses frontières comme diluée dans le reste du texte.

*Ormuz* pratique de façon privilégiée ce passage insensible de la succession insignifiante à l'émergence d'une symbolisation forte. Pour prendre un exemple, le chapitre qui commence page 78 énumère successivement des questions sur l'identité exacte de tuyaux gélatineux observables à la surface de l'eau, serpents ou agglutinations d'œufs, la description de la base navale française à Port Zayed, l'évocation de l'écrivain Wilfred Thesiger à table, la description des recherches de la marine américaine sur les fonds marins du détroit d'Ormuz pour adapter ses matériels de défense dans un contexte de guerre asymétrique, le déroulement d'une nuit à bord du bâtiment français chargé d'une mission similaire – bien qu'à des fins strictement scientifiques – et enfin le discours rapporté du commandant, qui énumère les merveilles dont il a pu être témoin : côte illuminée la

---

<sup>937</sup> Z., p. 37.

<sup>938</sup> Z., p. 39.

<sup>939</sup> *Id.* Nous soulignons.

nuit, baleines à bosse et pour finir, un phénomène naturel exceptionnel, la bioluminescence. Le chapitre se termine donc sur une merveille pourtant mise à distance, le narrateur n'ayant pas été témoin direct, et l'impression d'apesanteur miraculeuse, entre lumières des fonds marins et étoiles, demeurant un horizon. La fin du chapitre est pourtant écrite, en repoussant en fin de phrase tous les éléments d'émerveillement, de façon à se clore sur ce point d'orgue quasi sidéral, lequel figure donc l'un des points d'aboutissement possible de l'enquête à Ormuz. Une telle progression peut s'observer dans beaucoup de chapitres, où la dernière phrase semble une tentative de sortie vers un état moins décevant du réel, que le narrateur opte pour un fantastique angoissant, comme à la fin du chapitre consacré à la Burj Khalifa et à la ligne de métro dont il a l'impression qu'il ne sortira jamais, ou pour un rapprochement résolument insolite, quand des pétunias abondamment arrosés – implicitement, un désastre écologique – se comportent sous le vent de sable comme « un troupeau de bœufs musqués » luttant « désespérément, regroupés en carrés, contre une tempête de neige au cœur de l'hiver arctique<sup>940</sup> » ou un

moujik au poil hirsute, son pantalon retroussé comme le sien au-dessus du genou, ôtant ses chaussons de teille pour tremper précautionneusement ses doigts de pied dans l'une de ces mers chaudes auxquelles l'accès lui a été pendant si longtemps refusé.<sup>941</sup>

Dans ce dernier exemple, si l'effet de dérive est net en raison du caractère insolite du rapprochement, ainsi que celui de clôture puisque nous sommes en fin de chapitre, l'entrée en revanche dans le morceau final est estompée car c'est au cœur de la phrase de conclusion que le texte bifurque : « Wax associe cette tiédeur de l'eau à une vieille rengaine diplomatique, la volonté prêtée à la Russie "d'accéder aux mers chaudes" ». *Ormuz* multiplie ainsi les fins de chapitres s'évadant de leur sujet, et terminant sur une sorte d'appendice textuel, dont le seuil est plus ou moins détectable, permettant d'atteindre une sorte d'au-delà comique, mélancolique ou inquiétant, mais jamais neutre. L'un des plus frappants est le chapitre au cours duquel le narrateur est contraint, pour complaire à Wax, de visiter le musée que l'émir local consacre à sa propre gloire, sans attendre que la postérité s'en charge. À la fin d'une visite prodigieusement insignifiante, le narrateur reçoit en cadeau l'œuvre complète de l'émir, dont un opuscule autobiographique, relatant les exploits de ce dernier en 1956. Le tout ayant lieu à Sharjah, l'esprit du narrateur use d'un curieux subterfuge pour s'évader en une zone plus confortable pour l'imagination humaine, c'est-à-dire moins marquée par une vanité outrée : le nom de ville « Sharjah » évoque pour lui un écrivain autrement remarquable, Wilfred Thesiger, ce qui permet au narrateur d'oublier l'émir pour terminer sur un hommage à un écrivain admiré. Le point de passage est infime : « c'était d'autre part la seconde occurrence de l'aérodrome de Sharjah que je rencontrais dans un texte

---

<sup>940</sup> *O*, p. 107.

<sup>941</sup> *O*, p. 18.

littéraire<sup>942</sup>». À la faveur de cette évasion, le chapitre finit même sur une mention des *Sept piliers de la sagesse* de T.H. Lawrence. Dans ce contexte étouffant, les fins de chapitre en forme de rappel des formes brèves expérimentées dans *Zones* ou *La Clôture* ouvrent des fenêtres par lesquelles la pensée se libère.

La tendance du texte à générer ces formes courtes autonomes, si elle s'affaiblit dans les récits ultérieurs à *Zones* et *La Clôture*, ne disparaît pas et se réaffirme dans *Le Ravissement de Britney Spears* et *Ormuz*. Ces deux derniers textes sont d'ailleurs à leur manière des façons d'exploration du périphérique : Britney Spears, inaccessible, oblige à s'intéresser plutôt aux « zones » de Los Angeles que parcourent les femmes de ménages mexicaines, et *Ormuz*, dont le parcours s'accomplit dans une zone militaire très surveillée et des dictatures, doit renoncer à certains sites, tout en privilégiant les marges accessibles aux touristes, même débarqués avec la marine française. Aussi ces récits ont-ils tendance à générer ces détours attentifs. Toutefois, la tendance à ménager une clôture forte s'affaiblit, comme si le souci du narrateur était plutôt de faire de ces dérives courtes des sortes de passagers clandestins du texte majeur, en amoindrissant leur parenté possible avec une forme courte didactique.

### **2.2.3.3. Emmanuel Carrère : comparaisons de choc**

Raconter et comprendre, raconter pour comprendre : à la prose narrative, Emmanuel Carrère demande quasiment l'impossible, conjurer l'altérité. Si Paul Ricœur, à travers l'analyse du pronom réfléchi au début de *Soi-même comme un autre*, commence par dégager le « soi » du « moi », pour ensuite construire à travers assignation et éthique l'autre en tant que personne équivalente à soi, il semble qu'Emmanuel Carrère, à travers la narration, cherche à dépasser la séparation en essayant d'être l'autre, d'être situé perceptivement comme l'autre, depuis l'autre. L'effort est d'autant plus démesuré que l'autre choisi dans les entreprises biographiques se situe à une distante éthique et psychique maximale : un meurtrier ; des gens affectés par la mort de proches ; un aventurier cynique ; un saint. Or, à chaque fois, le récit s'efforce de penser leur expérience, et de partager cette pensée avec le lecteur. Pour le narrateur comme pour le lecteur, ce monde d'autrui, Russie post-soviétique ou Empire romain à la veille de la conversion, doit devenir vivant, perceptivement vivant. Dans ces écrits théoriquement non fictionnels, l'écrivain tient à assurer une illusion référentielle et romanesque maximale, mais qui dans cette problématique est d'abord le signe du triomphe de la compréhension. Aussi le récit va-t-il mettre en place des stratégies particulières pour faire littéralement intrusion dans la vie de l'autre, penser depuis l'autre.

---

<sup>942</sup> O, p. 121

### 2.2.3.3.1. Greffons autobiographiques : « Ô toi qui crois que je ne suis pas toi... »

Inversant la formule de Gérard Macé dans *Vies antérieures*, « Dis-moi qui tu hantes, je te dirai qui tu es » en « Dis-moi qui te hante », Dominique Viart réfléchissait à ces modes autobiographiques détournés que sont certains modèles de biographies, les « essais-fictions<sup>943</sup> ». Dans son approche de la biographie, Emmanuel Carrère semble confirmer qu'il faut l'intuition d'un commun entre biographe et biographié pour que la motivation apparaisse, quand bien même ce commun relèverait d'un « autre en soi » refoulé, Adversaire, aventurier assez peu scrupuleux, ou « croyant fervent ». Quoi qu'il en soit, ce commun permet la traversée des subjectivités et le souci de soi a pour effet paradoxal le besoin de se mesurer à l'autre, pour le trouver lui, et pour se trouver soi.

Dans les passages extraits de *Limonov* que nous avons analysés auparavant, le biographe commence par interroger sa propre vie avant de se lancer dans celle de son personnage. Raconter l'expérience roumaine, c'est se confronter à sa propre expérience, dans ce qu'elle a de comparable à celle du personnage biographié. Plus d'une fois, le narrateur s'appuie sur son expérience propre pour comprendre celle de l'autre : la pratique est alors celle d'une sorte de pont biographique, qui passe par soi pour comprendre l'autre, et poser les chaînons manquants.

Quand Jean-Claude Romand est hospitalisé après avoir été sorti inconscient et brûlé des décombres de sa maison, le narrateur opère un curieux décrochage narratif. Les chapitres dans *L'Adversaire* ne sont pas numérotés, mais on peut considérer comme premier chapitre un ensemble de pages racontant l'incendie de la maison suivie de la découverte de la fausse identité de Jean-Claude Romand. Les dernières pages de ce chapitre sont consacrées au coma passager du meurtrier. Le chapitre suivant commence comme suit :

L'automne précédent, Déa était en train de mourir du sida.<sup>944</sup>

Le narrateur explique ensuite qui était Déa, comment celle-ci, malade et condamnée, priait régulièrement chez elle une icône devant laquelle une bougie était allumée, si bien qu'un jour ses cheveux ont pris feu et elle a été hospitalisée inconsciente. Le narrateur éprouve une nuit une angoisse insupportable, qui s'arrête à quatre heures du matin. Il apprend le lendemain que Déa est morte à cette heure précise.

Que vient faire ce détour manifeste, signalé par le décrochage du début de chapitre, et un blanc typographique avant que le récit ne revienne à Jean-Claude Romand, également entre la vie et la mort ? Ce détour entre temps a donné lieu à une courte mais évidente dérive méditative : du coma de Déa flottant entre la vie et la mort, le narrateur en est venu à évoquer la biographie de

---

<sup>943</sup> Dominique Viart, « Essais-fictions : les biographies (ré)inventées », dans Marc Dambre et Monique Gosselin-Noat (dir.), *L'éclatement des genres au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, PSN, 2001, p. 331.

<sup>944</sup> *Ad*, p. 31

Philip K. Dick et l'un de ses récits, *Ubik*, où le personnage, Joe Chip, cryogénisé, erre entre vie et mort,

bribes de pensée à la dérive, échappées de stocks mémoriels saccagés, grignotement obstiné de l'entropie, courts-circuits provoquant des étincelles de lucidité panique, tout ce que cache la ligne paisible et régulière d'un encéphalogramme *presque* plat.<sup>945</sup>

C'est de cet état que le narrateur fait lui-même l'expérience, instruit par la lecture de Philip K. Dick. Ainsi parvient-il à reconstituer ce qui se passe à ce moment dans la conscience de Jean-Claude Romand. Il procédera de même pour tenter de comprendre l'expérience du vide, de la solitude, du « grand vide blanc » du meurtrier : d'abord, il évoque sa propre expérience de la solitude, dans son studio d'écrivain. Méthodiquement, et sur les indications de Jean-Claude Romand, il parcourt les lieux de l'enfance, de la jeunesse, de l'âge adulte<sup>946</sup>. Le roman *La Classe de neige* est une fiction destinée à compenser la réalité inaccessible dans un premier temps : le narrateur fait ainsi une sorte d'« expérience de pensée » à travers la fiction qui part du personnage et y ramène<sup>947</sup>. La neige figure métaphoriquement le « blanc » psychique qui caractérise le personnage.

*Limonov* fait état des mêmes efforts pour saisir l'intériorité du héros Édouard. Ces « ponts » biographiques peuvent prendre plusieurs formes. Tout d'abord, le narrateur évoque des événements qu'ils ont traversés tous les deux, ainsi de l'actualité fragmentée de la guerre en Bosnie et Serbie après la disparition de Tito, ou des personnages de l'actualité, Eltsine, Soljenitsyne, Gorbatchev, à qui ils se sont intéressés au même moment pour des raisons différentes. Plus intimement, le narrateur évoque aussi des épisodes de leur formation : avoir des lunettes signifie pour les deux renoncer à la vie d'aventurier que les jeunes garçons envisagent à cet âge, avec sans doute un sentiment de déclassement qui laisse des traces dans l'imaginaire du biographe comme du biographié, car les deux s'avèrent aussi avides l'un que l'autre de reconnaissance sociale. Ou encore, ils ont les mêmes lectures.

Mais enfin, régulièrement, le narrateur se rêve sur les traces de son biographié. La rencontre avec Vadim Delaunay, à l'occasion d'un voyage à Moscou de la mère du narrateur qui a emmené son fils Emmanuel âgé de dix ans, est à cet égard exemplaire : le narrateur s'autorise une courte mais véritable digression, une échappée qu'autorise l'état connu du réel alors que le degré de probabilité est faible :

J'ai confronté les dates : elles ne m'interdisent pas d'imaginer qu'après avoir passé tout un déjeuner, chez le conseiller culturel, à parler des trois mousquetaires avec un petit garçon français [le narrateur], Vadim Delaunay, le

---

<sup>945</sup> *Ad*, p. 32

<sup>946</sup> *Ad*, p. 44.

<sup>947</sup> *Ad*, p 38, fin du chapitre, et p. 56.

même jour, a filé au séminaire d'Arséni Tarkovsky et assisté aux débuts du poète Limonov dans l'*underground* moscovite.<sup>948</sup>

Ainsi se crée un pont entre Emmanuel et Édouard, *via* Vadim. En ce qui concerne Luc, la projection fonctionne d'une autre manière : il faut d'abord imaginer le tableau représentant Luc, comme saint Jérôme, écrivant le troisième Évangile : la comparaison avec Emmanuel quelques deux millénaires plus tard, entouré des mêmes livres, peut alors se faire. C'est d'ailleurs la posture d'enquêteur, décelée dans la lecture des Actes des Apôtres, « la petite porte », qui incite Emmanuel à lui-même se mettre en quête de son prédécesseur, et de retrouver à travers lui « le chrétien fervent » qu'il a été. Comme pour Édouard, le biographe parvient à citer une lecture commune à lui et Luc : peut-être « Die Quelle » bien sûr, le rouleau hypothétiquement donné par Philippe à Luc<sup>949</sup> ; mais bien plus certainement, un récit dont la trace ne se perd jamais depuis l'Antiquité grecque jusqu'à nous, *L'Odyssée*, qui modélise pour Luc comme pour Emmanuel leur passage au large de l'île de Calypso<sup>950</sup>, tout en les opposant sur le plan de leur rapport au réel. « Je sais, je me projette<sup>951</sup> », concède l'écrivain, tant sa démarche est visible, dans les émotions qu'il attribue à Luc, les hypothèses narratives qu'il construit ou les motivations qu'il suppose chez l'apôtre pour se lancer à son tour dans un Évangile. Comme souvent, l'expérience de l'espace est un « pont » précieux : le narrateur acquiert une maison située à quelques centaines de mètres de la grotte de saint Jean de Patmos, ce qui lui permet régulièrement de mettre ses pas dans ceux de l'Évangéliste.

Cela rejoint le problème de se situer pour pouvoir écrire, et de trouver sa place. Les premières pages de *L'Adversaire* à la fois mettent à distance mais aussi créent un pont entre biographe et biographié :

Le matin du samedi 9 janvier 1993, pendant que Jean-Claude Romand tuait sa femme et ses enfants, j'assistais avec les miens à une réunion pédagogique à l'école de Gabriel, mon fils aîné.<sup>952</sup>

Le « pont » biographique ne se situe plus que dans le rapport du père aux enfants, et la phrase, tout en trouvant un point d'appui dans la vie de l'autre, se sépare radicalement de l'option prise. Le problème n'est pas résolu pour autant : la honte de s'intéresser à un tel personnage, comme s'il pouvait être un double de soi, sera évoquée régulièrement et a été abondamment relayée dans la critique. *Limonov* pose un problème semblable : le mitrailleur de Sarajevo ne trouve pas grâce devant son biographe, lequel éprouve des difficultés à maintenir son intérêt.

Par là, on voit comment Emmanuel Carrère pousse le genre biographique jusqu'à ses limites : par ces greffons autobiographiques, il tente l'impossible : saisir, comme le roman,

---

<sup>948</sup> *L*, p. 111

<sup>949</sup> *LR*, p. 418 et surtout pp. 337-342

<sup>950</sup> *LR*, p. 294

<sup>951</sup> *LR*, p. 557.

<sup>952</sup> *Ad*, p. 9.



l'intériorité du personnage. Le greffon autobiographique reste une démarche documentaire : le narrateur recueille une expérience, la sienne, et tente par là de rejoindre celle du biographié, d'en faire du commun. La jonction avec l'autre ne s'autorise donc que sur la base du factuel, comme pour maîtriser les tentations de l'imaginaire. Mais on voit aussi qu'il s'agit de conjurer la séparation radicale d'avec l'autre, puisque la démarche rend connaissable l'expérience de l'autre. Dans ses versions extrêmes, il s'agit même de vivre ce que vit l'autre. Rencontrer Vadim Delaunay, c'est habiter un instant la sphère d'expérience d'Édouard. Inversement, ne pas avoir vécu l'aventure du Palace à Paris dans les années 1980, c'est être passé à côté du vécu du même personnage. Pour en revenir à Jacques Fontanille<sup>953</sup>, se jucher sur ces îlots d'expérience commune, c'est se mettre dans la même situation déictique, et en situation de récupérer le reste du monde perçu.

### 2.2.3.3.2. L'art du détour pédagogique

Dans l'entretien accordé à Laurent Demanze, Emmanuel Carrère souligne ses préoccupations pédagogiques : il s'agit de poser des connaissances dans l'esprit du lecteur, reconnaît-il. Et cette préoccupation se traduit dans l'écriture, par exemple avec la règle des trois occurrences. Pour aborder un sujet un peu complexe, explique l'écrivain, il convient d'y revenir régulièrement : une première fois pour aborder le sujet, une seconde fois pour l'exposer plus complètement, et enfin une troisième fois. Ainsi parvient-on à créer un effet de familiarité, qu'il s'agisse du rôle d'Anna Akhmatova dans la société russe, dans *Limonov*, ou les règles du droit dans *D'autres vies que la mienne*. « Cette insertion progressive du savoir exige un vrai travail d'écriture », explique l'écrivain à son interlocuteur<sup>954</sup>.

Dans notre perspective, cette inclusion soigneuse du savoir encyclopédique dans la narration fait également signe vers l'effort accompli pour collecter ce savoir : pour transmettre, il faut avoir saisi. Or l'écrivain se représente régulièrement en train de prendre des notes, d'extraire le savoir qu'il transmettra ensuite. Dans *L'Adversaire*, on trouve une allusion aux rapports des psychiatres qu'il a lus<sup>955</sup>. Dans *Limonov*, il se situe parmi ceux qui sont capables de lire « des bibliothèques entières<sup>956</sup> » sur la Russie pendant l'ère soviétique et dans *Le Royaume*, il apparaît tel saint Jérôme, entouré de sa bibliothèque :

... j'ai, moi, quelques bibles, Renan jamais très loin et, à ma droite, des rayonnages qui ne cessent de se remplir. Je suis puérilement fier de cette bibliothèque biblique, je me sens dans mon bureau comme saint Jérôme en train d'écrire dans le merveilleux tableau de Carpaccio, celui avec le petit chien, qu'on peut voir à l'église Saint Georges des Esclavons de Venise...<sup>957</sup>

<sup>953</sup> Jacques Fontanille, « Quand le corps témoigne : voir, entendre sentir et être là », art. cité.

<sup>954</sup> « Une façon de vivre », entretien avec Emmanuel Carrère par Laurent Demanze, *Roman 20-50, op. cit.*, p. 18-19.

<sup>955</sup> *Ad*, p. 42

<sup>956</sup> *L*, p. 98

<sup>957</sup> *LR*, p. 358

Or, cet effort n'a de sens que pour reconstituer le monde vivant de celui dont l'écrivain retrace le parcours, monde qu'ensuite il sera en mesure de représenter au lecteur. Car, pour ce dernier, l'écrivain vise plus encore que la connaissance : l'expérience vive. Il faut que l'expérience du chrétien ou du romain en quête métaphysique au premier siècle devienne familière au lecteur, comme si c'était la sienne, de façon à ce que *in fine*, le lecteur *comprenne* ces autres, ces premiers chrétiens, ou ces Romains de la vieille garde, si éloignés de lui<sup>958</sup>.

L'instrument de cette expérience vive, ce sera la comparaison, outil pédagogique par excellence, qui permettra au lecteur de réaliser la même opération que le narrateur biographe accomplit à son propre bénéfice pour investir dans la mesure du possible l'intériorité de son personnage : créer un pont d'expérience commune entre lui et l'autre. L'analogie va du même coup modifier les certitudes du lecteur : ce monde apparemment si différent, c'est bien le sien. D'un seul coup, les limites du soi, l'isolement dans l'expérience propre, sont brisés : l'analogie crée une rupture ontologique dans le rapport à l'autre. Il ne s'agit donc plus d'une comparaison exploratoire, mais d'une comparaison à visée performative, dont les effets sont calculés. Par contre, il s'agit d'accompagner le lecteur dans la reconnaissance de la validité de la comparaison.

#### **2.2.3.3. Comparaisons de choc**

Pour que le lecteur ressente ce que ressentaient les citoyens romains avec lesquels il croit naïvement n'avoir rien de commun, Emmanuel Carrère use de la surprise. Paradoxalement, la comparaison aura pour effet de familiariser ce qui est supposé être étranger, si bien que la reconfiguration ontologique s'applique non pas à l'objet de connaissance, mais à l'idée que le lecteur se fait de lui et de ses possibles rapports avec l'autre. En fait, Emmanuel Carrère use du vecteur analogique pour rapprocher expérience de l'autre et expérience de soi : la « fiction heuristique<sup>959</sup> » portée par la métaphore propose au lecteur de voir l'expérience de l'autre avec les mots de son monde à lui, ce qui provoque une sorte de conflit cognitif : l'analogie paraît impossible, mais le vecteur est bien là, si bien que les notions de possible et d'impossible semblent vouloir cohabiter absolument. Cet effet de surprise qui rapproche ce qui était éloigné peut opérer aussi bien au niveau de la simple phrase, que de tout un chapitre. Pour prendre quelques exemples, le traité écrit par Sénèque, *De vita beata*, se voit qualifié de « méthode de développement

---

<sup>958</sup> LR, pp. 382-385. Se met en place dans ces pages une dérive méditative à partir d'une longue citation des carnets de notes publiés par Marguerite Yourcenar à la fin des *Mémoires d'Hadrien*. Emmanuel Carrère compare sa méthode avec celle de l'écrivaine, et pose notamment la question des « ombres portées », les traces que laissent dans le récit l'élaboration de l'intrigue et les hésitations éventuelles de l'auteur. Lui déclare vouloir « les mettre en scène » car elles lui semblent « inévitables ».

<sup>959</sup> Paul Ricœur, *La métaphore vive*, (op. cit.), 7<sup>e</sup> étude, « Métaphore et référence », p. 301. Paul Ricœur discute les théories de Nelson Goodman pour établir finalement que la création métaphorique ouvre la voie à la redescription. Il s'agit dans ce chapitre, qui commence par la phrase « Que dit l'énoncé métaphorique sur la réalité ? » d'examiner en quoi la métaphore conduit à « ce qui est et n'est pas », ce que, pour les besoins de notre analyse, nous pourrions réécrire comme « Nous ne sommes pas comme les Romains et nous sommes comme eux. »

personnel » : voilà l'exigeante sagesse stoïcienne, en faveur de laquelle le narrateur ne tarit pas d'éloges, rapprochée à la vitesse de la lumière d'un de nos contemporains à la recherche d'un manuel pour l'aider à réguler les tensions quotidiennes de la vie moderne. Ou est-ce l'inverse ? N'est-ce pas notre époque qu'il faut rapprocher de la crise traversée par l'Empire romain, qui ne croit plus en ses anciens dieux et pas encore dans le nouveau ? En tout cas, l'écrivain s'explique : « cela explique, je pense, son succès – celui de *De vita beata* – presque égal à celui du bouddhisme auprès des modernes qui, veufs d'idéaux collectifs, n'ont plus comme les Romains du I<sup>er</sup> siècle d'autre point d'appui que le moi<sup>960</sup> ». L'affect change au passage de nature : la perte de dimension subie par la prose de Sénèque se retourne et c'est notre époque et ses tensions qui se trouvent ramenées à celles d'un empire qui va se décomposer. Le rapprochement entre sagesse stoïcienne et méthode de développement permet un détour d'une page environ, bien encadré de deux blancs typographiques. Mais le détour peut être bien plus bref, le temps d'un éclair qui ne produit d'une micro-secousse : l'intervention de Jésus au Temple, qui consiste à en chasser les marchands, est rapportée ainsi :

À ce dossier déjà chargé [celui des provocations de Jésus dans la société juive] il ajoute à son arrivée dans Jérusalem un véritable scandale dans le Temple : tables renversées, marchands harcelés, et comme on dirait aujourd'hui, usagers pris en otage. Dans une société théocratique, un tel éclat s'apparente davantage, sous le rapport du risque encouru, à un *acting out* au milieu de la grande mosquée de Téhéran qu'à un démontage de McDo par les gars de José Bové.<sup>961</sup>

On aura reconnu dans cette formulation inhabituelle, la scène si souvent représentée dans l'iconographie, « Jésus chassant les marchands du Temple ». Pour le narrateur, il s'agit de faire en sorte que le lecteur évalue correctement un épisode banalisé, autrement dit, le « pense » correctement. Pour ce faire, trois événements familiers du présent sont convoqués à des fins comparatives, la grève des services publics ou des transports, le régime théocratique iranien et les initiatives du leader altermondialiste José Bové. Les voir ré-acclimatés dans l'Histoire Sainte conduit à réévaluer sérieusement cette dernière, et rétrospectivement, trembler pour l'auteur des faits. À un autre moment, pour permettre au lecteur de comprendre l'état d'esprit des Romains au moment du règne de Néron, l'écrivain use d'un mot lourd de connotations et de renvois historiques : l'entourage de Néron, constitué entre autres de son mime et de Poppée, serait « *enjuivé*<sup>962</sup> », et les vieux Romains se plaignent de la trop grande influence de ces orientaux, étrangers à la *virtú* romaine. Aussi sont-ils satisfaits de la destruction du Temple, et du départ de ces Juifs encombrants. La France se plaignant de la trop grande influence des Juifs dans les années trente se profile de façon évidente. Pour faire comprendre qui est Hérode Agrippa, l'héritier d'Hérode le Grand qui garde deux ans Paul prisonnier à Césarée, l'écrivain le décrit ainsi : un

---

<sup>960</sup> LR, p. 223.

<sup>961</sup> LR, p. 357.

<sup>962</sup> LR, p. 445. Le mot est en caractères italiques dans le texte.

« play-boy juif totalement hellénisé, romanisé, comme les maharadjas élevés à Cambridge au temps du *raj*<sup>963</sup>. » Le lecteur, plutôt qu'un monde antique simple, constitué de grandes entités immémoriales, doit donc imaginer un monde à l'image du sien, en proie à des influences, des migrations, des partages et des rapports de domination. Les personnages les plus lointains sont sans cesse ramenés à des figures plus connues : le Jean « Boanergès », explosif et étourdi de l'Évangile de Marc, devenu – peut-être – saint Jean l'Évangéliste, est ainsi comparé, de façon tout-à-fait surprenante, à l'Octave de ... *À la recherche du temps perdu*, de Marcel Proust, ce qui n'est vraiment pas une référence régulière dans le monde d'Emmanuel Carrère<sup>964</sup> et crée d'autant plus un effet de surprise. Le jeune « étourdi » superficiel d'*À l'ombre des jeunes filles en fleurs* est devenu, contre toute attente, un grand artiste. Or, c'est cette métamorphose totale que cherche à faire saisir Emmanuel Carrère concernant Jean. Un peu plus loin, le choix du comparant surprend encore : Oussama Ben Laden !

C'était, comme Oussama Ben Laden, un chef mystérieux et insaisissable, dressé de toute sa foi et de toute sa ruse contre l'Empire qui écrase les siens, surgissant où on ne l'attend pas, échappant miraculeusement aux souricières que lui préparent les polices du monde entier.<sup>965</sup>

Toute la phrase motive le choix du comparant, mais d'évidence, c'est davantage du leader d'Al-Qaida que le romancier fait désormais le portrait, tout en proposant de teinter la figure de Jean d'un fanatisme inquiétant, qui met l'accent sur les aspects sombres de la foi et de l'Église naissante. Ce dernier point est d'ailleurs rigoureusement appuyé sur le texte même de Jean : « Dieu vomit les tièdes<sup>966</sup> ». Ainsi le monde lointain du christianisme à ses débuts devient-il notre monde, agité de bien des questions contemporaines, et le lecteur découvre avec surprise dans cette somme érudite la représentation des questions qui le traversent.

*Limonov* n'est pas en reste dans cette façon de faire vivre des événements éloignés cette fois non pas dans le temps mais dans les mœurs : la Russie post-soviétique est un monde d'une étrangeté absolue et improbable. Aussi l'écrivain ménage-t-il des ponts avec des références connues de son lectorat : c'est ainsi qu'Egor Gaïdar, le jeune ministre de Boris Eltsine, est présenté comme une « sorte d'Attali russe rondouillard ». Pour le bouleversement qui atteint la société russe durant cette période politique et économique, c'est le rapprochement avec la fiction qui va opérer le mieux, et principalement avec le cinéma. Alors que Gorbatchev perd toute maîtrise politique, et doit faire face à un coup d'État qui finit en débandade, le narrateur cherche à ce que son lecteur comprenne bien comment les contemporains le vivent. Il a alors recours à des références communes dans le cinéma populaire :

---

<sup>963</sup> LR, p. 440

<sup>964</sup> LR, p. 489.

<sup>965</sup> LR, p. 513

<sup>966</sup> LR, p. 509 : le narrateur y cite tout le verset.

Les jeunes des villes, ceux qui se référaient à *Star Wars* pour se raconter l'histoire de leur pays, se rappellent août 1991, vingt ans plus tard, comme un des moments les plus intenses de leur vie, un film d'épouvante absolument terrifiant et qui se terminait de façon enthousiasmante. L'URSS revient : super-flip. L'URSS s'effondre dans le ridicule : super-fun.<sup>967</sup>

C'était déjà le cas pour évoquer le manque de crédibilité de Gorbatchev :

Quand, à l'enterrement de Sakharov, un jeune homme avait comparé le défunt à Obi-Wan Kenobi et Gorbatchev à un Jedi maladroit, le journaliste lui avait demandé qui il voyait en Darth Vader, et le jeune homme avait répondu qu'hélas les prétendants ne manquaient pas. De fait, on avait au Politburo et dans le complexe militaro-industriel l'embarras du choix en matière de *hard-liners*, comme les Anglo-Saxons appellent les conservateurs quand vraiment ils ne plaisent pas.<sup>968</sup>

Quant au partage dudit complexe militaro-industriel, le narrateur recourt au célèbre dessin animé de Walt Disney pour figurer les oligarques qui vont s'approprier le gâteau en trois dynamiques petits cochons disposés à se régaler : « Berezovski, Goussinski, Khodorkhovski. Nif-Nif, Naf-Naf, Nouf-Nouf<sup>969</sup> ». À l'inverse de ce registre comique, Scorsese et la Saint-Valentin sont convoqués un peu plus loin pour peindre la violence mafieuse qui s'installe<sup>970</sup>.

Le plus étonnant est de voir que l'URSS défunte fournit au *Royaume* une de ses comparaisons les plus récurrentes pour figurer la ressemblance des relations entre Paul, qui construit et répand sa version propre du message évangélique, dénouée de l'influence juive, et les « colonnes » de Jérusalem, Pierre, Jacques et Marc, qui continuent à vivre leur foi selon les rites hérités du judaïsme. Ces derniers sont volontiers désignés comme les Lénine et Staline de l'époque, autrement dit la ligne officielle du Parti, tandis que Paul serait une manière de Trotsky. Les deux manières possibles de vivre l'héritage du Christ sont deux manières de lire sa parole, ce qui donne lieu aux mêmes querelles d'orthodoxie que celles que le marxisme a pu engendrer, chacun, Lénine ou Trotsky, prétendant énoncer la volonté du maître. Cela donne une coloration humoristique inégalable à ce texte érudit, tout en projetant une surprenante lumière sur les débuts du christianisme. Le chapitre 30 de la deuxième partie, « Paul », est consacré aux relations que le disciple foudroyé par la Révélation a pu avoir avec les anciens compagnons de Jésus, d'après ce que l'on peut en savoir par la « Lettre aux Galates ». L'écrivain nous les relate de la façon suivante :

Transposons. Vers 1925, un officier des armées blanches qui s'est distingué dans la lutte anti-bolchevik demande audience à Staline, au Kremlin. Il lui explique qu'une révélation personnelle lui a donné accès à la pure doctrine marxiste-léniniste et qu'il entend la faire triompher dans le monde. Il réclame que pour cette action Staline et le Politburo lui accordent les pleins pouvoirs mais n'entend pas leur être soumis hiérarchiquement.

---

<sup>967</sup> L, p. 331

<sup>968</sup> L, p. 326

<sup>969</sup> L, p. 336

<sup>970</sup> L, p. 341

Il s'agit de faire saisir au lecteur l'énorme audace de Paul, ainsi que les tensions oubliées des débuts de l'Eglise, entre héritiers qui se sentent légitimes du fait qu'ils ont connu le Maître, et francs-tireurs autonomes comme Paul. Aussi les luttes d'influence des débuts du communisme fournissent-elles une mine d'équivalences possibles. La comparaison va revenir tout au long du récit. Jacques et Pierre sont les « officiels », Paul vient chercher « l'approbation du Parti » car « Paul après l'épisode d'Antioche est devenu pour Jacques l'équivalent de Trotsky pour Staline<sup>972</sup> ». Paul assigné à résidence à Césarée est comparé à Trotsky dans différentes retraites<sup>973</sup>. Cette comparaison est si régulière qu'elle fonctionne ensuite comme une marque de complicité entre le lecteur et le narrateur, qui n'a même plus besoin de la motiver : il suffit de dire que Paul a été « exfiltré<sup>974</sup> » ou encore, bien plus loin, parler de Luc entrant en contact avec « d'anciens camarades de cellule<sup>975</sup> » après l'exécution des disciples de la première heure pour que le parallèle s'active à nouveau, avec ce qu'il annonce d'avenir pour l'Église balbutiante. Mais la comparaison a un autre effet : elle donne de la vie au passé, en animant de passions politiques irréconciliables des querelles théologiques dépassées. La permanence de ce qu'Edgar Morin appelle la « noologie<sup>976</sup> », la façon dont les idées vivent alimentées par l'imaginaire et l'énergie humaine, est ainsi révélée, et crée un pont entre passé et présent.

La comparaison obéit donc à deux impératifs : elle doit rapprocher deux réalités qui paraissent absolument inconciliables aux yeux du lecteur parce que ses repères l'ont toujours invité à distinguer les domaines où elles sont été prises, par exemple la littérature profane que représente *À la recherche du temps perdu* et les versets enflammés de *L'Apocalypse* ; la science-fiction et la foi ; les apôtres de l'Église et les cadres de l'ex-URSS ; mais elle doit aussi pouvoir être motivée, et son intérêt ne repose que sur ce pouvoir explicatif qu'elle possède et que l'écriture dévoile. Enfin, presque toujours, elle ménage la possibilité d'un transfert d'énergie et de vie : le vif du présent anime le passé, ce qui signe la réussite du projet pédagogique : on y est.

#### 2.2.3.3.4. Le vif saisit le mort, et inversement

Nous avons vu qu'à travers le rapprochement inattendu entre le portrait de la Vierge et de la brune d'internet, le narrateur se demandait s'il était possible de savoir, en regardant une image, si le simulacre qu'elle est de toute façon renvoyait à une personne ou une chose existant singulièrement dans le monde réel, ou elle était un produit de l'imaginaire. La même question

---

<sup>971</sup> LR, p. 250

<sup>972</sup> LR, p. 257.

<sup>973</sup> LR, p. 330.

<sup>974</sup> *Ibid.*

<sup>975</sup> LR, p. 535.

<sup>976</sup> Edgar Morin, *La Méthode 4. Les idées, op. cit.*, p. 170 en particulier, où Edgar Morin explique en quoi la noosphère, en enrichissant le monde d'idées à communiquer, rend en même temps la communication de plus en plus difficile, chacun vivant dans sa sphère mythique et intellectuelle.

sous-tendait l'examen du couple Ceaucescu : ce procès est-il vrai ou est-ce une mise en scène ? Ce souci de saisir le vif que manifeste peut-être l'image réapparaît dans l'usage de la comparaison, mais à l'inverse, si l'on ose dire : le passé ne peut parler au lecteur que si ce dernier est confronté à ce passé comme s'il était vivant, avec les couleurs du vivant. Aussi la mention fugitive du maquilleur de la morgue dans *D'autres vies que la miennne*<sup>977</sup> prend-elle ici tout son sens : littéralement l'effort esthétique du narrateur tend à ce le lecteur voie les morts vivants. Non pas des zombies, mais des vivants vivants, si l'on ose dire.

Le monde antique ressemble au nôtre, et il ne faut pas hésiter à y voir une préfiguration possible de notre avenir : l'hypothèse court en filigrane dès lors qu'il est question des visions du monde qui entrent alors en concurrence, vision d'un monde déserté de véritables dieux, agnostique et laïc avant l'heure, vision d'un monde en quête métaphysique, fasciné par l'humiliation que la foi imprime à la raison. C'est un parallèle que l'écrivain ne cesse de suggérer, par exemple en appliquant le mot « mondialisation » à l'extension du modèle romain, à l'occasion de la description de la ville de Philippes, en Macédoine, ville nouvelle, construite entièrement sur le modèle romain : « c'est comme aujourd'hui les McDonald's, le Coca-Cola, les galeries marchandes, les boutiques Apple : où qu'on aille, on trouve la même chose<sup>978</sup> ». Cette extension uniformisante de l'Empire romain nous invite à y lire le nôtre, ou plutôt, à lire l'Empire romain aussi vivant que le nôtre. Sans affronter les différences métaphysiques, déjà la question du travail ouvre un fossé conceptuel dans le monde des valeurs. À ce titre, cherchant à mesurer la métamorphose civilisationnelle à l'œuvre dans ce monde comme dans le nôtre, Emmanuel Carrère oppose dans un étonnant chapitre les conceptions du travail chez Paul et Sénèque : pour ce dernier, vieux Romain, le travail est une servitude qui détourne de l'*otium*, à tel point qu'il envisage, si jamais il perdait sa fortune et était contraint au travail, de se suicider :

Tous [les sages] considéraient le loisir, le libre usage de son temps, ce qu'ils appelaient l'*otium*, comme une condition absolue de l'accomplissement humain. L'un des plus célèbres contemporains de Paul, Sénèque, dit là-dessus quelque chose d'assez mignon, c'est que si par malheur il se trouvait réduit à travailler pour vivre, eh bien il n'en ferait pas un drame : il se suiciderait, voilà tout<sup>979</sup>.

Pour faire comprendre ce qu'a de neuf et riche d'avenir la conception de Paul, qui au contraire est fier d'être indépendant et de travailler de ses mains, – il est tisserand –, le narrateur recourt aux « établis » des années 1970, Robert Linhart, Simone Weil, et par leur intermédiaire, place dans le texte un étonnement qui l'anime. Paul devient une figure moderne, qui allie indépendance et volonté de prosélytisme au plus près des gens, alors que la conviction de Sénèque est d'un aristocratismes dépassé.

---

<sup>977</sup> *AVM*, p. 107

<sup>978</sup> *LR*, p. 184

<sup>979</sup> *LR*, p. 220

Mais c'est surtout peut-être dans les conflits politiques que le vieux monde s'anime des couleurs violentes du nôtre : quand l'écrivain aborde le sujet de la résistance des Juifs dans Jérusalem, il opère, pour décrire la suite des vexations, corruptions et taxations subies par les Juifs sous l'autorité des gouverneurs romains de Judée : « il serait provocateur mais pas faux de dire que Pilate en usait avec les Juifs comme Ariel Sharon avec les Palestiniens des Territoires<sup>980</sup> ». Le parallèle se poursuit :

Pression fiscale, corruption des fonctionnaires, brutalité d'une garnison perpétuellement énervée, qui ne comprend rien et ne veut rien comprendre aux traditions du pays occupé : *on connaît le tableau...*<sup>981</sup>

Et après avoir, d'après Flavius Josèphe, évoqué les sicaires qui assassinent au cœur des foules et disparaissent aussitôt l'attentat commis, il termine, avant le blanc typographique : « ces hommes violents avaient leurs raisons. Ils se sentaient offensés et de fait, ils l'étaient. *Nous connaissons tout cela*<sup>982</sup>. » Tout cela prépare le parallèle proposé entre la répression des Juifs par Vespasien et celle des Tchétchènes par Vladimir Poutine : la tristement célèbre expression « butter les terroristes jusque dans les chiottes<sup>983</sup> » y trouve presque naturellement sa place, et sert à introduire le récit de la démolition méthodique de la ville par les légionnaires romains. Une dernière comparaison fait le lien avec la quasi-actualité : débusqué, Simon Ben Gorias est un nouveau Saddam Hussein extrait à moitié fou des souterrains où il s'était réfugié.

L'écrivain multiplie donc les références à l'actualité récente la plus polémique. Il reste à se demander dans quelle direction s'exerce sa pédagogie et l'effort de pensée de la narration : s'agit-il de nous faire mieux comprendre la métamorphose à l'œuvre dans l'Empire romain ? Ou de nous faire comprendre quelle est celle qui se prépare dans notre monde ? Sa lecture étonnante de *Soumission* de Michel Houellebecq dans un article publié dans *Le Monde*<sup>984</sup> pourrait nous faire pencher vers la seconde hypothèse, car l'essentiel de son éloge va, de façon très surprenante, à la clairvoyance de l'écrivain si controversé, lequel annonce ni plus ni moins le renoncement à la liberté, à l'égalité entre hommes et femmes, pour accepter sans douleur ni excès de rébellion une

---

<sup>980</sup> LR, p. 315

<sup>981</sup> LR, p. 316, nous soulignons.

<sup>982</sup> LR, p. 318, nous soulignons.

<sup>983</sup> LR, p. 525

<sup>984</sup> « Emmanuel Carrère sur Houellebecq : "Un roman d'une extraordinaire consistance romanesque", *Le Monde des Livres*, du 6 janvier 2015. L'écrivain dit tout de même ceci : « j'ai quand même passé les sept dernières années à écrire un gros livre sur les débuts du christianisme [*Le Royaume*, POL, 2014], et ceci m'a frappé : le monde antique, entre le I<sup>er</sup> et le IV<sup>e</sup> siècle, s'est senti gravement menacé par une religion orientale intolérante, fanatique, dont les valeurs étaient entièrement opposées aux siennes. Les meilleurs esprits redoutaient quelque chose comme un « grand remplacement ». Or ce « grand remplacement », ce métissage contre-nature de l'esprit de raison gréco-romain et de l'étrange superstition judéo-chrétienne, a bel et bien eu lieu. Et ce qui en est résulté, c'est cette chose pas si nulle qu'on appelle la civilisation européenne. Beaucoup de bons esprits, de nouveau, croient cette civilisation menacée aujourd'hui, et je crois cette menace réelle, mais il n'est pas impossible qu'elle soit aussi féconde, que l'islam soit à plus ou moins long terme non pas le désastre, mais l'avenir de l'Europe, comme le judéo-christianisme a été l'avenir de l'Antiquité. » Article disponible en suivant le lien [http://www.lemonde.fr/livres/article/2015/01/06/emmanuel-carrere-la-resistance-n-interesse-pas-houellebecq\\_4550129\\_3260.html#ai9LldxMDs1rABXt.99](http://www.lemonde.fr/livres/article/2015/01/06/emmanuel-carrere-la-resistance-n-interesse-pas-houellebecq_4550129_3260.html#ai9LldxMDs1rABXt.99) Dernière consultation le 3 janvier 2018.



société islamique d'un modèle parfaitement caricatural emprunté au salafisme saoudien. C'est ce dernier point qui intéresse Emmanuel Carrère : sans douleur ni rébellion, comme si les esprits, même ceux des femmes, étaient d'avance résignés et acquis au nouvel ordre spirituel du monde, exactement comme le christianisme a progressivement infiltré, en cinquième colonne discrète, la société romaine.

L'usage de la comparaison outrepassé largement l'objectif « pédagogique » : il contribue à déstabiliser les frontières du temps et faire voir, derrière notre monde, un autre, que l'on croyait disparu. On reconnaît le scénario phildickien, où régulièrement un personnage voit sa confiance intuitive et naïve en la réalité de son monde fissurée par l'insolite. Mais dans l'usage particulier de la comparaison par Emmanuel Carrère, notre univers de référence est complètement déstabilisé et l'altérité surgit. Certes, il y a dans *Limonov* et *Le Royaume* un aspect indéniablement ludique qui n'est pas sans affinité avec le jeu d'un Échenoz ou de ceux que par exemple Olivier Bessard-Banquy lui associe dans son essai, *Le roman ludique*<sup>985</sup>, Jean-Philippe Toussaint et Éric Chevillard. Ces comparaisons étonnantes provoquent en effet une « joie narrative » indéniable, assortie d'un sentiment d'irréalité ou d'étrangeté. On peut aussi la rapprocher du dynamisme du conteur décrit par Walter Benjamin<sup>986</sup> : pour le critique, le conteur est celui qui transmet, et son jeu de langage s'élabore dans la perspective de partager les connaissances acquises. Cependant, chez Emmanuel Carrère, elles ne rassurent pas sur la solidité ontologique du nôtre, ni sur la valeur de la singularité : où est l'identité quand toute chose est l'autre d'une autre ? La difficulté d'être se figure cependant d'une toute autre manière que dans les récits que Jérôme Lindon a pu qualifier d'« impassibles », qui s'adosent à des héros romanesques « fatigués », que leur absence de maîtrise expose au loufoque. Rien de tel chez Carrère, où au contraire les héros croient en leur pouvoir de faire. L'insolite se réfugie dans la figuration, à l'intention du lecteur, du monde où il évolue, et dont ce même lecteur est conduit, par les glissements du temps<sup>987</sup> que provoque sans cesse le narrateur par la comparaison, à repenser l'illusoire singularité.

## Conclusion.

Observer et réfléchir, les narrateurs des récits du motif improbable, en première, troisième personne, ou en personne « indéfinissable » chez Thierry Beinstingel, fondent l'attitude du narrateur ou du personnage centre de conscience et désignent l'essentiel de l'action dans les cadres romanesques, feints ou déplacés, qui ont été mis en place. La réflexion adopte le mode

---

<sup>985</sup> Olivier Bessard-Banquy, *Le roman ludique*, op. cit.

<sup>986</sup> Walter Benjamin, « Le narrateur. Réflexions à propos de l'œuvre de Nicolas Leskov », dans *Écrits français*, introduction et notices de Jean-Maurice Monnoyer, Paris, Gallimard, coll. Folio Essais, 1991, p. 264. Le propos de Benjamin convient particulièrement bien à la narration d'Emmanuel Carrère, qui semble écrire à la sortie de la bibliothèque, transmettant, encore sous le coup de la découverte, des connaissances fraîches.

<sup>987</sup> Philip K Dick, *Glissements du temps sur Mars*. [*Martian Time Slip*, 1966-1967]

essayistique de la dérive, ou tente des dispositifs narratifs spécifiques, qui l'apparentent donc aux « fictions critiques » telles que les définit Dominique Viart<sup>988</sup>. Tout le thesaurus mémoriel et culturel est activé dans cette réflexion, si bien que l'autoportrait se compose au fil d'interrogations qui portent pourtant et d'abord sur le monde extérieur, en une implication irrésistible qui prend le caractère d'un réfléchissement<sup>989</sup> : Ainsi s'essaie la pensée, pratiquant tantôt la dérive et la réflexion explicite, tantôt une construction narrative, une « machine », qui appelle en réponse la pensée du lecteur, et permet de vérifier que la forme romanesque est un mode alternatif à l'essai pour susciter une réflexion, sur le mode dont Vincent Descombes par exemple a pu aborder le lien entre forme narrative et philosophie : « La philosophie n'est pas dans le roman, elle est dans notre commentaire<sup>990</sup> ». Si, dans les moments de dérive réflexive énergiquement orientée vers une conclusion pressentie, l'hypothèse est fortement guidée, l'achèvement de la « morale » est cependant laissée à ses soins. Thierry Beinstingel, s'il entrecroise les histoires, ne dévoile nullement ce que peut dire la disposition dans laquelle le lecteur les trouve. Tout au plus, pouvons-nous remarquer par exemple la juxtaposition systématique de l'histoire du loup, dans *Faux nègres*, et de celle du migrant. Emmanuel Carrère, par son jeu de rapprochement des temps, nous laisse incertains sur la question de savoir si ce sont les Romains qui nous ressemblent, ou si c'est l'inverse, non plus que de savoir si le parallèle proposé est simplement un jeu narratif qui cède au miroitement des apparences, ou doit être pris au sérieux. La multiplication des intervenants, qui apportent leur avis et leur expertise, contribue encore à laisser au lecteur le choix, comme si lui aussi assistait à la conversation, et s'en retournait pensif. Chez Jean Rolin, comme chez Jean Échenoz, dont d'ailleurs Anne Sennhauser rapproche la démarche<sup>991</sup>, on reconnaît une intrication problématique des êtres et de leur environnement, mais il est impossible d'en tirer un discours explicite sur l'effacement du sujet. Le réfléchissement gagne alors le terrain du lecteur, qui doit pratiquer une lecture consciente des stratégies du texte. De plus, dans les moments de tension réflexive, la conclusion demeure de l'ordre de l'hypothèse révisable : elle est avant tout un moment, pris dans un flux, absolument dépendant de l'ensemble d'enchaînements et d'associations qui ont pu lui donner lieu. Sans ce mouvement qui la porte, elle ne signifie pas

---

<sup>988</sup> Dominique Viart, « Les "Fictions critiques" de la littérature contemporaine », art. cité, pp. 30- 46. Pour Dominique Viart, la fiction littéraire contemporaine est une offre de collaboration entre les sciences, y compris les sciences expérimentales, et la fonction critique du récit littéraire. Nous retrouvons ces caractéristiques dans les récits du motif improbable, où sont volontiers convoqués experts de toutes sortes. Thierry Beinstingel et Jean Rolin néanmoins offrent aussi un aperçu critique sur la figure de l'expert.

<sup>989</sup> Reda Bensmaïa, *Barthes à l'essai. Introduction au texte réfléchissant*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1986. Dans une longue note, pp 14-15, Réda Bensmaïa explique le choix de ce terme pour qualifier le texte barthésien, qui d'une part tend à construire des concepts théoriques, mais d'autre part pratique ce que Kant appelle « le jugement réfléchissant » dans *La critique du jugement* : il est attentif à la façon dont se construit sa réflexion. Le caractère digressif du texte barthésien est lié à cette pratique du « réfléchissement ».

<sup>990</sup> Vincent Descombes, *Proust, Philosophie du roman*, Paris, éditions de Minuit, 1987, p. 24.

<sup>991</sup> Anne Sennhauser, *Devenirs romanesques au début du XXI<sup>e</sup> siècle. Les écritures aventureuses de Jean Échenoz, Jean Rolin et Patrick Deville, op.cit.*

grand-chose : elle est inséparable du texte qui la génère. D'ailleurs, le texte cesse, mais repart et bifurque, en quête du renouvellement de ce moment, qui générera un autre aphorisme, aussi passager que le précédent.

Cette attitude active toujours recommencée est l'indice le plus vif de l'implication du narrateur<sup>992</sup>. Il reste à se demander pour quelles propositions éthiques et même politiques. Cette pensée intime peut-elle aboutir à des propositions positives ? Conformément à l'esthétique de l'essai, la pensée proposée n'aurait de pertinence qu'à l'échelle individuelle, pour l'auteur en premier lieu, et pour le lecteur qui vient d'en prendre connaissance et l'évalue à son tour en la rapportant à son expérience et sa culture propres. Pourtant, les questions abordées sont aussi de « grandes questions », des questions humaines et sociétales qui concernent l'ensemble de la communauté au sein de laquelle auteur et lecteur communiquent. En observant et en réfléchissant, les narrateurs ne peuvent que mesurer l'urgence du traitement de ces questions. Car souvent c'est un monde malheureux qui s'impose à la perception : cadre en perte de repère, salarié précaire, licencié incapable de rédiger sa lettre de motivation, haine et peur du migrant, monde injuste du surendettement, ou plus généralement en perte de valeurs, décivilisation, absurdités : la dérive méditative analyse le malheur humain. Mais il n'est plus question, à ce malheur visible, d'opposer la reconstruction projetée de l'utopie ou de s'ériger en législateur imaginaire pour corriger le réel. En abordant le motif improbable, les modalités de son apparition, sa nature et son rôle énergisant dans le récit, nous avons découvert une sorte d'absence de rapport entre la présence violente de ces questions dans leur urgence, et la possibilité donnée à l'écrivain, devenu « l'homme dans la foule<sup>993</sup> », d'en traiter : ces questions, auxquelles pourtant le motif se rattache en sourdine, sont démesurées, et surtout en rapport avec un « vouloir-pouvoir » qui doit se repenser, comme le soulignent Catherine Brun et Alain Schaffner dans leur réflexion sur les modalités d'implication des contemporains<sup>994</sup>. La compétence de l'écrivain, étendue sinon maximale, n'est en quelque sorte pas en rapport avec son pouvoir, minimal. Le motif peut apparaître alors comme la « petite porte », pour reprendre l'image d'Emmanuel Carrère, dans *Le Royaume*<sup>995</sup>, qu'empruntent les narrateurs pour aborder ces questions, entrée plus proportionnée à l'état dispersé mais vaste des connaissances d'une personne cultivée mais non spécialiste, modèle contemporain, en somme, de l'honnête homme des Lumières, moins magistral, plus conscient de ses limites. Le motif

---

<sup>992</sup> Nous considérons qu'elle hypostasie celle de l'écrivain, dont le narrateur est souvent un autoportrait « cubiste », déplacé, découpé.

<sup>993</sup> Dominique Viart et Laurent Demanze. *Fins de la littérature. Esthétique et discours de la fin*, tome I. Paris, Armand Colin, coll. Recherches, 2011, p. 32.

<sup>994</sup> Catherine Brun et Alain Schaffner, *Des écritures engagées aux écritures impliquées*, op. cit., p. 7.

<sup>995</sup> Pour rappel, le narrateur se sert de cette image pour expliquer comment il aborde la question de la foi et le christianisme par la « petite porte », c'est-à-dire le moment presque imperceptible où Luc entre comme témoin dans les Actes des apôtres, par l'apparition soudaine du pronom « nous ». *LR*, p. 147.

improbable pourrait être un moyen proportionné de maintenir un discours observateur et critique, tout en s'assignant une place de côté, mais riche de potentialités méditatives.

S'il n'est pas possible, dans un contexte sans « grand récit » ni imaginaire du progrès, de remédier à l'affect provoqué par le spectacle d'un monde malheureux au moyen de la critique indignée et « négative », au sens où Sartre l'entendait quand il parlait de la négativité des intellectuels du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>996</sup>, ou en proposant un programme de réformes imaginaires par le moyen de l'utopie, il n'est pas possible non plus d'être hors du monde, ni d'échapper, dans des récits très attentifs à autrui, à ce que Thomas Pavel, dans *La pensée du roman*, désigne par la question axiologique : pourquoi, alors que nous savons en quoi consiste le Bien, le monde est-il en si mauvais état ? Et comment se fait-il, alors que nous avons sans cesse autour de nous le spectacle de la dégradation, sommes-nous capables de concevoir le Bien<sup>997</sup>? La problématique qui permet à Thomas Pavel de réfléchir à l'évolution du roman depuis ses origines hellénistiques se dessine dans l'esthétique des récits du motif improbable, même s'ils sont largement des feintises de roman : ces récits représentent un hiatus entre l'axiologie implicite et quasi refoulée selon laquelle les narrateurs enquêteurs jugent le monde, qui distingue avec raison ce qui est souhaitable et ce qui est destructeur, et l'ordre improbable – parce qu'en dehors de la raison – auquel le monde se soumet. Entre les deux univers, l'univers intérieur de la conscience qui *comprend*, et qui est affectée parce qu'elle distingue le Bien du Mal, et l'univers extérieur qui évolue sans raison, c'est un gouffre. Parler de raison, avec la même conviction qu'un philosophe du dix-huitième siècle peut paraître anachronique chez des narrateurs qui ont travaillé précisément à se défaire d'idéologies vendeuses de bonheur et de rationalité. Or, l'évidence du bonheur comme seul but raisonnable à la vie humaine demeure en grande question refoulée motivant en arrière-plan l'apparente dérision du motif apparent. Il peut n'être pas inutile ici de rappeler que la réflexion, dans l'autoportrait que l'on peut recomposer des narrateurs, s'ordonne à partir de l'expérience insistante de la souffrance intime. La question axiologique telle que la formule Thomas Pavel recouvre cette question, insoluble et revenante.

