



HAL
open science

Go psycho! La tentation “ psychopathologique ” du roman français contemporain

Frank Wagner

► **To cite this version:**

Frank Wagner. Go psycho! La tentation “ psychopathologique ” du roman français contemporain. Revue Critique de Fixxion Française Contemporaine, 2016, Décembre (13), pp.47-56. hal-02460371

HAL Id: hal-02460371

<https://univ-rennes2.hal.science/hal-02460371>

Submitted on 30 Jan 2020

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.

Go psycho !

La tentation “psychopathologique” du roman français contemporain

- 1 “Note roman – Pour suppléer à l'intrigue, étoffer le texte, accumulation de petits faits vécus, le tout accompagné de commentaires sur les aléas de l'existence, ou même pimenté d'interprétations psychologiques. Important la psychologie.”¹... Par son ironie, cet extrait de *Charrue* de Robert Pinget témoigne clairement du discrédit dans lequel était tombée la psychologie aux yeux des nouveaux romanciers. En témoigneraient également les prises de position à cet égard abruptes d'Alain Robbe-Grillet, refusant la tentation du psychologique au nom d'une condamnation sans appel de “l'humanisme traditionnel”² auquel elle était selon lui intrinsèquement liée. Ce rejet s'explique somme toute aisément puisque, comme l'a bien montré Dorrit Cohn, la “mutuelle dépendance de la visée réaliste et d'une psychologie imaginaire”³ a longtemps informé la conception du roman des écrivains “les plus soucieux d'authenticité dans leur représentation de l'existence humaine” (*ibid.*). Dès lors, il paraît évident que la représentation littéraire de la vie psychique risque fort de générer une *illusion personnaliste*, en tant que telle inacceptable pour les tenants d'une esthétique résolument *littéraliste*, dont dénudation du *medium* et conscientisation du lecteur constituaient les maîtres-mots.
- 2 Pour autant, on sait que l'intérêt pour la vie psychique n'était pas totalement absent – il s'en faut – de l'œuvre des nouveaux romanciers, comme l'attestent en particulier la quête des tropismes ou des “sous-conversations” par Nathalie Sarraute et l'exploration du flux ou courant de conscience par Claude Simon. En outre, s'ils étaient rétifs à *l'analyse psychologique* traditionnelle, il n'en reste pas moins que leurs textes ménageaient fréquemment une place de choix à diverses “déviances” psychiques ou psychiatriques : pulsions pédophiles et sadiques de Matthias⁴, perversion trioliste de Lol V. Stein⁵ sur fond de douloureuse béance ontologique, amnésie de Molloy⁶, etc. Bref, si la psychologie des profondeurs n'avait pas – et pour cause – droit de cité dans l'esthétique néo-romanesque, le psychopathologique y était en revanche très présent, comme si, sur ce plan également, *l'écart avec les normes* pouvait tenir lieu de caution à la représentation de la vie psychique – selon des modalités narratives elles-mêmes foncièrement inusuelles.
- 3 “Autres temps, autres mœurs”, prétend la sagesse des nations. Il semble en effet que la littérature de la fin du XXème et du début du XXIème siècle ait, sur ce plan comme sur bien d'autres, pris ses distances avec ce parangon du modernisme qui avait nom “Nouveau Roman”. Toutefois, si, aux yeux de nombreux auteurs, la psychologie n'est sans doute plus aujourd'hui au même degré qu'hier ou qu'avant-hier chose *honteuse*, au moment de s'en emparer, certains écrivains paraissent malgré tout éprouver une forme de gêne persistante, les vouant à l'exploration d'autant de chemins de traverse – notamment celui de la “tentation psychopathologique”. Dans ce qui suit, on souhaiterait donc en donner un aperçu, en s'intéressant plus spécifiquement au cas des récits “à narrateur homodiégétique”⁷ – ou, si l'on préfère, “à narrateur-personnage”, donc “à la première personne”. Qu'on n'en infère bien sûr pas que le récit “à la troisième personne” – plus rigoureusement, “à narrateur hétérodiégétique” – ne témoignerait de nos jours d'aucune innovation en matière de représentation de la vie psychique. Qui en rechercherait un traitement original dans cette autre relation de