Nous allons examiner maintenant comment, avec prudence mais sans retenue, les trois écrivains trouvent le moyen d'exercer une critique discriminante mais dénuée d'autorité, avec ces valeurs non plus revendiquées, mais en arrière-plan. La déploration s'exerce, sans donner lieu à un discours prescriptif. Implicitement, on constate chez Thierry Beinstingel, Jean Rolin, Emmanuel Carrère, auprès de constats accablants, un refus de la littérature des fins au sens où celle-ci se

---

<sup>996</sup> Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?* Paris, Gallimard, coll. Folio Essais, 1948, p. 164.

<sup>997</sup> Thomas Pavel, *La pensée du roman*, Paris, Gallimard, 2003. Pour Thomas Pavel, le roman depuis ses origines hellénistiques pose de façon renouvelée au fil des âges toujours la même question, qui porte sur la façon dont l'individu peut habiter le monde où il est apparu, et qu'il appelle « la question axiologique » : « l'idéal moral fait-il partie de l'ordre du monde : car, s'il en fait partie, comment se fait-il que le monde soit, au moins en apparence, si éloigné de lui et s'il est étranger au monde, d'où vient que sa valeur normative s'impose avec une telle évidence à l'individu ? », pp. 46-47.

contenterait de constater une apocalypse en cours. Le caractère tragique de l'absurde comme fondement de la présence au monde est également refusé. En ce sens, les trois auteurs entrent en résistance face aux désillusions historiques<sup>998</sup> : eux aussi écrivent, sans éviter de regarder attentivement le monde malheureux, contre le pessimisme systématique, et c'est un acte politique : céder à l'idée d'apocalypse contribue à entretenir le brouillage perceptif médiatique et à soutenir de fait des programmes politiques rétrogrades. La volonté d'écrire contre le désenchantement va se traduire par l'acte de faire du monde tel qu'il est la source de moments heureux, rencontres avec des destinées individuelles dynamiques ou créatives, réflexions insolites, hypothèses ludiques à partir des données du monde même. Ces encarts ou ces digressions occupent des parenthèses du récit qui confirment leur caractère boulimique et hétérogène : le ludique ou l'euphorique voisinent avec le constat objectif ou le moment poétique. Ainsi s'énonce l'autre versant de la critique : le récit se fait attentif à toutes les zones où des individus répondent à l'entropie environnante par leur capacité de reconstruction, d'initiative, leur bonne volonté ou leur vie poétique.

---

<sup>998</sup> Marie-Hélène Boblet fait observer que les écrivains que caractérisent l'émerveillement écrivent pourtant dans des temps troublés et que cette attitude esthétique est aussi une attitude éthique. Elle cite à l'appui Sylvie Germain qui dans *Les Échos du silence* rappellent que des poètes résistent par leur foi (au sens large), au cœur même de l'opération d'anéantissement accomplie par les nazis. *Terres Promises. Émerveillement et récit au XX<sup>e</sup> siècle. Alain Fournier, Breton, Gracq, Germain, op. cit.*, p. 42.

# **MODALITES D'IMPLICATION**

Déprise et reprise d'autorité

### 3.1. Déprise d'autorité et maintien du soi

Si la dérive, en rapprochant de l'essai le récit ou les romans du motif improbable, en est le principe majeur de pensée et d'écriture, elle est aussi manifestation d'implication. Elle permet l'immersion, en opposition au surplomb sartrien, rappelait Bruno Blanckeman, qui est l'attitude dans le monde de l'écrivain impliqué, une attitude de « vigilance intime et civile, entre souci de l'autre et inquiétude de soi ». « Cette implication est celle de l'observateur, du piéton, du citoyen, de l'utilisateur, du voyageur, un parmi d'autres et qui fait corps avec tous<sup>999</sup> », précise-t-il. L'implication se traduira donc non pas par un usage péremptoire de l'épidictique, qui renvoie à une posture d'écrivain « droit dans ses mots comme dans ses poses<sup>1000</sup> », mais par une méditation cherchant à poser des repères dans la complexité du monde. Car l'observation interrogative du monde et de ses histoires ne va pas sans réactions satisfaites ou navrées, ce qui permet de dessiner au fil des pages le profil du monde sinon idéal, du moins tel que l'on le préférerait, et à l'inverse, du monde que l'on refuse. Récits de réalité ou romans, les œuvres de notre corpus expriment des approbations ou des regrets, qui sont d'abord des réactions vives à des situations qui affectent les observateurs, mais sont aussi des vœux pour un monde meilleur, tout en demeurant en deçà d'une élaboration programmatique. C'est pourquoi le récit du motif improbable produit de l'instabilité thymique : nous aurons tantôt un épisode décourageant, tantôt une note amusante ou optimiste, si bien que le ton du moraliste amer alterne avec les digressions imaginatives du rêveur optimiste. Au fil des variations épидictiques, le monde observé se met en tension avec le monde souhaité, si bien qu'une axiologie se dessine en arrière-plan, avec une vision du monde qui engage la responsabilité de l'écrivain, y compris de l'écrivain contemporain, rappelle Gisèle Sapiro<sup>1001</sup>, surtout dans la mesure où ses écrits invitent à une distance critique vis à vis de représentations dominantes.

Ce sont ces deux versants de l'implication que nous voudrions étudier maintenant. Le premier est le versant mélancolique du monde tel qu'il est, et assez souvent tel que les narrateurs

---

<sup>999</sup> Bruno Blanckeman, « De l'écrivain engagé à l'écrivain impliqué : figures de la responsabilité littéraire au tournant du XXI<sup>e</sup> siècle », dans Alain Schaffner et Catherine Brun (dir.), *Des écritures engagées aux écritures impliquées*, op. cit., pp. 162-163.

<sup>1000</sup> Bruno Blanckeman, « L'écrivain impliqué : écrire (dans) la cité », dans Bruno Blanckeman et Barbara Havercroft (dir.) *Narrations d'un nouveau siècle. Romans et récits français (2001-2010)*, op. cit., p. 72.

<sup>1001</sup> Gisèle Sapiro, *La responsabilité de l'écrivain. Littérature, droit et morale en France (XIX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles)*, op. cit., p. 719.

ou personnages regrettent qu'il soit : le monde, en proie à des mouvements autodestructeurs, n'est ni raisonnable, ni heureux. Ce versant mélancolique conduit à constater la pauvreté et l'impuissance des laissés-pour-compte du néo-libéralisme, la souffrance au travail, le délabrement des zones urbaines. Elle consiste aussi à constater le désir sourd d'un ordre social plus autoritaire, voire d'un retour au fascisme, l'idéal démocratique de partage ne suscitant plus d'espoir. Si Jean Rolin prend acte du renoncement du monde à s'améliorer, dans une logique de dénouement<sup>1002</sup>, Thierry Beinstingel dans *Faux nègres* et Emmanuel Carrère dans *Le Royaume* examinent avec inquiétude cette aspiration de plus en plus claire à un ordre autoritaire, religion venue d'ailleurs, dans *Le Royaume*, ou parti garant d'une identité nationale plus ou moins fantasmée, dans *Faux nègres*.

Mais l'écriture retravaille le moyen de transmettre la déception, le renoncement, la désapprobation ou l'indignation. La perception prime le jugement de valeur : c'est pourquoi la surprise va jouer un rôle prépondérant dans l'écriture, à la fois comme mode de réaction au réel, enregistrement d'une secousse émotionnelle qui légitime ensuite une pensée critique, laquelle se fonde toujours sur un affect dont il faut saisir les causes et les significations. Figurent de façon privilégiée dans le texte les événements qui ont suscité cette surprise, et par conséquent l'écriture.

Ce qui est à l'origine de la surprise, pour ce premier versant, ce sont des lieux, des personnes, des histoires dont la tristesse passe le prévisible, et ce qui s'impose alors à la conscience, c'est un réflexe de comparer avec le monde d'avant, et la nostalgie pour le passé. Or, l'ensemble des auteurs du corpus considère comme suspecte cette nostalgie : elle peut compromettre l'investissement imaginaire dans le présent, et favoriser une vision idéalisée du passé. Cette contradiction intérieure, tendance stéréotypée à la nostalgie, volonté de ne pas céder à des habitudes de pensée pour mieux fixer son attention sur la spécificité du présent, est interrogée par les trois auteurs. Deux représentations du temps se heurtent en eux : une représentation du temps comme apportant une série de dégradations et de dysfonctionnements croissants ; et le soupçon que cette représentation n'est pas juste. Observant le monde, ils font alors émerger une expérience du temps problématique, un présent bloqué sur lui-même, sans ouverture sur un futur qui lui donnerait un sens, une « entropologie<sup>1003</sup> », pour reprendre le terme critique risqué par François Hartog au sujet de Lévi-Strauss et de son appréhension du temps. Le présent se vit comme le recul des acquis du passé sans pour autant laisser vraiment apercevoir les bases d'une reconstruction positive. Nous aurons donc recours à un texte plus ancien, *The Sense of an Ending*, de Frank Kermode<sup>1004</sup>, pour définir l'expérience du temps telle qu'elle se profile dans le corpus :

---

<sup>1002</sup> Lionel Ruffel, *Le dénouement*, Paris, Verdier, coll. Chaoïd, 2005.

<sup>1003</sup> François Hartog, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, (op. cit.), p. 154. L'auteur analyse alors la désaffection vis-à-vis des idéologies du progrès, et l'inflation inquiète de la conscience du présent.

<sup>1004</sup> Frank Kermode, *The Sense of an Ending. Studies in the Theory of Fiction*, op. cit.



un temps sans progrès, conformément à ce qu'analyse François Hartog, mais pris dans la perception d'une crise permanente et qui paraît sans fin. Aussi le discours critique est-il doublement désamorcé, sans que l'expérience décevante soit atténuée : d'une part, la complexité et l'immersion le rendent difficile à concevoir, sauf, comme nous le verrons, lorsque l'aberration est manifeste. D'autre part, la critique est utile si elle prépare une correction du monde, laquelle ne saurait s'imaginer dans ce contexte où les forces entropiques semblent l'emporter sur l'énergie organisatrice, du moins au niveau collectif. C'est pourquoi l'enregistrement de l'épisode décevant a lieu sur le mode de la suspension de jugement, et même, parfois, en renonçant à l'expression de la surprise, trop proche de la réprobation.

Mais l'observation impliquée conduit aussi à des surprises heureuses, qui ont sur l'écriture des conséquences tout autres : elles sont à l'origine d'expansions dynamiques, vigoureuses, qui s'autorisent de la joie éprouvée pour se permettre des inventions narratives digressives. Le moraliste mélancolique ou amer se mue régulièrement en une figure qui tient à la fois de l'enfant, de l'inventeur, du croyant, du poète et de l'enthousiaste, qui se réjouit soit de ce qu'il voit, soit de ce que le présent lui permet d'imaginer, dans l'avenir ou la fiction. En cela aussi, les textes se font proches de l'essai, dont maint critique souligne la propension naturelle à se laisser aller à développer des hypothèses, dans l'allégresse d'une pensée libérée de l'ordre de la pensée droite<sup>1005</sup>. Parenthèses uchroniques ou comiques, encarts encyclopédiques motivés par l'enthousiasme de savoir, fictions substitutives comparables au modèle identifié par Pascal Mougin<sup>1006</sup>, sont des moments où le narrateur, au lieu de ressentir de l'impuissance devant un monde qui n'est pas comme il lui semble qu'il devrait être, éprouve au contraire le pouvoir d'ouvrir des portes sur des univers autres, peut-être ce que Thomas Pavel appellerait des « structures duelles<sup>1007</sup> », un monde équivalent au nôtre, mais tel qu'il pourrait être si l'on changeait quelques règles. D'une certaine façon, ce sont autant de réponses à la question posée par

---

<sup>1005</sup> Dans l'ensemble des contributions consacrées à l'essai réunies par François Dumont, dans *Approches de l'essai* (*op. cit.*), l'essai se trouve caractérisé comme l'exercice d'une pensée qui a conscience de sa propre liberté : Georg Lukács en fait un « poème intellectuel », Adorno souligne que dans le cadre de l'essai, la pensée s'autorise des écarts que la raison lui interdit dans le traité et revêt de ce fait une dimension ludique, André Belleau insiste sur le lien entre essai et désir, et Jean Starobinski sur l'exercice de la curiosité. Tous reconnaissent la prise de pouvoir du « Je » dans la conduite de la pensée, dans un refus commun chez les essayistes d'une méthode qui imposerait des limites. Aussi, dans l'ensemble, l'écriture de l'essai est-elle une écriture heureuse. Si le nom de Montaigne n'est jamais cité par aucun des trois auteurs envisagés, leur pratique discursive en revêt pourtant des caractères, notamment en faisant du « Je » la source de la pensée, et en liant écriture de soi, vagabondage spatial et vagabondage de la réflexion. Irène Langlet dans *L'Abeille et la Balance* (*op. cit.*) rappelle que Hugo Friedrich, au sujet de Montaigne, fait de la promenade « l'image maîtresse de la forme ouverte des *Essais* », p. 158. Pierre Glaudes et Jean-François Louette soulignent quant à eux dans *L'Essai* (*op. cit.*) les « allongements », p. 127 et les « sauts et gambades », p. 130, d'une écriture qui varie, comme les observations-méditations des récits du motif improbable, entre « hésitations » et « coups de force », p. 127.

<sup>1006</sup> Pascal Mougin, « Le refus du monde tel qu'il est : vertus et ambivalences de quelques fictions contemporaines (Peyrebonne, Haenel, Vasset ) », art. cité.

<sup>1007</sup> Thomas Pavel, *L'univers de la fiction*, éditions du Seuil, coll. Poétique, 1988 [*Fictional Worlds*, 1986], p. 61 et suiv.

Isabelle Durand-Le Guern et Ioana Galleron, dans *Roman et politique. Que peut la littérature ?*<sup>1008</sup>, si l'on admet que réfléchir à l'amendement politique d'une société, c'est proposer qu'y soient possibles plutôt certains scénarios que d'autres. Au besoin, le texte retrouvera très occasionnellement le chemin de la critique par le rire. Une reprise d'autorité narrative s'esquisse ici car la liberté créatrice se trouve réaffirmée : invraisemblance, amplification comique, réécritures épiques, sérieuses, burlesques ou romanesques, bifurcations sous forme de changement de registre ou de régime véridictionnel, ou même passages de l'écriture factuelle à l'invention débridée, le récit quitte alors l'observation et la soumission au réel pour s'autoriser à écrire moins le monde comme il est que comme il pourrait être s'il était meilleur. Non que l'observation soit absente : les tenancières de café bienveillantes de Jean Rolin, les « grands » juges de Vienne racontés par Emmanuel Carrère, la joie au travail décrite par Thierry Beinstingel sont des données de l'expérience. Mais outre que ces événements sont des parenthèses singulières, il se trouve qu'observer et rendre compte d'événements heureux donne lieu à un mode d'écriture spécifique, qui rejette limites et contraintes. Il semble en fait que les narrateurs empruntent au réel qu'ils observent sa liberté créatrice de singularité, pour s'autoriser eux aussi des écarts avec le vraisemblable. Or, dans l'opération mimétique, une injonction ancienne pèse sur l'imagination narrative : respecter le vraisemblable davantage que le réel, qui secrète parfois des scénarios incroyables. Fiona McIntosh, qui montre dans son étude les liens entre vraisemblance et fiabilité du narrateur, rappelle qu'Aristote, relayé entre autres par Boileau à l'âge classique<sup>1009</sup>, le préconisait déjà dans sa *Poétique*<sup>1010</sup>. C'est donc de la contrainte de vraisemblance que s'affranchissent visiblement et momentanément les narrateurs, pour proposer des options narratives dont nous verrons le caractère libérateur<sup>1011</sup>. Dans le contexte contemporain de nos récits d'enquête focalisés sur leurs motifs improbables, cela revient à s'affranchir du « There is no

<sup>1008</sup> Isabelle Durand-Le Guern et Ioana Galleron, dans *Roman et politique. Que peut la littérature ?*, Presses universitaires de Rennes, coll. Interférences, 2011.

<sup>1009</sup> C'est le fameux « Le vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable », Nicolas Boileau-Despréaux, *L'Art poétique*, 1674.

<sup>1010</sup> Fiona McIntosh, *La vraisemblance narrative en question*, Paris, PSN, 2002, p. 16-17. Elle note à cette occasion que l'événement singulier pose des problèmes particuliers de vraisemblance, et que le narrateur doit construire sa fiabilité en convainquant de la possibilité de l'événement.

<sup>1011</sup> Il faut alors donner un autre sens à l'idée d'autorité : non pas s'inscrire dans son propre texte en *ethos* fiable ou expert, au sens où il conduit le lecteur vers une forme de savoir ou de vérité, sur le modèle de ce que décrit Christèle Couleau dans « *Faire autorité : une ambition romanesque* », dans *L'autorité en littérature*, dirigé par Emmanuel Bouju, PUR, Collection Interférences, 2010, p. 73, mais en *ethos* créateur, en « auteur » au sens strict, celui que rappelait par exemple Gabrielle Chamarat, dans l'introduction à *L'auteur*, actes du colloque de Cerisy-La-Salle, dirigés par Gabrielle Chamarat et Alain Goulet (Presses universitaires de Caen, 1996, p. 12), où elle définit l'auteur en s'appuyant sur l'étymologie du latin « augere », comme « celui qui augmente », qui ajoute une possibilité fictionnelle aux œuvres d'imagination existant déjà. Cela n'est pas sans rappeler ce caractère que Michel Foucault attribuait à la figure déconstruite de l'auteur (« Qu'est-ce qu'un auteur ? », *Dits et écrits*, 1954-1988, sous la direction de Daniel Defert et François Ewald, Paris, Gallimard, NRF, p. 803-804.)

alternative<sup>1012</sup>», qui limite si cruellement les possibilités de réforme du monde réel, et les options imaginaires pour proposer des mondes possibles.

Mais cette reprise d'autorité et de liberté créatrice s'adosse à la liberté d'invention de soi qu'observent les narrateurs chez quelques personnages privilégiés, sur lesquels ils attardent leur regard, et qui réalisent désirs et projets. De quel pouvoir, de quelle autonomie une personne dispose-t-elle pour gouverner sa vie ? *Composants* de Thierry Beinstingel par exemple repose sur cette question. Emmanuel Carrère explore cette interrogation selon une perspective très complète : se réapproprier sa vie après une épreuve (*D'autres vies que la mienne*, *Un roman russe*), inventer sa vie (*Limonov* et *L'Adversaire*), découvrir et réaliser sa vocation d'écrivain (*Le Royaume*). Mais la perspective n'est pas absente des trajectoires examinées par Jean Rolin : celle de Sunny Paul<sup>1013</sup> est l'une des plus fascinante, et peut être rapprochée d'autres trajectoires de migrants. On peut lui adjoindre le sort de Gérard Cerbère ou de Lito, dans *La Clôture*, qui bricolent leur survie avec dignité, voire de Britney Spears, qui s'est imposée dans le monde des « Olympiens<sup>1014</sup> » en dépit d'origines modestes<sup>1015</sup>. Thierry Beinstingel, à travers le personnage central de *CV roman*, le conseiller en mobilité, interroge intensément cette problématique : choisit-on sa vie ? Et quand on ne la choisit pas, peut-on s'approprier cette vie ? De quelles marges le salarié, contraint par la nécessité, dispose-t-il pour bricoler et braconner sa liberté ? Cette interrogation de ce que devient la liberté individuelle dans un monde contraint, d'une part par l'assujettissement salarial à la nécessité du travail, d'autre part par la fin de l'espoir de composer un monde à son image, est fréquemment abordée dans nos récits qui s'efforcent de figurer un mode d'être dans un monde obstinément résistant à ce que l'on souhaite qu'il soit. La question est d'autant plus importante que la liberté créative de l'écrivain fonctionne en regard de la liberté d'invention de soi du personnage, comme si cette dernière libérait la faculté d'inventer de l'écrivain : il se crée entre les deux comme une interaction dynamique. D'ailleurs, Luc, qui, dans *Le Royaume*, prend conscience de sa vocation d'évangéliste (donc d'auteur à part entière) fonctionne volontiers comme le double du narrateur, et le « nous » de *CV roman*, à la fois spécialiste du CV et romancier – il « corrige » et réinvente la vie des autres en améliorant leurs CV – renvoie à l'auteur lui-même. Jean Rolin choisit volontiers, dans ses enquêtes, des personnages qui s'efforcent de changer quelque chose au monde : la dynastie Gouvard, dans *Terminal Frigo*, l'idéaliste désigné seulement comme

---

<sup>1012</sup> L'affirmation emblématique de Margaret Thatcher, qui établit que le néolibéralisme est le seul monde possible. Nous avons eu l'occasion de souligner que c'est cette illusion que déconstruisent d'une part les œuvres littéraires critiques du monde néolibéral, dont celle de Thierry Beinstingel, et les essais universitaires observant comment la langue et la fictions littéraires déconstruisent la langue néolibérale et l'univers fictionnel qu'elle transporte. Voir les précisions apportées dans note 131, p. 43, et la note 175, p. 56.

<sup>1013</sup> Dans *Terminal Frigo*, pp 43-60.

<sup>1014</sup> Le terme est employé par Edgar Morin dans « La vedettisation de la politique », dans *Sociologie*, Paris, collection Points Essais [Librairie Arthème Fayard], 1984, p. 315.

<sup>1015</sup> *RBS*, p. 53. Le narrateur renvoie alors à la notice Wikipedia consacrée à la star.

« l'Irlandais du Nord » dans *Un chien mort après lui*<sup>1016</sup>, et salue discrètement la volonté obstinée des migrants.

Impliqués et attentifs, les narrateurs du motif improbable évitent la posture de la dénonciation, pour privilégier l'étonnement. En cela, le rapprochement avec les Persans des *Lettres persanes* de Montesquieu ne serait pas incongru : comme eux, ils sont, dans le plein sens du terme, frappés par ce que peut révéler d'anormal le monde où ils vivent, l'anormal, c'est-à-dire l'écart entre ce que la raison peut tolérer, parce que conforme avec des lois humaines implicites, et ce qui paraît bafouer ces mêmes lois, et ne subsiste que par déni ou intérêt dévoyé. Plutôt que la dénonciation polémique, l'observation étonnée sera préférée. Mais si les Persans de Montesquieu trouvaient à s'amuser et critiquer, les narrateurs ou les personnages observateurs des récits du motif improbable voient la pertinence de la critique défaite par la désorientation du temps et l'évidement de l'idée de progrès. Aussi commencerons-nous par montrer comment, alors que s'est dissoute une représentation d'un temps porteur de progrès, les narrateurs semblent écrire sur fond d'apocalypse molle, dans un temps où le pire est déjà advenu, mais de façon insensible et non spectaculaire. Nous verrons ensuite comment malgré tout, les narrateurs maintiennent une implication, tentant de départager de chaque côté de la ligne axiologique, ce qui est acceptable, ce qui ne l'est pas, tout en faisant de l'affect intime la modeste caisse de résonance du regret ou de l'accablement, sans croire à la possibilité de communiquer ce qui, dans des temps plus optimistes, eût pu être qualifié d'indignation. Cette posture, cependant, existe encore, comme nous verrons, dans les premiers récits de Jean Rolin, puis s'atténue et se réfugie dans l'ironie ou l'abstention.

---

<sup>1016</sup> *CML*, p.164. Le discours est ambigu, tant le projet d'éducation à la non-violence dont le personnage est porteur est condamné à l'échec. Pourtant, dans ce portrait, la « bonne volonté », avec sa dimension d'aveuglement volontaire, est soulignée, et ce d'autant que cet Irlandais se met au service de la communauté.

### 3.1.1. Vers un monde idiot ?

Dans les trois œuvres, les fins de récit sont ouvertes, mais n'ouvrent pas sur l'avenir. Plus exactement, elles proposent davantage un recommencement qu'un dépassement<sup>1017</sup>. Le temps ne se présente pas comme porteur d'une évolution positive. Si les narrateurs sont attentifs, c'est aux couleurs d'un présent dans un monde déserté par le progrès. On est au-delà de la conscience d'un monde en crise. Comme le notait Paul Ricœur, une crise suppose certes une Catastrophe, mais aussi une Rénovation, et en ce sens elle annonce quelque chose<sup>1018</sup> et s'inscrit dans un temps dynamique. Mais nous sommes dans des récits qui à la fois signalent dans le temps de possibles îlots utopiques, et disent l'impossibilité de penser le moindre futur. Comme le notait Frank Kermode dès 1967<sup>1019</sup>, dans l'imaginaire contemporain l'attente de l'Apocalypse datée, calculée, est remplacée par le sentiment de vivre en crise, qui est une sorte d'Apocalypse du quotidien, à la fois attente de la fin ultime, et déjà fin en elle-même. Nous avons alors une perception du temps comme suspendu dans son état d'instabilité et d'agitation permanente, agitation qui n'a aucun *sens*. S'il y a une téléologie, elle nous échappe. Ce qui s'observe plutôt, c'est une sorte d'embourbement dans un présent perpétuellement décevant ou même catastrophique, qui survit pourtant, et devient notre ordinaire, qui à la fois le précède, l'annonce et en fait déjà partie. Plutôt que d'un monde en crise, les récits du motif improbable pensent un monde déjà en Apocalypse, advenue et installée, non pas table rase brutale, mais effondrement permanent et sans cesse à l'œuvre, indéfiniment recommencé dans le quotidien. Ce sont des récits de l'expectative du présent, en quelque sorte, ce qui donne un autre sens à la notion de « présentisme » telle que le définit François Hartog. Car les initiatives du présent motivées par le sens de la responsabilité envers les générations futures n'apparaissent dans aucun des récits de notre corpus : le présent est trop aléatoire pour cela. Seuls les individus tirent leur épingle du jeu comme nous le verrons et parviennent parfois, au beau milieu de la crise, à se construire un destin, un « îlot » de

---

<sup>1017</sup> À cela, trois exceptions cependant : *Faux nègres*, en terminant sur « un vrai petit nègre », impose une correction aux erreurs du temps et renoue avec le projet utopique. *D'autres vies que la mienne* et *Un roman russe* mettent en œuvre une performativité curative du dire, et agissent pour contrer des forces morbides.

<sup>1018</sup> Paul Ricœur, *Temps et récit II*, *op. cit.*, p. 50.

<sup>1019</sup> Pour Frank Kermode, le mythe de l'Apocalypse, sous de multiples formes, ressurgit en toute période vécue comme une période de transition, entre la perte d'un ordre ancien et l'instauration d'un nouveau ; et l'âge contemporain, qui se caractérise par l'obsolescence permanente des technologies, des idées et des esthétiques, est un âge de crise perpétuelle. « And so, changed by our special pressures, subdued by our scepticism, the paradigms of Apocalypse continue to lie under our ways of making sense of the world ». Frank Kermode, *The Sense of an Ending*, *op. cit.*, p. 28.

reconfiguration narrative, un petit monde meilleur. Le futur, lui, est inconfigurable. Installés à l'intérieur d'une apocalypse désormais imminente, ils ne proposent d'ailleurs aucune fin, mais s'installent dans un présent recommencé. Ils présentent bien la spécificité que Paul Ricoeur identifiait dans les récits contemporains : les critères de « bonne clôture<sup>1020</sup> » s'y brouillent et le lecteur se trouve confronté à l'incomplétude de l'intrigue, qui atteste d'un temps qui ne laisse pas apercevoir un avenir.

C'est pourquoi signaler non pas un monde qui finit, mais un monde en panne de reconfiguration dynamique induit une déprise d'autorité. La déploration n'a pas de sens quand on parle depuis l'intérieur d'une apocalypse inconsistante. La vanité du témoignage littéraire est d'ailleurs figurée par Jean Rolin et Thierry Beinstingel qui montrent que la lecture n'est plus une pratique du monde qu'ils ont sous les yeux. Thierry Beinstingel fait observer que ses livres ne sont guère lus dans l'entreprise. Le « grand dégingandé », personnage de *Central*, ne lit pas le livre où il est question de lui. Emmanuel Carrère note le peu d'intérêt des quelques livres figurant, entre beaucoup de DVD, sur l'étagère de son beau-frère. Jean Rolin se demande quel mérite peut bien avoir le volume que tient une jeune femme qui lit debout dans une file d'attente, à la fin de *La Clôture* : la lecture est rare. La mélancolie tient aussi à ce que ces auteurs ont conscience de l'affaiblissement de la figure de l'écrivain et du peu de portée de la volonté de dévoilement. De façon générale, ils écrivent dans un contexte où la littérature « manque de visibilité<sup>1021</sup> ». Cette déprise d'autorité se traduit par le renoncement à dénoncer les mécanismes à l'origine des dégradations ou des pertes : si l'ironie perce régulièrement chez Jean Rolin<sup>1022</sup>, la dénonciation polémique et organisée est absente<sup>1023</sup>. L'auteur peut se montrer érudit, mais n'adopte pas la figure autoritaire de l'expert, qui désigne la réforme à opérer ou le comportement à adopter.

Cependant, ce désenchantement ne se perçoit que par comparaison avec le monde d'avant, monde où le temps était perçu comme ayant un sens. Mais comment évoquer cet avant sans tomber dans la litanie du « c'était mieux avant » dont l'inutilité critique est établie ? Il faut à la fois formuler le sentiment d'une perte, sans renoncer à s'installer dans le présent.

---

<sup>1020</sup> Paul Ricoeur, *Temps et récit II*, op. cit., p. 44

<sup>1021</sup> Bruno Blanckeman, *Le Roman depuis la révolution française*, op. cit., pp. 185-190.

<sup>1022</sup> À titre de comparaison, un récit d'enquête comme *Daewoo* contient des pages polémiques et prend le temps de rappeler les calculs politiques et les concessions consenties à la firme pour lui permettre de s'installer, par exemple pp. 230-249. La communication de la presse et des dirigeants qui dévalue les salariés est aussi analysée, avec leur parti pris. Par contre, Jean Rolin, dans *L'Explosion de la durite*, abordant les côtes d'Afrique, utilise la prétérition pour faire remarquer le lien entre dictature soutenue par les démocraties européennes et réserves pétrolières : la critique est énoncée, mais par des phrases négatives et l'ironie. Elle souligne par là son inutilité. *ED*, p. 138.

<sup>1023</sup> Dans *AVM*, le comportement très discuté des sociétés de crédit est expliqué en détail, pour que le lecteur adhère à l'axiologie romanesque mise en place, mais ce sont les juges qui énoncent le problème et l'accusation. Édouard Limonov est odieux en Bosnie Herzégovine, mais il l'est individuellement : aucune polémique ne naît et le narrateur se présente franchement en retrait de ceux qui prennent fait et cause pour l'un des partis, comme Alain Finkielkraut ou Jean-Édern Hallier. Thierry Beinstingel mesure les problèmes de management dans les entreprises à partir des perceptions pas toujours claires des personnages. Le problème existe, il est perçu, mais les narrateurs ne désignent jamais de façon autoritaire ou « experte » l'action à entreprendre pour corriger une situation problématique.

### 3.1.1.1. Rappels problématiques des mondes d'avant

Si l'ensemble des œuvres refuse la nostalgie d'un passé idéalisé, toutefois, elles posent un écart entre ce monde d'avant, et le monde d'aujourd'hui, installé dans sa crise. La comparaison est un outil qui permet d'appréhender le sentiment de perte, et d'en évaluer le bien-fondé. Chez Jean Rolin et Thierry Beinstingel, au moins dans la première partie de leur œuvre – celle qui constitue notre corpus d'étude – on remarque la propension à distinguer sinon la cause, du moins un levier décisif parmi les processus à l'œuvre pour détériorer l'état social. Mais l'idée que le désigner est un premier moyen de s'opposer à sa nuisance est abandonnée. Il ne s'agit en aucun cas de critique constructive – désigner où il faut agir pour améliorer l'état social –, mais d'une observation destinée à permettre une sorte d'état des lieux du présent pour accepter, intérioriser l'état détérioré du monde.

Jean Rolin, dans *Zones* et *La Clôture* notamment, continue à faire vivre une tradition polémique et persiste ainsi dans une forme de négativité. Dans *La Clôture* par exemple, l'écrivain regrette que soit passée ce qu'il appelle « la mode<sup>1024</sup> » de changer la société, et note avec amertume que seul le vol semble se soucier de rétablir une forme parodique de justice : les problèmes passés n'ayant pas été résolus et les inégalités persistant, il s'agit de « se procurer par des moyens expéditifs, à la marge, les avantages qu'elle – la société – dispense aux vainqueurs<sup>1025</sup> ». *Zones* énonçait le même regret, au sujet de la semaine sanglante. Sara Sindaco et Anne Sennhauser ont d'ailleurs repéré, la première plus particulièrement dans *La Clôture*<sup>1026</sup>, la seconde dans l'œuvre romanesque récente<sup>1027</sup>, comment l'écrivain lit dans la capitale les traces de ce passé militant. Associé à des phrases de diatribes contre la société de communication, et une citation de Guy Debord prise dans *La Société du spectacle*<sup>1028</sup>, le texte se réfère à un passé où existait une critique vigoureuse des options libérales. Son discours s'apparente à la parole que Marc Angenot qualifie de « crépusculaire<sup>1029</sup> » : dans *Zones*, cette parole contestataire disparue montre sa pertinence mais aussi son inutilité puisqu'elle n'a pas su convaincre. Placé dans un monde où la critique est inaudible, le narrateur enregistre les effets délétères de l'abandon au pouvoir du capital. Chez Thierry Beinstingel, un même constat peut s'observer lorsque dans *Central*, puis dans *Composants*, le narrateur fait apparaître la pertinence perdue du langage syndical : « l'engagement, plus comme avant<sup>1030</sup> ».

---

<sup>1024</sup> *LC*, p. 34.

<sup>1025</sup> *Id.*

<sup>1026</sup> Sara Sindaco, « La Clôture de Jean Rolin. Le territoire circumparisien : entre ironie et mélancolie », art. cité.

<sup>1027</sup> Anne Sennhauser, *Devenirs romanesques au début du XXI<sup>e</sup> siècle. Les écritures aventureuses de Jean Échenoz, Jean Rolin et Patrick Deville*, op. cit., p. 225.

<sup>1028</sup> *Zones*, p 102 : « ... toute l'étendue de la société est son portrait. »

<sup>1029</sup> Marc Angenot, *La Parole pamphlétaire. Typologie des discours modernes*, op. cit., p. 44.

<sup>1030</sup> Aurore Labadie, *Le roman d'entreprise français au tournant du XXI<sup>e</sup> siècle*, (op. cit.) montre que sur ce point, Thierry Beinstingel rejoint les autres auteurs du roman d'entreprise, p. 68.

Chez Thierry Beinstingel, le monde d'avant fonctionne comme un repère permettant de comprendre les changements à l'œuvre dans le monde présent, principalement dans *Central* et *CV roman*. Mais l'auteur procède avec prudence et s'appuie essentiellement sur les mots pour prendre note de ce qu'Emmanuel Carrère appellerait un « changement de paradigme<sup>1031</sup> ». Les repérages lexicaux que l'on constate au début de *Central*, « client » au lieu d' « abonné », « commerce » au lieu de « service public », servent à assurer celui qui pense qu'un changement a bien eu lieu, qu'il n'est pas l'effet d'une nostalgie et qu'il est bien lié au malaise présent ; c'est d'ailleurs la métaphore du « caillou sur la voie » à l'origine du « déraillement » qui permet de traduire l'idée qu'il existe un événement, quelque chose qui a définitivement changé la vie de l'entreprise<sup>1032</sup>. Comme l'analyse Aurore Labadie, le salarié fait l'expérience d'un changement de temps : l'exigence de rentabilité induit le passage d'une temporalité répétitive et routinière à une temporalité bousculée, où le salarié perd la capacité de se projeter<sup>1033</sup>. Dans *CV roman*, la métaphore de la mobilité, amplement déployée au début du livre, traduit la difficulté de passer du statut de cadre, garanti par un concours, à celui de conseiller. Si l'on constate une résistance dans l'œuvre pour énoncer « c'était mieux avant », le malaise présent signale malgré tout « l'abandon d'un monde ancien<sup>1034</sup> », de même, dans *Central*, que l'exercice de l'inventaire, ou le contrôle des petits centraux téléphoniques abandonnés dans les campagnes ou encore l'angoisse devant la disparition des archives. *Faux nègres* présente aussi ce repérage de l'abandon : la désertification rurale a fait son œuvre à « ici », le maire fait partie des derniers élèves de l'école communale, les commerces ont fermé, le collègue est loin. Mais dans *Faux nègres*, l'avant se perd dans une longue suite de siècles, dont le signe le plus ancien est indétectable : la pierre sous l'église que nul ne voit. Si l'on a bien un présent vécu comme un abandon, le passé ne peut se désigner en une image fixe, il se perd dans la cohorte des siècles, ce qui rend la nostalgie suspecte : il lui faut inventer un passé glorieux pour opérer la comparaison déceptive. « Ici » flotte donc sans passé configurable et sans avenir, dans un présent qui ne met aucune limite à la crise supposée.

Si Jean Rolin et Thierry Beinstingel formulent l'angoisse d'une perte et donnent un visage à l'« avant », Emmanuel Carrère s'approche au plus près d'un sentiment d'apocalypse proche. Nous savons que ce motif émaille son œuvre : c'est le récit d'enfermement, qui est le récit de l'attente épouvantée d'une catastrophe imminente<sup>1035</sup>. En cherchant à saisir dans *Le Royaume* le

<sup>1031</sup> Il utilise l'expression dans l'article qu'il consacre dans *Le Monde* du 01/06/2015 à *Soumission*, de Michel Houellebecq : « Emmanuel Carrère sur Houellebecq : "Un roman d'une extraordinaire consistance romanesque." », art. cité.

<sup>1032</sup> C, p. 124.

<sup>1033</sup> Aurore Labadie, *ibid*, p 57-58

<sup>1034</sup> C, p. 44.

<sup>1035</sup> Cette catastrophe imminente, c'est « l'irruption du réel », qui défait brutalement la familiarité du quotidien. Voir à ce sujet Dominique Rabaté, « Est-ce que dire, c'est faire ? Écrire pour "faire effraction dans le réel" chez Emmanuel Carrère », dans Christophe Reig, Alain Romestaing et Alain Schaffner (dir.), *Emmanuel Carrère, le point de vue de l'adversaire*, op. cit.. Nous avons abordé cet aspect, et nous nous permettons de renvoyer à notre travail : « Le récit



moment précis où l'Empire romain bascule dans la foi chrétienne, il établit une comparaison avec le présent : comme au temps de Paul, une bonne partie des gens d'aujourd'hui, pense-t-il, ont le sentiment que le monde court à sa perte. Il accumule les arguments : démographie croissante, dégâts écologiques, un « sociologue allemand » qui prédit les guerres qui inéluctablement résulteront du combat pour les ressources dans un contexte de pénurie programmée<sup>1036</sup>, et confesse faire partie des pessimistes, ceux qui pensent que l'on va « droit dans le mur ». Il tente de tempérer ces propos en apportant immédiatement l'opinion inverse de son épouse, qui précisément prend acte de cette tendance de l'humanité à se percevoir elle-même en crise. À en croire la formulation de ce message, Emmanuel Carrère reprend le paradigme de la crise, et non celui de l'Apocalypse déjà survenue. Mais nous savons que pour parler du présent, il parle du passé : les métamorphoses de l'Empire romain, converti à une foi étrangère que l'on qualifiait à l'intérieur de ses frontières de *superstitio* et qui lui faisait horreur. C'est la métaphore de *L'Invasion des profanateurs de sépulture* qui permet de saisir ce message : la métamorphose est déjà à l'œuvre mais nous ne la voyons pas. Cela forme d'ailleurs le fond de son éloge étonnant de *Soumission*<sup>1037</sup>, de Michel Houellebecq : il félicite l'écrivain d'avoir saisi ce processus d'islamisation progressive et finalement consentie de la société française, à tel point que les Français élisent un représentant du parti de la Fraternité musulmane pour éviter le chaos du Front national, de la même façon que les Romains acceptent sans beaucoup de difficultés de se rallier à la foi de Constantin nouvellement converti, dans un Empire déstabilisé par les invasions<sup>1038</sup>. Nous ne chercherons évidemment pas à évaluer la pertinence historique du rapprochement, pour nous concentrer sur l'hypothèse que produit le récit : le basculement de l'agnosticisme à la foi se fait de façon finalement indolore ; la société n'en va que mieux, elle est plus ordonnée, la liberté, devenue un fardeau, est supprimée. Ainsi sommes-nous devenus cet autre qui nous faisait horreur, dont le style de vie et les valeurs étaient aux antipodes des nôtres, et cela sans éprouver aucune des affres de la métamorphose consciente. Pour Emmanuel Carrère, qui compare *Soumission* au *Royaume*, Michel Houellebecq a su percevoir dans la société française contemporaine « le changement de paradigme » à l'œuvre, comme lui-même l'a fait pour l'Empire romain. Sa critique de *Soumission* révèle sans doute bien mieux au lecteur du *Royaume* ce qui y demeurerait peu formulé : nous sommes comme les Romains, confrontés à un changement de monde. Mais contrairement à ce que laisse entendre notre angoisse

---

comme piège : fiction et épouvante dans l'œuvre d'Emmanuel Carrère », Sylvaine Lecomte Dauthuille, « Le récit comme piège : fiction et épouvante dans l'œuvre d'Emmanuel Carrère », *Les Cahiers du Ceracc*, n° 8, 2014 [en ligne]. URL : <http://www.cahiers-ceracc.fr/lecomte-dauthuille.html> [Site consulté le 28/04/2017]

<sup>1036</sup> LR, p. 175.

<sup>1037</sup> Emmanuel Carrère, « Emmanuel Carrère sur Houellebecq : "Un roman d'une extraordinaire consistance romanesque." », art. cité.

<sup>1038</sup> Dans cette perspective, le Front national français incarnerait donc les Barbares menaçant l'Empire romain.

présente, la métamorphose se fera sans douleur : nous ne regretterons pas un monde que nous ne serons plus en situation de concevoir<sup>1039</sup>.

Le thème de la survie après la catastrophe traverse d'ailleurs toute l'œuvre de Carrère : les amis de Jean-Claude Romand doivent reconstruire leur rapport au monde après la découverte de l'identité réelle de leur « ami », qui remet en cause celle de tout leur univers. *D'autres vies que la mienne* et *Un roman russe* traversent des catastrophes personnelles, suivies de reconstructions. *Limonov* commence à transposer le thème à un pays : Édouard Limonov est le vecteur qui permet de traverser les métamorphoses de la Russie, qui à la fin du roman n'est pas sortie de ce chaos post-soviétique aux innombrables laissés-pour-compte.

Mais si les trois auteurs guettent les signes, sinon d'un « changement de paradigme », comme l'énonce l'un d'entre eux, du moins d'une évolution irréversible, une prudence est explicitement à l'œuvre dans ce repérage : Emmanuel Carrère, en équilibrant ses propos par ceux de son épouse plus optimiste a soin de présenter sa réflexion comme une pure possibilité, Thierry Beinstingel oppose les repères attestés par le changement de lexique de *Central* à l'extension temporelle floue de l'antériorité dans *Faux nègres*, et Jean Rolin, tout en fustigeant la modernité autoproclamée, insère des critiques sur les discours d'extrême-gauche, utopie dépassée. Il n'est pas question de céder aux sirènes de la décadence, mais d'identifier les changements en cours, tout en travaillant le deuil d'un monde, et l'entrée dans un autre. Presque tous s'attachent d'ailleurs à montrer la vanité de l'attente de la fin d'un monde : alors qu'elle est l'occasion d'une inflation imaginaire, celle-ci, lorsqu'elle arrive, est de l'ordre du non-événement et défie nos perceptions. Jean Rolin le figure admirablement en montrant dans *La Clôture* que le passage au XXI<sup>e</sup> siècle fait l'objet d'une erreur généralisée. Il est d'abord l'occasion d'un malentendu : fêté majoritairement le 31 décembre 1999, l'an 2000, rappelle-t-il, est pourtant d'abord la dernière année du XX<sup>e</sup> siècle, qui commence vraiment lorsque l'on passe de 2000 à 2001 ; or, seuls quelques « pétards mouillés » signalent l'entrée dans ce XXI<sup>e</sup> siècle pourtant si attendu. Lui-même se trouve dans un hôtel modeste face à un distributeur de sandwiches. Tout *Le Royaume* repose sur le contraste entre la peur de l'attente et le caractère indolore, insensible, du passage. Quant à Thierry Beinstingel, tout en rendant le changement sensible aux salariés ou aux citoyens de ses romans, par l'expérience de la perte qu'ils font tous, il montre la difficulté de saisir le moment et la nature exacte de ce changement, qui se perd dans la fluidité et la continuité du temps. Là encore, il faudrait rappeler que nombre de nos récits ne proposent pas de fin, mais une continuation et un recommencement, qui rend la perception du début du processus très incertaine. L'expérience du changement est à la fois vive, viscérale même parfois, mais incertaine et impossible à cerner. Elle

---

<sup>1039</sup> Dans d'autres moments de son œuvre, cette rupture dans l'identité, ou la découverte de l'autre en soi, est un scénario de cauchemar. Dans *AVM*, l'engagement entre époux est un moyen de surmonter la fragilité du moi.

met au défi les capacités de compréhension de chacun, si bien que les narrateurs, dans l'ensemble, mettent en œuvre une sorte de « soupçon » perceptif : tous accordent une attention particulière aux phénomènes qui modifient en profondeur la société et les rapports de force qui la régissent, mais qui ne sont pas immédiatement décelables dans un monde que l'on regarde essentiellement par écran interposé : chez Thierry Beinstingel, ce sont les loups de *Faux nègres*, qui progressent en toute discrétion, mais que l'on ne voit guère, alors que leur présence croissante impose un nouvel ordre des choses, avec lequel il faudra, de gré ou de force, composer<sup>1040</sup>. Dans *Terminal Frigo* de Jean Rolin, le narrateur note que le changement apporté par la généralisation de l'emploi du conteneur par exemple passe inaperçu, alors que les conséquences sociales et économiques sont majeures. Son attention aux migrants, à une époque où le phénomène ne connaît pas le retentissement médiatique et sociétal qu'il a pris depuis, est guidé par le souci de percevoir ce qui est agissant, mais non spectaculaire. Emmanuel Carrère n'est pas en reste dans cette observation des changements discrets mais essentiels : la bifurcation de Jean-Claude Romand vers le mensonge a été minuscule, inaperçue, avant de se manifester de façon cataclysmique, comme la conversion progressive au christianisme des premiers chrétiens romains. Il semble que les narrateurs portent une attention toute particulière à ce qui n'est pas ou peu visible, et par là corrigent à leur manière une perception captée par la loi du spectaculaire, dans un contexte de « société du spectacle », où le « divertissement » (qui peut prendre l'allure du catastrophique) sature l'intelligence.

Chacun des trois auteurs figure, par des moyens différents, une sorte de centre informulable, un « innommable », qui motive le discours réflexif, mais n'est jamais atteint lui-même : c'est « le silence blanc », métaphore récurrente dans *L'Adversaire*, qui est au centre de la psychologie de Jean-Claude Romand, ou le caractère indécidable du mythique pays où les imaginaires associés du biographe et du biographié expédient Édouard Limonov, à la fin du récit. Le personnage envisage ainsi les dernières années de sa vie, celles qui achèveraient son destin, anonyme parmi les mendiants de Samarcande :

Ils portent une tunique et un turban noirs de crasse, ils ont devant eux un bout de velours sur lequel ils attendent que l'on jette des piécettes et quand on leur en jette, ils ne disent pas merci. On ne sait ce qu'a été leur vie, on sait qu'ils finiront dans la fosse commune. Ils n'ont plus d'âge, plus de biens à supposer

---

<sup>1040</sup> Dans *Faux nègres*, cette approche des loups est fortement polysémique, et quasiment indécidable sur le plan du sens. Mise en parallèle avec la progression du « jeune homme aux dents mauvaises », ces loups peuvent traduire la perception qu'ont les habitants d'« ici » des étrangers, dont la présence indétectable déchaîne la même peur incontrôlable et irrationnelle que celle des loups d'autrefois. « On mélange hommes et loups », dit le narrateur d'*Histoire de Lou*, parue dans *Le Retour du Loup*, avec également des récits de Gisèle Phenne, Armand Gahiron et Hen Pierre, aux éditions Chatelet-Voltaire, en 2014. Mais les loups peuvent être aussi les militants du Front national. La nouvelle *Histoire de Lou*, rédigée en même temps que *Faux nègres*, exploite la même ambiguïté : le personnage de Frise-Poulet, d'abord à gauche, se laisse tenter par le parti d'extrême droite, et déploie l'agressivité que les habitants d'« ici », dans *Faux nègres*, attribuent aux loups. De façon générale, le loup et son apparition, dans *Histoire de Lou* et *Faux nègres*, montrent comment des peurs ancestrales, irrationnelles, sont prêtes à envahir de nouveau le champ de la conscience.

qu'ils en aient jamais eu, c'est à peine s'il leur reste encore un nom. Ils ont largué les amarres. Ce sont des loques. Ce sont des rois.<sup>1041</sup>

L'idéal paradoxal de disparition, au sens où l'entend Dominique Rabaté dans *Désirs de disparaître*<sup>1042</sup>, entre en contradiction, dans les toutes dernières lignes, avec le dynamisme continu d'« invention de soi » qui paraissait caractériser le personnage depuis le début du récit et qui nomme ici, par le biais de cette image, son indécidable idéal. Son image, qui d'un seul coup avoue sa « fatigue d'être soi<sup>1043</sup> », en est brouillée et l'énergie du personnage s'annule dans la vanité. Le résultat est que l'enquête semble devoir être reprise au même point, à partir de la même question. Les dernières lignes du *Royaume* se terminent sur l'aveu du narrateur que ce que l'enquête tentait d'embrasser était « tellement plus grand que lui », que malgré toute la « bonne foi » déployée, le résultat, démesuré, ne peut-être qu'en deçà des ambitions exposées. Le narrateur se présente, dans ces trois récits, comme dépassé par sa propre enquête, ce qui ne délégitime nullement le parcours cognitif, mais le présente comme inachevé, et peut-être constitutivement inachevé : il est destiné à être repris, dans un perpétuel recommencement, autour du même centre. Car si le terme ne peut pas être atteint, l'intérêt de l'enquête ne disparaît pas pour autant : la question posée conserve son attrait. Chez Jean Rolin, la temporalité semble enfermée dans une catastrophe dont on ne sort jamais, puisque, comme nous l'avons montré plus haut, elle encadre le récit, l'ouvre et le clôt : *L'Explosion de la durite* s'inscrit tout entier à l'intérieur de l'insaisissable moment de l'explosion d'un moteur, narrativement parlant, et *Un chien mort avec lui*, entre le début et la fin de l'attaque d'un chien féral. D'autres récits se dissolvent dans l'insignifiant, match nul à la fin de *Terminal Frigo*, ou creux d'un malentendu temporel dans *La Clôture*<sup>1044</sup>, ce qui paraît souligner la vanité de la recherche. Si Emmanuel Carrère termine en soulignant n'avoir pas trouvé de réponse au questionnement engagé<sup>1045</sup>, et que Jean Rolin privilégie les excipit renvoyant au début, Thierry Beinstingel, à la fin de *Central*, propose de « continuer » l'enroulement sans fin de la pensée sur elle-même, à l'aide de l'image de l'escargot ou du boa, tandis que *CV roman* indique explicitement, et non sans ironie, que la recherche ne peut pas être clôturée :

« *Central, Composants, CV roman*. Trois est un chiffre explicatif, lumineux, pédagogique.

CV. Continuer. Voguer.<sup>1046</sup> »

La phrase « Trois est un chiffre explicatif, lumineux, pédagogique » est une proposition qui était comprise dans la première phrase du roman après la « Note au lecteur », et figurait dans un

<sup>1041</sup> LR, p. 489. Il s'agit d'une évocation de villes d'Asie centrale, « Samarcande ou Barnaoul ».

<sup>1042</sup> Dominique Rabaté, *Désirs de disparaître. Une traversée du roman contemporain*, op. cit.

<sup>1043</sup> *Ibid.* L'auteur dit emprunter cette citation, p. 70, au titre d'Alan Ehrenberg, dans *La fatigue d'être soi. Dépression et société*, Paris, Odile Jacob, 1998.

<sup>1044</sup> Le passage au XXI<sup>e</sup> siècle a été fêté avec un an d'avance, et les énergies sont entamées quand il s'agit de la bonne date, à la fin de l'année 2000.

<sup>1045</sup> *Le Royaume* se termine par la phrase « Je ne sais pas ». *Limonov* s'achève sur une hypothèse plus poétique que probable, prêtée au personnage biographié.

<sup>1046</sup> *CVR*, p. 352.

manuel à l'usage des futurs conseillers en mobilité, et dont le caractère péremptoire jure avec les tours et détours du récit. Réinsérée dans l'avant-dernière phrase, elle renvoie à la fois à l'intention explicative de la « trilogie du travail » et indique la vanité de l'entreprise, puisqu'il faut « continuer », tout en ouvrant sur la perspective d'une autre enquête. L'impossibilité de figurer ce qui est perdu, « le monde d'avant », à la fois signale l'inutilité de la nostalgie, et trouve son expression dans l'impossibilité de clore, puisque l'objet de la recherche est inaccessible.

### 3.1.1.2. L'étendue sans fin de la perte

Sans vouloir entonner le refrain de la nostalgie, il faut pourtant constater que le mythe de la perte a la vie dure, quand bien même la reconfiguration mentale de ce dernier pose problème. Les auteurs dessinent tous ce qu'ils regrettent d'un monde qui se termine. Emmanuel Carrère a une approche qui ressemble davantage à l'anticipation d'une apocalypse, et redoute la disparition du monde familier, quand les deux autres auteurs arpentent un monde qui est le leur et qui disparaît. Mais l'enregistrement mélancolique s'opère sans déploration inutile. Dans *Le Ravissement de Britney Spears*, à propos de Shotemur qui vient de tuer un mouflon, une espèce protégée, au mépris de toute espèce de réglementation internationale, le narrateur note simplement : « bientôt il n'y en aura plus et la question sera réglée<sup>1047</sup> ». Le pamphlétaire qui s'insurgeait contre la mode de la communication s'est tu pour se contenter d'enregistrer le processus en cours. Thierry Beinstingel ne propose aucune solution pour les situations les plus problématiques : l'intérimaire de *Composants* demeure dans la précarité toujours recommencée, et la structure du roman, qui reproduit les tronçons temporels où s'inscrit cette vie, figure une sorte de calendrier perpétuel appelé à tourner sur lui-même. *Central* ne trouve aucune solution pour refonder les liens entre salariés et entreprise. *CV roman* figure aussi la brisure des destins avec ses quatre catégories disjointes, et les solutions sont strictement individuelles : congé formation ou reconversion réussie. Les laissés-pour-compte sont présents : le roman sert aussi de tombeau à Sylvain Schiltz, et le SDF de la fin, « Mr Carton », au dernier chapitre, incarne fortement la menace de déclassement. Pour nous permettre une excursion hors corpus, *Retour aux mots sauvages* laisse le personnage d'Éric aux prises avec un métier dévastateur, qui dévore la pensée et met à mal le rapport humain. Les nombreuses morts par suicide dénombrées dans l'entreprise ne sont prises en compte que du bout des lèvres par la direction. Jean Rolin aussi bien que Thierry Beinstingel énumèrent ce qui disparaît, et on remarque chez les deux auteurs une tendance à la liste, comme Éric a scotché sur le bord de son écran la liste des morts de l'entreprise<sup>1048</sup>. Les animaux disparus, chien chanteur, léopard des neiges, ou rares, comme le goéland de Hemprich, ponctuent certaines œuvres de Jean Rolin, signes d'un écosystème en crise. Chez Thierry Beinstingel, la liste sera

---

<sup>1047</sup> *RBS*, p. 75

<sup>1048</sup> Thierry Beinstingel, *Retour aux mots sauvages*, Fayard, 2010.

plutôt celle des tâches et des métiers disparus, des lieux désertés, et même des personnes désormais sans travail, et en premier lieu le central, dont l'incipit est conçu comme une liste mémorielle.