personne pourrait par exemple se pencher sur la déclinaison foncièrement ironique du “psycho-récit à dissonance marquée”⁸ à laquelle s’adonne régulièrement Jean Echenoz ; ou encore sur l’évolution profondément anomique que connaît parfois le monologue dans l’œuvre de Marie NDiaye, *etc.* Mais le cas particulier de la narration homodiégétique mérite en l’occurrence à plus d’un titre de retenir l’attention. Tout d’abord pour des raisons quantitatives : même en l’absence de données chiffrées obtenues à la faveur d’une enquête de type statistique, il est indéniable qu’au cours des dernières décennies se sont multipliés les récits à la première personne ; comme si la défiance à l’encontre de l’omniscience, communément associée – à tort ou à raison – à la narration impersonnelle, perdurait bien au-delà de l’apogée de la modernité. En outre, cela posé, il est tout aussi aisé de constater, de la fin des années soixante-dix à nos jours, la prolifération de narrateurs-personnages trahissant un écart manifeste à l’égard des “normes” psychiques et/ou comportementales les plus communément admises. Pour ne donner que quelques exemples, en sus de ceux qui seront analysés par après, que l’on pense au narrateur obsessionnel de *L’escargot entêté*⁹ de Rachid Boudjedra, bureaucrate d’une méticulosité et d’une sensibilité exacerbées le conduisant à la folie ; à celui d’*Extension du domaine de la lutte*¹⁰ de Michel Houellebecq, qui en termes cliniques présente à peu près tous les symptômes de la névrose d’angoisse ; ou encore à celui des *Bienveillantes*¹¹ de Jonathan Littell, dont on n’a bien souvent retenu que le statut d’officier nazi, en omettant l’attrance incestueuse qu’il éprouve pour sa sœur jumelle comme les hallucinations récurrentes dont il est affecté. Les exemples du même type sont en fait si nombreux que l’examen du “profil psychologique” du narrateur-personnage dans le roman de langue française des dernières décennies présenterait d’évidentes similitudes avec la typologie freudienne des névroses, psychoses et perversions...

- 4 Ensuite, par-delà sa fréquence, si le phénomène apparaît digne d’intérêt, c’est aussi, peut-être surtout, pour des raisons qualitatives, liées à la richesse des interrogations théoriques qu’il est à même de susciter. Ainsi, dans le cas de cette configuration spécifique, la caractérisation du narrateur-personnage s’esquisse-t-elle dans et par les failles et les distorsions mêmes de son discours – à charge pour le lecteur de l’actualiser. Aux antipodes de l’analyse psychologique traditionnelle, assurée par une instance tierce dans le rassurant confort d’une position extérieure et surplombante, cet autre cas de figure correspond donc à l’ébauche d’un subtil autoportrait en creux, dont la saisie implique une attention aiguë portée aux idiosyncrasies d’une parole singulière et à l’*ethos* spécifique qui la sous-tend. Dans de telles stratégies à l’oblique, l’accès à la représentation de la vie psychique apparaît dès lors indissociable de la scrutation des particularités formelles du texte qui la façonnent – ce qui peut constituer un efficace garde-fou contre la tentation de céder à l’illusion personaliste évoquée plus haut. On s’en doute, de tels textes constituent par là même autant d’objets privilégiés pour les stylisticiens et/ou les poéticiens.
- 5 De plus, se pose nécessairement alors la question corollaire de la nature même de la parole ainsi soumise à une réception alertée par sa fondamentale ambiguïté. En effet, si, dans ce qui précède, ont été par commodité employés les termes de “récit personnel” et de “narrateur homodiégétique” (ou de “narrateur-personnage”), il n’en reste pas moins que leur pertinence doit ici être mise à l’épreuve. Autrement dit, y a-t-il là *récit* ou *discours*, *narrateur* ou *locuteur*, et ces notions sont-elles rigoureusement incompatibles ?

- 6 Enfin, en raison même de leur dispositif énonciatif comme de leur structuration axiologique, ces romans appellent également une réflexion sur la notion de *fiabilité* narrative - pour peu que narration et/ou narrativité il y ait. Car, en tant que lecteur, je suis alors conduit à me demander d'après quels critères il me faut évaluer le crédit dont peut ou non jouir l'instance portant le discours qui constitue le texte soumis à mon appréciation. En outre, si elle m'apparaît résolument indigne de confiance, pour cause de psychopathologie aggravée, quel type de relation puis-je alors entretenir à son égard ? Et, puisqu'il s'agit d'une instance textuelle de premier niveau, avec qui, dans ce cas, suis-je censé "communiquer" ?...
- 7 Que ce soit en raison de sa fréquence élevée ou de la richesse des interrogations théoriques qu'il suscite, on constate donc que le mode particulier de représentation de la vie psychique constitué par la construction d'une instance textuelle primaire plus ou moins gravement suspecte de déséquilibre mental mérite qu'on s'y attarde. Passons donc rapidement en revue quelques-unes des plus remarquables pathologies de l'instance narrative (si cette notion est maintenue) dans le roman contemporain de langue française.

De la mythomanie à la paranoïa : Paul Émond

- 8 À cet égard, l'œuvre de l'écrivain bruxellois Paul Émond constitue un point de départ idéal, tant plusieurs de ses "romans monologués" - appellation par défaut - posent en acte la question du crédit dont peut jouir une instance textuelle que la teneur même de son propos invite à considérer comme suspecte de déséquilibre psychique. Tel est en particulier le cas de *La danse du fumiste*¹², qui présente la particularité d'être constitué d'une seule phrase d'allure logorrhéique, dont le locuteur apparaît comme un bavard impénitent doublé d'un mystificateur mythomane. Sur le plan formel, ce roman peut passer pour un exemple de *mimèsis* du discours, non médiée par une instance narrative surplombante : dès les premières lignes, un locuteur s'y exprime à la première personne, et paraît se lancer dans un soliloque porteur des marques caractéristiques de l'oralité, en matière de registre et de syntaxe. On pourrait donc éprouver l'impression d'être confronté à un "discours immédiat" où, à suivre Genette, "le narrateur s'efface et le personnage se *substitue* à lui"¹³, ce qui correspondrait à une (auto-)annulation de l'instance supérieure. Pourtant, à l'examen, la situation apparaît plus ambiguë, car ce texte présente plusieurs caractéristiques dérogoires¹⁴ à la définition de ce type discursif. Ainsi du système temporel, puisque la prédominance de l'imparfait révèle la dimension rétrospective de cette parole ; ainsi des adresses à un allocutaire ("j'aime autant vous dire" (p. 9), "vous comprenez" (p. 10), etc.), qui contreviennent d'emblée à la pureté d'un discours supposé clos sur lui-même ; ainsi des références à la matérialité du volume-livre ("il y en a qui vont s'écrier que je peux parler, que ça fait déjà pas mal de *pages* que je les rase" (p. 54, je souligne)), qui dénoncent l'oralité du propos comme fiction. Dès lors, aussi bavard soit-il, l'énonciateur de *La danse du fumiste* apparaît bien comme un *narrateur* homodiégétique ; statut que confirme la nature même de son propos, puisqu'il *raconte* une multiplicité d'*histoires*. En outre, la dimension proprement narrative de son activité est régulièrement soulignée par des commentaires métatextuels et/ou des clin d'œil intertextuels – par exemple à Schéhérazade (p. 52). Cet exemple – parmi bien d'autres – incite donc à relativiser la distinction apriorique souvent opérée entre

discours et récit.

- 9 L'autre caractéristique majeure de ce roman réside dans le portrait psychologique du narrateur-personnage qui s'esquisse en filigrane de son propos. En effet, à l'échelle du texte, son activité narrative apparaît fondée sur une stratégie palindromique, puisque à partir du milieu du livre environ, il réfute petit à petit lui-même ses assertions antérieures. Cette dimension autodestructrice de la narration est elle aussi dialectisée par divers passages relatifs à la mystification (p. 90, 100) ainsi que par une allusion intertextuelle à la figure pour le coup emblématique de Tartarin de Tarascon (p. 50). L'autodestruction de la parole d'un narrateur-personnage obliquement caractérisé comme *mythomane* constitue ainsi un biais original pour faire de *La danse du fumiste* une fiction auto-dénonciatrice – sans pour autant priver les lecteurs du spectacle gratifiant d'une activité fabulatrice proliférante.
- 10 Paru douze ans plus tard, un autre texte de Paul Émond, *Tête à tête*¹⁵, propose une non moins stimulante variation sur cette configuration narrative atypique. Parfois qualifié de "mono-dialogue", ce roman consiste en un long monologue adressé à un tiers personnage. Autrement dit, la parole narrative, de type homodiégétique, s'y déploie à l'intention d'un narrataire invoqué¹⁶. Plus précisément, Lucienne prend à partie Léo, son époux, immobilisé sur un lit d'hôpital à la suite d'un accident de voiture dont il est sorti à la fois amnésique et aphasique. Telle est du moins la situation que le lecteur peut tout d'abord inférer du flux verbal de la narratrice primaire, avant que les contradictions internes qui le grèvent finissent progressivement par fragiliser toute certitude à cet égard. En effet, la parole de Lucienne consiste en une diatribe d'une incroyable violence, qu'elle assène à un allocutaire réduit à quia par le double handicap dont il souffre. Or, comme dans *La danse du fumiste*, mais cette fois dans un registre morbide qu'alimentent nombre d'allusions à la figure de Médée, l'instance narrative a tôt fait d'apparaître à plus d'un titre suspecte. En particulier, l'ampleur des griefs accumulés à l'encontre du narrataire génère le soupçon d'une paranoïa de la narratrice, qui paraît souffrir d'un véritable délire de persécution. En outre, puisqu'elle propose des versions contradictoires d'un même événement (un meurtre), Lucienne peut également être perçue comme mythomane – hypothèse que renforce sa déroutante confession de la page 96 : de son propre aveu, la narratrice-personnage serait un jour entrée dans la chambre d'hôpital où gisait un amnésique anonyme, à qui elle se serait mise à parler sans trêve... Dès lors, la situation-cadre à partir de laquelle nous construisons notre lecture vacille sur ses bases. En définitive, la teneur même de son propre discours incite donc à considérer la narratrice de *Tête à tête* comme à la fois "indigne de confiance" (*untrustworthy*), en raison de sa violence outrancière, et "non fiable" (*unreliable*)¹⁷, en raison de sa tendance perceptible à l'affabulation. Ce cas d'école pour narratologue féru de configurations tératologiques permet en outre une fois encore à Paul Émond de signaler de façon biaisée la dimension artificielle de son texte – dénudation oblique du *medium* que renforcent de nouveau allusions intertextuelles et commentaires métatextuels. Par-delà la force pragmatique indéniable de la parole hallucinée qui y raisonne, *Tête à tête*, loin de nous inciter à succomber aux mirages de l'illusion personaliste, nous engage donc à réfléchir aux conditions d'établissement d'une hypothétique "vérité" dans le cadre d'une fiction "à la première personne" – dont l'essence même est ainsi interrogée.