### 3.1.1.3. Lieux brisés

La brisure du présent est rendue particulièrement sensible dans des lieux qui la traduisent visuellement, tactilement : ce sont des lieux brisés eux-mêmes. Les habitats humains ruinés fascinent les trois écrivains. Anne Sennhauser a décrit comment, pour Jean Rolin, le « dérèglement du dynamisme urbain<sup>1049</sup> » semble attirer la violence qui se déchaîne sur la ville : *Cherbourg-est Cherbourg-ouest* semble annoncer, note-t-elle, *Les Événements*, où Paris puis d'autres lieux de France apparaissent détruits par la guerre, en forme de nouveaux Sarajevo. Si ces récits sont en dehors de notre corpus, ils reprennent pourtant, de façon amplifiée et condensée, le lien entre violence et ville qui apparaît par exemple dans *Terminal Frigo*. Le BCMO que le narrateur découvrira effectivement vandalisé<sup>1050</sup>, est l'objet dès son entrée dans le récit d'une volonté de destruction : le narrateur apprend dans *La Voix du Nord* qu'il « était menacé de destruction imminente<sup>1051</sup> ». Quelques pages plus loin, il met lui-même en œuvre, fantasmatiquement, depuis la Tour du Reuze où est sa chambre d'hôtel, la destruction du BCMO : « le bâtiment du BCMO présentait une dimension militaire qui le désignait à des ravages d'une toute autre ampleur que ceux perpétrés jusque-là par les squatters<sup>1052</sup> ». De même, abordant dans *La Clôture* le quartier de la Chapelle, le narrateur se représente en « sniper » prêt à tirer, du haut de l'hôtel, sur un conducteur en attente, en contrebas, à un feu rouge<sup>1053</sup>. Régulièrement, le récit semble noter la guerre sociale souterraine qui s'accomplit : à propos de l'installation de la Cité des sciences, l'écrivain note que le territoire ouvrier diminue, concurrencé par « la culture et le loisir<sup>1054</sup> », valeur reines de la « petite bourgeoisie culturelle » qui impose son « hégémonie<sup>1055</sup> ». Enfin, *Ormuz*, à travers les signes visibles de la crise immobilière, illustre le mécanisme d'autodestruction que secrète en lui-même la vitalité urbaine : image du phénomène de création-destruction qui caractérise le capitalisme selon Schumpeter, la ville secrète pour cette raison ses laissés-pour-compte qu'elle rejette en sa périphérie, prostituées, sans domicile fixe, dealers, qui à l'occasion ressemblent dans *Zones* aux cadavres de la Semaine sanglante. La métaphore

---

<sup>1049</sup> Anne Sennhauser, « Le sentiment du lieu : un « tragique urbain » contemporain ? », communication au colloque international *Jean Rolin, une écriture in situ*, Paris III Sorbonne Nouvelle, 17 et 18 novembre 2017.

<sup>1050</sup> *TF*, p. 77.

<sup>1051</sup> *TF*, p. 73.

<sup>1052</sup> *TF*, p. 79.

<sup>1053</sup> *LC*, p. 14.

<sup>1054</sup> *LC*, p. 49.

<sup>1055</sup> *LC*, p. 73. Harri Veivo réfléchit à la valeur de la métaphore guerrière dans *La Clôture*, confrontée à l'épopée napoléonienne, dans « Art de la guerre : représentation de la marginalité urbaine dans *La Clôture* de Jean Rolin et *Loin des forêts* de Michel Braudeau », art. cité.

napoléonienne, dans *La Clôture*, permet d'introduire la métaphore de la Bérézina sociale. La ville est encore inhospitalière à Kinshasa, où il est impossible d'accéder au fleuve, ou si immense et contrastée, comme Los Angeles.

Sans être spécifiquement urbains, les lieux vides signalent également pour Thierry Beinstingel les culs-de-sac sociaux. Le panneau usé « Ici l'Etat investit pour votre avenir », dans *Faux nègres*, fonctionne comme celui que Jean Rolin signale dans *Ormuz*<sup>1056</sup> : son aspect, son environnement attestent de la vanité de la formule. Le rond-point qui doit faciliter la bifurcation vers « ici » demeure encore à construire, et symbolise la marginalité du village qui se désertifie, obligeant ses habitants à d'incessants allers et retours vers les établissements scolaires ou les lieux de travail. Un chapitre décrit l'église où les offices n'ont plus lieu : le plâtre se détache du plafond<sup>1057</sup>. Dans *CV roman*, des lieux attestent de la déprise économique : dans ces lieux-là, quelques irréductibles achèvent leur carrière, sans valorisation, sans reconnaissance, et même sans véritable fonction : « tellement de lieux morts dans la vaste entreprise, de véritables prisons », déplore « nous », venu à la rencontre de ces salariés relégués<sup>1058</sup> et obligé de constater la limite de ses capacités d'intervention. La perte n'est pas forcément liée à l'obsolescence : des quartiers récents peuvent fournir la même impression de vide hostile. Pour nous autoriser une excursion hors corpus, *Ils désertent* illustre ces lieux périphériques, perdus, où « la petite sportive », l'héroïne, a loué un appartement, ce qui fait qu'elle expérimente les limites du projet d'expansion urbain avec autant de force que celles du management sur critères de rentabilité stricts<sup>1059</sup>. Nous le retrouvons dans *Composants*<sup>1060</sup>, où l'intérimaire qui va chercher son lieu de travail au début de sa mission note que les entreprises sont difficiles d'accès dans les « ZAC », perdues au bout d'impasses mal signalées. Sa trajectoire se caractérise par la rareté des contacts humains, même sur le lieu de travail.

Chez Emmanuel Carrère, des lieux spécifiques renvoient à la relégation sociale. Il décrit de façon saisissante le délabrement populaire à Béthune :

...chômage, misère, terrils en déshérence et viols, sur les parkings, d'analphabètes alcooliques par d'autres analphabètes alcooliques.<sup>1061</sup>

À Béthune, nous sommes dans le dernier cercle de l'enfer social, où des damnés vivent sans conscience aucune d'une autre vie possible. Cette vision entre en résonance avec son analyse de l'œuvre de Werner Herzog<sup>1062</sup>. On la retrouve d'ailleurs fortement représentée dans *Un roman*

---

<sup>1056</sup> *O*, p. 113

<sup>1057</sup> *FN*, p. 52.

<sup>1058</sup> *CVR*, p. 176.

<sup>1059</sup> Thierry Beinstingel, *Ils désertent*, Fayard, 2012, p. 39-40

<sup>1060</sup> *C*, p. 12

<sup>1061</sup> *RR*, p. 158

<sup>1062</sup> Emmanuel Carrère, *Werner Herzog*, Édilig, 1982. L'auteur est frappé par la vision du monde du cinéaste, et pour la décrire, cite un extrait des *Gnostiques*, de Jacques Lacarrière, dans la collection Idées, chez Gallimard : « La création ne peut être que l'œuvre d'un demiurge inférieur, méchant ou maladroit, ou les deux, qui, à l'insu du

*russe*, où le couple Sophie et Arnaud appartient à un cercle intermédiaire de l'enfer social, la petite bourgeoisie pavillonnaire. Il décrit néanmoins ce délabrement de la même façon quand il s'agit de représenter la réalité de la classe populaire dans la Russie de Vladimir Poutine : Kotelnitch, « bled paumé » où il a enquêté dans *Un roman russe*, devient le modèle de Kharkov et de la « gloubinka », où Édouard Limonov recrute l'essentiel de ses partisans. Pour étayer ses propos, Emmanuel Carrère se réfère abondamment à Zakhar Prilepine, l'écrivain russe qui fait le portrait des jeunes *nasbols*<sup>1063</sup>. C'est alors le portrait d'une société russe incapable d'offrir aux jeunes hommes une perspective de réalisation qui apparaît, et le déclassement, l'alcool, le désœuvrement qui minent cette génération. Il existe donc également un imaginaire de la relégation chez Emmanuel Carrère, qui s'articule plus fortement cependant à un sens quasi métaphysique. Il faut noter que l'engagement politique d'Édouard Limonov ne résout rien : outre que cet engagement est on ne peut plus douteux, car proche du fascisme, la place est déjà prise par son concurrent le plus direct, Vladimir Poutine lui-même. Limonov et les siens sont donc enfermés dans une opposition politique que l'écrivain trouve courageuse, mais aussi stérile. Ajoutons que cet engagement est un engagement non pas d'avenir et d'évolution, mais de restauration d'un ordre périmé : le prestige de l'Union Soviétique.

#### 3.1.1.4. Sens dessus dessous

Y a-t-il une connotation métaphysique également chez les deux autres auteurs ? Avant de risquer une réponse, nous pouvons à ce sujet proposer un rapprochement avec la vision du délabrement qu'offre le regard de Jean Rolin sur les restes de l'empire russe : dans *Un chien mort après lui*, l'état des lieux proposé de l'île de Kisyl Su, que nous avons déjà analysé<sup>1064</sup>, reprend, comme les pages de Carrère, un imaginaire de fin du monde, de dérélition absolue, qui se prolonge quand l'écrivain journaliste aborde les environs de Moscou envahis de hordes de chiens errants. Par son exploration du sens métaphysique de ce qu'il nommera au chapitre suivant « le chien rhétorique<sup>1065</sup> », Jean Rolin approche, en reliant des photographies du présent à la chute de

---

véritable Dieu, englué les étincelles divines que sont nos âmes dans une matière gluante, opaque, vouée au devenir ou à l'existence matérielle. Le fait d'assumer l'existence terrestre, de vivre, de se nourrir, de procréer, contribue à cette entropie sans appel. Toutefois, du fond de cette prison, de cette gangue où l'âme perd jusqu'au souvenir de ce qu'elle a été, des échappées apparaissent ». De façon générale, les films de Werner Herzog, explique Emmanuel Carrère, présentent des personnages en quête d'idéal, mais pris dans la matière, le temps, leur corps même, et éprouvant une irrémédiable nostalgie pour un ailleurs qu'ils ont peine à concevoir, ce qui apparente certains personnages à des « romantiques ».

<sup>1063</sup> Il le cite dans *Limonov* p.382 et suivantes, et indique qu'il a publié trois romans. Les pages qui suivent semblent référer principalement à *San'kia*, en partie autobiographique, paru en 2006 en Russie, et traduit et publié en français chez Actes Sud, en 2009. *Pathologies*, sur la guerre en Tchétchénie, l'a précédé, en Russie en 2004, et en France, aux Éditions des Syrtes, en 2007. Enfin, Emmanuel Carrère peut faire allusion au recueil de nouvelles *Le Pêché*, paru aux éditions des Syrtes en 2009. Dans *Limonov*, c'est principalement *San'kia* qui est la source du narrateur, puisque ce roman raconte comment le personnage principal, sans travail, dépendant de sa mère, s'engage dans l'opposition politique à Vladimir Poutine. Voir également p. 188, notes 612 et 613, section 2.1.3.2, « Présence de contemporains ».

<sup>1064</sup> Voir p. 161, section 2.1.1.4, « Décrire, et penser ».

<sup>1065</sup> *CML*, p. 89.



Troie et à la Bible, un possible sens inscrivant ces tueries de masse dans un cycle immémorial d'apogées et de décadence, comme le fait Emmanuel Carrère lorsqu'il compare Empire romain et Europe. Dans *Un chien mort après lui*, des massacres sont évoqués, directement ou non, en divers lieux et époques : le Rwanda, Sarajevo, les guerres balkaniques oubliées et atroces de la Première Guerre mondiale, la campagne russe, celle de Napoléon, celle d'Hitler. À ces amoncellements de cadavres, vus ou pas, dévorés ou pas, s'ajoute le développement d'une image saisissante : le thème de la décharge fait culminer dans *Un chien mort après lui* ces signes de dérèglement. On retrouve ce thème traité de façon « mineure » dans *La Clôture*, *Le Ravissement de Britney Spears*, ou encore *Ormuz*, partout où l'écrivain traque des restes, bouteilles et sacs de plastiques au bord des plages, tortues mortes dans *Ormuz*, sacs poubelles faisant penser aux cadavres de chevaux de la Bérézina dans *La Clôture*, friches de Los Angeles. La décharge, c'est l'inverse de la pyramide de Khéops, fait observer un chapitre emblématique d'*Un chien mort après lui*. Car c'est du haut de la décharge que l'écrivain contemple le monde. Si l'on songe à la place que prend l'épopée napoléonienne dans l'œuvre, l'inversion de point de vue surprend. Le passage suivant propose une description focalisée depuis le regard de l'écrivain parvenu en haut d'une décharge, guidé jusque-là par son chauffeur de taxi :

..., après quoi le plateau chutait abruptement vers la plaine du Caire, ménageant par endroits des échappées sur les pyramides de Gizeh, et aussi le Sphinx, véritablement stupéfiants d'être ainsi vus, par en dessus, d'une telle hauteur, à travers un voile de poussière et comme du sein même des immondices.<sup>1066</sup>

L'hypotexte du célèbre discours napoléonien invitant ses soldats à imaginer les « quarante siècles » les contemplant du haut des Pyramides subit ici une inversion violemment démythificatrice. Le cours du temps qui amène du passé prestigieux de l'Égypte au présent glorieux de l'Empereur s'est interrompu, et au lieu d'une pyramide défiant les siècles, s'élève l'énorme édifice des ordures. Les monuments que nous élevons sont nos propres déchets, lesquels renvoient à la dynamique avec laquelle nous produisons notre propre fin, mais aussi l'inutilité du mythe napoléonien dans un âge sans grandeur. On peut renvoyer évidemment à la colère de l'écrivain contre les plasticiennes de *La Clôture* détruisant ce même grand récit, que le narrateur fait par ailleurs vivre en retraçant la trajectoire du maréchal Ney. Toutefois, cette décharge, qui n'est que l'une de celles que l'écrivain tente d'approcher dans tout son parcours, renvoie aussi à un monde en recomposition : la décharge du Caire est le site d'un véritable écosystème, où les chiens errants vivent et se reproduisent, comme dans la banlieue de Moscou. La décharge fonctionne donc symboliquement comme l'hyperbole de la décadence, mais fait également signe vers un monde qui se réorganise indépendamment de tout plan humain. Intolérable à notre imaginaire, car issue de notre décomposition, elle figure un monde à venir.

---

<sup>1066</sup> CML, p. 77.

Aucune vision aussi métaphysique ne peut être aperçue chez Thierry Beinstingel. Pourtant, les salariés y frôlent souvent une vertigineuse expérience du vide, lorsqu'ils ne comprennent pas le sens de la tâche qu'il leur échoit d'accomplir : nous l'avons vu dans *CV roman*, quand le salarié incapable d'écrire sa lettre de motivation ressent tout l'artifice de sa vie, aussi illusoire que les motifs du papier peint de sa cuisine, ou le décor du magasin de mobilier où travaille son épouse : une thématique baroque de l'inconsistance et du faux-semblant émerge alors<sup>1067</sup>. Dans le même récit, le conseiller qui ne peut remplir ses objectifs, ressent le vide des mots qu'il prononce face à « l'autre », le salarié à reconvertir : l'expérience du vide se concrétise alors en perte de connaissance. Régulièrement dans l'œuvre, la méditation sur la vie et la mort des organismes focalise l'attention, comme l'observation de la « ville en pleins champs » dans *Central*, ou l'attention portée au génie des techniques emportées par l'obsolescence. La peur du vide est aussi au cœur de la méditation sur la banalisation de la transmission téléphonique, dans *Central*. Le récit qui s'approche le plus de la Création, tout en renonçant à percer ses mystères, est peut-être *Composants*, avec son rêve de fonder un monde, comme Robinson, ou de créer la machine absolue, avec toutes les pièces, l'ordre définitif du monde, rêve démiurgique dont la démesure se heurte aux limites du pouvoir-faire de l'intérimaire.

### **Conclusion.**

Si les stéréotypes du discours sur la décadence sont évités, l'imaginaire et la peur de la mort, sous forme d'une rupture ontologique, reviennent dans les textes par le biais des métaphores ou des symboles. Le monde des décharges peuplées de chiens, chez Jean Rolin, le monde traversé de mots sans poids ni sens ni liens, chez Thierry Beinstingel, ou le monde nouveau oubliant le monde d'avant, qui disparaît même comme monde possible, chez Emmanuel Carrère, attestent de l'emprise d'une angoisse. C'est un « oubli de l'oubli » que voient se profiler les narrateurs, donc une disparition « au carré », si l'on ose dire : les chiens n'ont pas de mémoire d'un monde humain, dans *Un chien mort après lui*, les champs rasés ne portent plus les traces d'une ville éphémère, dans *Central*, et un monde rassuré sur l'immortalité de l'âme oublie l'idéal encombrant de la liberté individuelle, selon l'hypothèse envisagée dans *Le Royaume*. La force des images suscitées illustre l'ampleur de l'inquiétude devant les métamorphoses en cours, quand bien même les narrateurs refoulent et refusent la tentation du discours polémique « crépusculaire » défini par Marc Angenot. Cette vision d'un monde en décomposition/recomposition en marge de l'initiative humaine, un monde qui se passe de l'humain, en quelque sorte, pose de façon maximale le sens de la présence de l'écrivain observateur, car ce monde est aussi un monde qui n'a plus grand-chose à dire, et se déprend de tout sens, temporel et signifiant, mendians mutiques, chiens, ville évanouie.

---

<sup>1067</sup> *CVR*, p. 80.

C'est un monde idiot, au sens que Clément Rosset a pu donner à ce terme<sup>1068</sup>, un monde pris dans un mouvement évolutif non pensé, et dont seule la comparaison avec un monde d'avant vécu et traduit en termes de progrès peut faire apercevoir l'idiotie. Dans un tel contexte, la langue de l'écrivain va devoir trouver le moyen de dire ce silence des choses à elles-mêmes. L'implication va consister en un signalement de l'impossibilité du discours critique, là même où l'appelle pourtant la réalité quand la conscience morale, qui elle a gardé sa langue, la récuse dans son tribunal intérieur.

---

<sup>1068</sup> Dans son essai *Le réel, traité sur l'idiotie (op. cit.)*, le philosophe explique que le réel est idiot, c'est-à-dire sans langage pour constituer un double réfléchissant, p. 99 et suivantes.

### 3.1.2. Abstention critique

L'écrivain engagé tel que le théoriseait Jean-Paul Sartre avait en charge de dévoiler, d'une part, et d'autre part, de départager « salauds » et engagés, dans l'idée d'exercer une juridiction énergique et efficace. Or, et ceci indépendamment de l'effacement que connaît la figure de l'écrivain et de l'intellectuel, la double attitude qui consiste à dévoiler et dénoncer s'est tellement répandue dans les médias qu'elle s'est usée, dans une démarche et une esthétique de la « révélation » qui, pour incisifs et pertinents que soient parfois leurs résultats, ne parviennent plus ou peu à émouvoir la communauté citoyenne<sup>1069</sup>. L'écrivain contemporain qui veut contribuer à une meilleure connaissance de l'état du réel se heurte donc aux progrès de l'indifférence dans un monde saturé de dénonciations et d'informations. Dénoncer risque de renvoyer à une posture dont le monde littéraire a reconnu la vanité et qui a toutes les chances de se perdre dans le bruit médiatique. Pourtant, tous les auteurs se trouvent confrontés, dans leur observation, à des comportements qui excèdent l'acceptable, et qui rendent l'indifférence aussi impossible que la dénonciation indignée : la conscience morale, elle, persiste, avec la propension à souhaiter un ordre juste. Comment, alors que le discours épideictique est inutile, continuer à écrire de façon à maintenir son implication ? Comment maintenir une écriture du sujet, qui se manifeste comme conscience cognitive, par l'activation permanente, interrogative, de l'opposition entre « Je » et « Il<sup>1070</sup> », et comme conscience morale affirmant sa singularité par l'exercice de la discrimination entre Bien et Mal ? Bref, écrire en se situant, dans l'espace et la morale, et en emmenant le lecteur dans ce processus de situation, au sens actif ?

La réponse qu'apportent les narrateurs des enquêtes du motif improbable, et peut-être avec eux, ceux du récit d'enquête dans son ensemble, est de substituer au discours épideictique l'écriture de la surprise. Ce faisant, nous renouons avec une très ancienne posture critique : l'étranger à son propre monde, sur le modèle du Huron de Voltaire, ou, une nouvelle fois, des Persans de Montesquieu. La surprise est un état émotionnel aux avant-postes de la critique : on est surpris de ce qui excède le normal, le logique, le raisonnable. Usbek et Rica, dans le roman de

---

<sup>1069</sup> À cet égard l'orchestration toute récente des « Paradies Papers », par *Le Monde*, France Inter et *Cash Investigation*, sans compter les innombrables reportages de la chaîne Sénat, atteste de la vitalité d'un mouvement citoyen, à la fois journalistique et éthique, qui informe et s'efforce de susciter une réaction citoyenne.

<sup>1070</sup> L'opposition qui structure le récit à la première personne, pour Käte Hamburger, dans *Logique des genres littéraires*, *op. cit.*

Montesquieu, témoignent sans cesse de leur surprise. La surprise et l'étonnement renvoient à la mise en mouvement de la réflexion : d'où viennent ces comportements ? Mais si Montesquieu amplifie la surprise de ses Persans pour élaborer une satire comique, la surprise est au contraire atténuée dans nos récits, de façon à demeurer en deçà de la critique : ce mouvement thymique ineffaçable est en quelque sorte refoulé sitôt que perçu, si bien que le seul indice qui demeure est le fait de mentionner l'événement problématique, avec ses effets, mais en effaçant tout jugement : nous y trouvons une trace du réflexe de « copier-coller » appliqué à la collecte documentaire. Là encore, la réaction de Sakharov mentionnée par Carrère dans *Limonov* est l'illustration de ce mouvement : surpris, le scientifique ne passe pas de la surprise à l'indignation, mais inhibe tout blâme explicite et se replie sur la réflexion. De même, dans *Le Ravissement de Britney Spears*, le narrateur affligé par l'abattage du mouflon ne se répand pas en reproches amers, mais glisse sobrement une phrase rappelant la menace de l'extinction de l'espèce : l'amertume ne se répand pas. Aussi, dans cet univers qui va mal, les gestes répréhensibles font moins l'objet de reproches que d'études. Comme Emmanuel Carrère perplexe au sujet d'Edouard à la fin du prologue de *Limonov*, nous assistons à une suspension du jugement<sup>1071</sup>, qui ne supprime pas pour autant la surprise, où va se concentrer le propre du jugement moral du narrateur. Ce faisant, il efface le donneur de leçons, communique avec son lecteur, et maintient sa propre juridiction, se manifestant pleinement comme sujet<sup>1072</sup>.

### 3.1.2.1. L'exemple de Sakharov

La suspension du jugement au profit de la compréhension, si elle peut être atteinte, est l'attitude commune aux auteurs du corpus face au réel qu'ils enregistrent. Cette phrase, « Pour moi, je suspends mon jugement », provient de *Limonov*. Elle prend place à la fin du prologue au cours duquel Emmanuel Carrère expose son projet et présente Édouard Limonov comme un personnage posant au plus haut point la question du jugement moral. Mais en même temps, énoncer un jugement paralyse la recherche. Or, les trois auteurs présentent d'abord un *ethos* dominé par la volonté de comprendre. C'est pourquoi ils empruntent tous les trois à l'attitude scientifique. C'est au scientifique Sakharov que le narrateur blessé par l'attitude d'Herzog, dans *Limonov*, emprunte son modèle comportemental, qui substitue aux invectives de la rancune<sup>1073</sup> un mouvement de retrait de la pensée :

---

<sup>1071</sup> *L*, p. 35, « Je suspends sur ce point mon jugement ».

<sup>1072</sup> On sait que pour Paul Ricœur, la discrimination morale est une source d'affirmation de soi, dans une relation dialogale avec autrui, puisque l'affirmation morale de soi ne passe que par une prise en compte de l'affect d'autrui. Voir *Soi-même comme un autre*, *op. cit.*, dixième étude, « Vers quelle ontologie ? », pp. 345-410. On reconnaît aussi le raisonnement d'Emmanuel Levinas, où autrui est la base de la construction morale du sujet (Emmanuel Levinas, *Altérités et transcendance*, *op. cit.*)

<sup>1073</sup> Dans le récit d'Emmanuel Carrère, Elena Bonner s'emporte contre un académicien qui avait promis son soutien à Andréï Sakharov et finalement l'a trahi. Voir p. 260, section 2.2.1.3.2, « Étude de cas : récit et essai dans *Limonov*, p. 247.

Elena Bonner découvrant cela, éclate en imprécations : celui-là, c'est vraiment la dernière des crapules. Le témoin qui raconte l'histoire regarde Sakharov, étonné qu'il ne s'indigne pas, ne s'énerve pas. Au lieu de ça, *il réfléchit*. En scientifique, il examine le problème, qui n'est pas que la conduite de l'académicien est déplaisante, mais qu'elle est incompréhensible<sup>1074</sup>.

Thierry Beinstingel également semble adopter cette posture. Nous avons relevé ci-dessus comment il se plaçait au carrefour de discours entrecroisés et entreprenait avec le lecteur un partage de l'étonnement. Cette attitude de distanciation réflexive se retrouve dans *Central*, lorsque se trouve décrit le mouvement par lequel le salarié, prenant acte de sa propre souffrance, adopte une attitude d'analyse. En organisant l'exploration réflexive à partir de la somatisation du personnage centre de conscience, le narrateur lui donne un caractère quasi scientifique, qu'exemplifie l'attitude face aux téléphones à disséquer, rapprochée d'un médecin légiste ou d'un journaliste. Si l'origine de la douleur est bien identifiée dans la Description d'emploi, symbole d'une mode managériale, cela ne donne lieu en revanche à aucune prise de parti politique, à l'engagement dans aucun combat, ni à un discours plaintif. L'enjeu se réduit à la dimension cognitive. Jean Rolin quant à lui se contente, dès qu'il le peut, de donner la parole à des scientifiques, des historiens en particulier, pour étayer sa propre dérive réflexive, dans *L'Explosion de la Durite* ou *Un chien mort après lui*.

La posture scientifique est évidemment relayée par la posture journalistique. Il y faut cependant quelques conditions, et en premier lieu, ne pas chausser d'épaisses lunettes subjectives<sup>1075</sup>. Une telle attitude est prise en compte de façon critique dans *Faux nègres*, de Thierry Beinstingel, où les journalistes viennent voir les frontistes locaux comme des bêtes curieuses, renforçant ainsi la bonne conscience de leur public parisien. Aussi le journaliste ne doit-il pas être un professionnel : cela correspond au profil du Pierre de *Faux nègres*, revenu d'Iran après vingt ans d'absence et étranger aux tensions de la société française : au sens strict, il est le Persan d'« ici ». Il ne parvient d'ailleurs pas à appliquer le protocole journalistique : ses notes sont incomplètes, il pose des questions avant d'avoir obtenu la réponse à la question déjà posée, et pour finir, il n'écrira pas l'article attendu. Ajoutons qu'il est accompagné d'un preneur de son *aveugle* qui ne rectifie en rien sa façon de procéder. Aussi, le seul événement que Pierre retiendra de son séjour à « ici », c'est la mort de Petit Jean, fauché par un car de ramassage scolaire. L'attitude journalistique est d'ailleurs interrogée par les deux autres auteurs, qui au cours de leur carrière, ont disposé d'une carte de presse. Emmanuel Carrère à Kotelnitch doit faire comprendre son projet aux habitants, car ceux-ci le soupçonnent de venir filmer leur misère, et s'en trouvent humiliés. Les juges de Vienne s'interrogent sur sa présence, et lui-même est quelque peu en peine

---

<sup>1074</sup> *L*, p. 225.

<sup>1075</sup> Pierre Bourdieu, *Sur la télévision*, Paris, Raison d'agir Editions, 1996, p. 16. Pierre Bourdieu y dénonce les « lunettes » des journalistes.

de s'expliquer : le soupçon de voyeurisme n'est pas loin. Au procès de Jean-Claude Romand, son attitude est source de malaise : à trop s'interroger sur le meurtrier, les victimes semblent non problématiques, alors qu'elles portent l'essentiel de la souffrance causée par les errements identitaires du meurtrier. La neutralité nécessaire à la compréhension devient elle-même suspecte. Jean Rolin expose le problème à l'aide de l'isotopie récurrente de l'espionnage, réactivée particulièrement dans *L'Explosion de la durite*, où il est soupçonné de nuire à l'image du Congo en important des voitures usagées, et dans *Le Ravisement de Britney Spears*, où l'absence de réels moyens d'investigation est soulignée par le déguisement de l'enquête en mission des services secrets.

Quand ils viennent enquêter en tant que journalistes, les narrateurs sont donc invités à réfléchir à eux-mêmes, à leurs attentes et à leurs éventuelles « lunettes », conscientes ou inconscientes, pour tendre à l'humilité scientifique.

### 3.1.2. 2. Choses vues, et qu'on ne devrait pas voir

Pourtant, régulièrement, les faits observés blessent la conscience. Jean Rolin, du fait de son passé de militant et de reporter, accomplit peut-être l'enquête la plus complète. *Un chien mort après lui* s'accomplit avec en arrière-plan plus d'un massacre, ainsi que les démesures de tyrans locaux, comme ce dirigeant du Turkménistan qui écrit une épopée à sa propre gloire et la fait placer sur orbite par une fusée russe<sup>1076</sup>. La mémoire des violences passées affleure régulièrement dans la fiction. Au détour de la biographie imaginaire du personnage de Fuck, dans *Le Ravisement de Britney Spears*, les violences du Black Panther Party sont rapidement évoquées, alors que cela n'est pas forcément nécessaire à la bonne compréhension de l'intrigue. Le narrateur mentionne dans son récit que la compagne noire du personnage a été torturée au fer à souder, avant d'être achevée. L'hétérogénéité même de l'information laisse supposer que le fait est inséré dans le tissu narratif pour *mémoire*, parce que le narrateur le sait, et qu'il veut le dire, ne serait-ce que dans une parenthèse<sup>1077</sup>. Les tics du second ukrainien, dans *L'Explosion de la durite*, sont les signes de son engagement passé en Tchétchénie, dans une « guerre perdue d'avance et menée le plus souvent contre des civils<sup>1078</sup>»; le subrécargue, embarqué au cours du voyage, évoque au passage les conteneurs criblés de balles et pleins de sang séché qu'il a identifiés au cours d'une mission, lesquels témoignent d'une répression terrifiante<sup>1079</sup>; les bassesses d'une grande entreprise

---

<sup>1076</sup> CML, p. 18.

<sup>1077</sup> Il y a peut-être aussi l'intention discrète de rappeler qu'une minorité, si victime soit-elle de l'oppression d'une majorité, est aussi coupable de violences qu'il ne faut pas ignorer. Ce thème, et l'aveuglement volontaire des journalistes de *Libération* et du *Monde* sur ce point, sont régulièrement pointés par Jean Rolin dans tous ses récits d'enquête.

<sup>1078</sup> ED, p. 159.

<sup>1079</sup> ED, p. 127.

automobile française à l'égard d'un tyran africain ressurgissent au détour du voyage. La façon dont le narrateur procède est emblématique de ce silence éloquent :

Ce qui compte surtout, s'agissant de Denis Sassou Nguesso, c'est l'excellente réputation dont il jouit auprès de l'industrie pétrolière. Qu'il soit parvenu (ou revenu) au pouvoir par la force, au prix de dizaines de milliers de morts et de la destruction partielle de la capitale du pays, Brazzaville, qu'il s'y soit maintenu en faisant massacrer d'anciens opposants de retour dans cette capitale, après leur avoir promis la vie sauve (...) tout cela ne compte pas, ou très peu.<sup>1080</sup>

L'ironie emprunte la « méthode » de la prétérition et signale par là un apparent ralliement à la logique du plus fort, comme face à Shotemur. Le récit, en consignait ces faits, opère une concession à un état de société où ces choses existent, et ne suscitent plus de réaction efficace, mais signale aussi que cette indifférence n'est pas de l'ordre de l'acceptable : elle est, comme les faits eux-mêmes, et ne devrait pas être. S'il est impossible d'entamer une indifférence, on peut du moins la constater. De la même façon, Emmanuel Carrère nomme les criminels, ceux qui appartiennent davantage à l'histoire qu'à notre temps, les mauvais chefs militaires des armées romaines, lorsqu'ils se nomment Domitien ou Titus, ou leurs équivalents d'aujourd'hui, les « humanistes » Bob Denard, Jirinovski, Arkan, Jean-Marie Le Pen, qui figurent aux côtés d'Édouard Limonov dans *Anatomie du héros*, traduit « nulle part sauf en Serbie<sup>1081</sup> », précise le narrateur. Thierry Beinstingel pointe dans *Faux nègres* les dérives racistes des discours de Jules Ferry aussi bien que la violence de la guerre d'Algérie, dont l'un des personnages, le vieux Jean, est revenu durement éprouvé. L'intérimaire de *Composants*, dont la famille est originaire d'Algérie, est victime de discrimination, et parce qu'il a un nom à consonance arabe, se voit déconseiller les métiers de la vente après son licenciement. Le racisme de la société française apparaît régulièrement, quand Pierre dans *Faux nègres* se fait licencier pour avoir hébergé dans la station-service où il travaille une famille syrienne, ou plus profondément encore, quand « le jeune homme aux dents mauvaises », le « sans rien » approchant de Paris est assimilé à un loup, incroyable image très ambiguë traduisant aussi bien la peur fantasmatique des herbivores parisiens devant des gens qu'ils perçoivent comme des prédateurs que le caractère très instinctif de la migration d'un homme qui n'est ni bon ni méchant, simplement un être qui se déplace pour sa survie. Il y a donc dans les récits un savoir, une mémoire, et une attention à ce qui s'écarte de la norme morale, qui forment comme l'arrière-plan permanent de la réflexion et de la recherche, et qui ressurgissent dès lors qu'un fil, un voyage, un récit, une situation, permet de ramener ce savoir au premier plan. Faute d'une action possible, ce savoir est en quelque sorte thésaurisé, conservé dans les arrière-plans, et mobilisable. Une forme discrète de justice en attente s'exerce de cette façon.

---

<sup>1080</sup>ED, p. 138.

<sup>1081</sup>L, p. 27.



Par ailleurs, le repérage des faits qui existent et ne devraient pas exister montre un autre écueil de la dénonciation : la dilution de la responsabilité des acteurs, et sa distribution hélas très égalitaire, des plus puissants aux plus humbles. *CV roman* évoque par exemple plusieurs fermetures d'usine, les cimenteries Catalgironne dont il faut reclasser les salariés, une autre dont les salariés sont dans la rue et pour qui la ville organise une opération « ville morte ». Au contraire de ce qu'entreprend François Bon dans *Daewoo*, par exemple, nulle enquête ne cherche de polémique sur les investissements routiers et les fonds colossaux alloués par la Région en pure perte. La naissance et la mort des entreprises semblent faire partie du cycle de la vie désormais, dans un monde nouveau où ce processus est accéléré et la responsabilité difficile à assigner. *Faux nègres* relève de la même écriture blanche. Dans les deux œuvres, l'inadmissible est pourtant atteint. Dans *CV roman*, Sylvain Schiltz meurt de froid dans sa voiture ; une entreprise privée de reclassement impose des objectifs intenable à l'un de ses conseillers, qui en fait un malaise ; l'obligation de rédiger CV et lettre de motivation se révèle pour certains salariés peu à l'aise avec l'expression écrite une épreuve presque insurmontable. *Faux nègres* relève les mêmes comportements injustes et abusifs, et ils sont partout : un restaurateur qui laisse des ouvriers manger dehors sous la pluie parce qu'il les suppose musulmans et met du porc à tous ses menus pour les dissuader d'entrer ; le racisme des programmes de colonisation et d'éducation de Jules Ferry ; l'entrisme du Front national à « ici », important ses arguments nationalistes dans un pays où il n'y a pas d'étrangers ; le ralliement manifeste du maire au Front national ; les directives européennes en matière d'accueil des réfugiés multiplient les bonnes intentions mais en annulent l'effet en renonçant à toute mesure contraignante. Jean Rolin n'est pas en reste. Dans *Un chien mort après lui*, il relève comment un livre peut attirer l'attention des Européens sur un génocide imminent sans que l'Union réagisse.

Mais que peut faire l'écrivain impliqué une fois ces choses vues ? S'il est impossible de dénoncer, dans un contexte général de bruit indigné, il est tout aussi impossible de ne rien dire, ou du moins de ne rien signaler, ce qui n'est pas tout-à-fait synonyme. Ne rien dire signifie entrer dans une complicité silencieuse. Ne pas signaler, c'est renoncer à inscrire dans un espace juridique, un fait qui pourra, quand les circonstances favoriseront l'attention au phénomène, faire nombre et prouver quelque chose. Il faudrait revenir ici sur l'importance, dans les récits d'Emmanuel Carrère, de la présence, directe ou symbolique, du juridique et du judiciaire tout à la fois, dont la conscience du narrateur, à travers l'enquête entreprise, reproduit, sur le mode intime, le fonctionnement institutionnel, en cherchant une explication au crime ou à la sainteté. On peut rejoindre par là le sens de la responsabilité dont l'écrivain doit faire preuve dans son usage de la langue, pour Thierry Beinstingel : conserver son indépendance par rapport à une langue investie

par le pouvoir, la « LAMEN<sup>1082</sup> ». Chez Jean Rolin, c'est la persistance de l'attention à la pauvreté, avec les dérèglements de la société du spectacle, qui manifeste la préoccupation politique de l'auteur : les options néolibérales ne sont manifestement pas les bonnes. L'injustice ou l'écart avec la norme morale continuent donc à être consignés, manifestant par là que les narrateurs, eux, maintiennent une observation discriminante, « en situation ».

De la même façon que Jean Rolin notait, dans le chapitre où il s'appuie sur sa mémoire culturelle pour aller vers un sens possible du « chien rhétorique », dans *Un chien mort après lui*, que certaines situations désespérées « manquent de chiens », nous dirions que les récits d'enquêtes du motif improbable « manquent de blâme », laissent en creux le moment polémique, alors que l'axiologie implicite ne fait pas de doute : noter et enregistrer les moments d'injustice et d'épreuve ou les spectacles de délabrement n'ont de sens que parce qu'en arrière-plan cette injustice marque un décalage entre le monde souhaité et le monde réel. L'affect est donc un appui pour un jugement non autoritaire du cours pris par les événements. « Partout où ça fait mal, c'est moi », disait le Fritz Angst, devenu Fritz Zorn, de *Mars*<sup>1083</sup>. On pourrait faire évoluer la phrase en un « partout où les gens souffrent pour des raisons qui échappent à la simple fatalité (comme le tsunami ou le cancer dans *D'autres vies que la mienne*), c'est là où la justice n'est pas assurée ». Implicitement, un idéal se profile, dont nous pourrions emprunter la formulation à Paul Ricœur : viser à « une vie bonne, avec et pour les autres, dans des institutions justes<sup>1084</sup> ». Or, les situations observées que nous venons d'évoquer sont toutes des atteintes à ce principe. Toujours pour suivre Ricœur, nous avons des narrateurs qui voudraient « que ne soit pas » ce qui « ne devrait pas être<sup>1085</sup> », mais qu'ils voient autour d'eux. L'écart par rapport à la norme ne se manifeste plus que par l'existence du texte qui la reflète, et qui se présente comme réaction à cet écart, mais sans amplifier un affect que le lecteur partage *a priori*.

Énoncer ces faits revient donc à énoncer ce qui ne devrait pas être, avec en arrière-plan un autre monde possible si d'autres orientations avaient été prises : opter pour d'autres institutions, ou les maintenir, rester dans le service public plutôt que bifurquer vers le « privé », concevoir autrement l'urbanisme, ou la répartition des richesses. Il faut toutefois pour cela que le lecteur discrimine le Bien et le Mal à partir des mêmes repères axiologiques, faute de quoi l'écart avec « ce qui devrait être » pourrait n'être pas perçu. Or, dans cette observation critique, le narrateur ne

---

<sup>1082</sup> Corinne Grenouillet et Catherine Vuillermot-Febvet, *La langue du management et de l'économie néo-libérale*, op. cit. Le sens de l'acronyme est donné par le titre.

<sup>1083</sup> C'est l'auteur cité par Emmanuel Carrère, dans *D'autres vies que la mienne*, p. 277, à l'appui de son hypothèse sur les possibles origines psychosomatiques du cancer.

<sup>1084</sup> Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, op. cit., particulièrement les études 7 et 8, « Le soi et la visée éthique », et « Le soi et la norme morale », pp. 199 et 237. Les narrateurs sont fréquemment confrontés au choix de la « maxime mauvaise », celle qui incite à suivre son inclination propre, sans aucunement s'interroger sur les conséquences collectives.

<sup>1085</sup> *Ibid*, p. 254.

s'érige pas en intellectuel dont le rôle serait d'éclairer le lecteur. Au contraire, ce dernier est supposé autonome, et non, selon la conception sartrienne du rôle de l'intellectuel, aveuglé parce que pris dans un système de domination qui supprime ses capacités de distance critique<sup>1086</sup>. Le travail sur la forme du récit s'inscrit d'ailleurs dans ce refus de l'autorité de l'écrivain : sans cesse, le récit dévoile son propre protocole d'élaboration et la disposition proposée, tressage ou accumulation d'histoires, rapprochements ou comparaisons étonnants, sollicite son attention et l'engage à achever la configuration du récit. Le texte fonctionne alors comme un espace commun à partir duquel un partage d'affect peut s'opérer avec le lecteur, sur le mode implicite.

### 3.1.2.3. Persistances raisonnées du blâme

La suspension du jugement souffre pourtant des exceptions. Mais l'apparition du blâme apparaît beaucoup moins comme la prescription d'un jugement que comme une explosion thymique face à l'inadmissible ou à la douleur intime. D'ailleurs, dans le corps du texte, les narrateurs se désapprouvent eux-mêmes. Dans *Limonov*, le narrateur raconte comment à Bucarest en proie aux violences déchaînées par les mineurs appelés par le gouvernement pour « sauver la démocratie », il forme un « vœu impie », pour qu'un jour ces violences se retournent contre leurs auteurs<sup>1087</sup>. Par ce souhait, le narrateur désigne sa place : il réagit, il est affecté et même révolté, mais présente la condamnation qu'il énonce comme un débordement<sup>1088</sup> qu'il ne devrait pas se permettre, tout en admettant que la violence extrême dont il est le témoin le justifie. En qualifiant d'« impie » le vœu d'une rétorsion, le narrateur s'assigne sa place d'intellectuel : parler en son seul nom, porter, par la voie du livre, cette réaction personnelle à la connaissance du public qui voudra bien lire, mais rester à sa place et ne pas présupposer que son avis ait une influence. Chez Thierry Beinstingel, le changement d'attitude de l'entreprise vis-à-vis de ses salariés, parfois relayé par le discours politique, provoque de la colère chez le narrateur dans *Central*, mais une colère impuissante, qui conduit simplement à éteindre le poste<sup>1089</sup>. La colère est mentionnée comme un fait, mais non comme une attitude qu'il faudrait adopter. L'intérimaire de *Composants* connaît aussi la colère, mais là encore, elle est impuissante : s'insurger ouvertement conduirait à être rayé des listes de l'agence d'intérim<sup>1090</sup>. Dans *CV roman*, l'un des salariés de l'agence privée de reclassement des salariés ne réagit pas par la colère mais par le malaise : devant « l'autre » effaré, il manque de perdre connaissance, c'est sa façon de se montrer incapable d'accepter les objectifs de rendement qui lui ont été fixés. Mais le malaise, pas plus que la colère, ne résolvent

---

<sup>1086</sup> Benoît Denis, *Littérature et engagement. De Pascal à Sartre, op. cit.*, pp. 59-60. Benoît Denis remarque que tout en manifestant explicitement l'intention d'écrire pour le prolétariat, les métaphores utilisées par Sartre pour réfléchir à son rapport avec ce lectorat si difficile à conquérir indiquent plutôt l'intention de « parler à la place de ».

<sup>1087</sup> *L*, p. 299

<sup>1088</sup> Il est vrai que cela revenait à souhaiter que les mineurs soient eux-mêmes assommés à coups de barre de fer, forme de justice primitive.

<sup>1089</sup> *C*, p. 144

<sup>1090</sup> *Co*, p. 154

quoi que ce soit. De plus, c'est une colère de personnage, et non de narrateur, sauf dans *Central*, où cependant l'ambiguïté que fait planer l'absence de sujet explicite interdit d'assimiler auteur et énonciateur. La colère ou le malaise font partie du monde, et représentées en tant que telles, parmi les réactions émotionnelles possibles, mais ne renvoient pas à une prise de position auctoriale. Les échappées coléreuses chez Emmanuel Carrère sont encore plus rares et font place plutôt aux interrogations éthiques, souvent motivées par le malaise et l'intuition que l'auteur n'a pas choisi la bonne place. Il arrive que l'ironie émerge pour désigner des « humanistes » comme Bob Denard, Jirinovski ou Jean-Marie Le Pen. Le comportement sans scrupules des sociétés de crédit, finement démonté dans *D'autres vies que la mienne*, ne fait pas l'objet d'une diatribe : la condamnation est le rôle des juges. Par contre, l'écrivain interroge plus d'une fois ses entreprises sur le plan éthique : lors du procès de Jean-Claude Romand, le malaise dû à l'ambiguïté de sa position de journaliste est explicite. Le soupçon d'injustice se traduit chez lui par le malaise : malaise devant certains choix d'Édouard Limonov, devant Jean-Claude Romand, avec l'inquiétude d'être polarisé par une figure d'assassin, qui pourrait être une face sombre de lui-même, un « Adversaire ». *Limonov* peut être lu presque tout entier comme une justification du choix du héros comme motif d'enquête, tant le comportement du héros pose problème. L'exigence de justesse et d'éthique se formule exclusivement à l'égard du narrateur lui-même, qui se présente seulement comme un chercheur de sens, et se laisse guider par les affects, dont la colère, quand elle se présente comme une réaction intime qui ne se résout évidemment pas en mot d'ordre formulé contre autrui : même contre les mineurs de Bucarest, le vœu de vengeance est qualifié d'« impie ». Prêter attention à l'affect, ou au geste insensé, de la même façon qu'au départ les narrateurs ont prêté attention au malaise ou à l'angoisse en eux, est une manière non idéologique de débusquer ce qui pose problème : c'est non pas l'esprit avec ses constructions mentales qui parle, mais le corps, ou l'émotion non verbalisée, c'est-à-dire du « bruit », en termes communicationnels<sup>1091</sup>, que l'auteur va s'attacher à formuler en problème acceptable.

Cependant, deux cas souffrent l'exception. Chez un auteur comme Jean Rolin, le blâme est plus fréquent, mais ces colères, si elles libèrent de l'affect, n'ont pas davantage d'efficacité et pourraient dessiner un *ethos* réactionnaire, replié sur ses ressentiments, même si elles apparaissent éthiquement justes, notamment quand le narrateur est confronté aux discours malhonnêtes que génère régulièrement la « communication ». Dans *Zones* et *La Clôture*, il s'emporte régulièrement devant des messages qui masquent les inégalités ou les injustices que le discours de la gauche

---

<sup>1091</sup> Le sens pourrait être aussi politique. Jacques Rancière, dans *La mésentente* (Paris, Galilée, coll. La Philosophie en effet, 1995, 187 p. ), rappelle que la colère et la frustration des « sans-part » est d'abord, aux oreilles de ceux qui ont part à la politique, un « bruit », dont, par leurs revendications répétées, les sans-part vont imposer le lexique et la syntaxe, jusqu'à rendre intelligibles leurs volontés. Jacques Rancière, à ce sujet, souligne l'importance du « différend », en s'appuyant sur l'analyse de Jean-François Lyotard (*Le Différend*, Paris, Editions de Minuit, coll. Critique, 1983, 279 p.).

militante, avec toutes ses erreurs et ses excès de ferveur, visait malgré tout à dévoiler. Les cibles de Jean Rolin sont ceux qui ont le monopole de l'usage des mots et des slogans, et en usent pour influencer les autres : les publicitaires, les hommes politiques qui les emploient, les pouvoirs publics qui tentent de valoriser une action à l'efficacité plus que douteuse, parfois au mépris de la réalité évidente. En ce sens, ses colères rejoignent celles de Thierry Beinstingel. Il vise également les journalistes qui font mal leur travail parce qu'ils défendent tant les minorités qu'ils en viennent à nier les violences dont certains de leurs représentants se rendent coupables. Cela se traduit par une écriture pamphlétaire, où se déploie alors un discours sans concession devant les traces ou les manifestations de la parole officielle, ou les vices que l'obsession de la communication imprime à la langue. La Fête de la musique apparaît comme une malédiction concentrant tous les maux de la politique contemporaine :

C'est aujourd'hui le jour de la Fête de la Musique (Seigneur, protégez-nous de la Fête de la Musique, protégez-nous de Jack Lang – Qu'on ne le revoie plus –, protégez-nous des commémorations, des bicentennaires et des cinquantiennaires, protégez-nous de tout ce que l'État organise pour notre édification).<sup>1092</sup>

Le Téléthon fait l'objet de la même colère, comme une affiche au profit de l'enfance malheureuse dans le monde, qui a le malheur de proclamer « Leila 100 F plus loin » : les opérations « bonne conscience » déclenchent une verve polémique, sans doute parce que de telles opérations de collecte de fonds renvoient aux injustices fondamentales auxquelles la société a renoncé à apporter une correction. Ce sont donc malgré tout aux abandons politiques de fond que l'ancien militant s'en prend. La colère éclate encore devant l'inanité des campagnes anti-drogue, dont l'une à travers un flipper, qui affiche comme message « Dites non à la drogue ». « Pense-t-on sérieusement qu'une seule personne sera détournée de la drogue, ou prévenue de s'y adonner, par l'apparition intermittente de ce slogan sur un écran de flipper ? Non. Alors pourquoi le fait-on ?<sup>1093</sup> » fulmine l'écrivain en colère. Mais ce n'est encore rien à côté du slogan « Giga la vie<sup>1094</sup> », où l'écrivain pourfend aussi bien les stéréotypes sur les jeunes, la prétention des politiques, et ironise aussi sur les « grands moralistes contemporains, parmi lesquels Charles Pasqua, Philippe Douste-Blazy et le comique Smaïn », cités à l'appui de cette campagne, qualifiée de « foirade ». Le monde politique est encore fustigé pour oser parler de « l'unité des Français, à l'image de ce qui s'est passé dans la Résistance », propos qualifiés de « conneries ». Enfin, *Libération* s'attire de violentes critiques pour sa façon de rendre compte d'un fait divers où des « jeunes » sont quasi disculpés pour un vol à main armée. Ce sont ces vitupérations, qui dénoncent le dévoiement des idéaux de 68, qui pourraient créer à l'écrivain un *ethos* réactionnaire, alors que ce qui motive sa colère serait plutôt une forme d'aveuglement volontaire devant des formes de

---

<sup>1092</sup> Z, p. 76.

<sup>1093</sup> Z, p. 41

<sup>1094</sup> Z, p. 115-116

violence que journalistes et politiques rechignent à identifier. Un peu comme Flaubert, l'écrivain sème çà et là des entrées pour un nouveau dictionnaire des idées reçues. À travers *Libération*, c'est une gauche qui défend mécaniquement des minorités, quels que soient les agissements de certains de leurs représentants, que s'en prend le narrateur. À l'inverse, l'éloge de deux lesbiennes colleuses d'affiches s'explique parce que le geste des deux jeunes femmes s'accompagne d'une réelle prise de risque.

Si les colères rappelées ci-dessus sont brèves, les deux plasticiennes responsables d'une fresque intitulée « Le métissage en France à travers l'espace et le temps » font l'objet d'un blâme aussi virulent qu'argumenté : pour l'écrivain, ce parti pris du « métissage » n'est « que le reflet inversé de l'obsession de la pureté de la race<sup>1095</sup> ». De plus, il note que la fresque induit un rapport particulièrement coupable à l'histoire nationale, réduite à des invasions et des massacres. L'épopée napoléonienne en particulier est présentée comme une entreprise de colonisation et de brutalisation des peuples. L'auteur, contrairement aux autres occurrences, prend le temps de démonter l'impensé à l'œuvre derrière cette initiative prétendument éducative.

Mais cet engagement argumenté et relativement didactique, particulièrement développé au sujet des plasticiennes où l'écrivain apparaît soucieux de motiver sa colère, demeure unique dans notre corpus. Il repose sur une vision peut-être dépassée où l'intellectuel se conçoit comme celui qui peut expliquer la réalité des choses à un public de responsables politiques ou de lecteurs, et comment il convient d'appréhender la réalité. Cette tentation de corriger le jugement et ce réflexe polémique et explicatif iront en s'atténuant chez Jean Rolin au fil des œuvres, au profit de l'ironie, comme si la volonté d'expliquer et de convaincre s'amointrissait, illustrant ainsi une déprise ou un renoncement à faire autorité, tout en continuant à attirer l'attention sur ce qui, du monde naturel et social, échappe au perçu.

Une autre exception peut être signalée à l'option généralement prise de la suspension du jugement. Les phénomènes bruyants d'indignation de masse font partie des dysfonctionnements contemporains, et les réseaux sociaux les rendent encore plus perceptibles. Les narrateurs sont fréquemment les témoins parfois atterrés des emballements des autres, et en mesurent le potentiel destructeur. Un phénomène de foule enragée apparaît là, selon le modèle identifié par Freud dans *Psychologie des foules*<sup>1096</sup>, mais observable dans l'univers immatériel du numérique. Quand l'indignation s'exprime, c'est avec une violence inquiétante, comme le relève le narrateur du *Ravissement de Britney Spears*, quand des internautes souhaitent la mise à mort du pompier qui a massacré un chiot : le juge reçoit alors plus de courriers lui demandant la condamnation à mort du tueur du chiot que pour un assassinat d'enfant. Lindsay Lohan est attaquée non seulement sur les

---

<sup>1095</sup> LC, p. 157-158.

<sup>1096</sup> Sigmund Freud, *Psychologie des foules et analyse du moi*, op. cit.

réseaux sociaux mais aussi physiquement, au moment de sa convocation chez le juge. La « chasse » qui la concerne est une chasse haineuse, et il lui faut un protecteur, en la personne de Sheeraz Hasan. Le narrateur, qui se fait voyeur, depuis le Haut Badakhchan, où il est relégué en compagnie de l'inquiétant Shotemur, fait d'ailleurs part, sur le mode de la dérision, de ses compulsions protectrices comme ce dernier : « pauvre Lindsay ; Pauvre Lindsay ! » se plaignent-ils, sans lui être évidemment d'aucun secours. Dans *La Clôture*, l'indignation et l'émotion qui sont suscités par l'assassinat de la prostituée bulgare sont annulées par l'indifférence générale lorsqu'une deuxième fille est tuée sans que cela suscite le moindre encart dans un quotidien. L'indignation est irrationnelle, capricieuse et sans efficacité. Chez Emmanuel Carrère, même méfiance vis-à-vis des engagements proclamés : les partisans des Serbes ou des Croates, au début du conflit de l'ex-Yougoslavie, dans *Limonov*, le laissent perplexe : leur enthousiasme même constitue un signal d'alerte. Thierry Beinstingel, dans *CV roman*, relève aussi ces messages qui circulent sur internet, hostiles aux jeunes, aux chômeurs, aux assistés.

#### **3.1.2.4. Les minuscules : une juridiction spéciale**

Comme en réaction à ces vagues d'indignations où le sens moral se caricature en son envers haineux, les narrateurs semblent accentuer, s'il est possible, la suspension de jugement dès lors qu'il s'agit de « minuscules ». Nous avons vu qu'Emmanuel Carrère condamnait à son tribunal romanesque, à la suite des juges de Vienne, les sociétés de crédit en raison de l'asymétrie de pouvoir entre elles et leurs victimes. De même, la colère de Jean Rolin se concentre sur ceux qui maîtrisent la communication et la culture. Mais la propension à blâmer des narrateurs, en leur nom propre ou à travers la personne des juges, se suspend dès lors qu'elle examine le cas des plus démunis de la société. Tout se passe comme s'ils ne relevaient pas de la même juridiction. Les acolytes de Gérard Cerbère, qui ne sont crédités d'aucun pouvoir, ni culturel, ni politique, sont abordés avec mansuétude : les propos peu amènes de Gérard Cerbère vis à vis des prostituées sont relevés, mais leur acrimonie est resituée dans son contexte, expliquée, en quelque sorte. L'un des familiers du pilier s'est rendu coupable de pédophilie ; mais dans la mesure où ce crime est amplement pourfendu dans les médias et « l'opinion », l'écrivain ne l'amplifie pas lui-même. Il le mentionne clairement, tout en précisant que la personne du dénommé Jean ne se limite pas à cette perversion sexuelle pour laquelle il a fait de la prison. De façon générale, les parcours et actions des « minuscules » doivent être jugés avec prudence, dans ces trajectoires difficiles à retracer de façon complète. Les mensonges de Miloud, dans *Terminal Frigo*, ou ses incohérences, sont prises en compte avec la même suspension de jugement. Thierry Beinstingel procède de même dans *Faux nègres* par exemple, se contentant de relever, à travers le personnage de reporter inexpérimenté de Pierre, des modes de vie, chez les habitants d' « ici » dont une bonne partie vote pour l'extrême droite. Comme chez Jean Rolin, les journalistes enfermés dans leurs habitudes

perceptives ont tôt fait de réduire les habitants d'« ici » à des frontistes, ce que le romancier refuse de faire. Les incendiaires de *CV roman* sont traités de même, leur action prenant elle aussi son sens dans un contexte parfaitement asymétrique d'impuissance face aux licenciements à venir. Inversement, l'éloge ne leur est pas épargné. Le grand dégingandé et son opiniâtreté à changer de travail dans *CV roman*, Mme Simone, la tenancière de la brasserie du quartier des Neiges, dans *Terminal Frigo* de Jean Rolin, ou le passager du métro qui ne se laisse pas marcher sur les pieds dans *Zones* sont l'objet d'éloges marqués, car leur action positive se trouve décuplée du fait de leur peu de pouvoir. Par cette abstention dans la condamnation de gens à qui la hiérarchie sociale a déjà en quelque sorte déjà fait payer leur dette, les narrateurs n'ajoutent pas leur sévérité d'intellectuels disposant du prestige que confère malgré tout, dans l'imaginaire, le statut d'écrivain. À leur manière, ils appliquent un principe de justice qu'Emmanuel Carrère rappelle dans *D'autres vies que la mienne* :

Soyez partiaux. Pour maintenir la balance entre le fort et le faible, entre le riche et le pauvre qui ne pèsent pas le même poids, faites-la pencher plus fort d'un côté.<sup>1097</sup>

Il s'agit d'un extrait, que cite l'écrivain, de « la harangue de Baudot », très controversée à l'École Nationale de Magistrature, on l'imagine. Sans doute ce principe est-il appliqué avec parcimonie par les juges. En revanche, dans la sphère littéraire composée par Thierry Beinstingel, Jean Rolin et Emmanuel Carrère, ce rééquilibrage est permanent. Il n'est que de songer à l'indulgence d'Emmanuel Carrère pour les *nasbols* déshérités, à celle de Beinstingel pour les habitants d'« ici », celle de Rolin pour la société du pilier dans *La Clôture*. Ainsi s'exerce, à l'intérieur de la pratique littéraire, une certaine idée de la justice : sévérité pour les puissants, prudence pour les faibles.