De la schizophrénie à la monomanie : Tanguy Viel

- 11 Un nouveau bond temporel d'une dizaine d'années nous permet de retrouver un dispositif et des implications pour partie similaires dans *Le Black Note*¹⁸, premier roman de Tanguy Viel, dont la configuration narrative profondément originale induit une réflexion sur l'essence paradoxale de la "communication" littéraire. De nouveau, le narrateur-personnage primaire (extra-homodiégétique, donc) y apparaît à plus d'un titre suspect. Tout d'abord en raison même des particularités du lieu d'où est émise sa parole : après le décès d'un de ses amis lors d'un incendie dont les causes n'ont pu être élucidées, il s'exprime depuis un centre d'accueil spécialisé dans le traitement des toxicomanes, où il suit une cure de désintoxication. À lui seul, l'ancrage de la parole narrative menace donc le crédit dont elle pourrait prétendre bénéficier. Or cette situation est aggravée par la teneur même du discours qui se déploie en ces pages, faisant la part belle à la figure rhétorique de l'épanorthose, ce qui lui confère là aussi un tour palinodique – les aveux y étant suivis de rétractations. En outre, il advient que le narrateur confesse sa propension au mensonge. Enfin, sa parole contient nombre d'indices d'un sentiment de dépossession de soi, qu'il est tentant d'interpréter comme autant de symptômes d'une possible schizophrénie. Autrement dit, comme celle de *Tête à tête*, l'instance narrative du *Black Note* semble à la fois indigne de confiance (pour cause d'aliénation) et non fiable (pour cause de tendances à la manipulation), ce qui pose évidemment un problème de tout premier ordre aux lecteurs désireux de résoudre l'énigme policière du roman, puisque en relation homodiégétique, la parole du narrateur constitue notre seule voie d'accès au contenu informatif – en l'occurrence biaisé.
- 12 Encore n'est-ce là qu'un des aspects du traitement foncièrement anémique de la voix narrative dans *Le Black Note*. En effet, la plus criante originalité du roman consiste en une variation virtuose sur la technique de l'adresse, dans la mesure où le narrateur-personnage anonyme apostrophe régulièrement divers personnages de la fiction (dont la victime de l'incendie), vers qui sa narration paraît par là même orientée. Ce procédé déjoue ainsi les typologies des narratologues, car il contribue à estomper la frontière théorique entre "narrataire invoqué" et "narrataire-personnage" (ou "narrataire intradiégétique"). Cela dit, à hauteur de fiction, la récurrence et la diversité de ces apostrophes visent surtout à constituer un symptôme supplémentaire du délire obsessionnel qui "in-forme" le discours narratif, et paraît le menacer d'éclatement - à l'image de la "personnalité" ainsi prêtée à l'instance qui l'assume. Pour autant, et quelles que soient les priorités de l'auteur, un tel traitement des deux pôles constitutifs de la voix narrative apparaît riche d'enseignements théoriques. Du côté du pôle récepteur, la particularisation (notamment onomastique) des diverses instances objets des apostrophes constitue une initiation en acte à la distinction linguistique de l'allocutaire et de l'auditeur et/ou à la différenciation narratologique du narrataire et du lecteur ; du côté du pôle émetteur, l'autoportrait du locuteur en instance suspecte peut tenir lieu d'introduction à la séparation du narrateur et de l'auteur impliqué¹⁹. En effet, on l'a vu, à la différence de ce qui advient dans le cas d'un psycho-récit à dissonance marquée, ce sont les propriétés mêmes de la parole attribuée à l'instance narrative primaire qui contribuent à la discréditer. Or, si ce narrateur de premier niveau est peu ou prou ironisé, reste à établir par qui. Pour les tenants de la narratologie communicationnelle, cette instance surplombante, qui a