On peut donc constater un dosage très réfléchi de l'éloge et du blâme. De façon générale, aucun narrateur ne se place du côté de la *doxa*, que ce soit celle que crée une axiologie commune avec le lecteur, ce qui rend inutile de déployer un argumentaire déjà partagé, qu'elle soit celle de la loi, qui joue son rôle, ou de l'opinion commune, dans la presse que Jean Rolin qualifie volontiers de « bien-pensante », ou dans les réseaux sociaux à l'énergie incontrôlable. À ceux qui ont moins de pouvoir est réservé un examen attentif, éventuellement critique, mais ne redoublant jamais ce qui a été déjà jugé. Cette abstention juridique signale l'intention de demeurer en marge de la cette *doxa* parfois si expéditive. Il s'agit bien d'un renoncement à faire autorité, mais non à se situer dans un espace moral, dans un contexte complexe où il est difficile d'identifier un fautif ou un responsable. Ce renoncement à faire autorité est un renoncement à l'autorité surplombante : nulle intention de dire au lecteur comment lire, par des interventions pathétiques encombrantes et très encadrantes. Il ne s'agit pas pour autant de renoncer à dire, mais de déclarer par ce silence que

---

<sup>1097</sup> *AVM*, p. 199



ce n'est pas là que doit avoir lieu la reprise d'autorité. En revanche, a lieu un intense partage de perplexité ou de pensée, le lecteur étant chargé d'achever, s'il le peut ou le souhaite, l'incomplétude axiologique du récit.

### Conclusion

L'implication se définit donc par la réponse littéraire au choc que cause l'aspect décevant d'un monde déséquilibré, où d'évidence certains ont moins de part que d'autres. Le texte se fait symptomatique d'un renoncement à énoncer une critique qui ferait référence, mais non d'un renoncement à exercer une forme de jugement et de justice, sans pour autant pratiquer l'autorité. L'enquête est implicitement conduite selon un ordre de valeurs qui commande la façon dont l'attention de l'observateur se focalise. Cet ordre n'est pas revendiqué, ni explicité, mais apparaît au fur et à mesure que le réel le met en cause : il régit donc la conduite et la composition des récits. Ainsi se compose au fil de l'enquête une modalité d'implication, à travers des narrateurs attentifs, soucieux, critiques éventuellement, mais sans déploration ni surtout dénonciations inutiles. Par contre, tout ce qui pourrait relever du non-perçu est relevé avec soin, dans un effort régulier de reprise de la synthèse perceptive. Pour reprendre les termes de Jacques Rancière, ces enquêtes, fascinées par le réel, « se constituent comme une certaine symptomatologie et opposent cette symptomatologie aux cris et aux fictions de la scène publique<sup>1098</sup> ». En ce sens, un travail de « partage du sensible » continue avec ces récits, qui contribuent sans nul doute, à faire entendre « la part des sans-part », d'abord, et ensuite à compléter et nuancer notre regard sur le monde, pour faire entendre ce qui, avant d'être langage, est d'abord perçu comme « bruit<sup>1099</sup> ». À un monde « idiot », les auteurs impliqués superposent leur enquête discriminante.

---

<sup>1098</sup> Jacques Rancière, *Partage du sensible, esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000. La phrase exacte est : « C'est la littérature elle-même qui se constitue comme une certaine symptomatologie et oppose cette symptomatologie aux cris et aux fictions de la scène publique », p. 51.

<sup>1099</sup> Dans *La méésentente*, Jacques Rancière appelle « bruit » les expressions sommaires de plaisir ou de douleur que manifestent, selon Aristote, les animaux et à quoi se réduit l'expression de ceux qui ne maîtrisent pas le *logos*. C'est par le différend, le conflit, que ces « sans-part », et ces « sans voix », doivent imposer que l'ensemble des acteurs politiques accepte de les entendre. Jacques Rancière, *La méésentente, politique et philosophie*. Paris, éditions Galilée, coll. *La philosophie en effet*, 1995.

## 3.2. Reprises d'autorité

Cependant, les récits du motif improbable militent à leur manière pour, du sein de ce présent sans progrès, inventer ou figurer des modes d'être et d'écrire où la volonté de faire s'impose en contre-modèle à la décomposition ambiante. C'est pourquoi nous parlons de reprise d'autorité, en ce sens où il s'agit de réaffirmer la liberté d'inventer, dans leur propre vie pour les personnages fictifs ou réels, dans la narration en ce qui concerne les auteurs : *happy ends* en dépit de la vraisemblance, parenthèses comiques, inventions délibérées ignorant la probabilité, uchronies fantaisistes sont les principales manifestations de cette reprise, qui consiste pour l'essentiel à imposer une version du monde qui inspire de l'espoir contre le pessimisme qui accompagne l'observation du réel. Cette reprise s'opère donc essentiellement contre les limites imposées au possible, de la même façon qu'Emmanuel Bouju montrait comment l'élaboration fictionnelle à partir de l'archive oppose à l'univocité du récit historiographique une capacité d'envisager les différentes versions possibles d'un récit disparu<sup>1100</sup>. En fait, dans nos récits, deux régimes cohabitent : celui de l'observation qui accepte son allégeance aux choses vues et observées tous les jours, et celui de la fiction qui réclame le droit d'y inscrire des enchaînements d'actions possibles réécrivant le présent ou envisageant le futur, et que la vraisemblance exclut. Les deux peuvent se rencontrer, lorsque le réel propose de lui-même des scénarios singuliers, que le récit alors s'empresse d'intégrer. Faire autorité n'est donc pas prétendre à une « paternité<sup>1101</sup> » qui donnerait à l'auteur l'exclusivité du sens. Bien au contraire, comme le souligne Christine Baron<sup>1102</sup>, tous réalisent à leur manière la prise en compte de la parole de l'autre, expert ou exclu, et font de leur récit une réflexion interrogative, où ils pensent en s'appuyant sur la pensée d'autrui. L'autorité ne sera donc pas à prendre au sens de contrôle du texte produit, ni au titre de l'expertise du sujet traité.

---

<sup>1100</sup> Emmanuel Bouju, « Exercice des mémoires possibles et littérature « à-présent ». La transcription de l'histoire dans le roman contemporain », *Annales, Histoire, Sciences sociales*, vol. 2, 2010, p. 418. Emmanuel Bouju y envisage la responsabilité de l'écrivain comme prise en compte du « texte » théorique et troué qui reste des événements du passé, et que le récit littéraire s'attache à imaginer, tout en exhibant le travail de comblement, de façon à ce que l'écart soit toujours perceptible. Gisèle Sapiro utilise d'ailleurs dans *La responsabilité de l'écrivain (op. cit.)* cet article pour envisager le rôle joué par les écrivains dans la relation avec le passé, p. 718.

<sup>1101</sup> Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, Paris, éditions du Seuil, collection Points Littérature, 1973, p. 45

<sup>1102</sup> Christine Baron, « Autorité, Auctorialité, Commencement », dans Emmanuel Bouju, *L'autorité en littérature*, PUR, Collection Interférences, 2010, p. 85.

La reprise d'autorité s'accomplit bien plutôt par le choix délibéré de rompre avec les critères classiques de composition et de vraisemblance, par des expansions assumées vers l'improbable ou le hors-sujet. Si les observations mélancoliques analysées en première partie sont autant de prises en compte disciplinées des faits, au cours desquelles l'auteur se plie à la réalité autoritaire des observations, les expansions dont nous allons traiter ici se signalent par l'allégresse de l'improvisation ou communiquent au lecteur la satisfaction de porter à sa connaissance des histoires ou des situations qui ont réjoui les auteurs. C'est pourquoi ceux-ci s'autorisent des échappées qui introduisent dans le texte une rupture de registre : à la rigueur érudite des faits pourra succéder chez Emmanuel Carrère ou Jean Rolin le plaisir d'inventer dans les creux de l'Histoire, les observations prosaïques pourront chez Thierry Beinstingel évoluer en emballement burlesque ou bien des destins discrets pourront devenir des *success stories* marquées par le romanesque. Elles pourront enfin prendre l'allure d'exkursus quasi pédagogiques, où l'auteur enthousiasmé par son sujet propose au lecteur une somme des connaissances disponibles.

C'est pourquoi ces expansions ou ces échappées pourront revêtir aux yeux du lecteur les caractères d'une digression, ou du moins d'un écart, en ce sens que le sujet à traiter semble oublié au profit du présent. Il est vrai que le récit du motif improbable est dès le départ conçu comme digressif, puisque par nature, son sujet est problématique et lui échappe, l'obligeant, comme nous l'avons vu, aux chemins de traverse. Aussi progresse-t-il à l'affût des écarts possibles : les encarts encyclopédiques parce que le lecteur a irrésistiblement l'impression que le narrateur pris par son sujet a oublié son but premier, même lorsqu'il s'agit d'éclairer la situation du personnage principal, les descriptions minutieuses et les listes parce qu'elles manifestent une tension vers l'exhaustivité qui met en péril les limites du récit, les fictions substitutives parce qu'elles nécessitent un affranchissement par rapport au sérieux qui laisse supposer un changement d'intention littéraire. Toutes ces pratiques supposent un abandon de la ligne droite supposée, comme le soulignait Randa Sabry<sup>1103</sup>. Par opposition à la dérive, qui ne perd pas de vue son objet et finit par y revenir, la digression semble manifester une volonté d'affranchissement ludique. Parfois, elle se présente comme une bifurcation : le sérieux, le grave sont abandonnés pour obéir au désir, conformer l'invention à l'idéal et aller vers la fiction substitutive telle que Pascal Mougin l'identifie, c'est-à-dire comme modalité de l'implication :

Chaque récit articule pour cela deux types de matériaux, de codes et de discours *a priori* hétérogènes : d'un côté des éléments réalistes, par un ensemble d'allusions à des événements réels, à des pratiques militantes et à des théories critiques bien attestées, et de l'autre des éléments de merveilleux, un imaginaire mythique, une dimension spirituelle voire mystique ou chamanique<sup>1104</sup>.

---

<sup>1103</sup> La digression est une « fiction de l'écart », rappelle Randa Sabry, dès les premières lignes de *Stratégies discursives. Digression, transition, suspens, op. cit.*, pp. 8-9.

<sup>1104</sup> Pascal Mougin, « Le refus du monde tel qu'il est : vertus et ambivalences de quelques fictions contemporaines (Peyrebonne, Haenel, Vasset) », art. cité.

Plutôt que « des éléments de merveilleux », nous aurons des orientations burlesques, chez Thierry Beinstingel, ironiques chez Jean Rolin, ou témoignant simplement, chez Emmanuel Carrère, de la liberté retrouvée d'inventer, en opposition au caractère contraignant du réel<sup>1105</sup>. Chez ce dernier, le romanesque se substitue alors nettement au biographique et se fait « l'expression de nos espérances et de nos exigences en face de l'existence<sup>1106</sup> » pour reprendre les termes de Gilles Declercq et Michel Murat. L'implication a lieu en ceci que le récit va choisir d'inventer ce qui pourrait ou même ce qui devrait être. Le récit est alors porteur d'une préconisation, en quelque sorte. Cette bifurcation pourra aussi se traduire par l'adoption d'une façon de raconter résolument décalée par rapport à son objet : le récit de la prise de pouvoir par Vladimir Poutine dans *Limonov* relève de cette pratique, en réorientant le sérieux de la reconstitution historique vers le loufoque, ce qui est un moyen de souligner l'invraisemblable du réel et sa rencontre déflagrante avec la fiction. Alain Schaffner parlait alors de la « valeur pragmatique d'articulation entre le monde réel et celui des œuvres », de la notion de « romanesque<sup>1107</sup> ». Dans le cas de tels changements de registre, le romanesque intervient dans le réel, qui devient alors *improbable*, parce qu'il prend une tournure étonnante, et contamine à son tour le récit de réalité qui devient roman.

La digression diffère donc de la dérive par son apparente désinvolture : elle obéirait davantage au désir qu'à la nécessité de rejoindre une pensée pressentie vers laquelle le récit procède et remonte de façon vectorielle et sérieuse. Pourtant, elle est peut-être plus politique que la dérive, qui continue la tradition intériorisée de l'essai. La dérive retrouve quelque chose, mais la digression proclame une possibilité, alors même que ce qu'elle énonce est le moins vraisemblable. Elle se présente comme « la correction de ce monde-ci<sup>1108</sup> », pour reprendre la formule d'Albert Camus, mais en déplaçant son sens. Elle apparaît donc en image inversée d'un modèle qu'elle conteste, tout en en proposant la rectification.

Cette pratique digressive de correction ou rectification apparaît aussi quand un personnage montre une capacité positive de « revirement », qui, pour Alexandre Gefen, fait partie des options mises en œuvres par nombre de récits contemporains pour « réparer le monde ». Citant Jean-Pierre Martin dans son *Éloge de l'apostat*<sup>1109</sup>, il montre comment des individus revendiquent leur

---

<sup>1105</sup> Jean Rolin confiait par exemple à Myriam Boucharenc et Pierre Hyppolite que se conformer au réel a quelque chose d'un peu « paralysant ». En l'occurrence, il évoquait le passage de l'écriture contrainte d'*Un chien mort après lui* aux libertés de la fiction dans *Le Ravissement de Britney Spears*, « Questions à Jean Rolin », dans Myriam Boucharenc, *Roman et reportage : XX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles, rencontres croisées*, art. cité, p. 279

<sup>1106</sup> Gilles Declercq et Michel Murat, *Le romanesque*, *op.cit.*, p. 9.

<sup>1107</sup> Alain Schaffner, « Le romanesque : idéal du roman ? », dans Gilles Declercq et Michel Murat, *op.cit.*, p. 268.

<sup>1108</sup> Albert Camus, *L'homme révolté*, Paris, Gallimard, [1951], coll. Folio Essais, 1984 [1951], p. 328. Albert Camus envisageait comme « correction » l'achèvement de la vie en destin, plutôt que la substitution d'une fin plus satisfaisante.

<sup>1109</sup> Jean-Pierre Martin, *Éloge de l'apostat. Essai sur la vita nova*, Paris, éditions du Seuil, coll. Fiction et C<sup>ie</sup>, 2010.

« apostasie<sup>1110</sup> », et se soustraient à un modèle comportemental imposé par le groupe. Dans nos récits, liberté du personnage et liberté de l'auteur entrent en résonance, les initiatives des personnages pour se construire des îlots de reconfiguration personnelle, les initiatives des narrateurs pour imposer une version qu'ils préfèrent. C'est pourquoi le registre pourra être ludique, en manifestant le plaisir de l'affranchissement. Dans les trois œuvres, la reprise d'autorité se traduit aussi par ces zones de liberté que se bricolent et se créent les personnages, salariés qui « désertent » ou font de la poésie, migrants qui suivent leur ligne et laissent derrière eux leur misère, disciples qui découvrent leur vocation de scénariste.

---

<sup>1110</sup> Alexandre Gefen, *Réparer le monde. La littérature française face au XXI<sup>e</sup> siècle*, Paris, éditions Corti, coll. Les Essais, p. 76.

### 3.2.1. Utopies du quotidien

Il arrive que l'enquête conduise auprès de personnages œuvrant comme ils peuvent au bien commun. La rencontre produit une surprise émerveillée devant un événement marqué par la singularité<sup>1111</sup>, même si le bien exercé par ces personnages se réduit à une sphère précise, espace d'un café dans *La Clôture*, temps d'une compétition sportive dans *Zones*, chez Jean Rolin, ou encore dans un domaine d'expertise juridique étroit, dans *D'autres vies que la mienne*, chez Emmanuel Carrère : un micro monde ou une bulle utopique permet alors de se réjouir d'une amélioration minuscule mais concrète à la société des hommes. Si pour Jean Rolin et Emmanuel Carrère, c'est le plus souvent la rencontre d'une attitude altruiste qui provoque la surprise, Thierry Beinstingel représentera plutôt la capacité de résistance personnelle aux pressions de l'entreprise par l'aptitude de l'individu à se faire poète de sa propre vie et à se créer des moments d'évasion qui sont autant de poèmes intimes. Mais tous convergent sur un point : l'utopie est profondément personnelle. Elle ne perd pas complètement son sens politique, comme nous verrons avec Emmanuel Carrère, ni sa polarisation vers le bien commun. Mais la sphère d'action se réduit aux limites de l'individu, de sa famille, de ses collègues et éventuellement s'étend aux bénéficiaires de l'action. Elle repose uniquement sur la capacité de l'individu à construire dans une zone dont il a la maîtrise, sa boutique, sa cabane, son bureau, ou même simplement sa tête, un monde à son usage. Fragmentée, elle est peu visible, et ne peut se dévoiler qu'à l'aide de l'attention que l'exploration conduit à déployer envers le monde, mais elle ré-enchanté d'autant plus.

#### 3.2.1.1 Jean Rolin : havres de paix

Arrivant dans le quartier des Neiges, le narrateur de *Terminal Frigo* fait une pause à la Petite Brasserie. Cet épisode donne lieu à une transcription étonnamment détaillée : personnes en présence, patronne, clients, paroles, recettes de cuisine entièrement rapportées au discours direct, mais aussi dérive de la conversation sur la question de l'éducation des enfants. Une importance particulière est accordée à Mr Dioula, qui professe fermement ses principes éducatifs, tout autant que ses recettes. Un vieux retraité bougon et sans doute raciste tente des propos malveillants, que la patronne parvient à désamorcer. Le narrateur confesse être allé plusieurs fois observer

---

<sup>1111</sup> Nous renvoyons par ce mot vers l'étude de Fiona McIntosh, qui retient que la singularité fait mauvais ménage avec la vraisemblance. Voir Fiona McIntosh, *La Vraisemblance narrative : Walter Scott, Barbey d'Aurévilly, op. cit.*, p. 38

l'atmosphère qui règne dans cette « Petite Brasserie » et retient l'effet pacifiant de la personnalité de la patronne, Mme Simone, dont il fait ainsi l'éloge :

Grâce à elle, une controverse raciale nous a été de justesse épargnée. Plus je l'observerai – car je retournerai plusieurs fois à la Petite Brasserie –, plus je serai frappé par l'intelligence de Mme Simone, par l'indulgence et la fermeté dont elle fait preuve dans l'exercice de son sacerdoce. Tout cela sans jamais se départir de son calme, de son humour, et avec des restes d'une beauté qui dut être remarquable autrefois<sup>1112</sup>.

La satisfaction personnelle d'avoir découvert un lieu semblable se traduit par le soin de la transcription, qui inscrit dans la durée de la lecture cette scène par essence si volatile. Mme Simone n'est pas la première tenancière de café à bénéficier de ce regard bienveillant. Dans *Zones*, « Mimi » avait les mêmes qualités :

Ma ferveur démocratique est soutenue par le climat de cordialité goguenarde qui prévaut dans ce bistrot – comme dans la plupart des bistrots des derniers quartiers populaires de Paris intra-muros – entre « beaufs » et « immigrés », et porté à son comble par l'accueil chaleureux que la serveuse, une blonde douce et menue répondant au surnom de « Mimi », réserve à une manifeste tante, ...<sup>1113</sup>

*Zones* est d'ailleurs parcouru de scènes présentées comme autant de petites fenêtres ouvertes sur des mondes en paix, par exemple une « scène auditive », une leçon d'athlétisme entendue depuis le parc André Malraux dans le quartier de La Défense : le narrateur entend la professeure d'EPS énoncer les classements tout en tenant compte des observations des jeunes athlètes, et le narrateur parle alors de la « vision fugitive d'une humanité réconciliée sous l'égide de l'école publique<sup>1114</sup> ». De même, les « modérateurs ératépistes » et un « chauffeur sympa » sont l'objet d'un bref éloge, en raison de leur façon de prévenir les conflits sur un mode humoristique<sup>1115</sup>. Le plus souvent, ce sont des voix ou des présences féminines qui favorisent la cohabitation harmonieuse de différents peuples. Cela peut d'ailleurs être en partie le sens de l'émerveillement face à « l'apparition » de la femme en tchador<sup>1116</sup> au début de *Zones*, dans le cadre lumineux d'une « aurore boréale de pacotille » créé par les néons du restaurant Quick : le hamburger et le tchador renvoient autant à une figure féminine radieuse qu'au rapprochement dissonant mais apaisé entre culture américaine et islam rigoriste.

Cela ouvre sur une autre micro-utopie, dont les cafés sont souvent le lieu : on y entend alors plusieurs langues, et cet univers babélien est source pour le narrateur d'un bref émerveillement, comme pour ce café de Sarcelles, où l'on entend parler des Assyro-Chaldéens, « les derniers à parler chez eux la langue du Christ », ou encore les clients faire preuve « en dix ou douze langues », de « la même ferveur pour le tiercé ». Tout cela relève de la même « diversité

---

<sup>1112</sup> LC, p. 179

<sup>1113</sup> Z, p. 48

<sup>1114</sup> Z, p.31

<sup>1115</sup> Z, p 128

<sup>1116</sup> Z, p. 39.

ethnique véritablement fabuleuse<sup>1117</sup>». Comme pour Pierre Sansot chez « les gens de peu<sup>1118</sup>», les bistrots, en tout cas ceux des « derniers quartiers populaires de Paris intra-muros », d' « une cordialité goguenarde<sup>1119</sup>», sont pour le narrateur des lieux de réconfort. Le « seamen's club » de *Terminal Frigo* ou bien les rues de Los Angeles dans *Le Ravissement de Britney Spears* réservent les mêmes bonnes surprises. À Los Angeles, depuis la fenêtre de la chambre d'hôtel qu'il occupe, le narrateur observe que

De chacun de ces véhicules, ou de la plupart, il émanait des bribes de musique ou de bavardages radiophoniques dans toutes sortes de langue, comme une illustration sonore de cette diversité babélique qui caractérise Los Angeles<sup>1120</sup>.

Cette hétérogénéité heureuse se traduit sur le plan de l'écriture, où il semble que le narrateur, non sans rappeler l'esthétique surréaliste, se plaise à reproduire ces effets de hiatus :

Au confluent de la rue des Envierges, de la rue des Cascades, de la rue de la Mare et de la rue des Couronnes, il vient de la droite un Juif pieux, en redingote et chapeau, conduisant quatre enfants engoncés dans des habits de fête, de la gauche, un punk titubant, déjà fin saoul, et du fond de la rue des Envierges, un gamin noir pilotant, d'un habile jeu de jambes, un ballon de foot. Tous nous nous engageons, à quelques mètres d'intervalle, dans les escaliers qui mènent de la rue des Envierges à celle des Pyrénées.<sup>1121</sup>

Ces rapprochements inattendus dévoilent momentanément la possibilité d'un monde de cohabitation paisible, que l'usage du pronom « nous », reprenant les éléments hétérogènes de l'énumération et incluant le narrateur, traduit dans une syntaxe malicieuse.

### 3.2.1.2. Emmanuel Carrère : éloge des justes

Il serait possible d'aborder l'œuvre d'Emmanuel Carrère en se demandant dans quelle mesure l'écriture de l'enquête qui caractérise ses derniers écrits est inconsciemment orientée et motivée par la quête de justice. Il n'est pas peut-être pas insignifiant que l'écrivain quitte l'écriture romanesque pour investir le terrain de l'enquête avec *L'Adversaire*, texte qui se termine à ce sujet sur une aporie en raison de l'impossibilité d'investir et déchiffrer en connaissance de cause l'univers trouble de la motivation de Jean-Claude Romand. Dans *Limonov*, la question de la justice est régulièrement posée, pour évaluer le comportement du héros<sup>1122</sup>. Nous avons vu que le

---

<sup>1117</sup> Z, p. 68

<sup>1118</sup> Pierre Sansot, *Les gens de peu*, Paris, PUF, coll. Quadrige, 1991. Nous renvoyons par exemple dans le chapitre « La chaleur des milieux populaires, » les paragraphes consacrés au « bistrot », p. 96-97.

<sup>1119</sup> Z, p. 48

<sup>1120</sup> RBS, p. 63

<sup>1121</sup> Z, p. 64

<sup>1122</sup> La question se pose aussi pour Luc, avec des enjeux différents car Luc est beaucoup moins ambigu que Limonov, et les risques de se « fourvoyer » moins grands. Il n'empêche que l'écrivain préfère rapporter dans son récit l'opinion peu flatteuse dont souffre Luc, trop tiède et mesuré, « parmi les gens qui s'intéressent à ces questions », dans *Le Royaume*, p. 466. En particulier, il accorde quelques paragraphes à la version du personnage selon Pasolini dans un projet de film consacré à Paul. Toutefois, l'écrivain justifie sans difficulté ces faiblesses traditionnelles du personnage par un trait que lui-même aurait en commun avec le disciple, la capacité à entrer dans le raisonnement d'autrui. Au-delà de ces détails, on voit que l'écrivain se soucie de présenter son choix du personnage comme juste, non seulement au sens de pertinent pour l'enquête, mais juste sur le plan éthique.



jugement pouvait être sans appel. Mais il arrive aussi que l'écrivain découvre son personnage comme « un homme vraiment grand<sup>1123</sup> ». S'ouvre alors une parenthèse où l'écrivain trouve ce qu'il cherchait, une justification de son choix d'Édouard Limonov comme héros, ce qui produit un effet de légitimation de l'enquête entreprise, alors que la découverte des agissements du même à Sarajevo, s'activant puérilement derrière sa mitrailleuse dans un documentaire de la BBC, avait au contraire découragé l'écrivain. Ce moment se situe dans la partie IX, « Lefortovo, Saratov, Engels, 2001-2003 », quand le héros fait l'expérience de la prison, et les explications portant sur le comportement d'Édouard en prison se concluent ainsi :

Mais à certains moments, oui, je vois ce qu'elle [Olga Matitch, avec qui le narrateur s'entretient] veut dire, et la prison est un de ces moments. Peut-être le plus haut moment de sa vie, celui où il a été le plus près d'être ce qu'il s'est toujours, vaillamment, avec un entêtement d'enfant, efforcé d'être : un héros, un homme vraiment grand.<sup>1124</sup>

La syntaxe traduit la solennité de l'affirmation en créant un effet de retardement à l'aide d'inclusions circonstanciées. Elle est de plus placée juste avant un blanc typographique, en manière de conclusion solennelle. Le narrateur, comme nous avons pu le signaler en de pareilles occasions, était son jugement par le concours d'autrui, ici, Olga Matitch, professeure de littérature russe à l'Université de Berkeley, et même George Orwell, déjà cité dans le récit comme caution morale absolue, dans la mesure où Olga reprend l'adjectif « decent » que l'écrivain anglais privilégiait dans ses propres pratiques de l'éloge. Ce moment où le narrateur est enfin en possibilité de rendre justice par l'éloge à son héros justifie l'entreprise biographique, fait coïncider espoir et réel et procure le contentement d'avoir repéré un comportement exemplaire.

*D'autres vies que la mienne* procure aussi cette satisfaction de voir justice rendue, à l'occasion de l'aventure juridique des deux juges de Vienne. Dans cette parenthèse originale, se rencontrent à la fois le bonheur de raconter une aventure positive, et le bonheur de constater un rééquilibrage de la loi en faveur des plus démunis, donc de la justice sociale, événement rare dans un corpus où le temps n'est plus associé au progrès. Rappelons qu'il s'agit du passage où Étienne Rigal a proposé au narrateur de lui expliquer en quoi Juliette et lui « ont été de grands juges », phrase par laquelle le personnage d'Étienne Rigal s'héroïse lui-même, en toute modestie. C'est le moment du récit où nous plongeons dans le droit de la consommation et c'est l'occasion d'une double requalification. Sous l'effet de la réflexion d'Étienne confronté pour la première fois à ce domaine peu prestigieux du droit, celui-ci voit sa valeur reconsidérée : il était supposé ne concerner que des conflits sans intérêts pour personnes incapables de respecter ou comprendre les termes d'un contrat. Mais ces personnes vont elles-mêmes se trouver requalifiées : d'irresponsables, elles deviennent les victimes d'une asymétrie de pouvoir devant la loi, asymétrie

---

<sup>1123</sup> L, p. 444

<sup>1124</sup> Id.

dont abusent les sociétés de prêts à la consommation. Cette exploitation du faible par le fort va devenir emblématique d'un combat pour la justice. C'est aussi une modification du sens de la pauvreté, dont le narrateur ne signale pas le caractère politique, mais que l'on peut aisément déceler : on s'achemine vers l'idée que la pauvreté est bel et bien un résultat, plutôt qu'une fatalité ou un état dont ses victimes sont entièrement responsables. En ce sens, le combat des juges sert un progrès social, que l'écrivain formule en ces termes :

À plus long terme, l'effet de leur combat, c'est que la loi sur la forclusion a été modifiée, l'office du juge élargi, et que les dettes de dizaines de milliers de pauvres gens se retrouvent en toute légalité allégées. C'est moins spectaculaire que, disons, l'abolition de la peine de mort. C'est assez pour se dire qu'on a servi à quelque chose, et même qu'on a été de grands juges.<sup>1125</sup>

Par la comparaison avec la peine de mort, l'écrivain renoue très momentanément avec un temps où l'action politique pouvait apporter un progrès. Sans doute les deux combats n'ont-ils pas la même dimension : l'abolition de la peine de mort marque l'Histoire, mais pas la modification de la loi sur l'endettement, qui se formule en des termes techniques. Pourtant, le comportement des sociétés de prêts à la consommation, exclusivement orienté par la volonté de profit, est ici invalidé sur le plan moral, et le combat des juges permet de rééquilibrer le rapport de force. Le narrateur prend entièrement fait et cause pour l'acteur principal, Étienne, doublé de Juliette. Cela se traduit par l'intérêt manifesté pour les étapes de leur combat, que le narrateur s'attache à reproduire en lui donnant l'intensité thymique d'une intrigue romanesque. Le narrateur accompagne le juge dans sa découverte du droit de la consommation et de sa signification sociale ; ses surprises de professionnel du droit vont être captées par l'écrivain et amplifiées par la disposition littéraire. Comme il le fait habituellement, pour exposer son sujet, l'écrivain cumule les histoires : Étienne découvrant les dossiers de surendettement, le récit d'un fait divers dramatique lié au surendettement, puis les réactions législatives de Véronique Neiertz et Jean-Louis Borloo<sup>1126</sup> ; l'écrivain raconte ce qu'il voit lors d'auditions de gens très pauvres, endettés et menacés. Une axiologie très forte, dont Jean-Louis Schaeffer faisait un élément essentiel du romanesque<sup>1127</sup>, s'installe donc. L'argumentation très technique imaginée par les juges pour solliciter la Cour européenne de justice est racontée comme le bon tour que jouerait un redresseur de tort à un créancier sans scrupule. Finalement, la Cour européenne de justice donne raison aux deux juges, et ce succès ressemble à un *happy end* de film américain. En termes de tension narrative, le lecteur trouve satisfaction sur deux plans, actantiel et moral. Or, c'est le propre de la fiction que de

---

<sup>1125</sup> *AVM*, p. 262

<sup>1126</sup> *AVM*, p. 182 environ. Au sujet des lois Neiertz et Borloo, le passage peut être identifié comme un excursus explicatif, un exposé de l'histoire de ces lois ; mais l'écrivain les enchâsse dans un processus causal qui rend l'exposé narratif.

<sup>1127</sup> Alain Schaffner cite cette analyse de Jean-Marie Schaeffer, dans son article « Le romanesque mode d'emploi » dans Wolfgang Asholt et Marc Dambre, (dir.), *Un retour des normes romanesques dans la littérature française contemporaine*, Paris, PSN, 2011

proposer des compensations imaginaires à un réel décevant. Mais l'étonnant est que le scénario provient ici du réel, ce qui renforce la satisfaction éprouvée ; et paradoxalement, c'est par le recours à une métaphore cinématographique accentuant hyperboliquement le romanesque que la rencontre entre le vrai et le souhaitable se formule :

Ouf. Dans un film, une musique intensément dramatique devrait accompagner la découverte de ces lignes par l'héroïne. On verrait ses lèvres bouger à mesure qu'elle avance dans sa lecture, son visage exprimerait d'abord la perplexité, puis l'incrédulité, enfin l'émerveillement. Elle lèverait les yeux vers le héros en balbutiant quelque chose comme : mais alors... Cela veut dire ?

Contrechamp sur lui, calme, intense : tu as bien lu.

Je me moque un peu et il y a, c'est vrai, quelque chose de comique dans le contraste entre cette prose indigeste et le transport qu'elle a causé,...

Le narrateur prend donc une distance critique avec son propre récit. En fait, le plaisir de raconter ne fait qu'entrer en résonance avec le plaisir des deux juges à faire œuvre de justice. Le récit insiste sur leur euphorie :

Il – Étienne Rigal – rédige dans la fièvre et l'allégresse, il rit tout seul. Au bout de deux heures, il a fini, le jugement fait quatorze pages, ce qui est inhabituellement long. Il appelle Juliette pour le lui lire à voix haute, et elle aussi, il la fait rire. Puis c'est le tour de Florès et celui de Bernadette, complètement enrôlée dans la conjuration.

Le texte orchestre donc un triple contentement, les personnages, le narrateur, et *in fine* le lecteur. Dans notre corpus plutôt désabusé, cette parenthèse euphorique souligne *a contrario* ce que coûte en bonheur l'ensemble des renoncements répertoriés dans l'ensemble des récits.

Si Thierry Beinstingel privilégie la capacité du personnage à insérer dans sa propre vie des moments de liberté qui compensent l'asservissement au salariat, Jean Rolin et Emmanuel Carrère sont sensibles au pouvoir que conservent leurs personnages à faire du bien autour d'eux. Inscrivant ces moments de bienveillance et de progrès dans des récits de réalité, ils doublent le bonheur qu'apporte à autrui leur personnage par celui qu'exprime le narrateur qui doit retranscrire la scène. Ce bonheur est le pendant de l'abstention critique que nous observons en commençant cette étude de l'axiologie implicite à l'œuvre dans les récits : c'est une convergence entre le monde tel qu'il devrait être et tel qu'il est qui, par miracle, se présente. L'écriture est alors libérée de cette négativité dont Sartre regrettait qu'elle soit le moyen critique presque exclusif du récit ou de l'œuvre littéraire. Il ne s'agit pas non plus de s'embarquer dans les imprudences de l'utopie ou des bons sentiments puisqu'il s'agit de faits observés ou estimés vraisemblables. Aussi la satisfaction des narrateurs se fait-elle entendre, alors que la critique se réfugie plutôt dans l'abstention. Elle se fait entendre cependant voilée d'autodérision, chez Jean Rolin (« ma ferveur démocratique »), ou par les excès de l'héroïsation romanesque, chez Emmanuel Carrère, dont certains sont un peu ironiques (les juges de Vienne, dans *D'autres vies que la mienne*) et d'autres très lyriques

---

<sup>1128</sup> *AVM*, p. 251

<sup>1129</sup> *AVM*, p. 255

(Limonov en prison, dans *Limonov*<sup>1130</sup>). Cette distance qui demeure marque l'improbabilité relative de la scène pourtant avérée ou vraisemblable : son pouvoir d'émerveillement, tenu à distance, peut alors s'inscrire en se combinant avec l'observation critique.

### 3.2.1.3. Thierry Beinstingel : ouvriers poètes

Les narrateurs des romans de Thierry Beinstingel sont des artistes de l'évasion et le mot poésie y déploie tout son spectre sémantique : de la vie « poétique » indispensable compensation à la vie « prosaïque » selon Edgar Morin<sup>1131</sup>, au *poiein* aristotélicien qui renvoie à la mimésis propre au texte poétique<sup>1132</sup>. Le personnage emblématique de l'évasion est Robinson Crusoé, évasion paradoxale puisque le personnage est prisonnier de son île, tout comme le salarié est contraint de demeurer dans son entreprise. Robinson Crusoé apparaît pour la première fois dans le chapitre 9 de *Central* : en raison des réorganisations en cours dans l'entreprise, le narrateur se retrouve sans mission, désœuvré, en proie à cette forme de souffrance au travail qui provient justement de l'inaction et imagine alors un de ses collègues

... oublié par cette organisation, retrouvé des années plus tard comme un aviateur japonais sur une île du Pacifique. Un Robinson Crusoé<sup>1133</sup>.

Le personnage isolé sur son île revient lors du dépeçage des téléphones, quand le narrateur médite sur la vanité croissante de la communication : Robinson est alors gagné par la manie de la communication, et sa solitude est dénaturée par le téléphone cellulaire. Le personnage de Daniel Defoe est encore plus présent dans *Composants* : l'histoire de Robinson appartient aux rares références littéraires du personnage de l'intérimaire, et avec lui, plus que dans *Central*, l'île déserte commence à focaliser l'imaginaire. C'est d'ailleurs *Le Catalogue des pièces et composants* qui propose le point de départ de la rêverie, avec un nom de pièce particulièrement métaphorique : « réducteur Jivaro ». La pensée est immédiatement vectorisée vers l'habitat de la mystérieuse tribu du même nom, l'exotisme, l'isolement, et le « temps perdu des livres », que l'enfant comprend comme « perdu sur une île déserte, à lire indéfiniment<sup>1134</sup> ». Mais Robinson lui-même n'apparaît qu'un peu plus loin, quand l'intérimaire, à la faveur d'un rayon de soleil, éprouve lors du trajet du matin la « tentation de l'île déserte<sup>1135</sup> » ; le bruit des rails alors évoque le « frottement d'un couteau sur une pierre à aiguiser », ce qui permet d'enchaîner immédiatement sur « Pierre à fusil, mèche d'amadou, Robinson répare son fusil, assis sur un rocher au bord de l'eau...<sup>1136</sup> », vision

---

<sup>1130</sup> Le narrateur inclut cependant une sorte de formule d'excuse, comme s'il avait conscience de s'autoriser un enthousiasme risqué, et qu'il pourrait regretter par la suite : « j'ai un peu de mal à voir cette auréole nimber le visage d'Edouard quand il tire sur Sarajevo », concède le narrateur, avant de proposer, en fin de paragraphe, « un homme vraiment grand », *L*, p. 444.

<sup>1131</sup> Edgar Morin, *La Méthode*, 5. *L'humanité de l'humanité*, p. 162.

<sup>1132</sup> Aristote, *La Poétique*, trad. du grec par Michel Magnien, édition Le Livre de Poche, 1990, p. 102, 1447 b.

<sup>1133</sup> *C*, p. 126

<sup>1134</sup> *Co*, p. 101.

<sup>1135</sup> *Co*, p. 138

<sup>1136</sup> *Co*, p. 140

dont on apprend ensuite qu'il s'agit de l'illustration figurant sur un livre de classe et demeurée en mémoire. L'identification du salarié en recherche d'évasion à l'isolé de Daniel Defoe revient ensuite régulièrement, lors de l'exploration du terrain vague à l'arrière du hangar envahi d'herbes folles et d'objets dépareillés, et même dans la chambre d'hôtel réservée pour le soir où une gravure représentant un marin sur son esquif, avec en arrière-plan un rivage, renvoie à ce thème<sup>1137</sup>. Toute la journée du jeudi, l'environnement de travail semble contaminé tout entier par l'imaginaire : le bâtiment administratif devient une « capitainerie », le hangar est lui-même une « île déserte » au fond de la cour, le portail constitue les « balises d'un port<sup>1138</sup> ». L'intérimaire est lui-même un Robinson. Mais dans le court chapitre qui explore cette identification, c'est principalement le rêve d'autonomie qui est explicite : « Ordonner un monde nouveau comme Robinson.<sup>1139</sup> » Le chapitre est consacré à une pause, au milieu du hangar, au cours de laquelle le salarié est seulement centre perceptif : il médite alors le sens de sa présence au cœur de ce monde en désordre qu'il est chargé de ranger. De la simple métaphore de l'évasion, la rêverie conduit à la question de l'autonomie et de la place du salarié. Se rêver Robinson, c'est penser son autonomie, même si celle-ci se limite aux contours de l'île. La métaphore trouvera son aboutissement dans le roman hors corpus *Ils désertent*, lequel raconte en effet une véritable prise d'autonomie de « la petite sportive » qui quitte le salariat pour ouvrir une librairie. Le mythe de Robinson est en effet inséparable d'un rêve de reconstruction sociale où le salarié participe à l'ordre, au lieu de le subir.

Si c'est dans *Composants* que l'image est poussée dans ses retranchements sémantiques, presque tous les salariés de Thierry Beinstingel sont des Robinson et pratiquent l'art de l'évasion. Dans *Central*, le narrateur se laisse enfermer dans sa propre entreprise pour en explorer les locaux dans des circonstances insolites, alors qu'il n'y a personne et que l'obscurité règne :

Par exemple, cette journée où devant organiser un séminaire un samedi dans le grand navire de béton d'un bâtiment de l'entreprise, déserté pour le week-end. Ah ! Cette solitude ! Comme tout le monde, avoir rêvé être enfermé dans un supermarché la nuit, pour voir hanter seul les rayons sombres, toucher, jouer, s'approprier<sup>1140</sup>.

Dans *Composants*, le salarié se remémore, à l'occasion de la solitude dans le hangar, dans des termes très rimbaldiens<sup>1141</sup>, une « évasion » du travail à la chaîne : les gestes sont si automatisés que l'esprit peut vaquer, se souvenir, imaginer. Dans *Central*, toutes les bifurcations du monde du travail sont associées à des évasions : un simple trajet de chez soi vers l'ancien lieu de travail, raconté au chapitre 6, devient une collecte sensorielle et mémorielle qui est à elle seule une parenthèse. Le chapitre 18, consacré à l'inventaire des articles d'immobilisation, est raconté

<sup>1137</sup> Co, p. 148

<sup>1138</sup> Co, pp. 162 -163

<sup>1139</sup> Co, p. 152.

<sup>1140</sup> C. p. 195

<sup>1141</sup> Co, « La plus grande évasion eut lieu... » p. 79 et suivantes.

comme un véritable voyage dans le surréalisme involontaire de l'entreprise : c'est un « inventaire érigé à la Prévert, complet, raton-laveur compris<sup>1142</sup> », liste folle où il faut faire entrer ampoules électriques et ... satellite placé en orbite, ou encore des articles dont nul n'arrive à imaginer l'usage, « distributeur d'heures » ou « démon étravisé ». L'évasion mémorielle dans la visite mentale des petits centraux de campagne abandonnés et de leurs salariés disparus procure une échappée du même ordre. Comme l'indiquait la méditation qui accompagne l'identification à Robinson dans *Composants*, l'évasion est une indication de reprise d'autonomie, et elle participe en cela aussi de la reprise d'autorité. Digressives par rapport à la conduite du salarié au travail et par rapport à la ligne droite supposée du récit, elle illustre une esthétique et une attitude de l'affranchissement.

Artistes de l'évasion, les personnages des romans de Thierry Beinstingel sont des poètes du quotidien et les qualités sensibles du langage les mettent en transe. Ils n'écrivent pas de poèmes à proprement parler : leur créativité est une créativité de la réception, en quelque sorte, puisque c'est leur perception qui leur permet d'identifier du poétique dans l'écrit technique ou fonctionnel de l'entreprise. Leur invention poétique est une activité purement cérébrale : la perception des qualités sonores et tropiques des mots du travail met leur imagination en campagne, vers des îles désertes, des rébellions intimes ou des recherches sur les lois cachées du langage. Aussi la rencontre avec la « littérature d'entreprise » a-t-elle lieu comme un choc. Il n'est que de voir l'enthousiasme du cadre chargé de l'exercice de l'inventaire dans *Central* et de l'intérimaire de *Composants* confrontés à des signifiants inhabituels : leur imagination s'emballe. Le projet d'inventaire est ainsi annoncé :

...une chance extraordinaire, passée inaperçue sur le moment, (...). Un inventaire érigé à la Prévert, complet, raton-laveur compris, un acte littéraire pour l'Entreprise mais elle s'en défendant, se retranchant sous la froide justification de la nécessité.<sup>1143</sup>

L'enchantement viendra plus progressivement pour l'intérimaire, lecture après lecture, jusqu'au jeudi, journée où les questions de composition semblent avoir relégué au second plan les questions d'ordre – les premières dérivant des secondes, bien entendu. Pour les deux travailleurs, la mobilisation de l'imaginaire a pour préalable un écart dans l'usage de la langue accompli en toute inconscience par l'entreprise elle-même<sup>1144</sup> : la mise en catalogue ou en inventaire. L'énumération et la présentation en liste semblent les conditions pour que ces signifiants verbaux, dissociés de la prose utilitaire où leur sens s'éteint dans la globalité prosaïque du message, retrouvent leur capacité d'étonner, d'une part parce que leur sens cesse de se dissoudre sitôt le message délivré, d'autre part parce que les sonorités sont réactivées en entrant en résonance avec

<sup>1142</sup> C, p. 226 et suivantes.

<sup>1143</sup> C, p 226.

<sup>1144</sup> Dans *Central*, le narrateur oppose son propre enchantement à la réprobation de l'entreprise : « un acte littéraire pour l'Entreprise, mais elle, s'en défendant, se retranchant dans la froide justification de la nécessité ». p. 226.

les syntagmes voisins dans la liste : ces parallélismes sont efficaces, rappelle Jean-Michel Espitallier, car ils « rapprochent les uns des autres les termes qui présentent des identités formelles, suggérant de les associer<sup>1145</sup> », et cela crée un effet de scansion. L'autre condition pour que la réaction poétique ait lieu est l'effet irrésistible d'hétérogénéité de la liste, ainsi que l'effort apparent de celle-ci pour saisir une totalité. La première réaction esthétique et sensible du narrateur de *Central* est d'abord une réaction devant le « surréalisme<sup>1146</sup> » d'une liste, qui produit sur les objets le même effet que sur les mots, en les arrachant à leur contexte :

Oui, nécessaire de recenser tous les matériels, machines, bâtiments, dans chaque pièce, dans chaque lieu, partout<sup>1147</sup>.

L'entreprise impose donc une poétique dont le narrateur perçoit tout de suite le potentiel défamiliarisant. Aussi son écriture même prend-elle, par mimétisme, le caractère de la liste :

...la formidable aventure de faire trente kilomètres dans un espace immense peuplé d'air, de champs, d'arbres, de routes, de villages, de tracteurs, chercher la maison des télécommunications, s'y réduire, entrer dans la pièce, s'y rendre minuscule, y inscrire sur une fiche le poste téléphonique mural gris ou le lavabo ébréché, cuvette entartrée, comme observé au microscope.

L'énumération comporte, on le voit, plusieurs niveaux, chaque élément de l'énumération pouvant donner lieu lui-même à un recensement de ses parties, jusqu'à un relevé lilliputien qui met au défi la capacité de recension du langage et donne une idée d'infini :

Le casier à cinq clapets gris, porte étiquette rectangulaire en fer biseauté, ouvert sur un côté pour y faire glisser le papier<sup>1148</sup> ...

Par cette opération d'inventaire, tout objet dispose de son équivalent verbal et l'inventaire se présente comme une machine à créer des « chocs de mots » :

Code XC06, libellé « Œuvre d'art et pièce de musée », identifiant technique « N° de série, N° de tatouage ou N° de code barre, exemple d'articles d'immobilisation ou éléments constitutifs de lots ou commentaires « Œuvres d'art, pièce de musée et assimilé non amortissable<sup>1149</sup> ».

L'objet devient le point de départ d'une poétique imprévue, et le narrateur tente d'imaginer l'objet ainsi désigné : un tableau de Monet ? On voit par là l'espace de liberté ainsi créé : ces messages verbaux, qui n'ont de sens que pour ceux qui les créent, ne parviennent pas à communiquer avec les usagers et limitent de ce fait l'autorité de l'émetteur. *Le Dictionnaire des catégories d'articles d'immobilisation* produit le principal emballage poétique en accumulant ces « poèmes », qui se présentent ici comme des constructions verbales réactivant la puissance suggestive des mots :

---

<sup>1145</sup> Jean-Michel Espitallier, *Caisse à outils. Un panorama de la poésie française aujourd'hui*, Paris, Pocket, coll. Nouvelles Voix, 2006, p 163-164

<sup>1146</sup> C, p. 232

<sup>1147</sup> C, p. 226

<sup>1148</sup> C, p. 229

<sup>1149</sup> C, p. 231

une liste surréaliste d'objets de toute sorte, parfois se laissant porter uniquement par la musique de leur libellé, des transports d'esprit, des trains de rêves à prendre en route en sautant sur les marche-pieds ; adaptateur main-libre, agrafeuse, analyseur de signatures, appareil photographique, ...<sup>1150</sup>

Dans *Composants*, *Le Catalogue des pièces et composants* a exactement la même vertu, mais encore plus accentuée du fait du caractère technique qui conduit à énoncer des syntagmes hermétiques. Dans les deux œuvres, le flou du signifié semble autoriser tous les arpentages sémantiques. Dans *Central*, le vide référentiel est comblé par les dévoiements que rendent possible les associations d'idées permises par les signifiants :

...l'aguichante Entraîneuse de courrier, copine avec l'effacée Tireuse de plans (sur la comète), ignorant superbement à la cantine son collègue l'Ausculteur pénétromètre au regard lubrique, toujours accompagné du Distributeur d'heures, petit chef austère à la moustache grise...<sup>1151</sup>

Dans *Composants*, c'est selon la même logique que des signifiants obscurs comme « vis-mère de rattrapage de jeu puissante<sup>1152</sup> », « pignons arbrés droits, acier 34C10<sup>1153</sup> » ou des « têtes fraisées<sup>1154</sup> » suscitent des images cocasses ou perplexes, que le texte ne développe pas forcément, relevant seulement les dénominations étonnantes : des mots de la langue maternelle commune, arbre, mère, fraise, entrent dans le nom donné aux outils et un psychanalyste ferait ses délices de « vis-mère à rattrapage de jeu puissante ». L'entreprise révèle une capacité créatrice sans limite : qu'est-ce qu'une clarinette osiscope, un démon étravisé, un dianalogue, un dimétréméghomètre, un impulsographe, un vobuloscope<sup>1155</sup>? Une combinaison inédite de radicaux et de suffixes démultiplie la création verbale. Dans *Composants*, même jeu, mais avec la permutation des adjectifs ou des compléments :

...écrous six pans, écrous à oreilles plates, écrous à oreilles frappées, écrous à oreilles rondes, écrous indésserables, écrous borgnes, écrous binx, écrous rigides, acier, inox, acier et inox, acier et Nylon...<sup>1156</sup>

Enfin, le réel lui-même se joint aux capacités de la langue pour étendre encore le domaine de l'improbable : tous les objets rencontrés lors des déplacements ne peuvent être répertoriés, comme cette parabole juchée à une hauteur que l'imprimé ne prévoit pas, ou ce satellite sur lequel on ne peut coller l'étiquette « déjà recensé ». Ou alors, d'autres provoquent un effet d'étrangeté du fait de leur peu de rapport avec le métier de l'entreprise : avion Fokker, Montgolfière, kayak. L'entreprise elle-même paraît déborder ses organisateurs. Il est d'ailleurs symbolique que cette activité d'inventaire renvoie dans l'esprit du narrateur à deux « répertoires » célèbres dans la

---

<sup>1150</sup> *Ibid.*

<sup>1151</sup> *Ibid.*

<sup>1152</sup> *Co*, p. 66

<sup>1153</sup> *Co*, p. 42

<sup>1154</sup> *Co*, p. 120. « Fraisé » renvoie évidemment au travail de l'ouvrier-fraiseur. Mais le fait d'employer le participe passé suffit à défamiliariser le texte pour le lecteur qui n'est pas un familier des outils.

<sup>1155</sup> *C*, p. 223.

<sup>1156</sup> *Co*, p. 120



littérature française, « Inventaire », de Prévert, mais aussi *L'Encyclopédie* de d'Alembert et Diderot<sup>1157</sup>: l'effort de totalisation aboutit à un débordement surréaliste. Confronter la notion de littérature à l'entreprise et les usages qu'elle fait du langage débouche donc sur une expérience de stupeur poétique, au sens où l'entend Michael Edwards : l'improbabilité de l'énumération obtenue, avec ses rapprochements sémantiques et sonores étonnants, renvoie à un sens qui est à la fois manifesté et perdu mais excite d'autant plus la quête vers une totalité impossible à saisir<sup>1158</sup>.

Il reste à préciser que si nous avons affaire essentiellement à une poétique de la réception, l'effort poétique ne se limite pourtant pas à cette réaction stupéfaite et enchantée. L'écriture de l'entreprise donne des idées au narrateur de *Central*, produire lui-même les équivalents verbaux d'une autre richesse de l'entreprise, les salariés :

Avoir rêvé devant un immense trombinoscope de cent cinquante mille photos, intégré et mêlé aux objets familiers, avoir eu envie d'une prose sans image, donnant à la page 20.223 : « Bureau 441, bâtiment L52 : un poster "Paysage de montagne", sur le mur face à la porte (papier peint uni et gris, placage de la porte en beige), une agrafeuse jaune et un éphéméride en plastique transparent sur un bureau, quatre stylos et un sous-main, imitation cuir, une chaise, (à cinq roulettes, dessus tissu rouge, motif chiné), sur la chaise une employée, quarante-cinq ans, cheveux mi-longs, blonds...<sup>1159</sup>

L'inventaire qu'il contribue à produire est pour lui un inventaire poétique. Mais surtout, il faut renvoyer ici à *Central* lu comme le récit de la naissance d'un écrivain. Dans *Composants*, l'intérimaire ne devient ni poète, ni écrivain, mais approche de très près les problèmes de l'écriture poétique. Le radical de *Composants* renvoie à la composition. L'une des expressions citées est d'ailleurs signalée comme un alexandrin : « amortisseur de choc, rotatif, en acier<sup>1160</sup> ». La composition renvoie aussi, nous l'avons vu, à la « machine complète » que l'on pourrait réaliser avec tous ces composants, pièces et outils, si l'on en connaissait l'usage, mais aussi leurs équivalents verbaux listés dans le catalogue. Mais avant même l'idée de machine complète, se pose la question de l'ordre : c'est la question qui crée le blocage. Dans quel ordre ranger ? C'est l'objet de la méditation du chapitre 16, « Jeudi soir ». Mais l'ordre renvoie à la beauté, à

---

<sup>1157</sup> C, p. 231

<sup>1158</sup> Michael Edwards, *De l'émerveillement*, op. cit. L'émerveillement concerne la poésie à plus d'un titre : l'émerveillement se produit par exemple devant un texte poétique. Michael Edwards renvoie à l'émerveillement de Longin devant un poème de Sappho p. 144, mais c'est devant un texte produit par l'entreprise que s'ébahit le narrateur. Cela est aussi un aspect de l'émerveillement : il survient lors de la rencontre avec ce que l'on n'attendait pas, avec l'improbable, et d'autant plus que la rencontre entre le littéraire et la comptabilité ouvre sur la nature de l'une et l'autre des questions inédites. Momentanément, on est donc devant l'impensable : c'est aussi l'effet produit par l'émerveillement au sens de stupeur : comme Marie-Hélène Boblet dans son essai *Terres promises*, dont le sous titre, *Émerveillement et récit au XX<sup>e</sup> siècle*. Alain-Fournier, Breton, Gracq, Germain, comprend aussi ce mot, Michaël Edwards prend le *Théétète* de Platon comme point de départ de sa réflexion dans son premier chapitre, « La thaumasia ». Enfin, le propre du poète est précisément d'être frappé par ces anomalies créatrices, p. 75, comme Breton pouvait le théoriser dans *L'Amour fou*, en parlant par exemple « du sentiment poignant de la chose révélée », face à la « trouvaille », avant de préciser que « la vie quotidienne abonde, du reste, en menues découvertes de cette sorte ». André Breton, *L'Amour fou, Œuvres complètes*, tome II, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, p. 682.

<sup>1159</sup> C, p. 227

<sup>1160</sup> Co, p. 190

l'esthétique poétique qui provient de l'ordre des mots, lequel renvoie à la façon dont le poème organise en lui-même la circulation du sens. Or, la beauté, celle de la beauté mystérieuse tant des photographies du catalogue que des noms aux signifiés étranges, est aussi une question qui s'empare de l'esprit de l'intérimaire, comme nous l'avons rappelé plus haut<sup>1161</sup>. Ce saisissement conduit à entrer dans cette quête de perfection que le catalogue, images et noms, fait miroiter. Deux perfections se confondent : celle de la pièce elle-même, son ingéniosité technique reflétée par la beauté de l'image, celle des mots choisis pour la désigner, « comme un horticulteur nomme une nouvelle rose<sup>1162</sup> ». Les références poétiques se précisent : « Mignonne, allons voir si la rose... » et « Il a deux trous rouges au côté droit » sont rapprochés de « tête de bielle cassée » et la poésie devient « Ordonnement du monde d'une évidente simplicité<sup>1163</sup> ». C'est ainsi que tout en se laissant porter par les permutations de sens que permettent certains radicaux, mais aussi les rythmes poétiques contenus dans les noms de pièce, l'intérimaire réfléchit à un classement qui prendrait en compte la beauté des mots<sup>1164</sup>, laquelle renvoie elle-même au secret d'un monde complètement équilibré, l'ordre des mots résolvant les fractures de l'ordre social et rendant accessible la beauté technique, pour le moment hors de portée derrière des expressions hermétiques. À travers cette méditation désordonnée, avec un matériau réduit à quelques souvenirs scolaires et des images de catalogue, l'intérimaire retrouve pourtant quelques interrogations fondamentales sur la nature de la poésie et le sens de l'activité poétique. Par sa perfection interne, quasi organique, que traduisent en particulier les renvois sonores et le rythme qu'elle secrète, elle dévoile comme un arrière-monde lumineux de sens vers lequel tendent alors les efforts du poète improvisé. Parce qu'elle se manifeste par des permutations de mots et des combinaisons renouvelées, elle révèle sa force d'acte verbal, et sa capacité à produire de nouvelles réalités sensibles, « une sorte d'inventaires des possibles<sup>1165</sup> », conclut l'intérimaire. Elle montre aussi qu'elle est partout : il est impossible à tout ordre, entreprise ou administration, de museler le pouvoir des mots. C'est l'entreprise elle-même qui a écrit ce « poème épique » de la technologie qu'est le Catalogue. Elle est enfin vécue comme une apparition qui pour improbable qu'elle soit, motive puissamment le sens du travail de cette vie en miettes. « Elle dote d'authenticité notre séjour », proposait Mallarmé à des journalistes venus lui demander sa définition de la poésie<sup>1166</sup>. Il est certain que la vibration esthétique éprouvée par l'intérimaire le met en contact avec ce qu'Edgar Morin appellerait le caractère poétique de la vie, état qui nous permet, dit-il, de

<sup>1161</sup> Voir section 2.2.1.1.2, *Composants*, p. 237.

<sup>1162</sup> *Co*, p. 186.

<sup>1163</sup> *Co*, p. 187 et 188.

<sup>1164</sup> *Co*, « Pourquoi ne pas ranger selon la beauté des mots ? Leur dose de mystère ? », p. 188

<sup>1165</sup> *Co*, p. 192

<sup>1166</sup> Ces dernières remarques, ainsi que la citation de Mallarmé, doivent beaucoup au cours donné par Henri Scepi en Master 2 de Lettres Modernes, à Paris 3 Sorbonne Nouvelle en 2012.

« ressentir en nous la ”vraie vie”<sup>1167</sup> », sans laquelle il nous manque une expérience fondamentale. C’est ce que semble comprendre l’intérimaire quand il renonce à figer l’expérience poétique en un ordre immuable et de toute façon inaccessible : « Laisser libres les mots et la poésie !<sup>1168</sup> », en vue de combinaisons et d’illuminations à venir.

Il reste à dire à ce sujet qu’Arthur Rimbaud est le poète ponctuation de l’œuvre. Peu apparent encore dans *Central* (la composition d’*Une saison en enfer* à Roche est cependant évoquée), il s’invite plus fréquemment dans *CV roman*, où il inscrit un CV décalé et emblématise les vies qui ne « cadrent » pas avec les rubriques, dans *Ils désertent*, où il partage avec l’« ancêtre » le goût du commerce, et plus encore dans *Faux nègres*, où il figure auprès de Jules Ferry et du général Boulanger pour partir piller le monde. En effet, ce dont s’évade Rimbaud, chez Thierry Beinstingel, c’est d’abord de la poésie elle-même, comme le confirme la citation incluse dans *Faux nègres*, le « je ne m’occupe plus de ça<sup>1169</sup> » à Ernest Delahaye puis la *Vie prolongée d’Arthur Rimbaud*. Comme le personnage de *Composants*, il élargit la poésie à la technique, à la fabrication, et même à la fortune, si bien que le concept de poésie connaît le même élargissement que lui fait subir Edgar Morin en parlant de « vie poétique ». Il reste à souligner que la poésie chez Thierry Beinstingel est avant tout une évasion toujours recommencée et qu’elle est donc une pratique du quotidien. C’est d’ailleurs, dans *Central*, dans *CV roman* aux multiples combinaisons de CV, dans *Composants*, l’entreprise qui fournit le motif poétique.

### **Conclusion.**

L’ensemble de ces parenthèses joyeuses s’appuie sur des données factuelles : le moment utopique est donc à la fois une création du personnage qui en est l’acteur pas toujours conscient, et qui utilise des données du monde réel, catalogue, inventaire, ou simplement exerce son métier, dans un café, au tribunal, dans l’entreprise, et de l’écrivain qui renouvelle le sens de son attention au monde. L’invention et l’initiative sont cependant largement le fait du personnage et de sa capacité à inventer sa vie du sein même des contraintes qui lui sont imposées. L’écrivain, lui, déploie la palette de registres qui permet à cette invention de la vie de trouver son relais dans le texte littéraire. Mais l’écrivain peut voir sa propre inventivité stimulée par celle du personnage et à son tour inventer dans les interstices du réel : c’est l’objet du chapitre qui s’ouvre à présent.

---

<sup>1167</sup> Edgar Morin, *La Méthode, 5. L’humanité de l’humanité, op. cit.*, p. 162.

<sup>1168</sup> *Co*, p. 192

<sup>1169</sup> *FN*, p. 256. Rappelons que le titre est fourni par l’auteur d’*Une saison en enfer*.

### 3.2.2. Fictions substitutives

Si le réel ne fournit pas lui-même les portes utopiques du quotidien, le récit peut les mettre en place, sur le modèle de la fiction substitutive, mais en variant les registres et les modalités par rapport au modèle identifié par Pascal Mougin<sup>1170</sup>. Dans *Le Déroit de Behring*, Emmanuel Carrère disait que les dictateurs s'arrogent régulièrement un pouvoir que Dieu lui-même ne s'attribuait pas : refaire l'histoire<sup>1171</sup>. Ce pouvoir, les auteurs du motif improbable se l'attribuent pourtant, mais bien évidemment sur un mode plaisant. Ils peuvent aussi choisir de raconter les événements en ignorant la vraisemblance ou la faiblesse de la probabilité, pour les *happy ends* et les *success stories*, ou encore inscrire des échappées improbables écrites dans les blancs de l'histoire, ou se substituant à la réalité elle-même pour les réécritures uchroniques. Mais ce sont des moments narrativement heureux, dans la mesure où l'auteur développe un récit correspondant à ce qu'il désire qu'il soit arrivé, ou qu'il arrive et surtout éprouve pleinement sa liberté narrative. Il fait donc mentir l'analyse d'Alain Vaillant pour qui « l'imagination narrative est de loin le mécanisme le plus rudimentaire », puisqu'elle se réduit à « une simple logique algorithmique<sup>1172</sup> ». Plus exactement, les récits du motif improbable font dévier la logique algorithmique en modifiant une donnée dans la suite actantielle, et cette modification produit une redirection qui éloigne toujours davantage les événements de leur évolution prévisible. Pour reprendre une image dans *Central*, les narrateurs ou les personnages posent eux-mêmes « le galet sur la voie<sup>1173</sup> », mais leur manœuvre a plutôt pour effet de modifier l'aiguillage que de faire dérailler le train.

#### 3.2.2.1. *Happy ends* et *success stories*

Comme Pascal Mougin, nous notons dans nos récits une propension à quitter, plus ou moins brusquement, un registre sérieux d'observation et d'exploration du réel, pour un registre plaisant, où l'imaginaire revendique ses droits. Mais c'est non pas le mythe ou le merveilleux qui vont créer l'hétérogénéité, mais l'euphorie de raconter une histoire qui correspond au désir, qu'elle soit réelle et consignée lors de l'enquête, ou qu'elle manifeste la décision soudainement prise de négliger la vraisemblance pour figurer les choses telles que l'on peut rêver qu'elles soient, non

---

<sup>1170</sup> Pascal Mougin, « Le refus du monde tel qu'il est : vertus et ambivalences de quelques fictions contemporaines (Peyrebonne, Haenel, Vasset) », art. cité.

<sup>1171</sup> Emmanuel Carrère, *Le Déroit de Behring*, op. cit., p. 34

<sup>1172</sup> Alain Vaillant, *L'histoire littéraire*, op. cit., p. 379.

<sup>1173</sup> C, p. 124.

sans assumer une parenthèse utopique ou fantasmatique. Ce choix peut prendre, comme nous le verrons, la forme du *happy end*, y compris dans le sens politique et performatif que Pascal Mougin identifie, en particulier chez Thierry Beinstingel. Il peut enfin s'agir de raconter comme il plaît au narrateur, en accentuant l'improbable, le comique, le contraste, le surprenant, ou le ridicule. C'est pourquoi nous pouvons parler de reprise d'autorité narrative : lors de ces digressions ludiques, s'impose comme loi principale la préférence narratoriale ou sa tentation d'« essayer » une solution narrative, de la même façon que l'essai expérimente des hypothèses : implicitement, cette solution narrative est comme mise en concurrence avec d'autres qui n'ont pas été actualisées et ressemble à une sorte d'expérience du « monde plausible<sup>1174</sup> ». Il arrive d'ailleurs que cette liberté reprise du narrateur se surimpose à celle du personnage, dans une double réaffirmation de la liberté d'invention, de soi et du récit. Si la politique n'apparaît que chez Thierry Beinstingel, tous les auteurs mettent en évidence une capacité retrouvée du personnage d'évoluer selon une décision qu'il a prise et de restaurer son régime d'énergie.

Le *happy end* peut passer pour acte d'autorité dans la mesure où, dans la trame narrative héritée du XIX<sup>e</sup> siècle, la vraisemblance requiert l'échec du héros. Pour Georg Lukács, le roman se donne en effet pour tâche de montrer qu'il est impossible au héros de trouver l'idéal dans un monde dégradé<sup>1175</sup>. Dès lors, une fin heureuse semble relever d'un optimisme peu en rapport avec les possibilités offertes par le monde. Or, les derniers romans de Thierry Beinstingel se terminent bien. *Ils désertent* (hors corpus) s'achève sur la réconciliation de la « petite sportive » et de « l'ancêtre<sup>1176</sup> » : les deux quittent l'entreprise qui les avaient dressés l'un contre l'autre, et la « petite sportive » crée avec sa compagne une librairie. Et surtout, le plus militant de ces récits, *Faux nègres*, formule le pari d'un avenir reconstruit par les personnages affectés dans le récit : le faire-part annonçant la naissance de l'enfant issu des amours d'un migrant érythréen et d'une jeune femme d'« ici » réjouit le cœur du vieux Jean, autochtone miné par la désertification rurale, et provoque pour finir un bon rire roboratif, accompagné de l'exclamation joyeuse : « Mais c'est un nègre ! Un vrai petit nègre ! » Étant donné la valeur symbolique d'un mariage en clôture de récit dans la tradition littéraire, et le thème qu'annonce le titre, il est raisonnable de parler d'une prise de position politique contre l'extrême droite. Il n'est que de songer, par exemple, à la valeur du mariage dans l'épopée, rappelle par exemple Florence Goyet<sup>1177</sup>, car le problème posé dans *Faux nègres* n'est pas sans rappeler les difficultés que selon elle ce genre, qui « pense sans concept », a en charge de résoudre : les guerres et les rivalités. Dans l'épopée, un mariage est une

---

<sup>1174</sup> Cela renvoie à la notion de « monde plausible » développée par Bertrand Westphal. *Le monde plausible. Espace, lieu, carte*. Paris, éditions de Minuit, 2011, introduction, pp. 9-18.

<sup>1175</sup> Georg Lukács, *La Théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1989, [1920].

<sup>1176</sup> Respectivement, dans *Ils désertent*, une jeune cadre commerciale, et un vieil employé efficace mais au profil excentrique.

<sup>1177</sup> Florence Goyet, *Penser sans concepts : fonction de l'épopée guerrière : "Iliade", "Chanson de Roland", "Hôgen" et "Heiji monogatari"*, Paris, Honoré Champion, 2006.

alliance et participe d'un projet de paix. Il n'en va pas autrement dans *Faux nègres*, roman dont l'énonciateur est un « nous », sorte de voix collective et populaire confrontée au phénomène migratoire. Avec cette option, l'écrivain opère une sorte de réhabilitation de la fin heureuse : supposée signaler une littérature qui préfère la consolation facile à la critique lucide, la fin heureuse se veut ici message quasi politique et réaffirme la possibilité du personnage de se construire une issue. Cela ne va pas sans heurter le sens contemporain de la vraisemblance. Nous avons déjà vu comment se réaffirmait d'ailleurs de cette façon l'autorité narrative : par l'écart délibéré avec la vraisemblance à laquelle le lecteur est habitué. Une histoire comme celle d'Emmanuelle et du jeune Érythréen est possible et avérée, mais rare. C'est que dans *Faux nègres*, l'optimisme répond au projet argumentatif implicite : au déclin annoncé par les « faux nègres » du Front national, il s'agit d'opposer un scénario plein d'un espoir vital, porté par « un vrai petit nègre ». C'est donc tout un habitus romanesque qui bifurque selon ce mouvement : contre toute vraisemblance, le narrateur annonce une fin qui se termine bien, refuse par là la négativité traditionnelle et entreprend une critique du pessimisme tenu comme seul mode de représentation vraisemblable. Ainsi apparaît un mode spécifique d'implication à visée performative : annoncer le métissage.

Jean Rolin aussi est plutôt attentif aux personnages dont la volonté fait bifurquer la trajectoire d'une misère programmée au ré-ancrage dans un territoire plus riche en possibles, et anticipe des *happy ends* qui combattent la logique de l'échec, restituant à l'individu le pouvoir d'infléchir son propre destin. Tels sont par exemple les migrants de Calais ou travailleurs de Saint-Nazaire, dans *Terminal Frigo*. En l'occurrence, la bifurcation se signale par l'option de la ligne droite : elle caractérise des personnages qui savent ce qu'ils veulent, et ne dévient pas du projet qu'ils se sont fixé, comme Sunny Paul : c'est la *success story* associée à une volonté jamais démentie qui l'intéresse ici : « En somme, Sunny Paul sait exactement ce qu'il veut faire de sa vie : il le sait comme quelqu'un pour qui la misère est un horizon encore palpable<sup>1178</sup> ». De la même façon, le narrateur prévoit le succès à venir d'un migrant parmi les autres, à Calais : peut-être « le gamin marocain » sera-t-il le possesseur des magasins Harrod's : c'est une bifurcation possible. C'est pourquoi le narrateur, tout en reconnaissant le bien-fondé des lois luttant contre l'immigration clandestine, confesse-t-il qu'il aiderait toute personne à franchir la frontière s'il le pouvait : c'est la volonté à l'œuvre qui le convainc.

### 3.2.2.2. Bifurcations et uchronies

Au besoin, les auteurs peuvent adopter une pratique proche de l'uchronie. *Le Ravissement de Britney Spears* est entièrement fondé sur une proposition uchronique, une de ces insertions

---

<sup>1178</sup> TF, p. 46

romanesques dans les creux du réel auxquelles s'intéresse Emmanuel Carrère dans *Le Déroit de Behring*<sup>1179</sup> : la star serait menacée d'enlèvement par un commando islamiste, et ce postulat justifie à lui seul la présence du narrateur à Los Angeles. Il faut reconnaître néanmoins que cette invention a tout du prétexte : le projet d'enlèvement apparaît bientôt comme un « poisson d'avril<sup>1180</sup> » mis en place pour éliminer un agent peu efficace. Toutefois, Jean Rolin et Thierry Beinstingel ont exploré plus complètement ces pratiques dans des œuvres qui sont en dehors de notre corpus : dans *Vie prolongée d'Arthur Rimbaud*<sup>1181</sup>, Thierry Beinstingel a écrit une vie de Rimbaud qui ne serait pas mort à Roche des suites de son amputation mais aurait poursuivi une carrière d'entrepreneur sous un faux nom et aurait assisté étonné à l'apparition de sa propre gloire littéraire. Dans *Les Événements* et dans *Cherbourg-est Cherbourg-ouest*, Jean Rolin imagine des villes de France ravagées par une guerre de factions ressemblant beaucoup à celle qui a sévi sur Sarajevo. Les dégâts nous font revenir à la Seconde Guerre mondiale, mais comme si celle-ci frappait dans les premières années du XXI<sup>e</sup> siècle et détruisait supermarchés, centres culturels et commerciaux : les tableaux obtenus créent un effet puissamment irréel, comme si le monde du roman était le nôtre mais existait dans un autre espace-temps. Les deux auteurs substituent donc, par jeu littéraire, à la réalité historique une réalité autre, sur le mode uchronique imaginé par Pierre Bayard<sup>1182</sup>. Si les œuvres que nous venons de citer n'appartiennent pas à notre corpus, elles exemplifient de façon particulière une tendance à l'œuvre de façon mineure mais significative dans les œuvres choisies si on la met en regard d'autres pratiques. Thierry Beinstingel par exemple réécrit l'histoire de Sylvain Schiltz, mort de froid dans sa voiture, dans *CV roman*, et imagine ses dernières heures de façon à faire ressortir plutôt le caractère combatif que celui de victime : le poing levé vers les étoiles, le projet de « rebondir »... L'imaginaire s'empare du nom qui a circulé dans les médias pour en faire celui d'un homme courageux, voire d'un sage dans un chapitre où il est chargé de donner la réplique à un vieux réactionnaire qui trouve que les salariés de l'usine qui ferme ont trop de privilèges. Le personnage à peine apparu dans les colonnes du *Monde* se voit ainsi attribuer une existence beaucoup plus dense. Dans *Terminal Frigo*, Jean Rolin quant à lui ouvre une parenthèse uchronique surprenante lorsque après le sérieux de la reconstitution documentaire de l'épisode de l'*Ursus* et du *Titan*, nous passons de l'ingénieur Krivinek, dûment répertorié parmi les listes de passagers du *Jean-Bart*, à l'ingénieur Kodak, complètement inventé, pour partir dans une mutinerie vertueuse qui évite au porte-avion de rejoindre les forces du gouvernement de Vichy mais l'oriente vers Portsmouth et le territoire des Alliés. On peut observer un passage par l'hypothétique :

<sup>1179</sup> Il signale dans cet ouvrage que *La Chartreuse de Parme*, par exemple, est une uchronie : un personnage n'ayant jamais existé, « un grain de sable étranger », s'insère dans l'Histoire. *Le Déroit de Behring*, op. cit. p.15.

<sup>1180</sup> *RBS*, p. 23

<sup>1181</sup> Thierry Beinstingel, *Vie prolongée d'Arthur Rimbaud*, Fayard, 2016

<sup>1182</sup> Pierre Bayard, *Il existe d'autres mondes*, Paris, éditions de Minuit, 2014.

En fait, il ne semble pas que cet ingénieur [Krivinek] ait fait parler de lui par la suite. Il en eût été tout autrement si à sa place avait embarqué l'ingénieur Skoda.<sup>1183</sup>

Au-delà du jeu littéraire humoristique, cette version « non validée par l'Histoire » alors qu'elle est d'un degré de probabilité très honnête corrige bien des choses. D'abord, elle figure un militant sorti précocement d'un aveuglement fanatique, ce qui a une résonance autobiographique. D'autre part, elle redresse l'histoire familiale : le sens n'est pas du tout le même de rejoindre Casablanca, où s'est réfugiée la flotte française du gouvernement de Vichy, et Portsmouth. Dans cette version, Skoda, qui a pris ses distances avec le Komintern, rejoint les forces gaullistes. Nous apprendrons dans quelques pages que cela n'est pas le cas d'un oncle du narrateur qui s'est brillamment illustré en sauvant son capitaine lors du bombardement de la flotte française dans le port de Casablanca, mais cet exploit a été accompli au service du gouvernement français qui a signé l'armistice. Le narrateur projette donc en Skoda un modèle politique qui lui convient mieux que ce qui est vraiment arrivé. L'uchronie a aussi cette fonction, rappelle Emmanuel Carrère dans *Le Détroit de Behring*, au sujet d'un auteur qui a imaginé que Napoléon avait gardé le pouvoir et poursuivi ses conquêtes<sup>1184</sup> : écrire l'histoire telle que l'on aurait voulu qu'elle se déroule.

Et parfois, le narrateur, assumant à ce moment sa casquette de romancier, attribue cette reprise d'autorité à son personnage. Dans *CV roman* de Thierry Beinstingel, l'un des licenciés des cimenteries Catalgironne, celui-là même qui expérimente le vide douloureux du désœuvrement, s'invente un passé héroïco-sportif, dans la catégorie « Loisirs » de son CV : il inscrit « Compétitions de moto », alors qu'il n'a jamais pu posséder un engin de ce type, en manière de compensation à une vie sous contraintes. Et ce mensonge passe : personne n'est là pour le contredire, sa conseillère à Pôle Emploi ne relève pas ce détail, et il se pourvoit ainsi d'une deuxième vie<sup>1185</sup>. Le personnage incrédule découvre sa liberté fictionnelle : aucune autorité ne vient lui reprocher cet écart et pour son éventuel employeur, il s'est définitivement illustré dans ce sport mécanique. Et comme le personnage ne peut révéler son mensonge sans dévoiler une falsification qu'on pourrait lui reprocher, la fiction se trouve définitivement insérée dans le réel !

Personnage, narrateur, chacun exerce tour à tour sa capacité à instaurer son univers de fiction, et essayer – au sens essayistique – d'autres versions que « la vérité historique », dans une expérimentation narrative qui restaure un certain pouvoir critique. Mais surtout, c'est sa propre échelle de valeurs que l'individu, narrateur ou personnage, impose dans ces versions réécrites : un monde à son image, une utopie à son échelle. Car si ces mondes n'existent pas, l'effet de leur

---

<sup>1183</sup> *TF*, p. 32

<sup>1184</sup> Louis-Napoléon de Geoffroy-Chateau, cité dans *Le Détroit de Behring*, *op. cit.*, p. 18

<sup>1185</sup> *CVR*, p. 154.



invention, lui, est effectif : le jeu procure une vraie satisfaction, et en ce sens, inventer un monde change bien quelque chose à celui à partir duquel il est imaginé<sup>1186</sup>.

### 3.2.2.3. Autres mondes possibles : le jeu des structures duelles

Mais si chez Thierry Beinstingel, la bifurcation a une connotation politique, chez Rolin et Carrère, il s'agit d'inscrire dans le récit des sortes de fenêtres narratives par lesquelles se libèrent des possibilités jamais complètement injustifiées, mais obéissant plutôt à l'affirmation d'un pouvoir-faire ou d'un pouvoir-écrire du narrateur. Tout se passe comme si, une fois la fenêtre de la possibilité ouverte, les narrateurs ne parvenaient plus à brider l'envie d'inventer et revendiquaient une sorte de droit au romanesque. Chez Jean Rolin, la première hypothèse – c'est l'ingénieur Skoda qui a embarqué – en entraîne une série d'autres, toutes rigoureusement compatibles avec des événements ou des circonstances connus du lecteur : tchèque, Skoda a été envoyé en Espagne au moment de la guerre civile soutenir les communistes et surveiller les militants du POUM ; il a rencontré Georges Orwell (qui selon Emmanuel Carrère et Jean Rolin est un modèle indépassable), ce dernier lui a fait prendre conscience de la mauvaise foi des communistes ; Skoda est alors passé en France et entend l'appel du 18 juin, ce qui le pousse d'une part à rejoindre Londres, donc à embarquer sur le *Jean-Bart*, et ensuite à être l'instigateur de la mutinerie vertueuse qui remettra le *Jean-Bart* aux mains des Alliés. La joie d'inventer s'augmente des connexions possibles avec l'Histoire dont les péripéties activent les décisions du personnage. Et on constate, une fois la porte de l'hypothétique franchie, une sorte de gradation dans la liberté fictionnelle, une hypothèse en amenant une autre, dans un développement « algorithmique » irrésistible. Le lecteur assiste étonné à un écart croissant avec la « version validée par l'Histoire<sup>1187</sup> », le chapitre terminant triomphalement sur la participation « décisive » du *Jean-Bart* à la destruction d'un fleuron des forces navales nazies, le *Bismarck*<sup>1188</sup>. De même, dans *Le Ravissement de Britney Spears*, le narrateur argumente en faveur de la vraisemblance d'un attentat islamiste contre Britney Spears : avec une rigueur feinte, il accumule les raisons de prendre au sérieux une telle menace, tout en augmentant le caractère farfelu du récit par ses précisions sur le projet des « services » français, faire réapparaître Britney « au moment où l'inquiétude du public et des autorités aurait atteint son apogée<sup>1189</sup> ». La notion de vraisemblance est bousculée par la rigueur de l'argumentation : le narrateur oblige à revoir le sens du possible et ouvre à l'écrivain un pouvoir de faire. Le romanesque entre par une effraction (sans violence cette fois) dans le monde du réel.

---

<sup>1186</sup> Implicitement, nous nous référons à la notion de structure duelle que théorise Thomas Pavel, dans *L'Univers de la fiction, op. cit.*, p. 73.

<sup>1187</sup> *TF*, p.

<sup>1188</sup> *TF*, p. 36.

<sup>1189</sup> *RBS*, p. 44

Le phénomène se produit encore plus fortement et fréquemment chez Emmanuel Carrère, très coutumier de ces portes ouvertes dans le réel, ces blancs de l'histoire où il peut inscrire sans trop outrager la vraisemblance des inventions qui ont toutes les chances d'être uchroniques mais qui faute de faits contradictoires connus demeurent possibles. Nous avons déjà évoqué par exemple l'hypothèse proposée dans *Limonov*, au sujet du poète Vadim Delaunay<sup>1190</sup>. Cherchant des liens entre sa propre vie et le « destin » d'Édouard, le narrateur rêve à la coïncidence suivante :

J'ai confronté les dates : elles ne m'interdisent pas d'imaginer qu'après avoir passé tout un déjeuner, chez le conseiller culturel, à parler des trois mousquetaires avec un petit garçon français, Vadim Delaunay, le même jour, a filé au séminaire d'Andréi Tarkovski et assisté au début du poète Limonov dans l'*underground* moscovite.<sup>1191</sup>

Un tel passage correspond non pas à la réalité, mais au désir. Ici, c'est celui d'*avoir* rencontré Vadim Delaunay qui connaissait Limonov, autrement dit d'*avoir* quelque chose en commun avec ce modèle ambigu dont le narrateur fait pourtant le champion de l'invention de soi. Jean Rolin fait état d'un rêve comparable dans *L'Explosion de la durite* : voir l'Audi en panne sur le trajet parcouru par Patrice Lumumba, héros de sa jeunesse d'expatrié français désireux de choquer son entourage :

...l'idée m'est venue que peut-être son convoi était passé par l'endroit où l'Audi avait été immobilisée plusieurs heures à la tombée de la nuit. Une telle coïncidence aurait pu conférer une autre dimension à mes réminiscences<sup>1192</sup>.

On constate une dérision plus accentuée, mais le même désir de créer une sorte de lien avec un personnage qui pour une raison ou une autre fascine et signifie quelque chose. Chez Emmanuel Carrère, *Le Royaume* contient aussi des occurrences où plutôt que ce qui a été, le narrateur dit ce qui lui convient, ou ce qu'il aurait aimé qu'il soit arrivé, tout en ayant soin de signaler qu'il écrit dans les zones blanches, non documentées, de l'Histoire :

Tout ce que j'ai écrit jusqu'ici est connu, à peu près avéré. J'ai refait pour mon compte ce que font depuis bientôt deux mille ans tous les historiens du christianisme : lire les lettres de Paul et les Actes, les croiser, recouper ce qu'on peut recouper avec de maigres sources non chrétiennes. Je pense avoir accompli honnêtement ce travail et ne pas tromper le lecteur sur le degré de probabilité de ce que je lui raconte. Pour les deux ans passés par Paul à Césarée, je n'ai rien. Plus aucune source. Je suis à la fois libre et contraint d'inventer.<sup>1193</sup>

Contraint d'inventer ! Nous voilà dans une situation proprement inespérée, où le narrateur peut plier l'Histoire à sa volonté. Et de telles zones blanches autorisent le narrateur à y inscrire des hypothèses qui lui plaisent :

Une idée me vient. Et si la première histoire qu'il a entendue était la dernière du livre qu'il écrira plus tard : la rencontre d'Emmaüs ? Il ne nomme

---

<sup>1190</sup> *L*, p. 111.

<sup>1191</sup> *L*, p. 111

<sup>1192</sup> *ED*, p. 25

<sup>1193</sup> *LR*, p. 326.

qu'un des deux voyageurs. Si l'autre était Philippe ? Si Philippe, sous son figuier, lui avait raconté cela ?<sup>1194</sup>

Comme Rolin s'autorisant à enchaîner les hypothèses les unes après les autres une fois l'ingénieur Skoda inventé, et les arguments justifiant la possibilité d'un attentat islamiste contre Britney, il semble que le narrateur du *Royaume* ne se mette plus de limites dans l'exploration du possible. Il avait d'ailleurs observé, pense-t-il, la même propension chez Luc dans son Évangile, lorsque ce dernier a l'idée de faire figurer Saul, qui n'est pas encore Paul, parmi les témoins de la lapidation d'Étienne. Emmanuel Carrère parle alors d'une « habilité littéraire qui l'impressionne<sup>1195</sup> », et faisant l'éloge du procédé chez Luc, légitime chez lui-même la même pratique.

Toutefois, de telles libertés réactivent la problématique de l'*hubris*. De la même façon que les cadres du Parti Communiste réécrivent l'histoire, comme l'analyse justement Carrère dans son essai *Le Détroit de Behring*, le narrateur du *Royaume*, et dans une moindre mesure de *Limonov*, s'autorise à remplir des pages vides. Certes, il n'efface rien de ce qui a été écrit, et il insiste à de nombreuses reprises sur ce point. Mais son euphorie pourrait bien être aussi celle de la toute-puissance, même circonscrite dans un cadre à la fois ludique – il souligne l'absence de sérieux – et factuel. Nous avons pu observer de tels débordements dans un tout autre contexte : le conseiller en mobilité de Thierry Beinstingel, dans *CV roman*, s'autorise parfois, par amour de la perfection, à corriger les CV des salariés en recherche d'emploi, autrement dit, à intervenir sur leur vie même et à conformer leur trajectoire de vie aux attentes des recruteurs : autant de petites biffures uchroniques. On observait alors le même enthousiasme créateur, doublé de la même prétention d'infléchir ces vies réelles pour les rapprocher de l'idéal professionnel :

Nom et prénom inconnus jusqu'ici, tout au plus un collègue côtoyé, nous volons l'espace d'un instant une identité, un sexe, un âge, une situation familiale, nous nous collons à cette relation de travail, nous l'épousons, nous sommes lui et nous à la fois, capables d'être l'un et l'autre, mélangés. En mieux cependant, susceptible d'en influencer l'apparence, d'enjoliver son passé, de favoriser son avenir. [...] comme nous aimerions qu'ils soient : des nous.<sup>1196</sup>

Par rapport à Thierry Beinstingel et Emmanuel Carrère, Jean Rolin est plus distant envers la tentation uchronique : il établit qu'il n'a pas pu tomber en panne à l'endroit même où Lumumba a été arrêté, dans *L'Explosion de la durite*, et dilue rapidement la possibilité d'un projet d'enlèvement contre Britney. Chez lui, le narrateur ne croit pas suffisamment à sa propre fiction et bat en retraite, à l'exception de l'aventure de l'ingénieur Skoda dans *Terminal Frigo*. Mais chez les trois auteurs, la fiction substitutive, par bifurcation, réécriture uchronique ou choix délibéré du *happy end* est le moyen d'essayer la liberté narrative et d'en élargir la pratique : le narrateur est

---

<sup>1194</sup> LR, p. 339.

<sup>1195</sup> LR, p. 335.

<sup>1196</sup> CVR, p. 118-120.

le créateur d'autres mondes possibles. Comme dirait ironiquement Thierry Beinstingel dans *CV roman* : « nous découvrons la joie de guérir le paralytique, nous étions Dieu<sup>1197</sup> ».

#### 3.2.2.4. Personnages auteurs de leur vie

Nous avons déjà évoqué l'intérêt que Thierry Beinstingel accorde aux personnages dont les vies bifurquent, et qui se soustraient à une forme de fatalité. L'autre manière d'être l'auteur de sa propre vie est de ménager ces espaces d'autonomie que Michel de Certeau reconnaissait à ceux qui subissent pourtant dans le quotidien de leur vie l'ordre imposé<sup>1198</sup>. Dans cet art, le personnage de *Composants* s'impose, déroband au travail ses rêveries de composition. La rêverie de l'île renvoie au rêve d'un territoire à soi, entièrement maîtrisé, où reconstruire un monde selon ses lois propres. Robinson est prisonnier de l'île comme l'intérimaire est prisonnier de son emploi du temps, mais chacun se construit un royaume. Jean Rolin quant à lui oppose dans *La Clôture* plusieurs modes de réalisation de soi, Ney, dont tant de biographes ont repris la trajectoire, mais aussi les minuscules et leur remarquable art du bricolage de survie, à l'intérieur même de leur Bérézina personnelle. Il suit de près des personnages qui dans le dénuement reconstruisent des règles de vie, organisent un négoce, un emploi du temps.

Mais le propre des récits du motif improbable est de faire un lien entre écriture de la vie et réappropriation de cette vie. Dans cette perspective, écrire devient un moyen d'agir, un art de la reprise comme le définissait Philippe Forest<sup>1199</sup>, qui se déclinera dans l'art de parler de soi, d'écrire ou même dessiner sa propre vie, ou de faire appel à un tiers qui se chargera d'en être l'écrivain. Les personnages de Thierry Beinstingel par exemple sont fréquemment des créateurs : le personnage de *Composants* réfléchit à sa manière à la composition poétique tout autant qu'à celui d'un monde nouveau sur une île ; le conseiller en mobilité de *CV roman* approche de très près les fonctions de l'écrivain, celui du *Journal de la Canicule* (hors corpus) est un créateur par le travail, par l'écriture, le dessin. Tous ont le réflexe de donner une forme à leur expérience, si modeste soit-elle. Dans l'œuvre d'Emmanuel Carrère, l'écriture, ou l'appel à l'écriture, tient une place certaine : Philippe et Étienne, dans *D'autres vies que la mienne*, font signe à l'écrivain pour qu'il mette en forme leur expérience hors du commun, et l'écrivain va au-delà de cet appel. Emmanuel Bouju montre d'ailleurs ce qu'il appelle l'*energeia* à l'œuvre, dans ce récit, aussi bien chez Étienne que chez le narrateur, chacun à sa manière usant du récit ou de la parole pour

---

<sup>1197</sup> *CVR*, p. 38. Il s'agit toujours du conseiller en mobilité professionnelle, en début de carrière, plein de bonne volonté, qui s'émerveille de son pouvoir d'aider son prochain !

<sup>1198</sup> Dans *L'invention du quotidien*, Michel de Certeau explique notamment l'écart qui existe entre l'usage de l'espace prévu par les urbanistes, et l'usage quotidien effectif. (*L'invention du quotidien*, op. cit, chapitre « Marche dans la ville », p. 140, et « Rhétoriques cheminatoires », p. 151)

<sup>1199</sup> Philippe Forest, *Le roman, le réel et autres essais*, Nantes, éditions Cécile Defaut, Allaphbed 3, 2007, p. 67 : le roman est l'effort pour reprendre sans cesse l'expérience et tendre vers son sens.

maîtriser l'*hexis*, la puissance mortifère qui s'abat sur eux à un moment de leur vie<sup>1200</sup>. *Un roman russe* peut aussi être lu comme une fable sur la bonne manière d'user du récit pour réguler sa vie, la nouvelle « *L'usage du Monde* » incarnant le pire de ce que l'on puisse faire en la matière – il est vrai qu'elle voulait plutôt contrôler la vie à venir d'autrui. Jean Rolin note comment les personnages de *La Clôture* rendent compte de leur propre vie, parfois sur le mode épique, parfois en taisant des épisodes peu glorieux. Ces marginaux conservent ainsi une maîtrise de leur vie.

Ainsi, les personnages peuvent devenir, sinon auteurs de leur vie, du moins auteur d'un texte qui en fait le bilan critique et littéraire. Le personnage de *Central*, en réaction à l'injonction de l'entreprise d'écrire « avec des verbes sans sujet », se jure d'un jour écrire tout un roman de cette façon, ce qui se concrétise par le livre que le lecteur a dans les mains. *Le Royaume*, d'une certaine façon, raconte comment Luc a ressenti le besoin d'écrire son propre Évangile, par le besoin de compléter celui de Marc à partir du rouleau que peut-être Philippe de Samarie a mis entre ses mains, sans compter le long compagnonnage avec Paul. La décision de Luc fait écho aux décisions scénaristiques du romancier : « c'est la version que je préfère », dit l'écrivain, qui se campe volontiers en scénariste *choisissant* son canevas et disposant de sa fiction comme bon lui semble. De même, les insertions narratives d'Emmanuel Carrère autour de Luc ont pour but de faire de ce dernier un auteur à part entière, quelqu'un qui choisit ses effets – comme de faire figurer Saul parmi les spectateurs de la lapidation d'Étienne – autrement dit son pouvoir de création personnel, en s'opposant à l'attitude plus « historienne », qui consiste à refuser de penser ces textes comme des textes d'auteurs, mais les considère plutôt comme le résultat d'une collaboration qui lisse et anonyme les individualités des participants<sup>1201</sup>. Or, tout le travail d'Emmanuel Carrère consiste à faire de Luc un auteur, de façon à ce que l'on puisse retrouver la parenté lexicale et sémantique naturelle entre les mots « auteur » et « autorité<sup>1202</sup> ». De ce fait, il est sur le plan de l'écriture un double positif de l'Edouard de *Limonov*, qui pratique cet art du scénario sur sa propre vie, avec les limites que l'on sait. Cette autorité retrouvée, tous les auteurs la manifestent par un plaisir d'écrire et de raconter sensible : le bonheur du personnage contamine le bonheur de l'auteur.

---

<sup>1200</sup> Emmanuel Bouju, « Énergie romanesque et reprise d'autorité (Emmanuel Carrère, Noémie Lefebvre, Jean-Philippe Toussaint) », *L'Esprit Créateur*, vol. 54, n° 3, 2014, p. 97. Article accessible par le lien <http://muse.jhu.edu/journals/esp/summary/v054/54.3.bouju.html>. Dernière consultation le 30 novembre 2017.

<sup>1201</sup> *LR*, p. 557-558 : « Les historiens modernes [...] disent : un Évangile, ce sont des strates, la production de telle et telle communauté, n'allons pas naïvement croire que c'est *quelqu'un* qui l'a écrit. Je ne suis pas d'accord. [...] Ils disent aussi : gardons-nous de l'anachronisme consistant à imaginer un évangéliste travaillant à partir de plusieurs documents qu'il garde à portée de main [...] à la vérité je ne vois pas ce que cette image a d'in vraisemblable, au moins en ce qui concerne Luc ».

<sup>1202</sup> Dans *L'autorité en littérature*, (*op. cit.*), Emmanuel Bouju propose une réflexion sur les rapports entre la notion d'auteur, et la façon dont son « autorité » peut se manifester à l'égard du lecteur. Le point de départ de la réflexion est l'essai de Susan Rubin Suleiman, *Le roman à thèse ou l'autorité fictive*, *op. cit.* En exposant les choix scénaristiques de Luc, Emmanuel Carrère en fait un auteur conscient de ses effets sur le lecteur.

Loin d'un « minimalisme positif » tel que l'identifie Rémy Bertrand chez un Philippe Delerm, les formes de bonheur proposées – chez les personnages – évitent les deux écueils signalés par Ruth Amar dans son analyse du bonheur dans le roman contemporain<sup>1203</sup> : le renoncement, et l'hystérie consumériste, que dénonce par exemple un Jean Baudrillard, qui n'est qu'une fuite en avant inauthentique<sup>1204</sup>. Pour que le bonheur des auteurs ait lieu, le bonheur de leur personnage doit être authentique, vital, lié à cette qualité « poétique » de la vie qu'Edgar Morin jugeait indispensable à une existence satisfaisante<sup>1205</sup>. Par contre, les auteurs mettent en valeur la décision du personnage qui assume une petite révolution personnelle et implicitement, s'inscrivent en faux contre les déterminations sociales bourdieusiennes. Pour reprendre le concept imaginé par Anne Barrère et Danilo Martucelli, les auteurs proposent une représentation de l'énergie<sup>1206</sup> propre à leur personnage. Il arrive qu'elle soit accaparée et absorbée par le quotidien : on a alors le personnage fatigué, aboulique, que signalent ces derniers comme récurrent dans le roman contemporain. Cette lassitude réduit alors les capacités de l'individu à s'inventer ; mais cette lassitude n'est pas définitive et peut déterminer et motiver une reprise d'autonomie, très sensible chez Thierry Beinstingel en particulier. Même les « minuscules » et « moins-que-rien » de la rue de *La Clôture* ont un sens de la mise en scène, comme l'atteste la rencontre avec Gérard Cerbère. Les récits racontent alors une collaboration du personnage rencontré dans la réalité, juge de Vienne dont l'écrivain Emmanuel Carrère rappelle assez cruellement la relative relégation sociale<sup>1207</sup>, meurtrier relégué dans sa prison, marginaux du pilier ou cireur de chaussures de la place García Bravo à Mexico<sup>1208</sup>, grand dégingandé dans *Central* et *CV roman*<sup>1209</sup>. « Qui est l'auteur ? » demandait Philippe Lejeune dans *Je est un autre. L'autobiographie, de la littérature aux médias*<sup>1210</sup>, dans un chapitre consacré au partage d'autorité entre le biographe, qui écrit effectivement, et la personne qu'il interroge, notant une oscillation entre le cas où le narrateur s'approprie complètement la vie de la personne interrogée, s'estimant plus compétent en matière d'élaboration narrative, et celui où au contraire la célébrité de la personne efface le « nègre » qui

<sup>1203</sup> Ruth Amar (dir.), « La diversité du bonheur dans le roman français du XX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècle », dans *L'écriture du bonheur dans le roman contemporain*, Cambridge Scholars Publishing, 2011, p. 3 et suivantes.

<sup>1204</sup> *Ibid.* Ruth Amar cite en introduction d'une part la réflexion de Vincent Engel sur le « minimalisme positif », p. 10, illustré par l'analyse de Rémy Bertrand sur Vincent Delerm, et d'autre part p. 7 Jean Baudrillard, dans *La société de consommation, ses mythes, ses structures*, Paris, Gallimard, 1983 : l'auteur y met en garde contre une forme de bonheur essentiellement consumériste.

<sup>1205</sup> Edgar Morin, *La Méthode. 5. L'humanité de l'humanité*, op. cit., p. 157.

<sup>1206</sup> Anne Barrère, Danilo Martucelli, *Le roman comme laboratoire. De la connaissance littéraire à l'imagination sociologique*, Villeneuve d'Ascq, éditions du Septentrion, coll. Le Regard sociologique, 2009, p. 118 et suivantes.

<sup>1207</sup> *AVM*, pp. 159-160. À ce sujet, Fabien Gris, dans « D'autres métiers que le mien » : l'écrivain face au travail de l'autre (Salvayre, Reinhardt, Carrère) » montre comment l'écrivain doit revoir sa propre axiologie des métiers face à la fierté d'Étienne. Stéphane Bikialo et Jean-Paul Engélibert, *La Licorne*, n°103, "Dire le travail. Fiction et témoignage depuis 1980", Presses universitaires de Rennes, coll. "Licorne", 2013, pp. 101-113.

<sup>1208</sup> *CML*, p. 49.

<sup>1209</sup> *C*, p. 11 et *CVR*, p. 73.

<sup>1210</sup> Philippe Lejeune, *Je est un autre. L'autobiographie, de la littérature aux médias*, éditions du Seuil, coll. Poétique, 1980, p. 233 et 251.

effectivement rédige le récit. Les auteurs du motif improbable résolvent à leur manière la question, gardant leur place d'auteur, tout en racontant la contribution de la personne au récit où elle figure. Emmanuel Carrère évoque les rencontres avec Édouard Limonov, avec Étienne, avec Jean-Claude Romand, et même intègre, dans *D'autres vies que la mienne*, le commentaire d'Étienne sur celui qu'il est devenu dans les pages de son ami. Jean Rolin note que Gérard Cerbère conserve la maîtrise de ce qu'il dit ou pas de son existence. Le « grand dégingandé » de *Central* fait quant à lui comprendre que ce que dit de lui le narrateur ne l'intéresse guère, mais ne l'offusque pas non plus : il figure simplement l'indifférence au fait littéraire.

On rencontre donc chez les personnages des récits d'enquête une certaine restauration sinon du pouvoir de faire, du moins d'une capacité à occuper sa place. Du fait qu'ils sont fréquemment des interlocuteurs, ils sont au moins dotés d'un pouvoir que Philippe Hamon appelait « pouvoir évaluatif ». Saisi au travail ou dans des occupations qui sont relatives à l'organisation de la vie ou de la survie, ils associent les situations normatives : parole, regard, travail, qui, pour Philippe Hamon, déterminent le personnage comme « carrefour normatif <sup>1211</sup> ». Gérard Cerbère donne son avis sur divers sujets, Miloud ou Sunny Paul aussi. Les personnages de *Faux nègres* font de Pierre davantage un écrivain qu'un journaliste : au journaliste, ils ne répondent guère, mais laissent voir une partie de leur vie, que celui-ci reprend quand il rédige le récit de l'enterrement de Petit Jean. Le récit figure ainsi l'interaction entre l'écriture et la vie : l'événement fait l'écrivain qui en retour écrit non pas sur mais dans la vie. Deux libertés se côtoient : celle du personnage rencontré, dont la volonté, en coopération ou opposition au narrateur, est située, et celle du narrateur, qui invente, mais autour de cette vie, en discriminant en permanence ce qui est inventé, et ce qui est noté, si bien qu'observation et invention se signalent l'une l'autre en permanence et déterminent les moments du récit.

### **Conclusion**

Dans ces cas de bifurcation ou d'invention de soi, c'est une sorte de combat contre la vraisemblance contraignante qui s'est mené, vraisemblance narrative ou vraisemblance sociale chez les personnages qui maîtrisent leur territoire ou accomplissent leur projet. Dans les cas de bifurcation dans les interstices du réel que nous venons de parcourir, il semble que le narrateur continue, sur un mode mi-sérieux, mi-plaisant, de feindre le souci d'une vraisemblance qu'il bouscule : toutes les « corrections » proposées sont défendues comme compatibles avec les faits connus et le jeu du monde possible est sérieusement argumenté. L'initiative du salarié des cimenteries Catalgirone, dans *CV roman*, invraisemblable à ses yeux, est validée par la personne qui a relu son CV et n'a rien relevé d'anormal, preuve que ce monde parallèle peut parfaitement

---

<sup>1211</sup> Philippe Hamon, *Texte et idéologie*, PUF, coll. Quadrige, 1984, pp. 105-107.

exister. La proposition qu'existe une intention d'enlever Britney Spears est argumentée sans écart notable avec la vraisemblance, et les fictions proposées, quoique farfelues, sont présentées comme compatibles avec la raison et le vrai. Une autorité se manifeste sur le mode ludique, où le narrateur défend la valeur ontologique de sa fiction tout en s'appuyant sur le vrai. C'est l'exact inverse des sinistres « théories du complots » qui minent le rapport à la vérité : de pareilles expansions signalent leur fictionalité en montrant leur origine hypothétique et la construction argumentative ludique qui les étaye : elles jouent sur l'écart, et non sur la substitution.

Le chapitre qui suit va non pas parodier la vraisemblance mais au contraire exhiber l'invraisemblance : l'excès, le dérapage, seront signalés par l'apparition de modes comiques de narration, et en particulier, du burlesque. Thierry Beinstingel donne volontiers cette tonalité à ses fictions lorsque ses personnages sèment le désordre dans l'ordre du réel. Pourtant, chez Jean Rolin et Emmanuel Carrère, c'est plutôt le réel, presque autant que l'imagination, qui fournit ces scénarios fondamentalement invraisemblables : le burlesque sera une manière de mettre en évidence ce qui, dans le réel, déjoue les attentes.



### 3.2.3. Libérations du burlesque

Le bonheur d'écrire a son registre. Thierry Beinstingel et Emmanuel Carrère mettent occasionnellement en abyme la joie du conteur qui réjouit son auditoire par une histoire reposant sur le grossissement comique et l'in vraisemblance assumée, dans une scène de table : Thierry Beinstingel dans *Faux nègres* quand Petit Jean envisage au dîner improvisé par Emma avec les deux journalistes de faire évader la momie de Rascar Capac du musée voisin, où elle s'abîme lentement loin de son pays d'origine – il s'agit encore de corriger une trajectoire<sup>1212</sup> – et Emmanuel Carrère au début du *Royaume*, au moment où il annonce son sujet à ses convives, animé par la boisson : le christianisme n'est-il pas, autant que *Les Revenants*, un scénario de science-fiction<sup>1213</sup>? N'y est-il pas question d'une rupture anthropologique proprement effarante, la découverte que l'on est immortel puisque l'on ressuscite ? « On dirait du Dick ! » s'exclame l'un des auditeurs, captivé. Comme leurs personnages, les narrateurs mettent en œuvre dans leurs récits ces parenthèses burlesques qui captivent, amusent, mais aussi rafraîchissent le regard. Ils participent aussi de la bifurcation joyeuse non pas en insérant des événements inventés dans la trame narrative réaliste ou factuelle, non pas en mettant en valeur les personnages auteurs de leur propre trajectoire, mais simplement dans les modalités du récit, en optant pour le plaisant et le comique affectés à des sujets sérieux. Il faut d'ailleurs distinguer selon que l'irruption burlesque se produit en régime fictionnel ou en régime de réalité. Chez Thierry Beinstingel, qui écrit des romans, le burlesque traduit le renversement carnavalesque : effaré, le ministre du travail se retrouve à l'initiative d'une émission de télé-réalité, organisée par sa stagiaire, un « Télé-Emploi<sup>1214</sup> ». Chez Jean Rolin et Emmanuel Carrère, le burlesque accompagne la découverte de l'in vraisemblable dans le réel même et vérifie l'assertion bien connue de Boileau, le vrai peut n'être pas vraisemblable<sup>1215</sup>. Sur le mode tragique, Clément Rosset ne disait rien d'autre : le réel dépasse l'imagination<sup>1216</sup>. Le recours au burlesque peut alors se lire comme les traces laissées dans le récit par l'étonnement et l'effarement, dans un moment de partage thymique avec le lecteur.

---

<sup>1212</sup> *FN*, ch. 56, p. 186.

<sup>1213</sup> *LR*, p. 12-13.

<sup>1214</sup> *CVR*, ch. 52, p. 347.

<sup>1215</sup> Nicolas Boileau-Despréaux, *L'Art poétique*, *op. cit.*

<sup>1216</sup> Clément Rosset, *Le Réel : traité de l'idiotie*, *op. cit.*, 2004, p. 168.

Enfin, sans atteindre le burlesque, la mise en scène du narrateur en « escopion » chez Jean Rolin produit des effets comiques qui se surimpriment au sérieux de l'enquête, particulièrement dans *L'Explosion de la durite*, *Le Ravissement de Britney Spears* et *Ormuz*.

Sans être à proprement parler burlesques, les bifurcations uchroniques et les échappées hypothétiques en manifestent déjà la démesure. Elle peut être un effet de la gradation dans l'invention que nous signalions en commençant : quand la machine à supposer est mise en route, elle a tendance à s'emballer et les hypothèses fictionnelles à insérer dans le réel ont un comportement inflationniste. Par exemple, Emmanuel Carrère commence en posant la possibilité que Luc soit demeuré deux ans en Judée ; à partir de cette « prémice », rien ne l'empêche de supposer aussi que Luc ait pu rencontrer Philippe de Samarie, et il n'y a plus qu'un pas à faire vers l'idée que Philippe est l'un des compagnons d'Emmaüs et qu'il a raconté de vive voix cette histoire à Luc, lequel l'a consignée dans son Évangile. Une fois l'ingénieur Skoda inventé, pourquoi ne pas lui faire rencontrer George Orwell ? Une fois que le CV est sorti de sa route, dans *CV roman*, comment supposer qu'il s'arrête en si bon chemin ? Là encore s'esquisse une reprise de pouvoir : l'aventure du CV de la fille de la coiffeuse est une revanche sur une humiliation, le burlesque dans le récit historique défait le « storytelling » officiel dans le récit que propose Emmanuel Carrère de la chute de l'URSS et de Gorbatchev. Chez Jean Rolin, la dérision qui affecte le personnage du narrateur défait sa prétention d'aventurier, mais organise un jeu avec les codes romanesques qui renvoie à la virtuosité du romancier. Le narrateur, qui ici se comporte en inventeur, et non en observateur, prend pourtant soin d'enraciner l'origine de sa fiction dans le réel, et en souligne la possibilité. Or, il s'agit d'une version du réel qui suit son inclination et l'invention romanesque fait un pas vers l'utopie, vers un « meilleur monde possible » (et non vers *le meilleur des mondes*) : sans élaborer de système rigide, elle corrige le réel et réinstalle une liberté, qui pourrait avoir son équivalent politique.

### **3.2.3.1. Fins carnavalesques**

La fin de *CV roman* est, comme celle de *Faux nègres*, une fin heureuse, avec peut-être une valeur performative dans la mesure où c'est la « fille de la coiffeuse » qui parvient à un poste important, mais la dérision du moyen trouvé pour remédier au chômage, un Téléthon de l'emploi, relève trop du spectaculaire et de la promotion du pouvoir, pour figurer une option possible pour l'avenir. Le burlesque repose en partie sur la trajectoire improbable du CV : c'est l'ancienne nounou du chef de cabinet du ministre qui vient lui remettre un CV, pour rendre service à sa jeune voisine, la fille de la coiffeuse. Le chef de cabinet devient un personnage comique, et le romancier le dépeint embarrassé, pris entre deux autorités, celle du ministre, celle de la nounou, à la porte du bureau de son supérieur hiérarchique, comme dans l'engrenage fatal d'une machine infernale :

Là, – devant la porte du bureau du ministre – embarrassé, le CV comme sur un plateau, mais que peut-on refuser à son ancienne nounou ? Il toqua.<sup>1217</sup>

De chapitre en chapitre, le CV, qui a lui-même bifurqué de sa trajectoire normale du fait du « piston » de la nounou, accomplit son bonhomme de chemin, jusqu'à ce que la fille de la coiffeuse, « fille du peuple », soit invraisemblablement promue « chef de projet en charge du dossier de la flexi-sécurité » au chapitre « (Situation 11) ». Passager clandestin, comme nous l'avons vu, le CV franchit pourtant l'obstacle sans encombre, à l'aide d'une phrase pas même achevée : « *J'ai vu pour..., disait le ministre, le carton à bout de main. Le chef de cabinet bredouilla un remerciement confus...*<sup>1218</sup> » et même, toujours à la faveur des événements et de l'urgence, la fille de la coiffeuse se trouve propulsée à un poste important, dans « (Situation 13) ». Là, elle se distingue par une initiative que ses prudents employeurs, gourmés par leur formation et leur prudence, n'auraient pas imaginée : une émission de télévision pour permettre aux employeurs et aux demandeurs d'emploi de se rencontrer. L'emploi à l'encan télévisuel, voici la solution trouvée, et le texte se charge de transcrire l'événement dans sa dimension spectaculaire. Il met l'accent sur une succession de moments hétéroclites mais que le lecteur reconnaît bien :

Puis, interview d'un patron d'une chocolaterie qui se dit prêt à embaucher dès le lendemain « dix jeunes qui en veulent ». L'animateur ajoute aussitôt ce chiffre au 43 330 maintenant inscrit sur le bandeau qui défile toujours.

Puis le ministre, maintenant en direct depuis l'un des centres de recrutement mis en place, expliquant le dispositif d'aide aux embauches établi spécialement pour cette initiative, charges sociales réduites, salaires garantis à condition que les contrats soient signés pendant ce week-end de Télé-Emploi.