barre sur le narrateur primaire, sans pour autant pouvoir intervenir explicitement dans le récit en tant que sujet énonciateur, est précisément l'auteur impliqué²⁰. Par exemple, au seuil du *Black Note*, c'est à cet ordonnateur du texte que devrait être rapportée l'épigraphe empruntée à Tristan l'Hermitte ("Car je meurs en ta cendre et tu vis en ma flamme"), qui, depuis cet emplacement stratégique, contribue au moins pour partie à désambiguïser la hiérarchie énonciative du roman, en attirant de façon anticipée l'attention sur le sentiment de dépossession de soi dont souffre son narrateur. Entre autres mérites, la configuration spécifique du *Black Note* nous rappelle donc que ce n'est pas avec le narrateur non fiable et/ou indigne de confiance que nous "communiquons", mais avec l'instance qui le conçoit, qui elle n'a pas de raison d'être suspectée des tendances psychopathologiques précédemment évoquées... En dernière analyse, on peut voir là une façon habile et/car indirecte d'alimenter une possible réflexion sur certaines des propriétés essentielles du texte fictionnel et de son écriture comme de sa lecture, sans renoncement aux gratifications de la *fabula* - puisque ce "portrait" du narrateur en schizophrène constitue en l'occurrence le principal vecteur de tensivité narrative, dans la mesure où il conditionne la possible résolution de l'énigme policière du roman.

13 Certes à un degré moindre, la question de la fiabilité de l'instance narrative primaire se pose toutefois également à la lecture du deuxième roman de Tanguy Viel, *Cinéma*²¹, qui consiste en une forme particulièrement inventive de novélisation du *Limier*²² de Joseph L. Mankiewicz. La narration y est de nouveau assumée par une instance de type extra-homodiégétique dont, pour reprendre l'heureuse formule de la 4^{ème} de couverture, la "vie ne tient qu'à un film" ; et qui entreprend dès lors à la fois de raconter, commenter dans les moindres détails et interpréter l'objet de sa fascination, afin d'en établir le caractère génial. Entre *ekphrasis*, glose et exercice d'admiration, la parole même du narrateur incite donc à le percevoir comme obsessionnel, ou plus précisément monomaniacal. Toutes choses égales par ailleurs, comme dans *Le Black Note*, sans qu'il soit besoin de l'intervention explicite de quelque énonciateur surplombant, le narrateur de *Cinéma* se trouve dès lors discrédité – jusqu'à un certain point du moins – par la teneur même de son discours, marqué par une criante tendance à l'exagération. En témoigne exemplairement le passage (p. 119) où, sans mentionner le philosophe, il n'en renoue pas moins de façon anachronique avec l'hypothèse kantienne de l'universalité du jugement de goût, convoquée à des fins persuasives. Ainsi la nécessité d'une dissociation du narrateur et de l'auteur impliqué (voire de l'auteur tout court²³) est-elle là encore habilement suggérée. Sans doute n'est-ce pas là l'intérêt principal d'un roman qui, en raison même de son caractère transmédiatique, peut aussi et surtout être lu comme une stimulante – et non moins ludique – réflexion métafictionnelle en acte, mais il n'en reste pas moins qu'y est tout de même obliquement signalée l'une des propriétés majeures du texte littéraire : l'articulation d'une "pluralité de niveaux de sens représentés, non obligatoirement mis en phase"²⁴.

14 En définitive, pour qui s'intéresse aux "pathologies" de l'instance narrative dans le roman contemporain, les deux premiers textes de Tanguy Viel se révèlent donc précieux car, de la psychose (*Le Black Note*) à la folie douce (*Cinéma*), ils témoignent clairement des variations d'intensité qui, en ces matières, peuvent se faire jour.