Puis un reportage dans nos centres de Marseille, de Lyon, de Lille, avec l'aide de nos envoyés spéciaux...<sup>1219</sup>

L'improbable reflète alors celui du quotidien, une telle succession hétéroclite relevant exactement des codes télévisuels subis tous les jours sans y songer, mais mis en surbrillance par la représentation romanesque. Nous sommes donc dans ce que Mikhaïl Bakhtine appelle le carnavalesque<sup>1220</sup> : l'ordre s'en trouve renversé, la fille du peuple est propulsée dans les coulisses du pouvoir, qu'elle subvertit de l'intérieur, en l'initiant à un mode opératoire spectaculaire. Elle obtient d'ailleurs les félicitations de sa hiérarchie : le chef de cabinet se réjouit du succès de l'émission et son adversaire politique en est dépité. Une fois encore, la vitalité de la fille de la coiffeuse tranche avec l'impuissance maladroite des cadres ministériels, dépassés par son initiative insolite. À travers cette fable, et au-delà de la dérision de la politique pour l'emploi, s'esquisse un nouvel ordre social où ceux qui ont le pouvoir de faire s'imposent en lieu et place de cadres fatigués.

---

<sup>1217</sup> CVR, p. 137

<sup>1218</sup> CVR, p. 255.

<sup>1219</sup> CVR, p. 330-331.

<sup>1220</sup> Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, op. cit.

### 3.2.3.2. Rock stars, chevaliers Jedi et Dark Vador

Un renversement de l'ordre, Emmanuel Carrère et Jean Rolin en accomplissent un aussi lorsqu'ils choisissent pour raconter des événements historiques un registre délibérément inapproprié, qui oblige le lecteur à adapter sa lecture : ainsi procède Emmanuel Carrère, nous l'avons vu, pour raconter la fin panique de l'URSS<sup>1221</sup>, mais aussi Jean Rolin pour faire le portrait du maréchal Ney. Dans ces cas, c'est la comparaison qui produit la bifurcation comique. Comme Gorbatchev était chez Emmanuel Carrère un « Jedi maladroit », le maréchal Ney est tour à tour chez Jean Rolin un joueur de flûte, une midinette, une rock-star, et la Grande Armée de Napoléon l'équivalent de l'armée zaïroise : ses maréchaux, dont Ney, ont le même

goût immodéré pour l'apparat, dans leur soif de richesse et leurs peu de scrupules quant aux moyens de les obtenir, enfin le zèle égal qu'ils peuvent déployer successivement au service de différents maîtres.<sup>1222</sup>

Sans être à proprement parler burlesques, ces rapprochements font sourire, en même temps qu'ils dévoilent des aspects inattendus de l'épopée napoléonienne. Enfin, les tergiversations de Ney décidant finalement de se rallier à Napoléon à la veille des Cent Jours sont actualisées à l'aide de références à M6 et au *Monde*, ressources dont il ne dispose ni pour se distraire, ni pour « savoir comment il convenait de penser ou d'agir<sup>1223</sup>».

La bifurcation peut se traduire simplement par un changement de registre, sans pour autant opter pour la fiction. Ce qui devient invraisemblable est plutôt que l'on puisse raconter sur ce mode joyeux et divertissant des événements pourtant sérieux, qui prennent alors évidemment un tout autre sens. Le registre burlesque adopté par Emmanuel Carrère pour raconter l'arrivée au pouvoir de Vladimir Poutine ou la chute de Boris Eltsine ne convient évidemment pas aux enjeux historiques des événements, même s'il permet de saisir quelque chose de la façon dont les Russes et les Européens ont vécu cette histoire proprement incroyable. Chez Jean Rolin, comparer le maréchal Ney à une midinette, un joueur de flûte ou une rock star témoigne de quelques dérapages volontairement décalés qui contrastent avec le sérieux exemplifié par un narrateur plongé dans le travail biographique « assez chiant<sup>1224</sup> » accompli par le général Bonnal, au début de *La Clôture*. Le récit va alors s'emballer dans un évident plaisir de raconter. Dans *Terminal Frigo*, on peut repérer une sorte d'essai non transformé de cet ordre : envisageant de raconter sous forme épique l'histoire du conteneur, le narrateur ne concrétise pas ce projet, tout en ébauchant les éléments diégétiques : dates, aspects techniques, héros, affrontement et nom du vainqueur<sup>1225</sup>. Nous aurions alors une autre forme de bonheur de raconter, le grandissement épique d'une réalité factuelle et la

---

<sup>1221</sup> L, p. 326. Le procédé est alors lié au détour par la comparaison avec l'univers cinématographique de la saga de George Lucas, *Star Wars*.

<sup>1222</sup> LC p. 76.

<sup>1223</sup> LC, p. 89.

<sup>1224</sup> LC, p. 15.

<sup>1225</sup> TF, p. 163.

métamorphose d'une évolution majeure des échanges commerciaux en aventure humaine de notre temps. C'est en quelque sorte la démarche inverse du burlesque : ce sujet apparemment prosaïque et mineur pourrait être traité dans des modalités narratives épiques. Mais l'épopée reste à l'état de projet et traduit surtout la nostalgie de ce genre qui « s'en est allé », mais laisse un « creux<sup>1226</sup>». C'est pourtant la même esthétique sous-jacente : une pratique de l'hétérogénéité entre sujet et registre, qui renvoie donc à une problématique littéraire consistant à se demander quel dévoilement supplémentaire pourrait produire un tel décalage.

### 3.2.3.3. Espions maladroits

Enfin, Jean Rolin introduit un dernier mode burlesque mais cette fois le fait porter sur la personne du narrateur. Cette manière est particulièrement visible dans *L'Explosion de la durite*, mais aussi *Le Ravissement de Britney Spears* et *Ormuz*. Nous avons déjà esquissé en première partie cette dévalorisation de la figure narrative en insistant sur le besoin de restaurer une légitimité de la parole. Mais dans *L'Explosion de la durite*, nous apprenons aussi que ce tropisme renvoie à un « goût contrarié pour la clandestinité<sup>1227</sup>». L'autodérision va être l'occasion de parenthèses burlesques, où le narrateur se retrouve en situation d'agent double, mais sanctionné par le ridicule. Dans *L'Explosion de la durite*, Foudron et le narrateur adoptent sans nécessité un comportement d'agents secrets, lunettes noires, mallette promue au rang de « valise diplomatique », rendez-vous, échanges de documents, et même « sacs Shopi, qui ne se réfèrent à aucune tradition connue du roman d'espionnage<sup>1228</sup>». Plus loin, alors que le narrateur arrive à Kinshasa, son comportement se complique de façon exponentielle entre différentes identités d'emprunt, professeur de lettres, mission commerciale, convoyeur d'une automobile... La confrontation de ces identités difficilement compatibles soulève chez les douaniers de Kinshasa le soupçon d'espionnage : s'ensuit une scène comique où l'intéressé échange avec un interlocuteur méfiant des citations latines, avant de se précipiter vers la voiture qu'il est en charge de convoier. Le narrateur souligne lui-même l'incohérence de son comportement, de telle façon qu'il en devient suspect<sup>1229</sup> et obtient l'effet inverse à celui souhaité. *Le Ravissement de Britney Spears* postule que le narrateur est bien un agent des « services », chargé de veiller sur Britney Spears. Le burlesque apparaît dans un premier temps autour des dénominations attribuées à ses missions : son collègue sur place s'appelle « Fuck », la mission figure sur le planning sous le nom de code « Poisson d'avril<sup>1230</sup> ». Il est rapidement évident que le narrateur ne se livre à aucune investigation

---

<sup>1226</sup> Jacques Poirier, « L'épique au XX<sup>e</sup> siècle. Du mythe collectif au mythe personnel », dans Vincent Dussol (dir.), *Elle s'étend, l'épopée/The Epic Expands*, Bruxelles, P.I.E Peter Lang, 2012, p. 47-57.

<sup>1227</sup> *ED*, p. 71

<sup>1228</sup> *ED*, p. 71

<sup>1229</sup> *ED*, pp. 164-167

<sup>1230</sup> *RBS*, p. 23

sérieuse : il regarde le site X17 et se laisse distraire par un sosie de Britney, Wendy. La scène de l'exfiltration culmine dans le burlesque :

Les circonstances de mon embarquement évoquèrent à tel point un film de Charlie Chaplin, du fait de ma maladresse ou de mon manque d'entraînement, que la dernière image que j'emportai de Wendy fut celle d'une fille pliée de rire, s'efforçant à grand-peine de conserver son équilibre sur le remblai.<sup>1231</sup>

*Ormuz* s'éloigne du pastiche du roman d'espionnage : le narrateur néanmoins est supposé assister Wax dans sa tentative de traversée du détroit d'Ormuz. Mais de même que l'on ne tarde pas à retrouver dans le narrateur du *Ravissement* des traits qui permettent d'identifier l'écrivain, celui d'*Ormuz* note ces mêmes traits chez Wax : connaissances ornithologiques, goût pour la marine, regards appuyés sur de jeunes femmes, ou encore souvenir d'échauffourées avec le GUD. Mais ils sont aussi chez le narrateur lui-même, ne serait-ce que sa fréquentation des lieux, à pied ou en transport en commun, sa rigueur topographique, sa compulsion documentaire, et sa connaissance d'écrivains comme Wilfred Thesiger. Le dédoublement permet de mettre en évidence l'obstination et la régularité avec laquelle le narrateur se tourne lui-même en dérision, critiquant tant le projet de Wax, que ses démarches pour obtenir l'appui de cadres de l'armée ou son entraînement. De la même façon que le manque de consistance de la tâche du narrateur dans *Le Ravissement de Britney Spears* ôte à celle-ci toute capacité de créer une tension narrative, le manque de contour et la faible probabilité du projet de Wax vident de leur sens le travail préparatoire du narrateur, si bien que ne reste que l'enquête elle-même, et l'étrangeté du réel, dans ce contexte de guerre asymétrique, de négociations d'armes, et de pollution répétée du rivage. La fin d'*Ormuz*, sur Wax en train d'allumer une cigarette au milieu de sa traversée, montre aussi bien l'abandon du récit – on ne sait s'il réussira ou non – qu'il avoue son manque d'intérêt, peut-être parce que l'exploit sportif est frappé d'insignifiance. Il en résulte que ces fac-similés narratifs d'espionnage apparaissent par rapport à l'enquête elle-même comme surajoutés, surnuméraires, et profondément hétérogènes, comme si l'enquête ouvrait sur une pratique ludique de la narration, le loufoque devenant, comme chez Jean Échenoz, un vecteur du développement narratif, adossé à un fond d'inquiétude et de renoncement, accordant « la petite musique du rire<sup>1232</sup>» à l'insignifiance de l'exploit.

### **Conclusion**

Contrairement aux personnages du chapitre proposé pour ouvrir ce volet consacré à l'écriture euphorique, « Petites utopies du quotidien », et, dans une moindre mesure, au suivant, « Fictions substitutives », les personnages traités par le burlesque sont tournés en dérision : le ministre sollicité par sa nounou, le maréchal Ney, les oligarques russes et Mikhaïl Gorbatchev, ou

---

<sup>1231</sup> *RBS*, p. 267

<sup>1232</sup> Olivier Bessard-Banquy, *Le roman ludique*, op.cit., p. 36

narrateurs prétendants au rôle d'agent secret ou à l'exploit sportif, soit toute personne réclamant ou détenant une forme de visibilité romanesque ou politique. Le modeste conteneur en revanche connaît une valorisation épique. L'inventaire des amorces narratives joyeuses se déroule sur fond critique et discriminant, rendant justice aux uns, et bousculant les autres. Cette justice rétablie dans les limites du récit par le bon usage du registre, lyrique ou burlesque, est une manière d'autorité retrouvée, quoique exercée de façon ludique.

Mais à côté de la justice rendue aux uns ou aux autres, le savoir est une autre source d'autorité narrative réinvestie. Mais là encore l'autorité se déplace : elle n'est plus l'autorité de celui qui sait et qui apprend à celui qui lit. L'écrivain se présente, plutôt qu'en expert, en apprenant et partage alors avec le lecteur son enthousiasme tout neuf, ainsi que la reconfiguration active de son savoir.

### 3.2.4. Érudition sans limites

À plusieurs reprises, les récits du motif improbables se distinguent par des pages de partage des connaissances acquises avec le lecteur. Il ne s'agit pas seulement d'informer : il s'agit surtout de permettre au lecteur de vivre lui aussi la vibration enthousiaste de la découverte, après le narrateur. Ces moments de partage pourraient être donc aussi des moments de reprise d'autorité dans la mesure où le narrateur devient, irrésistiblement, celui qui détient le privilège d'un savoir qu'il transmet. Nulle supériorité pourtant dans *l'ethos* qui se dessine à cette occasion : précisément parce que la curiosité demeure sensible, le récit garde la trace de l'ignorance passée et écrire ces moments est un moyen de demeurer dans le plaisir de sentir bouger et se modifier la synthèse perceptive, à un stade bien antérieur à celui où l'érudit maîtrise un savoir assimilé, clarifié, qu'il diffuse posément. Loin de cette immobilisation du savoir qui ne possède plus la capacité d'étonner, le narrateur qui découvre emmène le lecteur tout au long de la même aventure micro-sismique : l'état du savoir, donc du monde perçu, bouge, puis se stabilise, et c'est ce nouvel état qui s'offre à la conscience. C'est pourquoi l'enthousiasme va être à l'origine d'une extension de ces moments didactiques, où le besoin de partage est prépondérant par rapport à la préoccupation de suivre la ligne droite, ce qui en fait un principe digressif. Comme les digressions obéissent par définition – nous renvoyons à Randa Sabry – au principe de plaisir, on peut trouver dans les récits du motif improbable des insertions érudites ou sommatives, ou encore des longueurs descriptives qui peuvent être de véritables cours. Voir le monde bouger et se reconfigurer sous l'effet de nouvelles connaissances qui en modifient la nature du point de vue du narrateur et du narrataire embarqué avec lui : c'est le fondement du partage d'enthousiasme.

Selon les trois auteurs, ces manifestations inflationnistes prennent des caractères différents : chez Thierry Beinstingel, les chapitres consacrés dans *Central* à la décomposition des téléphones est emblématique de cette tendance. L'attention minutieuse du personnage de *Composants* aux listes et aux photographies du catalogue renvoie à une attention de même nature. Chez Jean Rolin, le thème de la mer, de la marine est l'occasion de fréquentes excursions dans la nomenclature sans fin des différents bateaux ou des reconstitutions dont la minutie échappe au lecteur, comme au début de *Terminal Frigo*. Chez Emmanuel Carrère, le tropisme sera vers



l'histoire de la Russie et de sa transition vers le libéralisme, et dans *Le Royaume*, l'effort accompli pour reconstituer le monde romain, bien au-delà des trajectoires particulières de Paul puis Luc.

### 3.2.4.1. Portrait de l'écrivain en enthousiaste

Les écrivains du motif improbable représentent leur curiosité et leur impatience. C'est d'ailleurs sur ce mode que sont amenées les vingt-trois pages du chapitre consacré au dépeçage des téléphones, dans *Central* de Thierry Beinstingel :

Ainsi, le bonheur attendu que cette dissection !

Avoir préparé les outils... [...] Les trois postes téléphoniques sur la moquette. Les regarder avec amour. Respirer. Tranquille, pas l'ombre d'un énervement. Pas de tenue spéciale. [...] L'air du sportif bien préparé, prêt à accomplir l'exploit. [...]

Une dissection. Être un professeur de biologie, un médecin légiste, un taxidermiste de renom. Étudiants, à vos notes ! Scalpel.<sup>1233</sup>

De semblables moments où le développement de connaissance semble davantage obéir à une impulsion de l'auteur qu'au souci du lecteur se rencontrent aussi bien chez Jean Rolin que Thierry Beinstingel. Ce dernier confessait, au sujet de ce morceau de bravoure que représente le chapitre 23 consacré à la dissection des téléphones, n'avoir pas hésité à provoquer éventuellement l'ennui du lecteur<sup>1234</sup>, sorte de dégât collatéral de la pulsion exploratoire. Dans *Terminal Frigo*, Jean Rolin présente l'idée de raconter l'épopée du conteneur et la rivalité entre Malcolm McLean et « Chairman » Chang comme relativement risquée, mais séduisante. Un alinéa signale d'ailleurs le décrochage, ainsi qu'une apparition soudaine de la première personne, pour exprimer à la fois un souhait et signaler des potentialités épiques :

Personnellement, je n'éprouve aucune difficulté à envisager cette révolution des transports maritimes sur un mode épique, même si je doute de ma capacité à faire partager ce point de vue. Pourtant, quoi de plus romanesque que le duel, mobilisant sur toutes les mers du globe des dizaines de navires et des centaines d'hommes – sans parler de ceux, bien plus nombreux, qui animaient en coulisses les rouages de ce drame –, qui dans les années quatre-vingts opposa Malcolm McLean, l'Américain généralement crédité de l'invention du conteneur, ou de son utilisation à grande échelle, à « Chairman » Chang, le Taïwanais parti de rien (comme il se doit), pour la maîtrise de cette innovation que constituait alors les services « tour du monde » par porte-conteneur.<sup>1235</sup>

Les deux écrivains, dans l'exposé de leur projet, amplifient de façon un peu ironique leur intérêt pour le sujet : regarder des téléphones avec « amour », ou parler de « révolution », de « duel », de dimension « épique » ou « romanesque » pour une rivalité commerciale et l'usage

<sup>1233</sup> C, pp. 201 -202

<sup>1234</sup> Entretien avec Gilles Bertin, pour la revue *Écrire Aujourd'hui* : « J'ai voulu faire très descriptif pour me rapprocher au maximum de la réalité, au risque d'ennuyer le lecteur. J'avais envie de dire au lecteur que le travail c'est ça aussi, que le travail c'est ennuyeux, et un moyen de lui faire ressentir cela était que lui aussi s'ennuie, de l'entraîner dans cet ennui. Quand je décris minutieusement les trois postes téléphoniques éventrés sur la moquette, c'est long et ennuyeux. » <http://www.feuillesderoute.net/central.htm#L'interview%20de%20Gilles%20Bertin%20pour%20Ecrire%20Aujourd'hui>. Dernière consultation le 28 avril 2017. Il est difficile dans ce cas d'imaginer un lecteur embarqué dans l'enthousiasme exploratoire.

<sup>1235</sup> TF, p. 163.

d'un objet bien prosaïque. Dans *Ormuz*, c'est à Wax que le narrateur délègue cette sorte de naïveté dans l'envie de savoir :

Mais, plus encore que les hôtesse, ce qui avait retenu l'attention de Wax, parmi d'autres variantes du célèbre missile Exocet, c'était un projectile, le SM 39, « à changement de milieu », destiné à être tiré par un sous-marin en plongée contre un navire de surface. [...] Wax paraissait désireux de savoir si ce missile était compatible avec les tubes lance-torpilles des sous-marins Kilo dont était équipée la marine iranienne.<sup>1236</sup>

Le narrateur met en doute avec ironie les compétences de Wax à comprendre les explications qu'on lui donne, mais met en évidence la pulsion cognitive de ce dernier. Emmanuel Carrère n'est pas en reste dans la représentation de la curiosité. L'épisode des juges de Vienne met en scène un narrateur curieux d'un domaine pourtant ingrat et ardu, le droit de la consommation, encore compliqué par la façon dont les directives européennes interviennent dans le droit national. Sentant qu'il va mettre la capacité d'attention du lecteur à l'épreuve, le romancier, entrant dans ce que Dominique Maingueneau appellerait une « scénographie<sup>1237</sup> » de la communication littéraire, prévient :

La Cour de cassation usait de deux armes et c'est ici que, pardon, il va falloir être un tout petit peu technique<sup>1238</sup>.

S'ensuit un exposé sur les dispositions juridiques mises en œuvre. Par ailleurs, Jean Rolin et Emmanuel Carrère ont en quelque sorte leurs tropismes : pour Emmanuel Carrère, il s'agit d'une connaissance de la Russie, depuis les tsars jusqu'à l'ère de l'actuel dirigeant Vladimir Poutine. Il souligne cette propension à acquérir, encore et encore, du savoir. Pour la présentation qu'il va faire dans *Limonov* du milieu littéraire moscovite de la fin des années soixante, il confie avoir accumulé des « pages et des pages de notes<sup>1239</sup> ». Il cite les historiens spécialistes « les plus sérieux (Robert Conquest, Alec Nove, ma mère) » pour justifier les chiffres qu'il avance<sup>1240</sup>. Enfin, il se comprend parmi un trio d'écrivains fascinés par la double pensée en URSS :

C'est cet aspect-là qui fascine tous les écrivains capables, comme Philip K. Dick, comme Martin Amis ou comme moi d'absorber des bibliothèques entières sur ce qui est arrivé à l'humanité en Russie au siècle dernier...<sup>1241</sup>

À ce trio, il ajoute encore Martin Malia, juste après. Cette référence constante à l'URSS va fournir d'ailleurs dans *Le Royaume* des comparaisons constantes, les « colonnes de Jérusalem », Pierre, Paul et Jacques veillant sur l'orthodoxie de la loi juive, tandis que Paul est le « trotskyste » qui interprète à sa guise le message du Christ, et l'affranchit des rites juifs<sup>1242</sup>. En ce qui concerne

---

<sup>1236</sup> *O*, p. 66

<sup>1237</sup> Dominique Maingueneau, *Le contexte de l'œuvre littéraire. Énonciation, écrivain, société*, Paris, Dunod, 1993, p. 154.

<sup>1238</sup> *AVM*, p. 247.

<sup>1239</sup> *L*, p. 119.

<sup>1240</sup> *L*, p. 98

<sup>1241</sup> *L*, p. 243

<sup>1242</sup> Nous renvoyons à notre section 2.2.3.3.3. « Comparaisons de choc », plus particulièrement p. 292.

Jean Rolin, le tropisme est double, et couvre un spectre allant du monde de la navigation, surtout la marine commerciale et la marine militaire, à la stratégie et la guerre en général, par exemple à travers un personnage comme Ney. Mais la fin de *Traverses*, hors corpus, montre aussi une connaissance fine de l'aviation de guerre de la Seconde Guerre mondiale et *Terminal Frigo* s'intéresse au paquebot en cours de construction, *Le Queen Mary*. Le personnage de Wax, son double dans *Ormuz*, lui permet de mettre en scène dans l'autodérision ce goût toujours renouvelé. Comme Thierry Beinstingel, l'auteur affronte l'ennui du lecteur : le début de *Terminal Frigo* relate avec une exactitude maniaque un épisode somme toute secondaire de la Seconde Guerre mondiale, pour reconstituer l'évasion du *Jean-Bart* et savoir qui a commis la faute, du capitaine de l'*Ursus* ou du *Titan*. Même si l'épopée imaginée dans *Terminal Frigo* n'est finalement pas racontée, l'auteur pose tout de même de nombreux éléments : acteurs, intensité de la lutte, différentes stratégies de parcours maritimes et de ports desservis, dates, volumes d'échanges, le narrateur retrace avec soin les étapes de cette aventure invisible. Le passage n'est certes pas très long, mais se manifeste clairement comme un écart érudit. De façon générale, le thème marin, dans toute l'œuvre, est un facteur digressif. Le conteneur lui-même apparaît comme un objet digressif par nature : destiné au transport des marchandises, il est souvent recyclé pour des usages parfois pacifiques, ou terrifiants quand il s'agit d'y entasser des prisonniers dans des conditions épouvantables.

L'investissement dans le savoir technique – les téléphones, les armes – ou encyclopédique – le rôle du conteneur dans les échanges commerciaux, le droit de la consommation, l'URSS –, adopte l'impatience de la tension narrative et de l'émerveillement<sup>1243</sup> du roman d'aventure, mais les transpose : il ne s'agit plus de conquérir des territoires ou des trésors, mais un savoir. Ce territoire investi dans l'enthousiasme est dénombré et exposé par le narrateur, dans le vif de la découverte. Le texte retrouve l'expérience vive du passage de l'ignorance à la connaissance, et à la prise de conscience que les limites du monde connaissable reculent, offrant là une source de réenchantement renouvelable. Par ailleurs, certaines découvertes bouleversent le monde perçu et même modifient notre rapport à lui : ce n'est pas la même chose de croire le monde sans justice, ou en proie à une justice routinière qui applique la règle de droit sans l'interroger, et découvrir que le droit se combine à l'exercice de ce qu'Emmanuel Levinas appelle la charité. Pour ce dernier, l'exercice purement rationnel et institutionnel de la justice risque de devenir injuste et violent s'il n'est pas soumis à un principe supérieur qui est la « prééminence d'autrui<sup>1244</sup> ». Or, on peut considérer que c'est ce principe que prennent en compte Étienne et Juliette, dans *D'autres vies que*

---

<sup>1243</sup> Il s'agit cette fois d'un émerveillement face à l'état du réel que l'on découvre, et non pas l'émerveillement au sens d'étonnement qui donne une impulsion à l'exploration.

<sup>1244</sup> « Il faut que les institutions que la justice exige, soient contrôlées par la charité dont la justice est issue », Emmanuel Levinas, « Violence du visage », entretien avec Angelo Bianchi, *Hermetica*, 1985, *Altérité et transcendance*, Paris, Le Livre de Poche, coll. Biblio Essais, 1995, p. 177.

*la mienne*, quand ils s'intéressent aux victimes des sociétés de crédit, et rendent une justice qui fait l'équilibre entre le faible et le fort. Ce n'est pas la même chose non plus que de comprendre qu'une valeur romanesque gît dans ce qui semble une banale rivalité commerciale : Jean Rolin élabore un véritable scénario balzacien – même s'il se réfère plutôt au paradigme épique – au sujet des conteneurs et des navires de taille croissante qui les transportent. L'investissement cognitif prépare donc lui aussi l'apparition d'autres mondes, ou de micro-mondes portés par une expansion positive dans le macro-monde en apocalypse entropique.

#### **3.2.4.2. Exposés inflationnistes**

Il arrive donc que les récits soient comme dilatés de ces exposés patients, minutieux et expansifs. La dissection des téléphones, dans *Central*, est la manifestation principale, chez Thierry Beinstingel, de cette tendance. L'inflation est assurée par la notation, à l'infinitif bien entendu, du moindre geste. Tout ce qui est trouvé à l'intérieur de l'appareil est décrit : extérieur et intérieur, engrenages, pièces, fils, et agencement du tout, pour le combiné et l'écouteur. La minutie du texte cherche à répondre à celle du mécanisme à l'œuvre, comme pour constituer un mode d'emploi à venir et enregistrer le témoignage d'un savoir-faire périmé, mais qui renvoie d'abord et avant tout à la connaissance et la maîtrise qui se manifestent dans ces techniques concrètes. De plus, la démultiplication du texte dans le détail est augmentée des méditations par lesquelles le narrateur cherche à franchir les limites de la description « aux confins du mystère électrique<sup>1245</sup> ». La moindre mention, code ou sigle, est relevée, dans une démarche d'archéologue, en vue d'un éclaircissement à venir. Enfin, l'opération se renouvelle deux fois, le narrateur démontant trois téléphones, correspondant à des stades techniques différents, et la comparaison des trois dispositifs est l'occasion soit d'extensions vers le souvenir et l'usage, soit de méditations sur la communication banalisée dans le monde d'aujourd'hui. Comme pour la description du central au début, la machine elle-même fournit un principe d'écriture : elle fabrique du lien. Les téléphones quant à eux mettent en route un mécanisme qui articule relevé descriptif et réflexion. Ainsi, l'écriture est elle-même digressive, ne s'appuyant sur le relevé matériel que pour permettre à la pensée de s'installer à l'intérieur du factuel. Nous retrouvons la dérive, principe de pensée et d'écriture par nature vectorisé et extensif. Il en va de même lorsqu'il s'agit d'observer un phénomène fascinant, comme l'apparition puis le démontage d'une ville<sup>1246</sup>. Les étapes de la métamorphose du paysage et le rôle des différents acteurs sont répertoriés. Sans cesse, le narrateur partage avec le lecteur son étonnement : abstraction du projet qui existe seulement en mots, puis premières réalisations concrètes, existence de l'idée en trois dimensions sur un sol bien réel, et surtout la liste des intervenants, des compétences, des matériaux. Dans les deux cas, téléphones et

---

<sup>1245</sup> C, p. 206

<sup>1246</sup> C, p. 146.

ville en pleins champs, la prouesse technique est soulignée : l'extension du texte est à sa mesure. La liste, fondamentale dans la description, y donne sa pleine mesure. Dans *Central*, les listes dressées par le personnage et disséminées dans tout le chapitre se tracent l'existant et retrouvent la très ancienne fonction des premières descriptions, lesquelles, rappelle Philippe Hamon, étaient des listes destinées à attester de la réalité d'un patrimoine<sup>1247</sup>. Ce répertoire prend tout son sens si l'on songe que les deux chapitres se développent sous le signe de l'éphémère : la ville disparaît bientôt et rien en témoigne plus de l'exploit technique ; les téléphones que démonte le narrateur ne sont plus en usage, et la communication se banalise.

Chez Jean Rolin, il s'agit moins d'admirer l'ingéniosité humaine dont les dispositifs techniques donnent la mesure que semble-t-il de porter à la connaissance du public des faits apparemment insignifiants. Ces exposés obligent le lecteur à déplacer ses propres attentes : au début de *Terminal Frigo*, la recherche historique pointilleuse sur un épisode secondaire de la Seconde Guerre mondiale suppose un lecteur à la fois attaché à la reconstitution de la vérité historique et attaché à la justice. Dans certains passages d'*Ormuz*, il faut au lecteur une grande patience en matière d'armements. Le ton est double : il signale par la surprise que l'on vend comme n'importe quelle marchandise des systèmes permettant de tuer en déréalisant complètement l'opération ; mais les nombreuses questions de Wax témoignent aussi d'une fascination qui ne peut être partagée que si le narrataire a quelques raisons de s'intéresser aux armes, et aux faits d'armes. Le chapitre qui commence page 19 relate avec une précision maniaque des affrontements entre Iran et États-Unis dans le détroit d'*Ormuz* : dates, catégories des bateaux, noms, nature des dégâts, état des forces en présence, nom et âge du capitaine s'il se peut... De plus, comme si le texte craignait de ne pas atteindre un degré de précision suffisant, des parenthèses contiennent en fin de paragraphe des informations complémentaires, digressives par rapport aux précédentes. Le chapitre n'est pas très long, mais il est évident que la longueur n'est pas une donnée déterminante dans l'impression ou non de digression. Ici, la digression pourrait être dans l'idée que le narrateur se fait de son narrataire : il accumule des preuves, comme pour convaincre un public éloigné de la réalité de cette guerre lointaine, peu spectaculaire. Les affrontements dont il est question n'ont guère été relayés dans les médias et le lecteur moyen peu au fait de l'actualité militaire en dehors du média télévisuel n'a aucun moyen d'en être informé. Aussi le tout a-t-il le style très factuel d'un journal de bord. Plus loin dans le roman, techniques de camouflage, inflations technologiques, évolution des stratégies, nombre de pétroliers endommagés, modalités d'attaques, le texte joue fréquemment à se faire le support d'explications techniques comme si le lecteur se préoccupait d'intégrer une école militaire. La tendance est déjà accentuée dans *Terminal Frigo*, où tout un chapitre est consacré à la joie du narrateur de retrouver

---

<sup>1247</sup> Philippe Hamon, *La description littéraire. De l'antiquité à Roland Barthes : une anthologie*, op. cit., pp. 5-6

le cargo l'*Alain L.D.*, sous le nom de *Petrel Arrow* ou *Plover Arrow*, cargo sur lequel il a accompli un de ses premiers voyages en mer : le lecteur est alors convié à toutes les étapes de la vérification par laquelle le narrateur tente de savoir s'il s'agit bien de l'*Alain L.D.*, comme si cela avait une importance majeure. Dans *Ormuz*, le personnage de Wax étale comiquement ses compétences en matière d'armement naval :

...Wax s'est lancé dans des explications assez confuses (à la limite, m'a-t-il semblé, de ses compétences) sur le système Phalanx dont ce destroyer est équipé, parmi d'autres composantes de son bouclier antimissile...<sup>1248</sup>

Si le texte de Beinstingel permet de poser des questions communes au narrateur et au narrataire, valeur de la communication, obsolescence de la technique pourtant admirable, le récit de Jean Rolin crée une sorte d'exotisme, tant le lecteur est supposé s'intéresser aux frictions diplomatiques entre Iran et Irak, ou aux susceptibilités saoudiennes ou omanaises. L'encyclopédisme chez Jean Rolin s'expose comme une maniaquerie aussi irrésistible que difficile à partager, encore que sans fin. Comme le remarquait Gaspard Turin au sujet de la liste dans les essais de Pascal Quignard, la liste « est l'expression de la vie débarrassée de la narration<sup>1249</sup>. » Elle a en effet un dynamisme expansif, qui à la fois nourrit et détruit le roman en empêchant l'imagination de se focaliser sur un éventuel événement. Elle expose le matériau à partir duquel il pourrait s'élaborer, mais reste fascinée par ce matériau, et n'élabore pas le récit dont elle serait le cadre ou le monde de référence. Pour Thomas Pavel, une fiction s'élabore dans le sein d'un monde parallèle qui pourrait être décrit dans une encyclopédie qui accompagnerait le récit<sup>1250</sup>. Lors des pauses encyclopédiques qui nous occupent, les récits du motif improbable de Thierry Beinstingel et Jean Rolin semblent davantage se préoccuper d'élaborer ces encyclopédies et leur nomenclature, et bloquent le processus d'élaboration narrative<sup>1251</sup>. Chez Emmanuel Carrère, au contraire, une amplification narrative peut avoir lieu : l'épisode des juges est narré, sur un ton comique, sur un mode hyper-romanesque, qui opère dans l'autodérision tout en soulignant la satisfaction procurée par le *happy end*.

### 3.2.4.3. « Je ne vais pas vous faire un cours, mais... »

À Laurent Demanze, Emmanuel Carrère confirmait écrire aussi pour poser des connaissances dans la conscience du lecteur. Pour cela, il revendique une pratique de la pédagogie,

---

<sup>1248</sup> O, p. 58

<sup>1249</sup> Gaspard Turin, « L'amenuisement du souffle. Usage de la liste chez Pascal Quignard », *Lendemains. Dossier : Pascal Quignard : La danse et les langues*, Lausanne, Narr Verlag, Bd 34, N° 136, 2010, pp. 31-36. Lien : <http://periodicals.narr.de/index.php/Lendemains/issue/view/4> Dernière consultation le 14 novembre 2017.

<sup>1250</sup> Thomas Pavel, *L'univers de la fiction*, op. cit., p. 70.

<sup>1251</sup> Le début de *Terminal Frigo* est en fait divisé en deux : le début étale une compulsions documentaire, qui ne parvient pas à reconstituer le récit : impossible de savoir lequel des deux capitaines a été le capitaine courageux. Par contre, la suite du récit au contraire se ploie dans la fiction substitutive étudiée au chapitre précédent, à la suite de « l'ingénieur Skoda ».

laquelle requiert un art d'écrire spécifique<sup>1252</sup>. Par ailleurs, l'écrivain accomplit un long travail de recherche avant de se lancer dans l'écriture d'un récit et dans le même entretien confie passer beaucoup de temps à la recherche documentaire, quitte à surseoir indéfiniment à la rédaction elle-même<sup>1253</sup>. Or, ces détours accomplis comme pour fuir l'écriture, tout en visant à l'alimenter par des connaissances plus sûres, laissent une trace dans le texte : celles du plaisir d'apprendre, et de parfois voir se modifier l'idée que l'on se faisait du réel, puis transmettre les connaissances acquises tout en conservant le frisson thymique de leur découverte.

Ni *L'Adversaire* ni *Un roman russe* ne présentent à ce point d'opération de partage enthousiaste des connaissances. On peut y observer beaucoup d'inclusions documentaires, mais leur fonction est de valider les hypothèses proposées par le narrateur concernant le sens de l'histoire. Par contre, *D'autres vies que la mienne* présente des développements sur des détails du droit à consommation qui sont étonnants dans un récit qui par ailleurs met en jeu une axiologie romanesque forte. L'effet est que le lecteur achève sa lecture enrichi de connaissances juridiques dont il ne disposait pas auparavant. L'écrivain a eu soin de compléter son enquête par une sorte de stage d'observation au tribunal, stage au cours duquel il a pu observer des victimes de sociétés de crédit et examiner comment se déroulaient les confrontations entre les deux parties : ce sont autant d'information sur le monde des tribunaux qui sont portées *ipso facto* au lecteur<sup>1254</sup>. L'écrivain retrouve le procédé fréquemment employé par le roman réaliste, qui naturalise ces insertions. Les personnages qui discourent et amènent les informations sont ici le plus souvent Étienne Rigal, relayé parfois par Philippe Florès<sup>1255</sup>. Mais ce qui frappe surtout, c'est l'intérêt personnel que le narrateur a pris à ce sujet somme toute mineur : l'extension prise par l'exposé traduit l'étendue de la bonne surprise de trouver à ce sujet aride de telles propriétés romanesques. L'émotion joue sur deux plans, cognitif et éthique.

Avec *Limonov* et plus encore dans *Le Royaume*, ces détours didactiques vont devenir réguliers. Dans *Limonov*, l'écrivain transforme par moment la lecture en visite guidée. Le récit commence d'ailleurs avec la description de la mosaïque des convictions politiques : modestes démocrates sans moyen de *Novaya Gazeta*, cyniques libéraux décidés à faire des affaires sans se préoccuper de droits de l'homme, population lasse de l'arbitraire poutinien, rassemblée autour du théâtre de la Douma. Aborder la jeunesse d'Edouard Limonov, au moment où il décide de s'installer à Moscou et de se faire connaître comme poète, sera l'occasion d'un exposé sur l'état de la littérature russe, la littérature officielle honteuse, la littérature dissidente *underground* des

---

<sup>1252</sup> « Une façon de vivre : *Un roman russe, D'autres vies que la mienne, et Limonov* », Laurent Demanze, entretien avec Emmanuel Carrère, art. cité. Voir section 2.2.3.3.2, p. 300, « L'art du détour pédagogique ».

<sup>1253</sup> L'effet bloquant de la constitution de la nomenclature encyclopédique se fait donc sentir en aval de l'écriture, plutôt que dans le récit lui-même, à la différence des deux autres auteurs.

<sup>1254</sup> Voir section 3.1.2.4, p. 334, « Les minuscules : une juridiction spéciale ».

<sup>1255</sup> *AVM*, p. 200.

« smoguistes », et même de greffer quelques biographies, Vadim Delaunay, Venitchka Erofeev, Joseph Brodsky. L'objectif recherché est d'abord mémoriel : plus personne ne parle des « smoguistes », dont l'œuvre finalement médiocre a sombré dans l'oubli, malgré leur indéniable courage. L'autre objectif est proprement encyclopédique : le tableau doit être complet, tout en privilégiant des figures saillantes, comme Erofeev, et en évitant l'effet de focalisation produit naturellement par la biographie. Pour cette présentation du milieu littéraire moscovite de la fin des années soixante, l'écrivain dit avoir accumulé des « pages et des pages de notes<sup>1256</sup> ». Isolé par une série de blancs typographiques comme toujours, cet excursus peut néanmoins se justifier dans une biographie par la nécessité d'éclairer le contexte où évolue le héros. Par contre, les réflexions sur la décomposition du parti communiste sous Gorbatchev contiennent des détours qui attestent de l'intérêt en soi de cette période pour le narrateur. La superfluité de ce développement par rapport au projet biographique est soulignée par une prétérition dans les règles : « Je ne vais pas vous faire un cours sur la *perestroïka*, mais ...<sup>1257</sup> » et on a un cours sur la *perestroïka*, ce qui permet à l'écrivain de revenir sur les thèmes qui lui sont chers, notamment la réécriture fictionnelle de l'histoire par le pouvoir soviétique. Ce détour lui permet au passage de réfuter l'idée que Gorbatchev aurait maîtrisé quoi que ce soit dans des événements qui lui ont pour la plupart échappé d'après lui. Un portrait de la société russe d'aujourd'hui est offert au lecteur peu au fait de cette expérience hors du commun. C'est enfin à l'occasion du portrait des *nasbols* qu'un nouveau tour d'horizon sera proposé, dans une société russe appauvrie par la « thérapie de choc » d'Egor Gaïdar. *Limonov* est donc aussi un véritable cours sur la Russie<sup>1258</sup>.

*Le Royaume* offre une version particulièrement inflationniste de cette tendance. Il est vrai qu'il se présente d'emblée comme une enquête, ce qui signifie que le récit se met au service de la collecte du savoir. Ce savoir est d'ailleurs de deux ordres : non seulement le narrateur enquête et romance ensuite sur les débuts du christianisme, mais encore dévoile la fabrication du savoir : le tableau représentant saint Jérôme, à partir duquel il imagine celui de saint Luc écrivant son Évangile, est à nouveau emblématique à cet égard, car il regroupe les sources, toujours les mêmes, à partir desquelles les historiens peuvent reconstituer l'évolution des faits. De même, il fait œuvre de vulgarisation en expliquant comment on parvient à une hypothèse raisonnable concernant ce qui, dans les Évangiles, proviendrait presque directement des paroles du Christ : ce sont les pages où il expose les croisements et comparaisons opérés par l'« exégèse allemande », à partir

---

<sup>1256</sup> *L*, p. 119.

<sup>1257</sup> *L*, p. 242.

<sup>1258</sup> *Un roman russe* proposait déjà une exploration de la « gloubinka » dont d'ailleurs Emmanuel Carrère se sert dans *Limonov* : il explique Kharkov par Kotelnitch, par la comparaison. Mais *Un Roman russe* reste un reportage : le regard est subjectif, l'information collectée subordonnée aux déplacements du regard et aux entretiens. Dans *Limonov*, le regard se fait surplombant et synthétisant. On y devine l'érudition de la mère du narrateur en arrière-plan, elle est d'ailleurs citée aux côtés d'autres historiens ou d'écrivains spécialisés, comme Martin Amis. C'est donc un savoir universitaire qui est mobilisé, d'où cette forme de discours légitimé par l'expertise.



desquelles il imagine le rouleau consignait les paraboles de Jésus remis par Philippe à Luc. Si l'on ajoute ces analyses au récit historique, ce que l'on sait de l'arrestation de Jésus, de la guerre de Judée, de la vie à Rome, *Le Royaume* devient, lui aussi, une œuvre de vulgarisation, à la fois historique et théologique, sur les débuts du christianisme, l'influence de Paul sur l'Église contemporaine, les luttes d'influence entre héritage judaïque et rupture chrétienne, les échanges entre Jérusalem et Rome, l'écriture des différentes Bibles, mais aussi les ruptures de vision du monde induites par le passage d'une société à la fois polythéiste et tolérante, quasi agnostique de fait, où la mort signifie tout simplement la fin de l'existence, au monothéisme eschatologique pour lequel la mort est le début d'une autre vie, éternelle celle-là. Comme pour les deux récits précédents, le plaisir de s'initier à ces connaissances se transmet au lecteur à travers des synthèses qui sont autant d'encarts pédagogiques. Le texte se présente explicitement comme un partage et un vecteur de connaissances, comme l'annonce le triomphant : « Voilà : vous savez ce que vous devez savoir sur Q <sup>1259</sup> ».

Ces espaces didactiques sont-ils eux aussi des indices de reprise d'autorité chez les trois auteurs ? Le « devez », souligné par nous ci-dessus, pourrait le faire penser : dans la vibration enthousiaste du texte de Carrère, se lit le bonheur d'un savoir nouvellement découvert et sitôt transmis, en un mouvement dynamique, vers le lecteur, bonheur qui revêt un ton quelque peu autoritaire. L'*ethos* narratorial qui se dessine ici n'est pas très loin du professeur, tout en gardant la trace de l'enthousiasme du néophyte qui découvre une nouvelle matière : c'est en quelque sorte la foi du nouveau converti. Chez Jean Rolin, l'encyclopédisme étonne par son étendue et sa précision, mais prend soin de se dévaluer, par exemple en se représentant dédoublé en Wax, toujours un peu ridicule aux yeux du narrateur. Pourtant, il ne se pose pas de limite extensive. La reprise d'autorité a lieu en revanche lorsque le narrateur s'insurge contre les théories du complot et les « inepties » librement répandues sur internet, dans *Ormuz*, ou contre les mauvaises pratiques de la presse, dans *La Clôture* ou *Zones*. On découvre alors la valeur véridictionnelle du texte, véritable construction factuelle, même sur un sujet jugé dérisoire. Thierry Beinstingel adopte plutôt le modèle de la « leçon de choses », en proposant au lecteur d'accompagner une expérience pratique de dénombrement plutôt qu'une somme de connaissances. Nous dirions que le texte a la forme de l'inclusion didactique, sans parvenir à se transformer en texte faisant effectivement autorité. Quoiqu'il en soit, les trois œuvres figurent un mouvement d'extraction et d'appropriation des connaissances, parmi les plus efficaces pour revivifier le rapport au monde.

## Conclusion

C'est une expérience singulière de liberté romanesque que proposent donc les auteurs du motif improbable : le récit s'affranchit de la vraisemblance désenchantée soit par une bifurcation

---

<sup>1259</sup> LR, p. 418. Nous soulignons.

visible, soit par un changement de registre perceptible, et qui apparaît toujours improbable. Le réel, prenant un tour surprenant, se met à ressembler à la fiction – les juges de Vienne ou l’entourage des présidents russes – et devient invraisemblable, quoique vrai, ou bien des inventions romanesques manifestes s’immiscent dans le vrai ou le vraisemblable, un ingénieur Krivinek est remplacé par un ingénieur Skoda ou un jeune homme dans le coin d’un tableau est identifié comme l’évangéliste Marc. De plus, comme les « personnages » existent parfois dans la réalité, libre à eux de discuter avec leur narrateur, tout en lui laissant les coudées franches, et regardant finalement d’assez loin le récit qu’il élabore depuis leur conversation. Par ailleurs, la plupart manifestent clairement une capacité d’initiative qui surprend : mariage étonnant, succès professionnel, délire poétique ou vocation d’écrivain.

Au pouvoir de faire de personnes devenues personnages, dont la capacité d’invention de soi fait échec aux probabilités décourageantes, les écrivains répondent par l’exhibition d’un pouvoir fictionnel qui corrige ou discute les lois de la vraisemblance. La démarche n’est pas exempte d’autodérision, puisque les inventions qui corrigent la probabilité et la vraisemblance sont présentées comme hautement improbables, par le moyen du burlesque, de la fiction substitutive marquée ou de l’uchronie évidente. Quand il s’agit du réel qui manifeste des propensions romanesques, la singularité, donc le caractère d’exception, en est soulignée par l’étonnement. L’écrivain ou l’intellectuel qui se représente perpétuellement en train de s’émerveiller devant les connaissances qu’il découvre fait du monde où il vit un monde inattendu, et en reconfiguration perpétuelle. Ces connaissances toujours nouvelles prennent alors la couleur de l’extraordinaire et entrent par cette caractéristique dans le champ de l’improbable.

Le romanesque et son improbabilité dans un monde sans progrès ouvre des fenêtres utopiques qui manifestent une reprise d’autorité narrative : à la loi de vraisemblance, répond l’autonomie de l’invention narrative. Le désenchantement est donc le fond dans lequel s’enracine la nécessité d’ouvertures utopiques, entendues au sens de l’insertion de micro-mondes positifs dans un macro-monde entropique. Au moins deux résonances politiques peuvent être entendues. Comme le rappelle Jean-Paul Engélibert et Raphaëlle Guidée dans *Utopie et catastrophe : revers et renaissances de l’utopie*, l’utopie est largement tombée en discrédit, dans la mesure où elle serait la cause des catastrophes survenues pour avoir voulu mettre en place une organisation idéale, laquelle aurait généré une société de contrôle aux effets inhumains. « La société idéale qui espère s’arracher aux troubles de l’histoire par sa perfection accoucherait invariablement d’un cauchemar totalitaire<sup>1260</sup> », expliquent-ils. Pourtant, dans le même ouvrage, Patrick Savidan rappelle aussi que « la divagation utopique ne peut être considérée comme une fuite hors du

---

<sup>1260</sup> Jean-Paul Engélibert et Raphaëlle Guidée, (dir. ), *Utopie et catastrophe : revers et renaissances de l’utopie, XVI<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles*, PUR, coll. La Licorne 114, p. 8.

réel » ; « par l'écart qu'elle revendique vis-à-vis de ce qui est, elle rassemble en elle le moment de la compréhension du monde et l'appelle à le transformer sur des bases radicalement autres<sup>1261</sup> ». C'est à peu près en ces termes que le philosophe Erik Olin Wright, qui théorise la notion d'« utopie réelle », explique son concept : « l'écriture utopique [...] ébranle l'évidence première, allant de soi, du monde tel qu'il est : elle offre un point de vue moral et critique permettant de mettre en lumière les défauts du monde existant<sup>1262</sup> ». Or, il montre aussi comment ces « utopies réelles » s'insèrent avec discrétion dans le monde capitaliste néolibéral et forment des îlots où c'est la société civile qui est à l'initiative. Ces « utopies réelles » adoptent ce qu'il appelle des stratégies « interstitielles » ou « symbiotiques » et développent des « étangs » d'économie alternative au sein même du tissu capitaliste. Sans prétention hégémonique aucune, elles tentent d'éroder de l'intérieur le macro-monde. L'observation sociologique et économique du réel rejoint ainsi la place laissée par les récits à l'initiative individuelle, celle des personnages, et celle des auteurs, dans le refus d'un monde à pensée unique. Ça et là, s'ouvrent des « étangs » autonomes régis par la volonté des uns et des autres. Le propos d'Eric Olin Wright n'est pas sans renvoyer à la façon dont Ernst Bloch concevait l'utopie : « c'est à l'intérieur de l'histoire que toutes les possibilités deviennent possibles, et là uniquement, le *nouveau* est lui aussi de nature historique<sup>1263</sup> ». On ne trouvera évidemment pas dans les récits du motif improbable de fondations organisationnelles pour une micro-« utopie réaliste », comme les appelle quant à lui Rutger Bregman<sup>1264</sup>. Par contre, les récits littéraires comme les « étangs<sup>1265</sup> » repérés par Erik Olin Wright se conçoivent comme « des mondes possibles » tout-à-fait opérationnels opposant leur existence au *credo* prétendument « réaliste » qui énonce sans cesse « there is no alternative ». L'autre résonance politique possible peut être entendue dans la référence à la notion de « monde

<sup>1261</sup> Patrick Savidan, « Adorno et les promesses de l'utopie négative », dans Jean-Paul Engélibert et Raphaëlle Guidée, *Utopie et Catastrophe Revers et renaissances de l'utopie*, op. cit., p. 20.

<sup>1262</sup> Vincent Farnea et Laurent Jeanpierre, « Des utopies possibles aux utopies réelles. Entretien avec Erik Olin Wright », *Tracés. Revue de Sciences humaines* [En ligne], 24 | 2013, mis en ligne le 01 janvier 2017, consulté le 11 décembre 2017. URL : <http://journals.openedition.org/traces/5672>, alinéa 7. Le philosophe y évoque son dernier ouvrage, *Utopies réelles [Envisioning Real Utopias]*, trad. de l'américain par Vincent Farnea et João Alexandre Peschansky, Paris, La Découverte, coll. L'horizon des possibles [Londres, Verso, 2010], 2012.

<sup>1263</sup> Cité dans l'article « Utopie » du *Dictionnaire du Littéraire*, pp. 613-614. Ernst Bloch a par ailleurs développé le concept d'« utopie concrète » dans son ouvrage *Le principe espérance*, en trois volumes, édité chez Gallimard en 1976. [RDA, 1954-1959]. Eric Olin Wright précise dans un entretien au *Monde* qu'il a toutefois peu lu Ernst Bloch, tout en reconnaissant des parentés entre ses concepts et les siens. Voir Anne Chemin, « Utopies réelles : un autre monde se fabrique », *Le Monde des Idées* du 30 novembre 2017.

<sup>1264</sup> Il est l'auteur d'un best-seller, *Les utopies réalistes*, qui montre comment ce qui est jugé infaisable, « invraisemblable », a bien existé, avec des externalités positives. En ce sens, comme Erik Olin Wright, il milite pour une révision du « vraisemblable » et du « réaliste ». Son titre paradoxal est en soi une révision de ces notions. Rutger Bregman, *Les utopies réalistes*, éditions du Seuil, 2017 [*Utopia for Realists*, 2014]

<sup>1265</sup> Eric Olin Wright nomme ainsi les micro-organisations qui se développent au sein du monde capitaliste, tout en fonctionnant selon des valeurs humaines solidaires et durables. Toutefois il n'emploie cette métaphore des « étangs » que dans l'entretien au *Monde* avec Anne Chemin que nous venons de citer. Dans *Utopies réelles*, il parle de « transformation symbiotique ». Eric Olin Wright, *Utopies réelles [Envisioning Real Utopias]*, traduit de l'anglais par Vincent Farnea et João Alexandre Peschanski, Paris, La Découverte, coll. L'horizon des possibles, 2017 [2010], p. 485.

plausible » de Bertrand Westphal, monde spécifique de la post-modernité, et qui met fin à l'hégémonie du seul monde possible conçu par l'imaginaire occidental<sup>1266</sup>.

Il ne s'agit évidemment pas de construire un système complet sur le modèle d'*Utopia* de Thomas Moore ou des utopies sociales. Il existe dans l'histoire littéraire française de ces parenthèses utopiques, qui surgissent dans les récits avant que ceux-ci ne passent à autre chose, et proposent des modèles d'organisation sociale rêvés à échelle réduite. On peut songer à cette parenthèse dans *La Nouvelle Héloïse*, de Jean-Jacques Rousseau, où Saint-Preux cesse ses méditations moroses pour expliquer à milord Édouard le miraculeux équilibre social et économique que font régner Julie de Wolmar et son époux dans leur domaine<sup>1267</sup>, ou encore le chapitre que consacre Victor Hugo aux initiatives sociales de Mr Madeleine, alias Jean Valjean, dans *Les Misérables*<sup>1268</sup>. C'est plutôt avec cette pratique fragmentaire et parenthétique de l'utopie, rêve social entraperçu plutôt que grande construction théorique, que les auteurs renouent, mais sur un mode non sérieux et non pas collectif, comme les modèles évoqués, mais uniquement à partir d'une destinée individuelle. L'arrière-plan de toute façon est politique. Ces moments de bonheur revendiqués où s'ouvrent des perspectives présentées comme folles ou non sérieuses paraissent mettre en œuvre les fonctions que Jacques Berchtold, en quatrième de couverture au numéro *Regards sur l'utopie* de la revue Europe, assigne à l'utopie :

Cependant, l'utopie n'a-t-elle pas un fondement anthropologique et ne naît-elle pas du pouvoir dont l'homme dispose pour se dégager de l'immédiat et du factuel afin d'inventer de nouveaux possibles ? Et plutôt que d'opposer utopie et désenchantement, ne convient-il pas [...] de les convier à cheminer ensemble comme Don Quichotte et Sancho Pança ? Le désenchantement serait une forme d'ironie apte à protéger l'utopie en la retenant de s'abîmer dans de fatales illusions<sup>1269</sup>.

Si nous ne pouvons retenir que le désenchantement serait ironique dans nos récits, il faut souligner qu'en effet expression du désenchantement et fragments optimistes y cheminent de pair ; mais c'est cette dernière que touche l'ironie ou la dérision, bien évidemment désamorcée de toute prétention sérieuse. Par contre, par ce compagnonnage qu'en effet nos récits illustrent, elle manifeste une forme de liberté de pensée contre le règne d'un sentiment d'impuissance et l'hégémonie du principe TINA, « There is no alternative<sup>1270</sup> », et du double emprisonnement qui en résulte : l'emprisonnement dans la résignation à un ordre du monde régi par la langue du

---

<sup>1266</sup> Bertrand Westphal, *Le monde plausible. Espace, lieu, carte, op. cit.*

<sup>1267</sup> Jean-Jacques Rousseau, *La Nouvelle-Héloïse*, 1761, Il s'agit, dans la partie 5, de la lettre II de Saint-Preux à Milord Édouard, en particulier pp. 413-414 de l'édition Garnier-Flammarion, 1967.

<sup>1268</sup> Victor Hugo, *Les Misérables*, 1962. Voir en particulier le chapitre I,5,1, « Histoire d'un progrès dans les verroteries noires », édition numérique de l'Université Paris-Diderot, lien : [http://www.groupugo.univ-paris-diderot.fr/Miserables/Lecture/Final/Cadres\\_lecture\\_Final.htm](http://www.groupugo.univ-paris-diderot.fr/Miserables/Lecture/Final/Cadres_lecture_Final.htm), dernière consultation le 5 janvier 2018.

<sup>1269</sup> Jacques Berchtold, *Regards sur l'utopie*, revue Europe, mai 2011, quatrième de couverture.

<sup>1270</sup> La phrase de Margaret Thatcher que citent Corinne Grenouillet et Catherine Vuillermot-Febvet, *La langue du management et de l'économie à l'ère néolibérale, op. cit.*

néolibéralisme<sup>1271</sup>, l'emprisonnement de la littérature dans l'analyse des limites et échecs imposés à l'individu<sup>1272</sup>.

---

<sup>1271</sup> Chez les trois auteurs, le relevé morose repose sur le constat que le monde offre aux hommes un habitat et un encadrement social et législatif plutôt en voie de dégradation.

<sup>1272</sup> Les auteurs critiques qui scrutent les romans ou récits de l'émerveillement, notamment Marie-Hélène Boblet, mais aussi Ross Chambers, notent également cette résistance romanesque ou littéraire.

## CONCLUSION

D'une souffrance intime à l'épanouissement d'un bouquet utopique : c'est comme un parcours de réparation que nous proposent les récits du motif improbable. Le bilan est consistant : expression romanesque et/ou métaphorique d'une expérience réfléchissante dont on peut aussi trouver l'expression philosophique dans le courant phénoménologique, réoccupation du soi comme centre perceptif, mise en œuvre d'une attitude critique, mais en l'adaptant aux possibilités d'énonciation et de posture de l'écrivain d'aujourd'hui, pratique narrative singulière au sein d'une constellation en émergence, à savoir le récit d'enquête, instauration d'un dialogue entre fiction et non-fiction et entre récit et essai, et appropriation de formes, de genres, de registres, récit policier, récit de voyage, récit romanesque, poème en prose, récit journalistique, biographie, essai, fragments utopiques sans que pour autant aucune confusion s'installe, mais au contraire en orchestrant ces discours les uns en résonance avec les autres.

Marqués par une inquiétude originelle, les récits du motif improbable instaurent un dialogue entre besoin de savoir et de penser, et besoin de créer d'autres mondes, alternatives plus ou moins raisonnables à ce monde-ci. Ce faisant, et avec eux sans doute l'ensemble des récits d'enquête, ils mettent en œuvre une attitude littéraire discriminante, où le travail d'observation et de compréhension use du fictionnel comme mode expérimental ou du réflexif comme possibilité fictionnelle, mais sans jamais masquer la démarche : la comparaison est exhibée, le registre, lyrique ou burlesque, nettement perceptible, la dérive ou la bifurcation repérable, la plaisanterie vive. En ce sens, *ethos* ou posture, le personnage prend une attitude d'observateur avisé et d'inventeur délibéré. Il faudrait revenir ici à la notion d'honnête homme. Nous avons eu l'occasion d'évoquer *Les Lettres persanes* de Montesquieu, où Usbek et Mirza parcourent la France en observateurs étonnés, tantôt sérieux, tantôt plaisants. C'est maintenant à l'attitude discriminante et raisonnable du philosophe des Lumières, que nous pourrions en venir. Écoutons sur ce point Dumarsais et le modèle comportemental qui d'après lui définit le philosophe, cet honnête homme, toujours en conversation avec les siens, et qui ne cesse de penser son monde et d'y développer une réflexion active<sup>1273</sup>. Il y exerce son esprit critique et son jugement éclairé :

---

<sup>1273</sup> Yvon Belaval, qui montre comment le « philosophe » devient le modèle de l'« honnête homme » au XVIII<sup>e</sup> siècle, s'appuie entre autres sur Voltaire pour souligner son « rationalisme sceptique », soit un usage prudent de la raison, soumis aux faits, et la curiosité humaniste qui le pousse vers l'ensemble des domaines de la connaissance, tout en renonçant à la maîtrise complète que pourrait fournir la spécialisation. (Yvon Belaval, « L'esprit du siècle », *Histoire des littératures*, tome III, éditions La Pléiade, p. 581.) Michel Delon insiste plutôt sur l'intérêt du philosophe

La vérité n'est pas pour le philosophe une maîtresse qui corrompt son imagination, et qu'il croie trouver partout ; il se contente de la pouvoir démêler où il peut l'apercevoir. Il ne la confond point avec la vraisemblance ; il prend pour vrai ce qui est vrai, pour faux ce qui est faux, pour douteux ce qui est douteux, et pour vraisemblance ce qui n'est que vraisemblance. Il fait plus, et c'est ici une grande perfection du philosophe, c'est que lorsqu'il n'a point de motif pour juger, il sait demeurer indéterminé<sup>1274</sup>.

Ce sont les vertus de cette attention éclairée que Edmund Husserl analyse aussi dans sa *Phénoménologie de l'attention*, et développe sous le nom de « perceptualité ». Natalie Depraz explique quelle relation critique à la vérité cette modulation de l'attention permet :

une mise à distance critique à l'égard de l'effectivité, c'est-à-dire de la vérité : entre le vrai et le faux, c'est-à-dire entre le réel et l'apparence illusoire, il y a des degrés, qui sont le lieu du possible, du présomptif, du probable, mais aussi du douteux, de l'interrogatif et du problématique, voire de l'indécis : le perceptuel, à la différence du perceptif, semble bien faire le pari de ces zones intermédiaires du réel où rien ne peut être définitivement tranché. Ainsi on voit la vertu modalisatrice de l'attention.<sup>1275</sup>

Cette attention critique, cette saisie des degrés de possibilité d'un fait, y compris dans les jeux incessants de l'hypothèse qui obéit davantage aux invites de l'imagination et/ou aux suggestions centrifuges de l'analogie, pourrait être la modalité de l'implication dans des récits qui n'utilisent le modèle romanesque que pour habiller un récit essentiellement interrogatif, où le philosophe est reparu en se combinant avec le romancier.

Dans le récit du motif improbable, le narrateur est, et n'est pas un philosophe. La métaphore de la position surplombante et totalisante est présente dans tous les récits, mais pour être abandonnée. Le narrateur ou l'énonciateur est réduit à son point de vue, et perd rapidement toute vue d'ensemble. Il n'est pas philosophe quand il évite la posture juridictionnelle et les propositions politiques et il ne se permet pas, comme Usbek, de développer des conseils à l'usage des princes. Il n'a rien du militant qui « combat l'infâme », et use de *L'Encyclopédie* comme d'une « arme intellectuelle<sup>1276</sup> ». Il n'est pas philosophe non plus en ce qu'il ne sera pas Voltaire : les Calas sont trop nombreux, innombrables même, foule dans des geôles en marge des lois internationales. Résolu à ne penser qu'à l'échelle individuelle, en suivant ses « propres chemins de mémoire<sup>1277</sup> », il renonce à l'universel. Mais il redevient philosophe quand comme Dumarsais, il opère un partage sûr entre le certain et le douteux, le possible et le vraisemblable, ou encore, entre ce que l'on peut admettre ou ce que l'on ne peut approuver, ce qui est vivable ou pas. L'exercice

---

pour sa communauté, en citant l'article de Dumarsais dans *L'Encyclopédie*, soit un philosophe qui passe de l'*otium* au *negotium*. Michel Delon, article « Philosophe », *Dictionnaire des littératures de langue française*, Jean-Pierre de Beaumarchais, Daniel Couty et Alain Rey, Paris, Bordas, 1994, pp. 1871-1873.

<sup>1274</sup> César Chesneau Dumarsais, article « Philosophe », *L'Encyclopédie*, Denis Diderot et Jean le Rond d'Alembert, 1751-1772. Lien électronique : <http://gallica.bnf.fr/essentiels/diderot/encyclopedie/article-philosophe>. Dernière consultation le 14 novembre 2017.

<sup>1275</sup> Natalie Depraz, Introduction à la *Phénoménologie de l'attention* d'Edmund Husserl, *op. cit.* p 12-16.

<sup>1276</sup> Michel Delon, art. cité.

<sup>1277</sup> C, p. 123

permanent de ce sens du possible esquisse, chez les trois écrivains, une posture d'honnête homme pour temps sans progrès : repérer, au milieu des échecs manifestes et des brouillages informationnels, les signes que les hommes se plaignent du mal, conçoivent le Bien et le fixe comme horizon, sinon à une échelle collective, du moins comme intention personnelle. Comme l'observait Jean-Paul Engélibert, la catastrophe est aussi un lieu d'où peut se reconstruire l'utopie<sup>1278</sup> : un mythe, l'Apocalypse, ouvre sur une fiction, l'utopie. D'autre part, pour reprendre les termes de Jacques Berchtold, aussi bien Jean Rolin que Thierry Beinstingel et Emmanuel Carrère se « dégagent de l'immédiat et du factuel afin d'inventer de nouveaux possibles<sup>1279</sup> », ou même montrer l'irruption de possibles au sein de la réalité sociale, rejoignant par là des formes d'« utopies pratiquées<sup>1280</sup> » ou même des « utopies réalistes<sup>1281</sup> ».

Un autre écart doit être pris en compte : en aucun cas, le narrateur du motif improbable ne se donne comme exemplaire. Dumarsais tient un discours impersonnel destiné à figurer dans une œuvre de référence<sup>1282</sup>, et faisant autorité ; le personnage qu'il définit, le philosophe, s'oriente de façon experte dans la forêt des informations. Cette confiance est impossible dans la situation des narrateurs, sans cesse confrontés à leur ignorance. Pourtant, ils opèrent une observation discriminante, entre ce qu'ils regrettent, sans prétendre le corriger, et ce qu'ils souhaitent, et qui se trouve intégré aux récits d'enquête par le moyen des encarts euphoriques. La conduite qu'ils tiennent est en quelque sorte une conduite raisonnable et adaptée à un monde où l'expansion médiatique, la vitesse informationnelle, la focalisation obsessionnelle de l'attention sur quelques points névralgiques du globe ou de l'actualité nationale induit un brouillage entre le factuel et le fictionnel, avènement de la « post-vérité » plus ou moins tenue en respect par le *fact-checking*, ainsi qu'une méfiance envers le travail des journalistes, eux-mêmes accusés d'entretenir une vision orientée du monde. On peut alors raisonnablement proposer que les narrateurs font un usage de la fiction éthiquement irréprochable et efficacement libérateur, et que le genre de l'enquête, entre l'essai et le roman, est de toute façon un genre qui aborde le réel en posant dans ses rapports avec la vérité des repères visibles, particulièrement adaptés au monde contemporain. C'est ici que les propos de Dumarsais sont intéressants : littéralement, le narrateur du motif improbable « démêle » la vérité du douteux, du faux, de l'invention, pour préserver au fictionnel ses vertus intactes, inventer des mondes alternatifs qui permettent de mieux penser le monde vrai. De ce fait,

---

<sup>1278</sup> Jean-Paul Engélibert, « Après la catastrophe, l'utopie », dans Jean-Paul Engélibert et Raphaëlle Guidée, (dir.), *Utopie et catastrophe : revers et renaissances de l'utopie*, op. cit., pp. 239 – 253

<sup>1279</sup> Jacques Berchtold, texte de quatrième de couverture, *Europe, Regards sur l'utopie*, art.cité.

<sup>1280</sup> Pour Audrez Guitton, dans « Le dialogue dans une utopie des Lumières : le *Voyage de Robertson aux Iles australes* (1766) », dans Isabelle Durand-Le Guer et Ioana Galleron, *Roman et politique. Que peut la littérature ?*, op. cit., c'est l'une des trois formes que prend l'utopie au XVIII<sup>e</sup> siècle, selon Jean-Marie Racault, dans *L'Utopie narrative en France et en Angleterre, 1675-1761*, Oxford, Voltaire Foundation, 1991, p. 17.

<sup>1281</sup> Titre du best-seller de Rutger Bregman, *Utopies réalistes*, op. cit.

<sup>1282</sup> De plus, cet article « Philosophe » a sa place dans *L'Encyclopédie*, entreprise qui se veut totalisante, militante et exemplaire.



l'honnête homme du XXI<sup>e</sup> siècle qui se profile est d'abord caractérisé par son enthousiasme cognitif, que manifeste le motif, même si cet enthousiasme est aussi une inquiétude et repose aussi sur une nécessité presque vitale ; par la raison discriminante avec laquelle il aborde son enquête, et par la liberté d'invention qu'il manifeste, précisément parce que cette invention s'implante dans les « trous », dûment balisés, du réel.

Le philosophe de Dumarsais n'aurait pas permis un tel mélange de la réflexion, du romanesque, du poétique : il avait à imaginer un monde meilleur, lui aussi combattait des aveuglements idéologiques, immergé en une foi – aveugle ? – en l'universalité des principes qu'il énonçait. Pour le lecteur du présent, passé par la dystopie, il est précieux d'expérimenter un mode de récit fonctionnant sur le principe que la vérité est au moins en partie accessible par un usage raisonné du savoir, du document, des sources, et qu'à défaut d'une vérité pleinement reconstituée, on peut du moins avoir accès au probable, ou au plausible. Le récit du motif improbable, et avec lui peut-être les récits d'enquête dont il pourrait être une exemplification singulière, serait la forme littéraire d'un rapport dialogué, mesuré et libre à la réalité. L'improbabilité du motif, qui induit celle de la démarche, et l'oscillation de l'enquêteur entre pessimisme, doutes et parenthèses émerveillées, serait la trace de cette instabilité vécue du rapport au réel. Au près des limites à la déduction ou à l'induction qu'impose le sens du possible, existe aussi une liberté fictionnelle à peu près illimitée. L'infini du possible côtoie ainsi les limites du pensable.

# BIBLIOGRAPHIE

## I. Corpus premier :

### 1. Œuvres du corpus :

#### Thierry Beinstingel :

*Central*, Fayard, 2000, 249 p.

*Composants*, Fayard, 2002, 224 p.

*CV roman*, Fayard, 2007, 351 p.

*Faux nègres*, Fayard, 2014, 421 p.

#### Jean Rolin :

*Zones*, Gallimard, 1995, coll. Folio, n° 2913, 1997, 279 p.

*La Clôture*, P.O.L, 2002, coll. Folio, n° 4067, 2004, 256 p.

*Terminal Frigo*, P.O.L, 2005, coll. Folio, n° 4546, 2007, 224 p.

*L'Explosion de la durite*, P.O.L, 2007, coll. Folio, n° 4800, 2008, 208 p.

*Un chien mort après lui*, P.O.L, 2009, coll. Folio, n° 5080, 2010, 320 p.

*Le Ravissement de Britney Spears*, P.O.L, 2007, coll. Folio, n° 5543, 272 p.

*Ormuz*, P.O.L, 2011, 217 p.

#### Emmanuel Carrère :

*L'Adversaire*, P.O.L, coll. Folio, n° 3520, 2000, 219 p.

*D'autres vies que la mienne*, P.O.L, coll. Folio, n° 5131, 333 p.

*Un roman russe*, P.O.L, coll. Folio, n° 4771, 2007, 399 p.

*Limonov*, P.O.L, 2011, 496 p.

*Le Royaume*, P.O.L, 2014, 630 p.

### 2. Autres œuvres citées des auteurs du corpus premier :

#### 2.1. Œuvres complémentaires des auteurs du corpus :

##### Thierry Beinstingel :

*Paysage et portrait en pied de poule*, Fayard, 2004, 180 p.

*Retour aux mots sauvages*, Fayard, 2010, 294 p.

*Ils désertent*, Fayard, 2012, 251 p.

« Lou », nouvelle publiée dans *Le retour du loup*, collectif, Cirey sur Blaise, éditions Châtelet Voltaire, 2014

*Journal de la canicule*, Fayard, 2015, 254 p.

*Vie prolongée d'Arthur Rimbaud*, Fayard, 2016, 414 p.

### **Jean Rolin :**

- Chemins d'eau*, La Table ronde, 1980, coll. La petite vermillon, 2013, 357 p.  
*Journal de Gand aux Aléoutiennes*, 1982, La petite vermillon, 2010, 166 p.  
*La Ligne de front*, Quai Voltaire, 1988, 229 p. (Prix Albert Londres)  
*L'Or du scaphandrier*, Jean-Claude Lattès, 1983, L'Escampette, 2008, 197 p.  
*La frontière belge*, Jean-Claude Lattès, 1989, L'Escampette, 2012, 109 p.  
*Cyrille et Méthode*, Gallimard, 1994, 151 p.  
*Joséphine*, Gallimard, 1994, 96 p.  
*Traverses*, NIL, 1999, Points, 2011, 120 p.  
*L'Organisation*, Gallimard, 1999 (prix Médicis), coll. Folio, 2006, 242 p.  
*Campagnes*, Gallimard, 2000, La Petite Vermillon, 2011, 228 p.  
*Dingos*, suivi de *Cherbourg-Est*, *Cherbourg Ouest*, Éditions du Patrimoine, 2002.  
*Chrétiens*, P.O.L, coll. Folio, 2003, 196 p.  
*L'Homme qui a vu l'ours*, P.O.L, 2006, 1015 p.  
*Quasi apparition de la Vierge à Chilly-Mazarin*, *Cahiers de l'École de Blois*, éditions de la Vilette, mai 2012, p. 104.  
*Savannah*, P.O.L, 2015, 139 p.  
*Les Événements*, P.O.L, 2015, 198 p.  
*Peleliu*, P.O.L, 2016, 154 p.

### **Emmanuel Carrère :**

- Werner Herzog*, Édilig, 1982  
*L'Amie du jaguar*, Flammarion, 1983, 283 p.  
*Bravoure*, P.O.L, Prix passion, 1984, coll. Folio, 370 p.  
*La Moustache*, P.O.L, coll. Folio, 1986, 192 p.  
*Le Détroit de Behring*, P.O.L, Grand Prix de la Science-fiction, 1987, 125 p.  
*Hors d'atteinte*, P.O.L, coll. Folio, 1988, 279 p.  
*Je suis vivant et vous êtes morts*, Le Seuil, col. Points, 1993, 411 p.  
*La Classe de neige*, Prix Femina, P.O.L, coll. Folio, 1995, 148 p.  
*Il est avantageux d'avoir où aller*, P.O.L, 2016, 550 p.

## **2.2. Articles rédigés par les auteurs.**

### **Thierry Beinstingel : articles de critique littéraire**

- « Langages et littératures du travail chez les écrivains français depuis mai 1968 », *Intercâmbio*, revue d'Études Françaises, *French Studies*, n° 5, 2012, p 50-60
- « La sauvagerie du langage à l'œuvre », *Dire le travail. Fiction et témoignage depuis 1980*, *La Licorne*, n° 103, 2012, pp. 59-69.
- « Langages de l'entreprise et littératures du monde du travail : quelles porosités au XXI<sup>e</sup> siècle ? » dans *La langue littéraire à l'aube du XX<sup>e</sup> siècle*, sous la direction de Cécile NARJOUX, 2010, pp. 131-143.

### **Thierry Beinstingel : articles publiés dans la presse.**

« Le discours des entreprises est incompatibles avec notre langue maternelle », *L'Humanité*, du 21 septembre 2010.

« Dire non à la mainmise de l'entreprise sur le langage », *Le Monde des Livres* du 10 septembre 2010, dossier « Des mots sur des plaies ».

« De *Central* » à « *Retour aux mots sauvages* », revue *Initiales*, Dossier n° 25, *Écrire le travail*, mai 2011, pp. 30-31.

### **Emmanuel Carrère : articles publiés dans la presse.**

« Emmanuel Carrère sur Houellebecq : “Un roman d’une extraordinaire consistance romanesque” », *Le Monde des Livres*, 6 janvier 2015.

« L’ascension d’Hervé Clerc », *Le Monde des Livres*, 23 mars 2016.

### **2.3. Autres productions des auteurs.**

#### **Thierry Beinstingel.**

Site *Feuilles de route*. Lien : <https://www.feuillesderoute.net>. Dernière consultation le 21 novembre 2017. (Site également hébergé sur celui de la Bibliothèque Nationale de France)

*Les représentations du travail dans la fiction littéraire de langue française depuis la fin des trente glorieuses*, thèse de doctorat dirigée par Jacques Poirier, avec la collaboration d’Hervé Bismuth, à l’Université de Bourgogne, soutenue le 12 décembre 2017, 442 p.

#### **Emmanuel Carrère.**

##### ***Cinéma et télévision :***

*Retour à Kotelnitch*, 2007

*Le Retour du soldat*, 2007

*Les Revenants*, saisons 1 et 2, en collaboration notamment avec Fabrice Gobert, diffusée pour la première fois en 2012 sur Canal Plus.

##### ***Autres :***

*Limonov XXI<sup>e</sup> siècle*, récit accessible en suivant le lien <http://www.limonow.de/sonstiges/limonowXXI.html>. Dernière consultation le 11 avril 2015

*La Bible, nouvelle traduction*, collectif, avec François Bon, Frédéric Boyer, Olivier Cadiot, Emmanuel Carrère *et alii*, Bayard, 2001

### **2.4. Entretiens avec les auteurs.**

#### **Thierry Beinstingel :**

Thierry Beinstingel et Elisabeth Filhol, revue *Initiales*, Dossier n° 25, *Ecrire le travail*, p 34-36.

« Thierry Beinstingel : “Dire non à la mainmise de l’entreprise sur le langage” », entretien avec Christine Rousseau, dossier « Des mots sur des plaies », *Le Monde des Livres* du 10 septembre 2010.

Entretien avec Gilles Bertin, pour la revue *Ecrire aujourd'hui* (<http://www.ecrire-aujourd'hui.com/magazine.htm>) reproduit sur le site de Thierry Beinstingel (<http://www.feuillesderoute.net>), en 2010. Dernière consultation le 15 septembre 2017.

**Emmanuel Carrère :**

***Dans la presse :***

Entretien avec Jean-Paul Tison, « Emmanuel Carrère », *L'Express/Lire* du 01/02/2000, [http://www.lexpress.fr/culture/livre/emmanuel-carrere\\_803526.html](http://www.lexpress.fr/culture/livre/emmanuel-carrere_803526.html). Dernière consultation le 6/05/2015.

« Emmanuel Carrère : "Une instance psychique qui vous précipite dans cette espèce d'enfer" », entretien avec Claire Devarrieux, *Libération*, 6 janvier 2000.

« Emmanuel Carrère : "Le "je" exprime une forme d'humilité" », propos recueillis par Jean Birnbaum et Raphaëlle Leyris, *Le Monde des Livres* du 10 septembre 2014.

« Entretien avec Emmanuel Carrère, gagnant du prix littéraire du *Monde* », avec Jean Birnbaum, vidéo mise en ligne le 10 septembre 2014, accessible par le lien [http://www.lemonde.fr/livres/video/2014/09/10/entretien-avec-emmanuel-carrere-gagnant-du-prix-litteraire-du-monde\\_4485397\\_3260.html#3YfKzDLZ2tGrWGWs.99](http://www.lemonde.fr/livres/video/2014/09/10/entretien-avec-emmanuel-carrere-gagnant-du-prix-litteraire-du-monde_4485397_3260.html#3YfKzDLZ2tGrWGWs.99)

***Entretiens publiés :***

CAMUS, Renaud, CARRÈRE Emmanuel, FINKIELKRAUT Alain, *L'Étrangèreté*, Genève, éditions du Tricorne, 2003, 63 p.

DAVID, Angie et CARRÈRE, Emmanuel, *Emmanuel Carrère*, Paris, Léo Scheer, coll. Écrivains d'aujourd'hui, 2007, 145 p.

Entretien avec Jean-Benoît Gabriel, dans *La fiction à distance : une autre écriture du réel dans la littérature et le cinéma contemporain (Emmanuel Carrère, Annie Ernaux, Nicole Malinconi/Jean-Pierre et Luc Dardenne, Samuel Collardey, Joachim Lafosse*, thèse dirigée par Jean-Claude Murcia, soutenue à l'Université Paris VII Paris Diderot, 2012, pp. 401-410.

**Jean Rolin :**

« Le chœur du prolétariat défait. Entretien avec Jean Rolin », J.L Bertini, S. Nicolino et L. Roux, *La Femelle du requin*, n° 29, été 2007, pp.

« Le sentiment géographique », entretien avec Jean Rolin, propos recueillis par Thierry Guichard, *Le Matricule des anges* n° 62, avril 2005, p. 18.

« Le statut très incertain du plaisir » : quatre écrivains et l'enseignement de la littérature. Stéphane Audeguy, Christian Garcin, Georges Ortlieb, Jean Rolin », texte établi à la suite d'une table ronde conduite par Christel Brun-Franc, Elodie Karaki, Jean-Damien Mazaré, Elena Zamagni, Université de Provence, Aix-Marseille 1. <http://www.fabula.org/colloques/document1529.php>. Page consultée le 28/12/2015.

*Le matin du départ*, entretien radiophonique, émission animée par Dorothee Barba sur France-Inter, samedi 19 octobre 2013. Lien : <http://www.franceinter.fr/emission-le-matin-du-depart-ormuz-et-saint-nazaire-avec-jean-rolin>. Dernière consultation le 4/03/2016.

**3. Autres œuvres citées en lien avec le récit d'enquête, les auteurs ou l'histoire littéraire :**

### **3.1. Le récit d'enquête :**

- BON, François, *Daewoo*, Fayard, 2004, 294 p.
- CATHRINE, Arnaud, *La Disparition de Richard Taylor*, Verticales, 2007, 194 p.
- CATHRINE, Arnaud, *Le Journal intime de Benjamin Lorca*, Verticales, 2010, 195 p.
- DAENINCKX, Didier, *Meurtres pour mémoires*, Gallimard, 1983, 215 p. (Folio)
- DEVILLE Patrick, *La Tentation des armes à feu*, Paris, Seuil, Fiction et C<sup>ie</sup>, 2006, 140 p.
- HATZFELD, Jean. *Dans le nu de la vie. Récits des marais rwandais*, Paris, Seuil, 2000, 240 p.
- HATZFELD, Jean, *Une saison de machettes*, Paris, Seuil, 2003, 230 p.
- JABLONKA, Ivan, *Laëtitia ou la fin des hommes*, Seuil, 2016, 400 p.
- LAURENS, Camille, *La petite danseuse de quatorze ans*, Stock, 2017, 173 p.
- MASPERO, François, *Les Passagers du Roissy-Express*, Paris, Seuil, coll. Fiction et C<sup>ie</sup>, 1990, 336 p.
- MODIANO, Patrick, *Dora Bruder*, Paris, Gallimard, 1997, 146 p.
- PÉREC, Georges, *L'Infra-ordinaire*, Paris, Seuil, coll. La Librairie du XXI<sup>e</sup> siècle, 1989, 128 p.
- RIBOULET, Mathieu, *Entre les deux il n'y a rien*, Paris, Verdier, 2015, 135 p.
- RIBOULET, Matthieu, *Les Œuvres de miséricorde*, Paris, Verdier, 2012, 155 p.
- VASSET, Philippe, *Un livre blanc*, Paris, Fayard, 2007, 135 p.

### **3.2. En lien avec les œuvres du corpus :**

#### **Thierry Beinstingel :**

- DEFOE, Daniel, *Robinson Crusoé*, 1719.
- RIMBAUD, Arthur, *Une saison en enfer*, Bruxelles, 1871.
- PEREC, Georges, *Espèces d'espaces*, Galilée, 1974, 200 p.

#### **Jean Rolin :**

- CONRAD Joseph, *La Folie Almayer [Allmayer's Folly]*, 1895
- CONRAD Joseph, *Au cœur des ténèbres [Heart of Darkness]*, 1902
- LOWRY Malcolm, *Au-dessous du volcan [Under the volcano]*, 1947.
- PROUST Marcel, *À la recherche du temps perdu*, 1913-1927.

#### **Emmanuel Carrère :**

- CAPOTE, Truman, *De sang-froid [In Cold Blood, 1966]*, coll. Folio, 1972.
- DICK, Philip K., *Glissements du temps sur mars. [Martian Time Slip]*, 1964
- DICK, Philip K., *La Vérité avant-dernière. [The Penultimate Truth]*, Robert Laffont, coll. 10-18, 1964.
- DICK, Philip K., *Le Dieu venu du Centaure [The Three stigmata of Palmer Eldritch]*, 1965
- DICK, Philip K., *Ubik*, 1969, Robert Laffont, coll. 10-18, Domaine étranger, 1970, 285 p.
- HATZFELD, Jean, *L'Air de la guerre*, éditions de l'Olivier, 1994, 352 p.
- LIMONOV, Édouard, *Journal d'un raté*, Albin Michel, 1982, 288 p.
- LIMONOV, Édouard, *Le poète russe préfère les grands nègres*, Jean-Jacques Pauvert, 1980, 341 p.
- PRILEPINE, Zakhar, *Pathologies*, éditions des Syrtes, 2007, 289 p.
- PRILEPINE, Zakhar, *San'kia*, Actes Sud, 2009, 447 p.
- ZORN, Fritz, *Mars*, [1975] 1982, Paris, Gallimard, coll. Folio, 315 p.

### 3.3. Autres œuvres citées :

ARAGON, *Le Paysan de Paris*, 1926.

BRETON André, *L'Amour fou*, 1937, Gallimard, coll. la Pléiade, *Œuvres complètes*, vol. 2, 1992, 1857 p.

BRETON André, *Nadja*, 1928.

CANNONE, Belinda, *S'émerveiller*, Paris, Stock, 2017, 192 p.

D'ALEMBERT, Jean et DIDEROT, Denis, *L'Encyclopédie*, 1751-1765, édition numérique de la Bibliothèque Nationale de France. Lien : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k505351>. Dernière consultation le 22 novembre 2017.

HUGO, Victor, *Les Misérables*, 1862, édition numérique de l'Université de Paris-Diderot, lien : <http://www.groupugo.univ-paris-diderot.fr/Miserables/Default.htm>

MONTESQUIEU, *Lettres persanes*, 1721.

QUIGNARD, Pascal, *Rhétorique spéculative*, éd. Calmann Lévy, coll. Folio, 1995

ROUSSEAU Jean-Jacques, *Les Confessions*, 1782.

ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Julie ou La Nouvelle Héloïse*, 1761, édition Garnier Flammarion, 1962, 610 p.

STENDHAL, *De l'amour*, 1832.

VOLTAIRE, *L'Ingénu*, 1767.

## II. Corpus second

### 1. Histoire et théorie littéraire

#### 1.1. Histoire littéraire : monographies.

ADLER, Aurélie, *Éclats de vie muette. Figures du minuscule et du marginal dans les récits de vie d'Annie Ernaux, Pierre Michon, Pierre Bergounioux et François Bon*, Paris, PSN, 2012, 330 p.

BAKHTINE, Mikhaïl, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Age et sous la renaissance*, trad. du russe par Andrée Robel, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque des idées, 1970, 471 p.

BARRÈRE Anne et MARTUCELLI Danilo, *Le roman comme laboratoire. De la connaissance littéraire à l'imagination sociologique*, Villeneuve d'Ascq, éditions du Septentrion, coll. Le regard sociologique, 2009, 373 p.

BAYARD, Pierre, *Le hors-sujet. Proust et la digression*, éditions de Minuit, coll. Paradoxe, 1996, 192 p.

BLANCKEMAN Bruno, *Le Roman français depuis la Révolution*, Paris, PUF, coll. Licence Lettres, 2011, 260 p.

BLANCKEMAN, Bruno, *Les Récits indécidables : Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard*, Villeneuve d'Ascq, éditions du Septentrion, 2008, 222 p.

BLANCKEMAN, Bruno, *Les Fictions singulières, étude sur le roman français contemporain*, Paris, Prétexte Éditeur, 2002, 174 p.

- BLANCKEMAN, Bruno, *Lire Patrick Modiano*, Paris, Armand Colin, coll. Ecrivains au présent, 2009, 192 p.
- BOBLET, Marie-Hélène, *Terres promises. Émerveillement et récit au XXe siècle. Alain-Fournier, Breton, Gracq, Germain*. Paris, José Corti, Les Essais. 2011, 256 p.
- COGEZ Gérard, *Les Écrivains voyageurs au XXe siècle*, Le seuil, coll Points Essais », 2004, 240 p.
- COLLOT, Michel, *Pour une géographie littéraire*, éditions José Corti, coll. Les Essais, 2014, 280 p.
- CONNON, Daisy, *Subjects Not-at-home : Forms of the Uncanny in the Contemporary French Novel. Emmanuel Carrère, Marie NDiaye, Eugène Savitzkaya*, Amsterdam / New York : Rodopi, coll. « Faux titre », 2010, 295 p.
- DAMBRE Marc et ASHOLT Wolfgang, *Un retour des normes romanesques dans la littérature française contemporaine*, Paris, PSN, 2010, 318 p.
- DENIS, Benoît, *Littérature et engagement. De Pascal à Sartre*, Paris, éditions du Seuil, coll. Points Essais, 2000, 316 p.
- DELEUZE, Gilles, *Proust et les signes*, Paris, PUF, coll. Perspectives critique, 1964.
- DESCOMBES, Vincent, *Proust. Philosophie du roman*, Paris, éditions de Minuit, coll. Critique, 1987, 368 p.
- DUBOIS, Jacques, *Le roman policier ou la modernité*, Paris, Armand Colin, coll. Le texte à l'œuvre, 2005 [Nathan, 1992], 240 p.
- DUBOIS, Jacques, *Les Romanciers du réel. De Balzac à Simenon*. Paris, éditions du Seuil, coll. Points Essais, 2000, 368 p.
- DUGAST-PORTES, Francine, *Le Nouveau Roman. Une césure dans l'histoire du récit*, Paris, Nathan, coll. Fac Littérature, 2001, 244 p.
- EISENZWEIG, Uri, *Le récit impossible*, Paris, Christian Bourgois, 1986, 357 p.
- GEFEN, Alexandre, *Réparer le monde. La littérature française face au XXI<sup>e</sup> siècle*, Paris, éditions José Corti, coll. Les Essais, 392 p.
- FLOREY Sonia, *L'engagement littéraire à l'ère néolibérale*, Villeneuve d'Ascq, éditions du Septentrion, coll. Perspectives, 2013, 217 p.
- HAVERCROFT, Barbara, MICHELUCCI, et RIENDEAU, Pascal, *Le roman français de l'extrême contemporain. Écritures, engagements, énonciation*, Québec, éditions Nota Bene, 2010, 452 p.
- HUY, Minh Tran, *Les Écrivains et le fait divers. Une autre histoire de la littérature*, Paris, Flammarion, 2017, 320 p.
- LABADIE, Aurore, *Le Roman d'entreprise français au tournant du XXI<sup>e</sup> siècle*, Paris, PSN, coll. Fiction / Non Fiction XXI, 2016, 256 p.
- LAFOND, Jean, *Moralistes du XVII<sup>e</sup> siècle, de Pibrac à Dufresny*, Paris, Robert Laffont, coll. Bouquins, 1400 p.
- LAMARRE, Mélanie, *Ruine de l'utopie, Antoine Volodine, Olivier Rolin*, Villeneuve d'Ascq, éditions du Septentrion, coll. Perspectives, 2014, 320 p.
- MACÉ, Marielle, *Le Temps de l'essai. Histoire d'un genre en France au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Belin, coll. L'extrême contemporain, 2006, 361 p.



- MARX, William, *L'Adieu à la littérature. Histoire d'une dévalorisation XVII<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, éditions de Minuit, 2005, 234 p.
- RABATÉ, Dominique, *Vers une littérature de l'épuisement*, Paris, éditions José Corti, 1991, 204 p.
- RABATÉ, Dominique, *Désirs de disparaître. Une traversée du roman français contemporain*, Presses universitaires de Québec, coll. Confluences, 2016, 90 p.
- RICARDOU, Jean, *Problèmes du nouveau roman*, 1972, Paris, éditions du Seuil, 1967
- RICHARD, Jean-Pierre, *Proust et le monde sensible*, Paris, éditions du Seuil, coll. Poétique, 1974, 320 p.
- RUFFEL, Lionel, *Le dénouement*, Paris, Verdier, coll. « Chaoïd », 2005, 128 p.
- SAMOYAU, Tiphaine, *Littérature et mémoire du présent*, Nantes, éditions Pleins Feux, 2001, 39 p.
- SAPIRO Gisèle, *La Responsabilité de l'écrivain. Littérature, droit et morale en France (XIX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles)*, Paris, éditions du Seuil, 2011, 750 p.
- SERVOISE Sylvie. *Le Roman face à l'histoire. La littérature engagée en France et en Italie dans la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle*, PUR, collection Interférences, , 2011, 340 p.
- SHERINGHAM, Michaël, *Traversées du quotidien. Des surréalistes aux postmodernes*, [Oxford University Press, 2006] Paris, PUF, coll. Lignes d'art, 2012, 414 p.
- STIERLE, Karlheinz, *La capitale des signes. Paris et son discours*, Paris, éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2001, XIII-630 p.
- TADIE, Jean Yves, *Le récit poétique*, Paris, Gallimard, PUF, 206 p.
- TOURET Michèle (dir.) *Histoire de la littérature française du XX<sup>e</sup> siècle*, tome 2, Presses universitaires de Rennes, 2008, 539 p.
- VAILLANT, Alain, *L'histoire littéraire*, Paris, Armand Colin, coll. U-Lettres, 2017, 408 p.
- VIART Dominique, VERCIER Bruno, *La littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, Paris, Bordas, 2005, 511 p.
- VIART, Dominique et DEMANZE, Laurent, *Fins de la littérature. Esthétique et discours de la fin*, Tome I, Paris, Armand Colin, coll. Recherches, 2011, 272 p.
- XANTHOS, Nicolas, *L'empreinte et le récit. L'indice et l'action dans le roman policier*, Québec, éditions Nota Bene, 2009, 382 p.
- ZENETTI, Marie-Jeanne, *Factographies. L'enregistrement littéraire à l'époque contemporaine*. Paris, Classiques Garnier, coll. Littérature, histoire, politique, 2014, 378 p.

## **1.2. Histoire littéraire : collectifs.**

- AMAR, Ruth (dir.), *L'écriture du bonheur dans le roman contemporain*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars, 2011, 245 p. .
- BLANCKEMAN Bruno, MURAT Aline et DAMBRE Marc (dir.), *Le Roman français au tournant du XXI<sup>e</sup> siècle*, Paris, PSN, 2004, 590 p.
- BLANCKEMAN, Bruno et HAVERCROFT, Barbara, *Narrations d'un nouveau siècle. Romans et récits français (2001-2010)*, Paris, PSN, 2012, 324 p.

- BOBLET Marie Hélène, et ALAZET, Bernard (dir.), *Écritures de la guerre au XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècle*, éditions universitaires de Dijon, coll. Écritures, 2010, 194 p.
- BOUCHARENC, Myriam (dir.), *Roman et reportage. Rencontres croisées*, Limoges, PULIM, coll. Médiatextes, 2015, 281 p.
- BRUN, Catherine, et SCHAFFNER, Alain (dir.), *Des écritures engagées aux écritures impliquées, Littérature française, XX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles*, éditions Universitaires de Dijon, coll. Écritures, 2015, 231 p.
- DURAND-LE GUERN, Isabelle et GALLERON, Ioana (dir.), *Roman et politique. Que peut la littérature ?* Presses universitaires de Rennes, coll. Interférences, 2011, 370 p.
- GLAUDES, Pierre, (dir.), *L'Essai : métamorphose d'un genre*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, coll. CRIBLES, Théories de la littérature, 2012, 476 p.
- GRENOUILLET, Corinne et VUILLERMOT-FEBVET, Catherine (dir.), *La langue du management et de l'économie à l'ère néolibérale*, Presses universitaires de Strasbourg, coll. Formes et savoirs 2015, 294 p.
- MOUREY, Jean-Pierre, et VRAY, Jean-Bernard, *Figures du loufoque à la fin du XX<sup>e</sup> siècle : arts et littérature* (dir.), Publications de l'Université de Saint Etienne, 2003, 380 p.
- XANTHOS, Nicolas, et PARENT, Anne-Martine, (dir.), *Poétiques et imaginaires de l'événement*, Québec, UQAM, coll. Figura, 2011, 120 p.

## 1.2. Théorie littéraire

### 1.2.1 Ouvrages.

- ADAM Jean-Michel, PETIT-JEAN André, REVAZ, Francine, *Le texte descriptif, poétique historique et linguistique textuelle*, Paris, Editions Nathan, Nathan Université, 1989, 240 p.
- ADAM, Jean-Michel, *Types et prototypes. Séquences descriptives, narratives, argumentatives, explicatives, dialogales et genres de l'injonction-instruction*, Paris, Armand Colin, 2011, 290 p.
- AMOSSY, Ruth (dir.) *Images de soi dans le discours. La construction de l'ethos*, Paris, Delachaux et Niestlé, coll. Sciences des discours, 1999, 215 p.
- ANGENOT, Marc, *La parole pamphlétaire : contribution à la typologie des discours modernes*, Paris, Payot, coll. Langages et sociétés, 1982, 425 p.
- AUERBACH, Erich, *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Paris, Gallimard, coll. Tel, 1968, 559 p.
- BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, trad. du russe par Daria Olivier, Paris, Gallimard, coll. Tel, 1987 [1975], 488 p.
- BARONI Raphaël, *La tension narrative, suspense, curiosité et surprise*, Paris, éditions du Seuil, coll. « Poétique », 2007, 437 p.
- BARTHES, Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, suivi de *Nouveaux essais critiques*, Paris, éditions du Seuil, coll. Points, 1972 [1953], 192 p.
- BARTHES, Roland, *Mythologies*, Paris, éditions du Seuil, coll. Points essais, 1970, 272 p.
- BARTHES, Roland, *Le Plaisir du texte*, Paris, éditions du Seuil, coll. Points Essais, 1973, 89 p.
- BARTHES, Roland, *Leçon*, Paris, éditions du Seuil, coll. Points Essais, 1978, 61 p.
- BAYARD, Pierre, *Il existe d'autres mondes*, Paris, éditions de Minuit, 2013, 156 p.

- BEAUJOUR, Michel, *Miroirs d'encre. Rhétorique de l'autoportrait*, Paris, éditions du Seuil, coll. Poétique, 1980, 375 p.
- BENJAMIN Walter, *Œuvres III*, Paris, Gallimard, Folio Essais, 1986 [1972], 479 p.
- BENJAMIN, Walter, *Écrits Français*, Paris, Gallimard, coll. Folio Essais, 1991 [1972], 499 p.
- BENSMAÏA, Reda, *Barthes à l'essai. Introduction au texte réfléchissant*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1986, 135 p.
- BESSIÈRES, Jean, *L'ordre du descriptif*, Amiens, Centre d'études du roman et du romanesque, PUF, 1988, 252 p.
- BLANCHOT, Maurice, *L'entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, xxvi-640 p.
- BOUJU, Emmanuel, *L'autorité en littérature (dir.)*, PUR, coll. Interférences, 2010, 511 p.
- BOYER-WEIMANN, Martine, *La relation biographique*, Seyssel, éditions Champ Vallon, coll. Enjeux contemporains, 2005, 476 p.
- CHAMARAT, Gabrielle, et GOULET, Alain (dir.), *L'auteur*, Presses Universitaires de Caen, 1996, 214 p.
- CHAMBERS, Ross, *Loiterature*, Lincoln, Nebraska, University of Nebraska Press, coll. Stages, 1999, xii- 304 p.
- CHAMPIGNY, Robert, *Pour une esthétique de l'essai. Analyses critiques (Breton, Sartre, Robbe-Grillet)*, Paris, Lettres Modernes Minard, coll. « Situation15 », 1967, 110 p.
- COHN, Dorrit, *La transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman [Transparent Minds]*, trad. de l'anglais par Alain Bony, Paris, éditions du Seuil, coll. Poétique, 1981 [1978], 310 p.
- DECLERCQ, Gilles et MURAT, Michel, *Le romanesque*, Paris, PSN, 2004, 316 p.
- DOSSE, François, *Le pari biographique. Écrire une vie*, Paris, éditions La Découverte, 2005, 490 p.
- DUCROT, Oswald, *Le Dire et le dit*, Paris, éditions de Minuit, coll. Propositions, 1985, 240 p.
- DUFOUR, Philippe, *La pensée romanesque du langage*, Paris, éditions du Seuil, coll. Poétique, 2004, 319 p.
- EDWARDS, Michael, *De l'émerveillement*, Fayard, 2008, 287 p.
- ESPITALIER, Jean-Michel, *Caisse à outils. Un panorama de la poésie française aujourd'hui*, Paris, Pocket, coll. Nouvelles Voix, 2006, 272 p.
- FONTANILLE, Jacques, *Les espaces intersubjectifs. Introduction à la sémiotique de l'observateur : discours-peinture-cinéma*, Paris, Hachette, 1989, 199 p.
- FOREST, Philippe, *Le roman, le je*, Nantes, Éditions Pleins Feux, 2001, 89 pages.
- FOREST, Philippe, *Le roman, le réel et autres essais*, Nantes, éditions Cécile Defaut, coll. Allaphbed 3, 2007, 302 p.
- GASPARINI, Philippe, *Autofiction – Une aventure du langage*, Paris, éditions du Seuil, coll. Poétique, 2008, 339 p.
- GASPARINI, Philippe, *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*, Paris, éditions du Seuil, coll. Poétique, 2004, 393 p.
- GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, éditions du Seuil, coll. Poétique, 1972, 281 p.
- GENETTE, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, éditions du Seuil, coll. Poétique, 1982, 467 p.

- GENETTE, Gérard, *Fiction et diction*, Paris, éditions du Seuil, coll. Poétique, 1991, 150 p.
- GENETTE, Gérard, *Introduction à l'architexte*, Paris, éditions du Seuil, coll. Poétique, 2000, 89 p.
- GENETTE, Gérard, *Seuils*, Paris, éditions du Seuil, coll. Poétique, 2002, 486 p.
- GIRARD, René, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Grasset, coll. Pluriel, 1961, 351 p.
- GLAUDES, Pierre et LOUETTE, Jean-François, *L'Essai*, Paris, Hachette Supérieur, coll. Contours littéraires, 1999, 176 p.
- GRELL, Isabelle, *L'autofiction*, Paris, Armand Colin, coll. 128 Lettres, Linguistique, 2014, 125 p.
- GOYET, Florence, *Penser sans concepts : fonction de l'épopée guerrière : "Iliade", "Chanson de Roland", "Hôgen" et "Heiji monogatari"*, Paris, Honoré Champion, coll. Bibliothèque de littérature générale et comparée, 2006, 585 p.
- HAMBURGER, Käte, *Logique des genres littéraires [Die Logik der Dichtung]*, trad. de l'allemand par Pierre Cadiot, Paris, éditions du Seuil, coll. Poétique, 1977 [1957], 312 p.
- HAMON, Philippe, *Introduction à l'analyse du descriptif [Du descriptif]*, Paris, Hachette, coll. Hachette supérieur, 1981, 268 p.
- HAMON, Philippe, *Texte et idéologie*, Paris, PUF, coll. Quadrige, 1984, 227 p.
- HAMON, Philippe, *La description littéraire. De l'Antiquité à Roland Barthes : une anthologie*, Paris, éditions Macula, Coll. Macula Littérature, 1991, 288 p.
- HORVATH Christina, *Le roman urbain en France*, Paris, PSN, 2007, 260 p.
- KERMODE, Frank, *The Sense of an Ending. Studies in the theory of fiction*, New York Oxford University Press, 1967, xii-187 p.
- KUPERTY-TSUR, Nadine (dir), *Écriture de soi et argumentation. Rhétorique et modèle de représentation*, Presses universitaires de Caen, 1998, 184 p.
- LANGLET, Irène, *L'Abeille et la Balance. Penser l'essai*, Paris, Classiques Garnier, coll. Théorie de la littérature, 2015, 374 p.
- LEJEUNE Philippe (dir), *Le désir biographique*, Paris, Nanterre, Université Paris X, Cahiers de sémiotique textuelle, 1989, 306 p.
- LEJEUNE, Philippe, *Je est un autre. L'autobiographie, de la littérature aux médias*, Paris, éditions du Seuil, coll. Poétique, 1980, 332 p.
- LUKÁCS, Georg, *La théorie du roman*, trad. de l'allemand par Jean Clairevoye, Paris, Gallimard, coll. Tel, 1989, [1920], 196 p.
- MADÉLÉNAT, Daniel, *La biographie*, Paris, PUF, coll. Littératures modernes, 1984, 222 p.
- MAINGUENEAU, Dominique, *Le contexte de l'œuvre littéraire. Énonciation, écrivain, société*, Paris, Dunod, 1993, 198 p.
- MC INTOSH, Fiona, *La vraisemblance narrative en question*, Paris, PSN, 2002, 368 p.
- MEIZOZ, Jérôme, *Postures littéraires. Mises en scènes modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine Érudition, 2007, 210 p.
- MONTALBETTI, Christine et PIEGAY-GROS Nathalie, *La digression dans le récit*, Paris, Bertrand Lacoste, 1994, 125 p.
- MONTALBETTI, Christine, *Le Voyage, le monde et la bibliothèque*, Paris, PUF, coll. Écriture, 1997, 259 p.

- NØJGAARD, Morten, *Temps, réalisme et description, essais de théorie littéraire*, Paris, Honoré Champion, Bibliothèque de grammaire et de linguistique, 2004, 252 p.
- PATRON, Sylvie, *Le narrateur. Introduction à la théorie narrative*, Paris, Armand Colin, coll. "U", 2009, 392 pages.
- PAVEL, Thomas, *L'univers de la fiction*, Paris, éditions du Seuil, coll. Poétique, 211 p.
- PAVEL, Thomas, *La pensée du roman*, Paris, Gallimard, coll. NRF Essais, 2003, 436 p.
- PHILIPPE, Gilles, (dir.), *Récits de la pensée. Études sur le roman et l'essai*, Amiens, Sedes, 2000, 381 p.
- QUÉFFÉLEC Christine et STISTRUP JENSEN Merete, (dir.), *Littérature et langue de bois. Quand l'autre parle en moi*, Paris, Eurédit, 2012, 274 p.
- RABATÉ, Dominique, *Le roman et le sens de la vie*, Paris, éditions José Corti, 2010, 112 p.
- RICŒUR, Paul, *La métaphore vive*, Paris, Editions du Seuil, coll. Points essais, 1975, 414 p.
- RICŒUR Paul, *Temps et récit I*, Paris, éditions du Seuil, coll. Points essais, 1983, 410 p.
- RICŒUR Paul, *Temps et récit II*, Paris, éditions du Seuil, coll. Points essais, 1984, 320 p.
- RICŒUR Paul, *Temps et récit III*, Paris, éditions du Seuil, coll. Points essais, 1985, 344 p.
- ROCHE, Anne, (dir.) *Le dit masqué, Imaginaire et idéologie dans la littérature moderne et contemporaine*, publications de l'Université de Provence, 2001, 209 p.
- ROUSSET, Jean, *Narcisse romancier. Essai sur la première personne dans le roman*, Paris, José Corti, 1986, 159 p.
- SABRY, Randa, *Stratégies discursives : digressions, transition, suspens*, Paris, Editions de l'école des hautes études en sciences sociales, 1992, 317 p.
- SULEIMAN, Susan R., *Le roman à thèse ou l'autorité fictive*, Paris, PUF, 1983, 314 p.
- TERRASSE, Jean, *Rhétorique de l'essai*, Montréal, Les Presses universitaires de l'université du Québec, coll. Genres et discours, 1977, 156 p.
- VINCLAIR, Pierre, *De l'épopée et du roman. Essai d'énergétique comparée*, Presses Universitaires de Rennes, coll. Interférences, 2015, 384 p.
- DUMONT, François, *Approches de l'essai*, anthologie, Québec, éditions Nota Bene, coll. Visées critiques, 2003, 276 p.

### 1.2.2. Chapitres et préfaces:

- ADORNO, Theodor, « L'essai comme forme », *Notes sur la littérature*, trad. de l'allemand par Sybille Müller, Paris, Flammarion, pp. 5-29.
- BARTHES, Roland, « L'imagination du signe », *Essais critiques*, Paris, éditions du Seuil, coll. Points, p. 206-212.
- CHKLOVSKY, Viktor, « L'art comme procédé », *Sur la théorie de la prose*, trad. du russe par Guy Verret, Paris, éditions L'âge d'homme, 1973 [1929].
- FOUCAULT, Michel, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », dans Daniel Defert et François Ewald, *Dits et écrits*, Paris, Gallimard, NRF, 1954-1988, p. 803-804.
- GOOD, Graham, préface à *l'Encyclopaedia of the Essay*, edited by Tracy Chevalier, Fitzroy Dearborn Publishers London and Chicago, 1997, xvii, 1002 p.

### 1.2.3. Articles de théorie littéraire d'ouvrages collectifs :

- MACÉ Marielle, « Fables pensives. Les effets de fiction dans quelques essais méditatifs », pp. 317-338, dans Alexandre Gefen et René Audet (dir.), *Frontières de la fiction*, Québec, Editions Nota Bene, et Bordeaux, éditions universitaires de Bordeaux, 2002, 436 p.
- DOUZOU, Catherine, « Histoires d'enquête : quand le récit déclare forfait. Daeninckx, Del Castillo, Modiano » dans Bruno Blanckeman , Aline Mura-Brunel et Marc Dambre, (dir.), *Le Roman au tournant du XXI<sup>e</sup> siècle*, Paris, PSN, 2004, pp. 115-132.
- FONTANILLE, Jacques, « Quand le corps témoigne : voir, entendre sentir et être là », dans Myriam Boucharenc et Joëlle Deluche (dir.), *Littérature et reportage*, Limoges, PULIM, 2000, pp.
- POIRIER, Jacques, « L'épique au XXe siècle. Du mythe collectif au mythe personnel », dans Vincent Dussol (dir.), *Elle s'étend, l'épopée/The Epic Expands*, Bruxelles, P.I.E Peter Lang, 2012, p. 47-57.
- TURIN, Gaspard, « La peine perdue. Éthique de la liste chez Patrick Modiano », dans Sophie Milcent-Lawson, Michelle Lecolle, Michel Raymond, *Liste et effet liste en littérature*, Paris, Garnier Flammarion, 2013, 628 p.
- VIART, Dominique « Fictions en procès », dans Bruno Blanckeman, Aline Mura-Brunel et Marc Dambre, (dir.) *Le Roman français au tournant du XXI<sup>e</sup> siècle*, Paris, PSN, coll. Fiction/ Non Fiction XXI, 2004, pp. 289-303

### 1.3. Histoire et théorie littéraires : articles et revues.

#### 1.3.1. Revues d'histoire et théorie littéraire :

- Communications*, n° 71, *Le parti pris du document, littérature, photographie, cinéma et architecture au XX<sup>e</sup> siècle*, numéro dirigé par Jean-François Chevrier et Philippe Roussin, éditions du Seuil, 2001, 462 p.
- Communications*, n° 79, *Le parti pris du document, 2. Des faits et des gestes*, numéro dirigé par Jean-François Chevrier et Philippe Roussin, éditions du Seuil, 2006, 362 p.
- Études littéraires. L'essai*, vol 5, n° 1, Université de Laval, avril 1972 , 156 p.
- Études littéraires. Dérives de l'essai*, vol. 37, n° 1, Université de Laval, automne 2005, 162 p.
- Europe*, n° 985, *Regards sur l'utopie*, Paris, mai 2011, 404 p.
- La Licorne*, n° 114, *Utopie et catastrophe : Revers et renaissances de l'utopie (XVI<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles)*, numéro dirigé par Jean-Paul Engélibert et Raphaëlle Guidée, Presses universitaires de Rennes, coll. Licorne, 2015, 262 p .
- La Licorne*, n° 103, *Dire le travail. Fiction et témoignage depuis 1980*, numéro dirigé par Stéphane Bikialo et Jean-Paul Engélibert, Presses universitaires de Rennes, coll. "Licorne", 2013, 322 p.