De la psychose à la névrose (Éric Chevillard & Jean-Philippe Toussaint)

15 Or, de ces deux pôles, le second mérite aussi assurément quelque attention car, si la psychose demeure relativement exceptionnelle, on peut en revanche estimer qu'aujourd'hui, la névrose constitue la chose du monde la mieux partagée – de sorte que l'écart séparant ces figures de narrateurs névrosés des lecteurs tend alors à s'amenuiser. Deux exemples suffiront à l'établir ; à commencer par *L'œuvre posthume de Thomas Pilaster*²⁵ d'Éric Chevillard. Sur le plan énonciatif, sans doute s'agit-il d'un cas d'espèce, puisque ce roman consiste en une parodie d'édition critique, jouant de toutes les propriétés formelles du genre : préface, chronologie, abondantes notes infrapaginales... Depuis ces emplacements péritextuels²⁶, une figure imaginaire du nom de "Marc-Antoine Marson" entreprend d'éditer à titre posthume l'œuvre de son "ami" Thomas Pilaster - à qui le lecteur a tôt fait de s'aviser que son *exécuteur* testamentaire voue *post mortem* la plus tenace des haines. Même si, le temps du moins de la préface, consacrée à l'évocation des relations passées des deux intéressés, une dimension pour partie narrative peut être repérée, ce n'est toutefois que dans un sens notablement assoupli que l'on peut donc parler ici de "narrateur". Mais, en dépit de ce flottement terminologique, le roman de Chevillard n'en construit pas moins sans conteste une figure d'énonciateur de 1^{er} niveau dont l'*ethos*, déductible de ses propos, traduit un rapport pour le moins inusuel à autrui. En lieu et place de l'hérographie présumée par les lois du genre, c'est à l'inverse une impitoyable "zérographie" qui se déploie ici, tant Marson joue de tout l'arsenal des ressources péritextuelles pour broser un portrait de Pilaster en *minus habens*. Un exemple, parmi tant d'autres : "Ceci explique les brusques ruptures et détours oiseux dans les récits de Pilaster, lequel préféra développer pour les justifier de très prétentieuses théories sur 'l'art de la digression' (*sic*)" (p. 25, n. 1). L'un des intérêts majeurs de ce très curieux exercice d'exécration imaginaire tient donc au portrait en creux de l'énonciateur qui y apparaît graduellement, et finit par supplanter celui de l'objet déclaré du livre. *L'œuvre posthume de Thomas Pilaster* propose ainsi le savoureux spectacle d'un *règlement de comptes par KO choral*, puisque la "voix" de Pilaster (son œuvre) y est sans cesse doublée et minée par celle de Marson (ses critiques acerbes). En outre, le plaisir particulier que dispense ce texte est indissolublement lié à la question des valeurs, à la fois textuelles et extratextuelles. En effet, Marc-Antoine Marson constitue par excellence une figure de la *transgression* des normes comportementales et des codes culturels communément admis, réveillant plaisamment le sociopathe qui sommeille – plus ou moins profondément... – en chacun(e) de nous. Ou, pour le dire en termes librement adaptés de Montaigne : "le vrai miroir de nos discours est le cours de nos vices"...

16 Toutefois, même s'il est indéniablement plus proche du commun des lecteurs qu'un narrateur schizophrène ou paranoïaque, le narrateur outrancièrement atrabilaire de Chevillard représente une fois encore un cas relativement particulier. Mais, dans le champ de la littérature contemporaine d'expression française, il est au moins une figure récurrente qui, de façon moins caricaturale, peut flatter notre goût pour l'irrévérence et l'infraction aux normes sociales : le narrateur-personnage des premiers romans de Jean-Philippe Toussaint. De *La salle de bain*²⁷ à *La télévision*²⁸, en passant par *L'appareil-photo*²⁹, en effet, ces narrateurs extra-homodiégétiques, tant par leurs discours que par leurs actes, constituent autant de Grands Inadaptés.

Comme l'a bien montré Audrey Camus³⁰, d'un texte à l'autre, ces instances "jumelles" bafouent sans cesse non seulement les maximes conversationnelles de Herbert-Paul Grice³¹, mais encore l'ensemble des rites d'interaction définis par Ervin Goffman³². Mutisme obstiné, esquivance permanente, abstention réticente, agressivité impulsive, impertinence effrontée ou incongrue constituent de fait autant de fins de non-recevoir opposées aux règles du jeu social, régi par "l'idéologie morale officielle". Dès lors, leur indifférence aux normes sociales et comportementales communément admises comme aux émotions et aux droits d'autrui en font autant de sociopathes caractérisés, mais sur le mode mineur – donc bien loin de la dramatisation inhérente aux configurations psychotiques. Et c'est précisément cette transgression "en douceur et profondeur"³³ qui favorise l'établissement d'une possible connivence avec les lecteurs. "C'est le lecteur qui fournit tout à la fois l'étalon des normes enfreintes par l'impertinence toussainienne et se fait le complice amusé de leur infraction [...]"³⁴ : ces instances contribuent ainsi, le temps de la lecture du moins, à nous exonérer de la pesanteur des règles qui gouvernent notre vie sociale comme notre rapport à autrui.