### 1.3.2. Articles de revues de théorie et d'histoire littéraire :

- BENSE, Max, « L'essai et sa prose » [« Über den Essay und seine Prosa », *Merkur*, n° 3, 1947, 2e cahier, pp. 414-424], P.O.L, revue *Trafic*, n° 20, 1996, pp 134-142.
- BESSIÈRE Jean, « Littérature : l'œuvre document et la communication de l'ignorance d'une archéologie (Daniel Defoe et d'une illustration (Norman Mailer) », *Communications*, vol 79, n° 1, pp. 319-335.
- BIKIALO Stéphane et ENGÉLIBERT Jean-Paul, préface au dossier « Dire le travail : fiction et témoignage depuis 1980 », *La Licorne*, n° 103, op. cit, p. 27-38.
- BONOLI, Lorenzo, « Ecritures de la réalité », *Poétique*, 2004/1 n° 137, p. 19-34. Lien : <http://www.cairn.info/revue-poetique-2004-1-page-19.htm>. Dernière consultation le 25/08/2014.
- BOUJU, Emmanuel, « Exercice des mémoires possibles et littérature « à-présent ». La transcription de l'histoire dans le roman contemporain », *Annales. Histoire, Sciences Sociales* 2010/2 (65e année), p. 417-438. Lien : <https://www.cairn.info/revue-Annales-2010-2-page-417.htm> Dernière consultation le 30 novembre 2017
- DEMANZE, Laurent, « Les enquêtes d'Ivan Jablonka », *Les Temps Modernes*, n° 692, janvier-mars 2017, pp 192-203.
- DUBOIS, Jacques, « Charlus à la Raspelière/ Un jeu de barres social », Marcel Proust, *Sodome et Gomorrhe*, cours d'Antoine Compagnon, en ligne sur le site Fabula.org, pas de date disponible, lien : <http://www.fabula.org/compagnon/proust/dubois.php>; dernière consultation le 7 janvier 2018.
- BOUCHARENC, Myriam, « Nouvelles fictions du reporter au XX<sup>e</sup> siècle » dans Myriam Boucharenc, David Martens et Laurence Van Nuijs (dir.), *Interférences littéraires*, n° 7, novembre 2011, p. 124.
- BOUCHARENC Myriam, MARTENS David et VAN NUIJS Laurence, « Croisées de la fiction. Journalisme et Littérature », dans Myriam Boucharenc, David Martens et Laurence Van Nuijs, *Interférences littéraires/Littérature interférentielle*, n° 7, *Croisées de la fiction. Journalisme et littérature*, novembre 2011, pp. 9-19.
- DOUZOU, Catherine, « En quête d'histoire(s), en quête de soi. Modiano, Del Castillo et Daeninckx », *Les Cahiers du Ceracc*, n° 1, 2002 [en ligne]. URL : <http://www.cahiers-ceracc.fr/douzou.html>. Dernière consultation le 21 août 2017.
- FRACKOWIAK, Jean-François, « Les renouvellements du roman symbolique : Henry Bauchau, Sylvie Germain, Philippe Le Guillou », *Les Cahiers du Ceracc*, n° 7, 2014 [en ligne]. URL : <http://www.cahiers-ceracc.fr/frackowiak2.html> .
- GEFEN, Alexandre, « Au pluriel du singulier : la fiction biographique », Paris, *Critique*, 2012/6, n° 781-782, p. 565-575. Lien <http://www.cairn.info/revue-critique-2012-6-page-565.htm>. Dernière consultation le 15 septembre 2017.
- LE HUENEN, Roland, « Le récit de voyage : l'entrée en littérature », *Études littéraires*, vol. 20, n°1, 1987, p. 45-61. Lien : <http://id.erudit.org/iderudit/500787ar> Dernière consultation le 10/01/2012.

- MAINGUENEAU, Dominique, « L'éthos, de la rhétorique à l'analyse du discours » (Version raccourcie et légèrement modifiée de "Problèmes d'éthos", *Pratiques* n° 113-114, juin 2002), Lien : <http://dominique.maingueneau.pagesperso-orange.fr/pdf/Ethos.pdf>.
- MESSAGER, Matthieu et SENNHAUSER, Anne, « L'ethos du littéraire. Figurations de l'attitude lettrée dans la littérature contemporaine (1980-2010) », *Les Cahiers du Ceracc*, n°6, juillet 2013 [en ligne]. URL : <http://www.cahiers-ceracc.fr/introcahier6.html>. Dernière consultation le 5 novembre 2017
- MOUGIN, Pascal, « Le refus du monde tel qu'il est : vertus et ambivalences de quelques fictions contemporaines (Peyrebonne, Haenel, Vasset) », *ReS Futurae*, mis en ligne le 30 juin 2016, URL : <http://resf.revues.org/858>, dernière consultation le 02 janvier 2017.
- RUFFEL, Lionel, « Un réalisme contemporain : les narrations documentaires », *Littérature* n°166, *L'usage du document en littérature*, 2012, pp. 13-25. Lien : <http://www.cairn.info/revue-litterature-2012-2-page-13.htm>, dernière consultation le 14 janvier 2014.
- SCHOR, Naomi. « Le détail chez Freud », *Littérature*, n°37, 1980, p. 3-14
- TURIN, Gaspard, « L'amenuisement du souffle. Usages de la liste chez Pascal Quignard », *Lendemain. Pascal Quignard, La danse et les langues*, vol. 34, n° 136, 2009, pp. 31-36.
- VIART, Dominique, « Dis-moi qui te hante. Les paradoxes du biographique », *Revue de Sciences Humaines*, n° 263, juil-sept 2001, p 17.
- VIART, Dominique, « Fictions critiques dans la littérature contemporaine », *Marges critiques, Le goût du roman*, Bari, Edizione B.A. Graphis, 2002, pp. 30-45.
- VIART, Dominique, « Les "fictions critiques" de la littérature contemporaine. Daewoo de François Bon / *L'Adversaire*, d'Emmanuel Carrère / *Corps du roi* de Pierre Michon », *Spirale: arts • lettres • sciences humaines. L'art du roman aujourd'hui*, n° 201, 2005, p. 10-11. Lien : <http://id.erudit.org/iderudit/18724ac>. Dernière consultation le 2 novembre 2017.
- VIART, Dominique, « L'imagination biographique dans la littérature française des années 1980-90 », version intégrale du texte paru dans *L'éclatement des genres au XX<sup>e</sup> siècle*, Marc Dambre et Monique Gosselin (dir.) publiée sur le site *remue.net*. Lien : [https://remue.net/cont/Viart\\_ImagBio.pdf](https://remue.net/cont/Viart_ImagBio.pdf). Dernière consultation le 2 novembre 2017

### 1.3.3. Thèses :

- GABRIEL, Jean-Benoît, *La fiction à distance : une autre écriture du réel dans la littérature et le cinéma contemporain* (Emmanuel Carrère, Annie Ernaux, Nicole Malinconi/ Jean-Pierre et Luc Dardenne, Samuel Collardey, Joachim Lafosse). Thèse sous la direction de Claude MURCIA, soutenue à l'Université Paris VII en 2012, 447 p.
- GRIS, Fabien, *Images et imaginaires cinématographiques dans le récit français (de la fin des années 1970 à nos jours)*. Thèse sous la direction de Jean-Bernard VRAY, soutenue à l'Université Jean Monnet - Saint-Etienne, 2012, 784 p.
- LANGLET, Irène, *Théories du roman et théories de l'essai au XX<sup>e</sup> siècle. Domaines francophone, germanophone et anglophone. Synthèses en enjeux*. Thèse soutenue à l'Université de Rennes 2 Haute Bretagne, sous la direction de Jacques DUGAST, décembre 1995, 578 p.
- SENNHAUSER, Anne, *Devenirs du romanesque au début du XXI<sup>e</sup> siècle. Les écritures aventureuses de Jean Échenoz, Jean Rolin et Patrick Deville*, thèse soutenue à l'Université Paris III Sorbonne Nouvelle, sous la direction de Marc DAMBRE, 2014, 425 p.



### 1.3.4 Colloques

*Les formes de l'enquête*, colloque international organisé par Danièle Méaux et le CIEREC, Université Jean Monnet Saint-Etienne, du 6 au 8 avril 2017

*Territoires de la non-fiction*, colloque international organisé par Alexandre Gefen, à l'Université Paris III Sorbonne Nouvelle, du 7 au 9 décembre 2017.

## 2. Philosophie, anthropologie, sciences sociales, psychologie.

### 2.1. Philosophie :

ARISTOTE, *Poétique*, présentation de Michel Magnien, *Le Livre de Poche*, 1990, 256 p.

ARISTOTE, *Traité de l'âme*, introduction, traduction et notes par Ingrid Auriol, Paris, Pocket, coll. Agora, 2009, 233 p.

ARISTOTE, *Rhétorique*, introduction, traduction et notes de Jean Lauxerois, Paris, Pocket, coll. Agora, 2007, 285 p.

ARENDT, Hannah, *Condition de l'homme moderne*, trad. de l'allemand par Georges Fradier, Paris, Pocket, coll. Agora, 1988 [1958], 416 p.

ARENDT, Hannah, *Les origines du totalitarisme, Eichmann à Jérusalem*, trad. de l'américain par Micheline Pouteau, Martine Leiris, Jean-Loup Bourget, Paris, Gallimard, coll. Quarto, 2002 [1951 pour *Les Origines du totalitarisme*], 1615 p.

BACHELARD, Gaston, *Poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1972 [1958], 214 P.

BACHELARD, Gaston, *La formation de l'esprit scientifique*, Paris, Vrin, Librairie philosophique, 1986 [1961], 256 p.

BAUDRILLARD, Jean, *De la séduction. L'horizon sacré des apparences*, Paris, éditions Galilée, coll. Médiations, 1979, 254 p.

BLOCH, Ernst, *Le principe espérance*, trad. de l'allemand par Françoise Wuilmart, Paris, Gallimard, [1954-1959] 1976, 3 vol., 535 p., 578 p. et 563 p.

CAMUS, Albert, *L'homme révolté*, Paris, Gallimard, coll. Folio Essais, 1984 [1951], 386 p.

CRAWFORD, Matthew, *Éloge du carburateur. Essai sur le sens et la valeur du travail*, trad. de l'américain par Marc Saint-Upéry, Paris, éditions La Découverte, 2010 [2009], 249 p.

DEBORD, Guy, *La société du spectacle*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1996 [1967], 208 p.

DEBORD, Guy, *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. Quarto, 2006, 1901 p.

DELEUZE, Gilles, et GUATTARI, Félix, *Mille plateaux*, Paris, éditions de Minuit, coll. « Critique », 1980. 645 p.

DELEUZE, Gilles, et GUATTARI, Félix, *Qu'est-ce que la philosophie ?* Paris, éditions de Minuit, coll. « Critiques », 1991. 206 p.

DEPRAZ, Natalie, *Husserl*, Paris, Armand Colin, coll. Synthèse, 1999, 95 p.

HEIDEGGER, Martin, *Être et Temps*, trad. de l'allemand par E. Martineau, édition numérique hors commerce, 1985. [1927.] Lien : [infojur.ufsc.br/aires/arquivos/Heidegger/%20-%20etre%20et%20temps.doc](http://infojur.ufsc.br/aires/arquivos/Heidegger/%20-%20etre%20et%20temps.doc). Dernière consultation le 14 novembre 2017.

HUSSERL, Edmund, *Phénoménologie de l'attention*, introduction, traduction et notes de Natalie Depraz, Paris, Vrin, coll. Bibliothèque des textes philosophiques, 2009, 272 p.

LEVINAS, Emmanuel, *En découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger*, Paris, Vrin, Bibliothèque d'histoire de la philosophie, 1982, 236 p.

- LEVINAS, Emmanuel, *Altérité et transcendance*, Paris, Le Livre de Poche, coll. Biblio Essais, 1995, 187 p.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, coll. Tel, 1976 [1945], 537 p.
- MORIN Edgar, *La méthode. 4, Les idées, leur habitat, leur vie, leurs mœurs, leur organisation*, Paris, éditions du Seuil, coll. Points Essais, 1991, 396 p.
- MORIN Edgar, *La méthode. 5, L'humanité de l'humanité : l'identité humaine*, Paris, éditions du Seuil, coll. Points Essai, 2001, 357 p.
- MORIN Edgar, *Sociologie*, Paris, éditions du Seuil, coll. Points Essais, 1994, 459 p.
- MORIN, Edgar, *Introduction à la pensée complexe*, Paris, éditions du Seuil, coll. Points Essais, 2005, 158 p.
- PATOČKA, Jan, *Qu'est-ce que la phénoménologie ?* trad. du tchèque par Erika Abrams, Paris, éditions Joseph Million, coll. Krisis. 2002, 325 p.
- PLATON, *Parménide, Théétète, Le Sophiste*, texte établi et traduit par Auguste Diès, Paris, Gallimard, coll. Tel, 1992, 230 p.
- RANCIÈRE, Jacques, *Politique de la littérature*, Paris, Galilée, 2007, 231 p.
- RANCIÈRE, Jacques, *Partage du sensible, esthétique et politique*, Paris, La Fabrique éd., 2000, 74 p.
- RICŒUR Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, éditions du Seuil, coll. Points Essais, 1990, 448 p.
- ROSSET, Clément, *Loin de moi*, Paris, éditions de Minuit, 1999, 92 p.
- ROSSET, Clément, *Le réel : traité de l'idiotie*, Paris, éditions de Minuit, coll. Reprise, 2004, 155 p.

## **2.2. Anthropologie, sciences sociales, psychologie.**

### **2.2.1. Ouvrages**

- AUGÉ, Marc, *Non-lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, éditions du Seuil, 2006, 149 p.
- BOLTANSKI, Luc et CHIAPELLO, Ève, *Le nouvel esprit du capitalisme*, Paris, Gallimard, coll. Tel, [1999] 2011, 978 p.
- BOUVERESSE, Jacques, *La connaissance de l'écrivain. Sur la littérature, la connaissance et la vie*, Paris, éditions Agone, coll. Bancs d'essai, 2008, 237 p.
- BOURDIEU, Pierre et PASSERON, Jean-Claude, *Les héritiers. Les étudiants et la culture*, Paris, éditions de minuit, coll. Le Sens commun, 1966, 192 p.
- BOURDIEU, Pierre, *De la télévision*, Paris, Raisons d'agir Editions, 1996, 96 p.
- BREGMAN, Rutger, *Utopies réalistes [ Utopia for Realists, and how we can get there]*, trad. de l'anglais par Jelia Amrali, Paris, éditions du Seuil, 2017 [2016]
- BROSSEAU, Marc, *Des romans-géographes*, Paris, L'Harmattan, coll. Géographies et cultures, 1996, 246 p.
- CASTEL Robert, *La métamorphose de la question sociale. Une chronique du salariat*. Paris, Gallimard, coll. Folio Essais, 1995, 814 p.

- CERTEAU Michel, de, *L'invention du quotidien, 1. Arts de faire*, Paris, Gallimard, coll. Folio Essais, 1990, XXIV-349 p.
- FARGE, Arlette, *Le goût de l'archive*, Paris, éditions du Seuil, coll. La Librairie du XXe siècle, 1989, 152 p.
- FOUCAULT, Michel, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, coll. Tel, 2007 [1966]
- FREUD Sigmund, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, trad. de l'allemand par Bertrand Féron, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1985, 351 p.
- FREUD Sigmund, *Le malaise dans la civilisation*, trad. de l'allemand par Clotilde Laguil, Paris, éditions Points, coll. Points Essais, 2010 [1930], 184 p.
- FREUD, Sigmund, *Psychologie de la foule et analyse du moi*, trad. de l'allemand par Pierre Cotet et al, Paris, éditions Payot et Rivages, 2012 [1921], 312 p.
- FREUD, *Le rêve et son interprétation*, trad. de l'allemand par Hélène Legros, Paris, Gallimard, coll. Idées, 1925 [1899], 124 p.
- GREEN, André, *Narcissisme de vie, narcissisme de mort*, Paris, éditions de Minuit, coll. Reprises, 2007 [1983], 317 p.
- GUILBERT, Thierry, *L'« évidence » du discours néolibéral. Analyse dans la presse écrite*, Bellecombes en Auge, éditions du Croquant, coll. Savoir/Agir, 2011, 133 p.
- HARTOG François, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Paris, éditions du Seuil, coll. Points Histoire, 2003, 331 p.
- HAZAN, Eric, *LQR. La propagande du quotidien*, Paris, Raisons d'agir éditions, 2006, 122 p.
- KLEMPERER, Viktor, *LTI, la langue du IIIe Reich. Carnets d'un philologue*, trad. de l'allemand par Elisabeth Guillot, Paris, Pocket, coll. Agora, 1998 [1995], 375 p.
- LIPOVETSKY, Gilles, *L'ère du vide. Essais sur l'individualisme contemporain*, Paris, Gallimard, coll. NRF Essais, 1983, 246 p.
- LYOTARD, Jean-François, *La condition post-moderne. Rapport sur le savoir*, Paris, Les éditions de Minuit, 1979, 111 p.
- SANSOT, Pierre, *Les gens de peu*, Paris, PUF, coll. Quadrige, 2017 [1991], 223 p. .
- SANSOT, Pierre, *Poétique de la ville*, Paris, Armand Colin, 1997, 422 p.
- SANSOT, Pierre, *Du bon usage de la lenteur*, Paris, éditions Payot et Rivages, Rivages Poche, 1998, 203 p.
- WESTPHAL, Bertrand, *Le monde plausible. Espace, lieu, carte*, Paris, éditions de Minuit, 2011, 254 p.
- WIEVIORKA, Annette, *L'Ère du témoin*, Paris, Pluriel, 1982, 187 p.
- WRIGHT, Erik Olin, *Utopies réelles [Envisioning Reals Utopias]*, trad. de l'anglais par Vincent Farnea et João Alexandre Peschanski, Paris, éditions la Découverte, coll. L'horizon des possibles, 2017 [Londres, Verso, 2010], 613 p.

### 2.2.2. Articles de revue.

- FARNEA Vincent et JEANPIERRE, Laurent, « Des utopies possibles aux utopies réelles. Entretien avec Erik Olin Wright », *Tracés. Revue de Sciences humaines* [En ligne], 24 | 2013, mis en ligne le 01 janvier 2017, consulté le 11 décembre 2017. URL : <http://journals.openedition.org/traces/5672>, alinéa 7.

CHEMIN, Anne, « Utopies réelles : un autre monde se fabrique », *Le Monde des Idées*, jeudi 30 novembre 2017

### 3. Articles de critique littéraire consacrés aux auteurs

#### 3.1. Sur Jean Rolin.

##### 3.1.1. Articles de critique universitaire.

ANDRÉ Marie-Odile, « Quelque chose de neuf sur la guerre ? À propos de Jean Rolin », in ALAZET Bernard et BOBLET Marie-Hélène (dir.), *Écritures de la guerre aux XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles*, Presses Universitaires de Dijon, coll. « Écritures », p. 173-183.

BERGÉ, Aline. « L'Homme Oiseau de la Zone Frontière Récits de Jean Rolin ». *Contemporary French and Francophone Studies*, 2012, vol. 16, no 5, p. 635-643.

HORVATH, Christina, « La déambulation comme démarche documentaire : « Zones », de Jean Rolin, p 247, article paru dans Bouvet, R., Carpentier, A., et Chartier D. (dir.), *Nomades, voyageurs, explorateurs, déambulateurs: Les modalités du parcours dans la littérature*, Paris, L'Harmattan, 2006, pp. 247

MONTFRANS Manet (de), « Non-lieu, nom de lieu, lieu de mémoire : *La Clôture*, de Jean Rolin. » dans T. Obergöker, *Les lieux de l'extrême contemporain : Orte des französischen Gegenwartsroman*. Munich, éditions Martin Meiderbauer, 2011. Lien Internet : <http://dare.uva.nl/record/419557>.

MOTTE, Warren, « Jean Rolin's explosion », *Review of contemporary fiction*, 2008, pp. 123-141.

LAMARRE Mélanie, « Ivresse et militantisme : Olivier Rolin, Jean Rolin, Jean-Pierre Le Dantec », dans Geneviève Boucher et Pascal Brissette, revue en ligne *CONTEXTE, Qui a lu boira. Les alcools et le monde littéraire*, 6 septembre 2009. Lien : <http://contextes.revues.org/4458> , dernière consultation le 15 novembre 2017.

POISSON, Catherine, « Terrains vagues : *Zones*, de Jean Rolin », *Nottingham French Studies*, vol 39, n° 1, p. 17-24.

SINDACO, Sarah. « *La Clôture* de Jean Rolin. Le territoire circumparisien: entre ironie et mélancolie », *Études littéraires*, vol. 45, no 2, 2014, p. 83-95.

THIBAUT, Bruno, « Rives et dérives chez Jean Rolin, J.M.G. Le Clézio et Pascal Quignard », *L'Esprit Créateur*, Volume 51, Number 2, Summer 2011, pp. 69-80. Lien : [http://muse.jhu.edu/login?auth=0&type=summary&url=/journals/lesprit\\_createur/v051/51.2.thibault.html](http://muse.jhu.edu/login?auth=0&type=summary&url=/journals/lesprit_createur/v051/51.2.thibault.html) . Site consulté le 28 janvier 2014.

VIART, Dominique. « Des Mondes de Chiens: Littérature et Cynisme Totalitaire ». *Contemporary French and Francophone Studies*, 2012, vol. 16, no 5, p. 673-684. Lien : <http://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/17409292.2012.739437?scroll=top&needAccess=true>. Dernière consultation le 15 novembre 2017.

ZANGHI, Filippo, « Politiques littéraires du voyage: les boulevards des maréchaux de Tillinac et de Rolin (Paris) », revue *LE GLOBE*, 2013, p. 43.

**3.1.2. Colloque** : colloque international *Jean Rolin, une écriture in situ*, dirigé par Marie-Odile André, Anne Sennhauser et Bruno Blanckeman, Paris III Sorbonne Nouvelle, 17 et 18 novembre 2017, actes à paraître aux éditions PSN, coll. Fiction/Non fiction. Contributions plus particulièrement citées :

BOYER WEINMANN, Martine, « *L'Explosion de la durite : lectures in situ en remontant le fleuve Congo* »

HYPOLITE, Pierre, « Espace (péri)urbain et narrativité romanesque »

MOUGIN, Pascal, « Les protocoles topographiques de Jean Rolin : héritages du situationnisme, voisinages avec l'art contemporain ».

SENNHAUSER, Anne, « Le sentiment du lieu : un « "tragique urbain" contemporain ? »

### **3.2. Sur Thierry Beinstingel :**

#### **3.2.1. Articles de critique universitaire.**

ENGÉLIBERT, Jean-Paul, « Que faire du novlangue de l'entreprise ? Quelques exemples contemporains (Beinstingel, Caligaris, Kuperman, Massera), *Raison publique* n° 15, pp 51-65.

MICHEL Chantal, « La langue de bois au travail : *Central*, de Thierry Beinstingel », dans Christine Quéffélec et Merete Stistrup Jensen (dir.), *Littérature et langue de bois. Quand l'autre parle en moi*, Paris, Eurédit, 2012.

MICHEL Chantal, « Travail et contrainte dans l'œuvre de Thierry Beinstingel », *Intercâmbio, Revue d'Études Françaises, French Studies*, n° 5, 2012, p. 136-154.

BLOCH, Béatrice, « Un sujet hanté par le travail (autour de Thierry Beinstingel, *Retour aux mots sauvages*, et de Nathalie Kuperman, *Nous étions des êtres vivants*), *La Licorne*, n° 103, « Dire le travail. Fiction et témoignage depuis 1980 », Presses universitaires de Rennes, 2012, pp 205-222

#### **3.2.2. Presse.**

ROY, Vincent, « Rimbaud, tel qu'en un autre », *Le Monde des Livres* du 10 novembre 2016.

### **3.3. Sur Emmanuel Carrère.**

#### **3.3.1. Ouvrages collectifs consacrés à l'auteur :**

DEMANZE, Laurent (dir.), *Emmanuel Carrère. Un Roman russe, D'autres vies que la mienne et Limonov*, *Roman 20-50* n° 57, Villeneuve d'Ascq, éditions du Septentrion, 2014.

REIG, Christophe, ROMESTAING, Alain et SCHAFFNER, Alain (dir.), *Emmanuel Carrère, Le point de vue de l'Adversaire*, Paris, PSN, coll. Écrivains d'aujourd'hui, 2016, 170 p.

#### **3.3.2. Articles de critique universitaire.**

BOUJU, Emmanuel, « Énergie romanesque et reprise d'autorité » (Emmanuel Carrère, Noémi Lefebvre, Jean-Philippe Toussaint), *L'Esprit Créateur*, Vol. 54, N° 3, 2014, pp. 92-105.

[Article accessible par le lien <http://muse.jhu.edu/journals/esp/summary/v054/54.3.bouju.html>. Dernière consultation le 30 novembre 2017.

BRIERE, Émilie (2007), « Le laminage de l'événement et du quotidien. Quelle place pour l'individu dans *L'Adversaire* d'Emmanuel Carrère ? », *Temps zéro*, revue d'étude des écritures contemporaines, n° 1 [en ligne]. URL : <<http://tempszero.contemporain.info/document78>> [Site consulté le 18 janvier 2013].

- BRIERE Emilie, « Faits divers, faits littéraires. Le Romancier contemporain devant les faits accomplis », in *Études Littéraires*, 2009 Autumn, Vol.40 (3), pp.157-171, 212: <http://www.erudit.org/revue/etudlitt/2009/v40/n3/039251ar.html>; dernière consultation le 23/02/2013
- DURAND Thierry, « Emmanuel Carrère : l'étranger en soi », *The French Review*, vol. 83, n° 3, États-Unis, Carbondale, American Association of Teachers of French, 2010, pp. 574-588
- GAUDREAU Hélène, « Emmanuel Carrère : quand la réalité dépasse la fiction », revue *Nuit blanche, Le magazine du livre*, n° 81, 2000-2001, p. 6-8. Lien : <http://id.erudit.org/iderudit/20801ac>. Dernière consultation le 02/02/2013.
- GRIS, Fabien, « D'autres métiers que le mien : l'écrivain face au travail de l'autre (Salvyre, Reinhardt, Carrère) » *La Licorne*, 2012, n° 103, Université de Poitiers, « Dire le travail », Stéphane BIKIALO, et Jean Paul ENGÉLIBERT
- GRIS, Fabien, « Emmanuel au carré : *Un roman russe* ou l'écriture des retours », dans Laurent Demanze, *Roman 20-50, Emmanuel Carrère, Un Roman russe, D'autres vies que le mienne et Limonov*, n° 57, Presses universitaires du Septentrion, juin 2014, 184 p.
- HUGLO, Marie-Pascale, « Rumeur et récit dans *La Classe de neige* d'Emmanuel Carrère », *Le sens du récit*, Villeneuve-d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, coll. « Perspectives », 2007, pp.129-137.
- LECOMTE DAUTHUILLE, Sylvaine, « Le récit comme piège : fiction et épouvante dans l'œuvre d'Emmanuel Carrère », *Les Cahiers du Ceracc*, n° 8, 2014. Lien : <http://cahiers-ceracc.fr/lecomte-dauthuille.html>. Dernière consultation le 12/11/2017.
- PITTELOUP, Isabelle, « Fait divers et engagement : quelques remarques sur l'affaire Romand », dans Jean Kaempfer, Sonya Florey et Jérôme Meizoz, *Formes de l'engagement littéraire*, Lausanne, éditions des Antipodes, 2006, pp. 205-218.
- TOUZIN, Mario, *L'art de la bifurcation: dichotomie, mythomanie et uchronie dans l'œuvre d'Emmanuel Carrère*, mémoire de maîtrise en études littéraires, Montréal (Québec, Canada), Université du Québec, 2007. Lien : <http://www.archipel.uqam.ca/id/eprint/786>. Dernière consultation le 22 novembre 2017.
- ROMESTAING, Alain, « *The Adversary*, by Emmanuel Carrère : Transgression of limits », *Romanica Silesiana*, 5/2010, pp. 180 -194.
- VIART, Dominique, « Les "fictions critiques" de la littérature contemporaine. *Daewoo*, de François Bon, *L'adversaire*, d'Emmanuel Carrère, *Corps du roi*, de Pierre Michon », *Spirale: arts • lettres • sciences humaines*, n° 201, 2005, p. 10-11. Lien : <http://id.erudit.org/iderudit/18724ac> . Dernière consultation le 22/04/2015.
- RABATÉ, Dominique, « Passages à la limite. Roman et romanesque chez Emmanuel Carrère ». Majorano, Matteo, dir. *Chercher la limite. Écritures en tension. Marges critiques* Bari, B.A. Graphis, 2008.
- RABATÉ, Étienne, « Lecture de *L'Adversaire* d'Emmanuel Carrère : le réel en mal de fiction », in Majorano, Matteo, (dir.), *Le Goût du roman. Marges critiques*, Bari, B.A. Graphis, 2002.
- WAGNER, Frank, « Le roman de Romand (à propos de *L'Adversaire* d'Emmanuel Carrère) », *Roman 20-50*, n°34, déc. 2002.

### 3.3.3. Communication :

THIBAULT, Bruno, « Limitation de Jésus-Christ : Le royaume d'Emmanuel Carrère et les apories du roman d'investigation », communication du 7 décembre 2017, colloque *Territoires de la non-fiction*, Alexandre Gefen (dir.)

### 3.3.4. Presse et revues :

ACKERMAN, Galia, « Le Limonov d'Emmanuel Carrère », Revue *Esprit*, n° de février 2012, p. 150-154. URL : [www.cairn.info/revue-esprit-2012-2-page-150.htm](http://www.cairn.info/revue-esprit-2012-2-page-150.htm).

APPLEYARD, Bryan, « The Locked Room. I am alive and you are dead : a journey into the mind of Philip K Dick », *Book Review*, *New Statesman*, 7/11/2005, vol 134, issue 4748, p 51-52.

## 4. Linguistique, sémiotique

AUSTIN, John Langshaw, *Quand dire, c'est faire*, Paris, éditions du Seuil, 1970, 183 p.

BENVENISTE, Émile, *Problèmes de linguistique générale*, vol. 1 et 2, Paris, Gallimard, coll. Tel, 1966, 356 p.

GREIMAS, Algirdas et COURTÈS, Joseph, *Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, coll. Hachette Université Linguistique, 1997, 454 p.

EVERAERT-DESMEDT, Nicole, « La sémiotique de Peirce », *Signo*, site internet de théories sémiotiques. Lien : <http://www.signosemio.com/peirce/semiotique.asp>, dernière consultation le 30 novembre 2017.

JAKOBSON, Roman, *Huit questions de poétique*, Paris, éditions du Seuil, Points, 1977, 92 p.

JAKOBSON, Roman, *Essais de linguistique générale*, vol. 1, Paris, les éditions de Minuit, coll. Arguments, 1963, 264 p.

MAINGUENEAU, Dominique, *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, Bordas, 1992

## 5. Usuels et ressources documentaires.

### 5.1. Dictionnaires et encyclopédies : ouvrages.

ARON, Paul, SAINT-JACQUES, Denis, VIALA, Alain, *Dictionnaire du Littéraire*, Paris, PUF, 2002, 835 p.

BEAUMARCHAIS Jean-Pierre (de), COUTY, Daniel et REY, Alain, *Dictionnaire des littératures de langue française*, 4 vol., Paris, Bordas, 1994, XV-2875 p.

FONTANIER, Pierre, *Les figures du discours*, Paris, Flammarion, 1991, 505 p.

QUENEAU Raymond, *Histoire des littératures. Littératures occidentales, connexes et marginales*, vol. 3, Paris, Gallimard, coll. La Pléiade, 1955, XIII-2058 p.

REY DEBOVE, Josette et REY, Alain, *Le Petit Robert*, édition de 1993.

SIMONET-TENANT Françoise, BRAUD Michel, JEANNELLE, Jean-Louis, LEJEUNE Philippe et MONTEMONT, Véronique, *Dictionnaire de l'autobiographie, écritures de soi de langue française*, Paris, Honoré Champion, 2017, 844 p.

### **5.2. Dictionnaires et encyclopédies : sources numériques,**

Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (cnrtl). Lien : <http://www.cnrtl.fr>  
*Encyclopaedia Universalis*, édition numérique.

### **5.3. Sources numériques documentaires :**

Site *La cause du peuple* : <http://lacausedupeuple.blogspot.fr/p/anciens-numeros-de-la-cause-du-peuple.html>. Dernière consultation le 22 novembre 2017

Site consacré à Édouard Limonov, *Tout sur Limonov*. Lien : <http://www.tout-sur-limonov.fr>.  
Dernière consultation le 22 novembre 2017.

Site consacré à la promotion du roman d'entreprise. Lien : <https://prixromandentreprise.wordpress.com/category/les-organisateurs/> Dernière consultation le 23 novembre 2017.

### **5.4. Divers.**

« Philippe Vasset : "Le seul critère de l'enquête littéraire, c'est l'envie de sortir de la fiction" », « chat » sur le site du *Monde* le vendredi 29 mai 2009, accessible par le lien [http://abonnes.lemonde.fr/livres/article/2009/05/29/philippe-vasset-le-seul-critere-de-l-enquete-litteraire-c-est-l-envie-de-sortir-de-la-fiction\\_1199934\\_3260.html](http://abonnes.lemonde.fr/livres/article/2009/05/29/philippe-vasset-le-seul-critere-de-l-enquete-litteraire-c-est-l-envie-de-sortir-de-la-fiction_1199934_3260.html)

Séminaire d'Henri Scepi consacré à la poésie, Master II Lettres Modernes, à l'Université Paris III Sorbonne Nouvelle, 2011-2012.



# TABLE DES MATIÈRES

<b>INTRODUCTION</b> .....	<b>9</b>
<b>1.UN ROMAN PHENOMENOLOGIQUE</b> .....	<b>38</b>
<b>1.1 Un seul monde possible ?</b> .....	<b>39</b>
1.1.1. Autoportraits .....	43
1.1.1.1 Thierry Beinstingel : le « cadre décadré » .....	47
1.1.1.2 Jean Rolin : l'espion qu'on n'aimait pas.....	50
1.1.1.3 Emmanuel Carrère : Narcisse modeste .....	51
1.1.2. Enfermements.....	54
1.1.2.1. Thierry Beinstingel : un écrivain « langagé » face à la fiction d'entreprise .....	55
1.1.2.2. Jean Rolin : le masque révolutionnaire.....	58
1.1.2.3. Emmanuel Carrère : le « monde-tombe » .....	61
1.1.3 Les mots de l'autorité fictive .....	67
1.1.3.1. Thierry Beinstingel : la méthode de Viktor Klemperer .....	68
1.1.3.2. Jean Rolin : les mots du maoïsme.....	70
1.1.3.3. Emmanuel Carrère : l'URSS ou la <i>Vérité avant-dernière</i> .....	72
<b>1.2 L'enquête, ou la ressaie perceptive</b> .....	<b>74</b>
1.2.1. Le motif .....	82
1.2.1.1 Typologie des motifs .....	83
1.2.1.2 Limites de la typologie : effets de brouillage .....	87
1.2.1.2.1 Décrédibilisation du projet.....	89
1.2.1.2.2 Porosités .....	90
1.2.1.2.3 Digressions .....	91
1.2.2. Centrage.....	93
1.2.2.1. Occuper sa place : le narrateur comme centre perceptif.....	93
1.2.2.2. L'adieu au surplomb .....	99
1.2.2.3. Dans le labyrinthe du réel .....	104
1.2.3. Scènes d'apparition et rhétorique de l'étonnement .....	106
1.2.3.1 Rhétorique de l'étonnement.....	108
1.2.3.2. Le motif « revenant » .....	113
1.2.3.3. Le motif diffracté .....	116
1.2.3.4. Le motif en « creux » : approches de l'épouvante .....	120
1.2.4. Seuils et scansions .....	125
1.2.4.1. Titres.....	125
1.2.4.2. Seuils.....	127
1.2.4.3. Clôtures.....	130

<b>2.REGARDER, COLLECTER, DÉRIVER : UNE AVENTURE PERCEPTIVE.....</b>	<b>133</b>
<b>2.1. Collecte .....</b>	<b>134</b>
2.1.1. Décrire .....	142
2.1.1.1. Étranges images.....	144
2.1.1.2. Feintise textuelle de la nomenclature .....	146
2.1.1.3. Un imaginaire de l'observation .....	149
2.1.1.4. Décrire, et penser .....	153
2.1.2. Présence du document.....	159
2.1.2.1. Couper, copier, coller.....	161
2.1.2.1.1. Fragments .....	162
2.1.2.1.2. Citations intégrales .....	165
2.1.2.1.3. Paliers énonciatifs .....	165
2.1.2.2. Usages du texte d'autrui.....	167
2.1.2.2.1 Documents premiers.....	168
2.1.2.2.2. Documents seconds .....	170
2.1.2.2.3. Documents romanesques.....	175
2.1.3. Confrérie des écrivains.....	178
2.1.3.1. Au cœur du réseau littéraire .....	179
2.1.3.2. Présence des contemporains .....	180
2.1.3.3. Le « grand aîné ».....	183
2.1.4. L'autre, au risque du réfléchissement de soi .....	190
2.1.4.1. Former société : être un avec d'autres.....	191
2.1.4.2. Le choc de l'altérité.....	194
2.1.4.3. Aux bords du monde.....	199
2.1.4.4. Emmanuel Carrère et la limite d'être soi .....	206
2.1.5. Impasses .....	211
2.1.5.1. Thierry Beinstingel : des voix sans ensemble .....	212
2.1.5.2. Jean Rolin : chacun sa vérité.....	213
2.1.5.3. Emmanuel Carrère : menaces sur la motivation .....	215
<b>2.2. Dérive. ....</b>	<b>219</b>
2.2.1. Pauses narratives et mouvement réflexif.....	228
2.2.1.1. Thierry Beinstingel : dans la boîte.....	228
2.2.1.1.1. <i>Central</i> .....	229
2.2.1.1.2. <i>Composants</i> .....	232
2.2.1.2. Jean Rolin : dérives au long cours .....	238
2.2.1.2.1. <i>L'Explosion de la durite</i> .....	238
2.2.1.2.2. <i>Un chien mort après lui</i> .....	242
2.2.1.2.3. <i>La Clôture</i> .....	245
2.2.1.3. Emmanuel Carrère : raconter, réfléchir .....	246
2.2.1.3.1. Sinuosités psychanalytiques.....	246
2.2.1.3.2. Étude de cas : récit et essai dans <i>Limonov</i> .....	247

2.2.1.3.3. Le récit, l'hypothèse, et la discussion de l'hypothèse.....	252
2.2.1.3.4. <i>Le Royaume</i> : un essai narratif ? .....	254
2.2.2. Effets de clôture.....	258
2.2.2.1. Forte continuité .....	258
2.2.2.2. Fragmentations .....	259
2.2.2.3. Variations de rythme.....	261
2.2.3. Machines narratives .....	265
2.2.3.1. Thierry Beinstingel : tresser, nouer et déplier .....	265
2.2.3.1.1. Vers la fragmentation du récit .....	265
2.2.3.1.2. D'une histoire l'autre.....	267
2.2.3.1.3. Le « nous » dans <i>CV roman</i> et <i>Faux nègres</i> : ce qui se noue en nous.....	268
2.2.3.1.4. <i>Faux nègres</i> : dérive d'un titre .....	273
2.2.3.2. Jean Rolin : tentatives d'apparition de la forme brève.....	276
2.2.3.2.1. De la description au poème en prose ?.....	276
2.2.3.2.2. Tableaux et tableaux scénarios.....	278
2.2.3.2.3. Vers l'épiphanie .....	281
2.2.3.3. Emmanuel Carrère : comparaisons de choc .....	284
2.2.3.3.1. Greffons autobiographiques : « Ô toi qui crois que je ne suis pas toi... » .....	285
2.2.3.3.2. L'art du détour pédagogique .....	288
2.2.3.3.3. Comparaisons de choc.....	289
2.2.3.3.4. Le vif saisit le mort, et inversement .....	293
<b>MODALITES D'IMPLICATION.....</b>	<b>301</b>
<b>3.1. Déprise d'autorité et maintien du soi .....</b>	<b>302</b>
3.1.1. Vers un monde idiot ? .....	308
3.1.1.1. Rappels problématiques des mondes d'avant.....	310
3.1.1.2. L'étendue sans fin de la perte .....	316
3.1.1.3. Lieux brisés.....	317
3.1.1.4. Sens dessus dessous.....	319
3.1.2. Abstention critique .....	323
3.1.2.1. L'exemple de Sakharov .....	324
3.1.2.2. Choses vues, et qu'on ne devrait pas voir.....	326
3.1.2.3. Persistances raisonnées du blâme.....	330
3.1.2.4. Les minuscules : une juridiction spéciale .....	334
<b>3.2. Reprises d'autorité .....</b>	<b>337</b>
3.2.1. Utopies du quotidien.....	341
3.2.1.1. Jean Rolin : havres de paix .....	341
3.2.1.2. Emmanuel Carrère : éloge des justes.....	343
3.2.1.3. Thierry Beinstingel : ouvriers poètes.....	347
3.2.2. Fictions substitutives .....	355
3.2.2.1. <i>Happy ends</i> et <i>success stories</i> .....	355

3.2.2.2. Bifurcations et uchronies.....	357
3.2.2.3. Autres mondes possibles : le jeu des structures duelles.....	360
3.2.2.4. Personnages auteurs de leur vie.....	363
3.2.3. Libérations du burlesque .....	368
3.2.4. Érudition sans limites .....	375
<b>CONCLUSION.....</b>	<b>389</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE.....</b>	<b>393</b>
<b>TABLE DES MATIÈRES .....</b>	<b>416</b>
<b>INDEX.....</b>	<b>420</b>

# INDEX

- Ackerman, 165, 181  
Adam, 140, 142, 146, 147,  
149, 151, 152, 175  
Adler, 10  
Adorno, 134, 220, 221,  
304, 386  
Alazet, 121  
Amar, 365  
Amossy, 44, 47  
Anderson, 223  
André, 31, 121, 134, 244  
Angenot, 139, 219, 220,  
310, 321  
Aragon, 134, 191  
Arendt, 65, 72  
Aristote, 47, 108, 134, 305,  
336, 347  
Aron, 22  
Asholt, 210, 345  
Audet, 40, 74, 108, 153,  
220, 223  
Auerbach, 22  
Bachelard, 252  
Bakhtine, 33, 71, 370  
Barba, 97  
Baron, 337  
Baroni, 34, 40  
Barrère, 365  
Barthes, 77, 115, 134, 141,  
146, 220, 243, 277, 297,  
337, 380  
Baudelaire, 94, 106, 150  
Baudrillard, 162, 365  
Bayard, 10, 62, 158, 358  
Beaujour, 20, 45, 46, 76,  
139, 153, 221  
Belaval, 389  
Belleau, 221, 223, 304  
Benjamin, 9, 144, 296  
Bense, 220, 222, 264  
Bensmaïa, 297  
Benveniste, 47, 48  
Berchtold, 387, 391  
Bergé, 50  
Bertin, 55, 125, 224, 376  
Bertini, 58  
Bessard Banquy, 10, 296,  
373  
Bessière, 136, 143, 160  
Bessières, 175  
Bikialo, 28, 56, 365  
Birnbaum, 52, 78, 396  
Blanchot, 106, 138, 160  
Blanckeman, 6, 10, 11, 12,  
16, 21, 23, 41, 44, 46,  
53, 108, 178, 203, 302,  
309  
Bloch, 386  
Boblet, 21, 23, 24, 34, 67,  
79, 80, 95, 106, 121,  
134, 190, 261, 300, 352,  
388  
Boileau, 305, 368  
Boltanski, 17, 43, 56, 231  
Boltansky, 35  
Bon, 9, 10, 13, 125, 155,  
192, 328  
Bonoli, 54  
Boucharenc, 13, 22, 75, 78,  
339, 406  
Bouju, 305, 337, 363, 364  
Bourdieu, 179, 208, 209,  
325  
Bouveresse, 20, 253  
Boyer, 99, 158  
Boyer Weinmann, 186, 241  
Bregman, 386, 391  
Breton, 21, 34, 80, 106,  
107, 118, 134, 275, 278  
Brière, 15, 62, 107  
Brun, 23, 68, 298, 302, 396  
Brun-Franc, 78, 179, 183,  
396  
Camus, 221, 275, 339  
Cannone, 80  
Carpentier, 16  
Castel, 199, 218  
Cathrine, 9, 12  
Certeau, 19, 99, 100, 103,  
192, 201, 203, 222, 363  
Chamarat, 305  
Chambers, 19, 20, 82, 85,  
107, 134, 135, 138, 142,  
193, 195, 218, 222, 228,  
261, 388  
Champigny, 225  
Chartier, 16  
Chemin, 33, 386  
Chevrier, 136, 405  
Chiapello, 17, 35, 43, 56,  
231  
Chklovsky, 32  
Clément, 30, 68  
Cogez, 20  
Cohn, 170  
Collot, 107  
Connon, 62, 185, 205  
Conrad, 121, 140, 179,  
180, 182, 183, 184, 187,  
189, 239  
Couleau, 305  
d'Alembert, 352, 390  
Daeninckx, 11, 35, 140  
Dambre, 10, 11, 12, 16, 41,  
210, 285, 345  
Davis, 98  
Debord, 30, 107, 310  
Debreuille, 44  
Declercq, 40, 176, 339  
Defoe, 136, 160, 179, 183,  
347, 348, 406  
Deleuze, 20, 23, 77, 78,  
106, 140, 143  
Delon, 389, 390  
Deluche, 22, 78  
Demanze, 12, 26, 47, 73,  
98, 103, 186, 207, 288,  
298, 381, 382  
Denis, 22, 102, 187, 330,  
398  
Depraz, 24, 75, 79, 95, 390  
Descombes, 297  
Devarrieux, 396  
Deville, 50, 203, 241, 297  
Dick, 40, 41, 54, 61, 62,  
64, 72, 99, 140, 179,  
183, 185, 189, 193, 207,  
215, 216, 249, 259, 286,  
296, 368, 377  
Diderot, 135, 246, 352, 390  
Dosse, 83  
Douzou, 11, 35, 140  
Dubois, 21, 135, 188  
Ducrot, 161  
Dufour, 67, 68  
Dugast-Portes, 44  
Dumarsais, 389, 390, 391,  
392

Dumont, 171, 219, 220, 221, 223, 264, 304  
 Durand, 62, 223, 391  
 Durand-Le Guern, 305  
 Edwards, 67, 79, 80, 106, 279, 352  
 Eisenzweig, 9, 108  
 Engélibert, 28, 56, 95, 365, 385, 386, 391  
 Espitallier, 350  
 Everaert-Desmedt, 77  
 Farge, 136  
 Farnea, 386, 410  
 Florey, 17, 33, 43, 55, 57, 58, 68, 69, 207, 231  
 Fontanille, 22, 35, 78, 92, 93, 135, 288  
 Forest, 27, 43, 61, 64, 363  
 Foucault, 94, 140, 305  
 Frackowiak, 77  
 Freud, 41, 58, 86, 115, 191, 201, 246, 247, 249, 259, 271, 333, 407  
 Frye, 223, 225  
 Gabriel, 142, 171, 172, 396  
 Galleron, 305, 391  
 Gasparini, 16, 46  
 Gefen, 10, 12, 39, 223, 339, 340  
 Genette, 88, 128, 143  
 Giard, 19  
 Girard, 59, 60, 208, 210, 250  
 Glaudes, 138, 219, 220, 221, 222, 223, 227, 228, 246, 304  
 Good, 180, 220, 221, 222, 253, 257  
 Gosselin, 10, 285  
 Goulet, 305  
 Goyet, 356  
 Green, 65  
 Grell, 44, 53  
 Grenouillet, 43, 56, 68, 329, 387  
 Gris, 26, 47, 64, 176, 365  
 Guattari, 20, 23, 78  
 Guidée, 385, 386, 391  
 Guilbert, 43, 270  
 Guitton, 391  
 Hamburger, 15, 39, 132, 323  
 Hamon, 94, 98, 140, 142, 143, 146, 147, 149, 150, 159, 192, 218, 243, 277, 366, 380, 403  
 Hamon-Siréjols, 44  
 Hartog, 25, 106, 303, 308  
 Hatzfeld, 13, 50, 181, 241, 244, 246, 250  
 Havercroft, 21, 225, 252, 253, 302  
 Hazan, 43, 269  
 Heidegger, 75, 88, 118, 233  
 Hesse, 223, 260, 261  
 Horvath, 11, 13, 16, 29  
 Huglo, 63  
 Hugo, 32, 164, 174, 179, 219, 387  
 Husserl, 23, 24, 75, 79, 80, 93, 95, 106, 390  
 Huy, 107  
 Hyppolite, 75, 95, 148, 203, 339  
 Jablonka, 12, 13, 125  
 Jakobson, 94, 168  
 Jeanpierre, 386  
 Kermode, 25, 76, 303, 308  
 Klemperer, 68, 69, 70, 73, 201, 269  
 Kuperty-Tsur, 51, 52  
 Labadie, 17, 43, 55, 57, 69, 159, 187, 193, 231, 310, 311  
 Lacan, 41  
 Lafond, 278  
 Lamarre, 45, 59, 70  
 Langlet, 134, 138, 171, 180, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 253, 304  
 Laurens, 9, 13  
 Le Huenen, 143  
 Lecarme, 41, 64  
 Lecolle, 143  
 Lecomte-Dauthuille, 312  
 Lejeune, 41, 46, 199, 204, 365  
 Levinas, 58, 75, 324, 378  
 Louette, 138, 219, 220, 221, 222, 223, 228, 246, 304  
 Lowry, 125, 127, 180, 183  
 Lukács, 219, 304, 356  
 Lyotard, 331  
 Macé, 14, 136, 171, 178, 220, 223, 224, 226, 231, 285  
 Madelénat, 110, 207, 223  
 Maingueneau, 44, 47, 377  
 Martens, 13, 406  
 Martucelli, 365  
 Marx, 186, 187  
 Maspero, 135, 145, 195  
 Mayol, 19  
 McIntosh, 305, 341  
 Méaux, 11  
 Meizoz, 47, 207  
 Merleau-Ponty, 23, 24, 37, 39, 40, 66, 73, 75, 76, 79, 106, 136  
 Messenger, 188  
 Michel, 45, 68, 69, 94, 339, 397  
 Michelucci, 225, 252, 253  
 Milcent-Lawson, 143  
 Modiano, 9, 11, 12, 14, 35, 143  
 Montaigne, 219  
 Montalbetti, 110, 141, 211  
 Montesquieu, 307, 323, 389  
 Montfrans, 16  
 Morin, 24, 43, 54, 55, 66, 68, 70, 71, 154, 158, 203, 293, 306, 347, 353, 354, 365  
 Motte, 45, 239, 242  
 Mougin, 30, 90, 107, 120, 274, 304, 338, 355  
 Mouton-Rovira, 132  
 Mura-Brunel, 11, 12, 16  
 Murat, 40, 176, 225, 339  
 Narjoux, 395  
 Nicolino, 58  
 Nøjgaard, 140, 142, 143, 144, 145, 192, 277  
 Obergöker, 16  
 Paquette, 171, 221  
 Parent, 12, 40, 41, 74, 108  
 Patočka, 93  
 Patron, 48, 57, 267  
 Pavel, 20, 299, 304, 360, 381  
 Peirce, 77, 414  
 Perec, 137, 144, 162  
 Petitjean, 140, 146

Philippe, 20, 64, 139, 140, 221, 222, 225, 226, 332  
 Pitteloup, 207  
 Platon, 23, 80, 106, 141, 352  
 Poirier, 14, 372  
 Poisson, 16, 29, 172  
 Prévert, 33, 55, 349, 352  
 Prilepine, 180, 181, 194, 319  
 Proust, 106, 140, 143, 179, 183, 187, 189, 291, 297  
 Quéffélec, 43, 45, 69, 269  
 Quignard, 10, 16, 136, 171, 178, 222, 223, 226, 231, 381  
 Rabaté D, 12, 20, 63, 170, 176, 205, 216, 217, 311, 315  
 Rabaté E, 62  
 Rancière, 18, 94, 331, 336  
 Raymond, 143  
 Reig, 63, 103, 176, 250, 311  
 Rey, 390  
 Riboulet, 9, 13, 211  
 Richard, 12, 106, 140, 143  
 Ricœur, 11, 19, 20, 21, 40, 76, 98, 99, 104, 108, 132, 141, 218, 222, 226, 284, 289, 308, 309, 324, 329  
 Riendeau, 225, 252, 253  
 Rimbaud, 14, 18, 33, 84, 125, 126, 131, 140, 164, 178, 179, 180, 182, 183, 185, 186, 189, 212, 224, 235, 265, 268, 272, 273, 274, 354, 358  
 Roche, 43  
 Romestaing, 63, 103, 176, 250, 311  
 Rosset, 27, 30, 69, 77, 79, 80, 201, 322, 368  
 Rousseau, 49, 52, 387  
 Roussin, 136, 405  
 Roux, 58  
 Roy, 125, 186, 224  
 Ruffel, 13, 136, 160, 303  
 Sabry, 19, 138, 218, 338, 375  
 Saignes, 269  
 Saint-Jacques, 22  
 Samoyault, 20  
 Sansot, 144, 202, 343  
 Sapiro, 11, 302, 337  
 Sartre, 55, 187, 299, 323, 346, 399  
 Savidan, 385, 386  
 Schaeffer, 176, 177, 225, 345  
 Schaffner, 23, 63, 68, 103, 176, 250, 298, 302, 311, 339, 345  
 Schor, 86  
 Sennhauser, 31, 60, 71, 100, 147, 154, 161, 182, 188, 203, 297, 310, 317  
 Servoise, 11, 56  
 Sheringham, 21, 30, 106, 118, 134, 160, 162, 191  
 Sindaco, 16, 70, 71, 203, 310  
 Starobinski, 264, 304  
 Stendhal, 77, 87, 210  
 Stierle, 21, 30, 77, 106, 144, 154, 155, 191  
 Stistrup, 43, 45, 69, 269  
 Suleiman, 222, 252, 268, 364  
 Tadié, 21, 77, 80, 106, 117, 134, 188, 261  
 Thibault, 16  
 Touret, 44, 53  
 Touzin, 62  
 Turin, 143, 381  
 Vaillant, 223, 355  
 Van Nuijs, 406  
 Vasset, 13, 145, 355, 407  
 Veivo, 16, 317  
 Vercier, 10, 11, 107, 178  
 Viala, 22  
 Viart, 10, 11, 12, 85, 107, 155, 178, 285, 297, 298  
 Vinclair, 36, 225, 267  
 Voltaire, 323, 389, 390, 391  
 Vuillermot Febvet, 43, 329, 387  
 Vuillermot-Febvet, 56, 68  
 Wagner, 128  
 Westphal, 356, 387  
 Wieviorka, 230  
 Wright, 386  
 Xanthos, 11, 12, 40, 41, 74, 108  
 Zanghi, 16  
 Zenetti, 36, 136, 140, 144, 160, 166, 192  
 Zorn, 35, 65, 66, 172, 180, 181, 254, 329

**Le motif improbable: modalités du récit d'enquête chez Thierry Beinstingel, Emmanuel Carrère et Jean Rolin.**

Le récit littéraire au tournant du XXI<sup>e</sup> siècle peut se présenter sous la forme du récit d'enquête. Cette thèse se propose d'examiner ce modèle tel que le mettent en œuvre Thierry Beinstingel, Jean Rolin et Emmanuel Carrère. La pratique de ces trois écrivains pourrait permettre de mieux repérer l'esthétique et les enjeux de cette modalité narrative en émergence. Dans ces récits, le narrateur se trouve d'abord privé de vérité par un récit autoritaire, contre lequel il reconquiert son autonomie perceptive. Sa liberté retrouvée se manifeste par l'entrée dans l'enquête. Le narrateur élit alors un objet de recherche, un motif aléatoire ou improbable, personne, projet, objet, territoire et entreprend le récit de son exploration. À partir de ce prétexte, il interroge donc le sens de sa présence au monde et s'observe percevant, lisant, interprétant et réagissant. Sa liberté se traduit alors par son implication sensible et réflexive. Entre récit de réalité et fiction, ces récits volontiers digressifs opèrent aux confins de la narration, de l'essai et de l'investigation journalistique. Un tel modèle met en œuvre une attitude ou un *ethos* de chercheur hésitant et perplexe. Cependant, se construit en arrière-plan une dynamique à la fois narrative et réflexive, au cours de laquelle l'énonciateur entre dans l'observation intense du monde présent, y conduit librement sa réflexion au moyen, entre autres, de la dérive essayistique, renouvelle le discours critique sur l'état de société et propose des modalités de reconstruction imaginaire du monde, réaffirmant une liberté créatrice, voire une capacité insurrectionnelle contre la prétention du monde tel qu'il est à être le seul possible.

**Mots-clés :** *récit, phénoménologie, enquête, essai, implication, littérature contemporaine, fiction et non-fiction.*

**The Improbable Motive : Contemporary Narrative Inquiry by Thierry Beinstingel, Emmanuel Carrère and Jean Rolin.**

Literary narrative forms at the dawn of 21<sup>st</sup> century sometimes take the form of an enquiry. The present thesis aims to examine in detail this narrative technique as practised by Thierry Beinstingel, Emmanuel Carrère et Jean Rolin. The way they use it could help to understand and identify the aesthetic qualities and purposes of this emerging narrative mode. In these stories, the narrator feels his own thoughts as locked inside an authoritarian *doxa* which he must first overcome to recover his freedom of perception. He can then become involved in the enquiry, which can be understood as a phenomenological way to be aware. He then selects an arbitrary or improbable motif as the goal for his quest, which may be a person, an object, a project, an area, and undertakes to tell the story of his own inquiry. From this starting point, he begins to question the meaning of his existence and to observe himself making sense of, reading, thinking about and reacting to things. Between fiction and nonfiction, these frequently digressive tales often border on novels, essays or investigation journalism. The narrator always looks puzzled, hesitant and does not seem to trust his own approach. Yet in the background we witness the emergence of a dynamic both narrative and introspective through which the narrator becomes an acute observer of the world around him. He follows freely his train of thought through among other things the use of the essay form to drift from an idea to the next, finding new means of expressing the critique of social problems, creating novel ways of building new fictional worlds and perhaps even managing to rebel against the idea that there is no alternative to the world as it exists.

**Keywords :** *narrative, phenomenology, inquiry, essay, involvement, contemporary literature, fiction and nonfiction.*

UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE - PARIS III

ED 120 Littérature française et comparée

UMR 7172 – Thalim / CERACC 17, rue de la Sorbonne, 2<sup>e</sup> étage, escalier C.

75230 Paris Cedex