- 17 Pour autant, on peut se demander si c'est bien *avec le narrateur primaire* que s'établit cette connivence. En effet, aussi intensément ironique la narration soit-elle, l'instance qui l'assume n'en est pas moins elle-même peu ou prou *ironisée*. En atteste exemplairement le narrateur-personnage de *La télévision*, dont les discours (condamnation sans appel du médium télévisuel) sont contredits par les actes (il regarde sans cesse la télévision). De nouveau, dans cette "communication" *in absentia* et différée, notre partenaire est bien plutôt *l'auteur impliqué* ; et c'est précisément de l'écart entre cette instance surplombante et le narrateur primaire que provient une part non négligeable du plaisir dispensé par ces fictions, en même temps que la richesse de leurs enseignements potentiels : lire Toussaint, c'est aussi se voir proposer une jubilatoire initiation à la construction du texte et des valeurs qui y circulent, dans un rapport fécond à "l'extra-texte diffus de la culture"³⁵.

De la représentation à l'autofiguration de la vie psychique

- 18 À l'issue de ce parcours, l'examen de telles fictions homodiégétiques à narrateur primaire suspect de déséquilibre psychique plus ou moins accusé permet donc tout d'abord de relativiser l'opposition traditionnelle du *discours* et du *récit* ; ensuite d'affirmer que l'instance avec qui nous "communiquons" alors n'est pas ce psycho- ou névropathe fictif, mais l'entité en charge de sa conception. Enfin, ces romans révèlent une évolution du rapport qu'entretiennent nombre d'écrivains actuels à la question de la représentation littéraire de la vie psychique. En effet, dans tous les exemples précédents, la représentation *stricto sensu* cède la place à *l'autofiguration imaginaire de l'intériorité*, puisque ce sont les propriétés mêmes (*hiatus*, contradictions internes, hyperboles, etc.) de la parole attribuée par l'auteur impliqué à ces instances dès lors suspectes qui permettent d'en dégager le profil psychologique. Cette tendance peut ainsi paraître témoigner d'une défiance persistante à l'encontre de l'omniscience narrative comme de l'illusion personnaliste : de fait, les textes évoqués, par essence *préfocalisés*³⁶, dénudent efficacement le *medium* littéraire, en raison même de leur configuration vocale et modale spécifique, et des questions qu'elle induit. Pour autant, si on la compare à ce qui avait cours chez la plupart des

auteurs du “Nouveau Roman”, cette stratégie relève tout de même à l’évidence d’une contestation beaucoup moins frontale de l’effet-personnage – puisqu’elle repose sur la perception et l’interprétation d’une diffraction énonciative.

- 19 En outre, la tentation psycho-pathologique à l’œuvre dans ces romans vaut indice de l’évolution récente des conceptions du sujet et de leur impact sur la littérature. Comme l’écrit Frédéric Martin-Achard, si “la notion d’intériorité comme siège de la subjectivité pensante est devenue équivoque, elle semble toutefois persister dans de nombreux romans contemporains, mais précisément en tant qu’elle est problématique”³⁷. Nombre d’auteurs actuels (par exemple François Bon, Jacques Serena, Laurent Mauvignier³⁸) *interrogent* en effet la notion d’intériorité dans leurs écrits : expressivité entravée, opacité à soi, étrangeté intérieure attestent dès lors d’une relation inquiète à la notion d’intimité, dont les frontières avec l’extimité se troublent. Aussi, bien loin de traduire quelque régressive nostalgie d’un âge d’or (?) de la psychologie des profondeurs et du roman psychologique, ces fictions singulières témoignent-elles en définitive d’une tentative de réajustement à *la fois* artistique et ontologique. Bel exemple de forme-sens, qui nous invite à conclure, n’en déplaise à l’auteur (quel qu’il soit) de *L’Ecclésiaste*, qu’en matière de psychologie et/ou de littérature, il y a toujours du nouveau sous le soleil.

Frank Wagner
Université Rennes 2

NOTES

- ¹ Robert Pinget, *Charrue*, Paris, Minuit, 1985, p. 59-60.
² Dans *Pour un nouveau roman*, Paris, Minuit, 1963.
³ *La transparence intérieure*, Paris, Seuil, 1981 [1978], <Poétique>, p. 18 pour la trad. fr.
⁴ Dans Alain Robbe-Grillet, *Le voyeur*, Paris, Minuit, 1955.
⁵ Dans Marguerite Duras, *Le ravissement de Lol V. Stein*, Paris, Gallimard, 1964.
⁶ Dans Samuel Beckett, *Molloy*, Paris, Minuit, 1951.
⁷ Sur cette notion, comme sur la plupart des notions narratologiques utilisées dans cet article, voir Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, <Poétique> ; et *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1983, <Poétique>.
⁸ Dorrit Cohn, *op. cit.*
⁹ Paris, Denoël, 1977.
¹⁰ Paris, Maurice Nadeau, 1994.
¹¹ Paris, Gallimard, 2006.
¹² Bruxelles, Éditions Jacques Antoine, 1977.
¹³ *Figures III, op. cit.*, p. 194.
¹⁴ En particulier, ce discours n’apparaît pas *silencieux*. On ne saurait donc y voir un monologue *intérieur* continu.
¹⁵ Bruxelles, Les Éperonniers, 1989, puis Labor, 2005, édition revue et corrigée par l’auteur, que j’utilise.
¹⁶ Sur les différents types de narrataires, voir Vincent Jouve, *La lecture*, Paris, Hachette, 1993, “Contours littéraires”, p. 26-29. En toute rigueur, *Tête à tête* constitue un cas d’espèce, dans la mesure où l’instance qui y est apostrophée se situe à mi-chemin du narrataire invoqué et du narrataire-personnage.
¹⁷ Cette distinction provient des travaux d’Ansgar Nünning. Voir en particulier, “Unreliable, Compared to What ? Towards a Cognitive Theory of Unreliable Narration : Prolegomena and Hypotheses”, dans Walter Grünzweig et Andreas Solbach (dir.), *Grenzüberschreitungen : Narratologie in Kontext / Transcending boundaries : Narratology in Context*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1999, p. 53-73.
¹⁸ Paris, Minuit, 1998.

-
- ¹⁹ Notion introduite par Wayne C. Booth dans *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, University of Chicago Press, 1961. Précisons que, dans l'article précédemment cité, Ansgar Nünning entreprend de dénoncer le manque de pertinence de *l'auteur impliqué* tel que Booth le définit.
- ²⁰ À l'exception notable de Genette qui, dans *Nouveau discours du récit* (*op. cit.*, p. 100), présente l'auteur impliqué comme une *instance fantôme*, et pour tout dire inutile.
- ²¹ Paris, Minuit, 1999.
- ²² *Sleuth*, 1972.
- ²³ Si, en la matière, on partage les réticences genettiennes.
- ²⁴ Philippe Hamon, *L'ironie littéraire*, Paris, Hachette, 1996, p. 151.
- ²⁵ Paris, Minuit, 1999.
- ²⁶ Voir Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, <Poétique>.
- ²⁷ Paris, Minuit, 1985.
- ²⁸ Paris, Minuit, 1997.
- ²⁹ Paris, Minuit, 1989.
- ³⁰ "L'art de la conversation impossible", dans Stéphane Chaudier (dir.), *Les vérités de Jean-Philippe Toussaint*, Presses universitaires de Saint-Étienne, 2016, p. 83-92. Les lignes qui suivent constituent un résumé à grands traits des principaux enseignements de cet article.
- ³¹ "Logique et conversation", *Communications*, n° 30, 1979, p. 57-72.
- ³² *Les rites d'interaction* [1967], Paris, Minuit, 1974, "Le sens commun" pour la trad. fr.
- ³³ Salvatore Adamo, *Les Filles du bord de mer*, La Voix de son maître, 1964.
- ³⁴ Audrey Camus, art. cit., p. 91.
- ³⁵ Philippe Hamon, "Note sur les notions de norme et de lisibilité en stylistique", *Littérature*, vol. 14-n° 2, 1974, p. 120.
- ³⁶ C'est-à-dire *a priori* conduits en focalisation interne sur le narrateur-personnage.
- ³⁷ "Figures de l'intériorité dans le roman contemporain (F. Bon, L. Mauvignier, J. Serena)", *Cahiers du CERACC*, n° 5, 2012, consulté le 1^{er} avril 2016. URL : <http://www.cahiers-ceracc.fr/achard.html>. La citation provient des pages 81-82 de la version numérique de cet article.
- ³⁸ Au cœur de l'étude de Frédéric Martin-Achard.